ETIÓPICAS
(2004-2016)
MEMORIA DE VARIA LECCIÓN

Valentín Núñez Rivera y Raúl Díaz Rosales
(eds.)

2017

A
B
C
D
E
F

Etiópicas (2004-2016). Memoria de varia lección
Valentín Núñez Rivera y Raúl Díaz Rosales (eds.)

Edita:
Etiópicas. Revista de letras renacentistas
Departamento de Filología (Universidad de Huelva)

© 2017 Los autores (cada uno de su trabajo)
© De esta edición: *Etiópicas*

ISBN: 978-84-697-0813-2
ISSN: 1698-689X

Etiópicas (http://www.uhu.es/revista.etiopicas)
Universidad de Huelva. Servicio de Publicaciones
Reservados todos los derechos

TABLA
DE CONTENIDOS

Nota preliminar

Valentín Núñez Rivera

Índices

Índice por números
Índice de autores

Números

1 (2004-2005)
2 (2006)
3 (2007)
4 (2008)
5 (2009)
6 (2010)
7 (2011)
8 (2012)
9 (2013)
10 (2014)
11 (2015)
12 (2016)

En el año 2004 la revista *Etiópicas* (http://www.uhu.es/revista.etiopicas) comenzó su andadura editorial en la red, algo que en aquel entonces no era tan frecuente como hoy lo es, habida cuenta la gran cantidad de publicaciones electrónicas en el ámbito de la Literatura española. Precisamente ese nombre, con el subtítulo de *Revista de letras renacentistas*, nos pareció apropiado, desde luego por su eufonía, pero sobre todo porque la novela de Eliodoro representa un hito cultural que cifra perfectamente el deseo de emulación de los clásicos en toda una época (por eso lo de letras renacentista), más allá de los compartimentos convencionales entre los siglos XVI o XVII. Ya han pasado trece años desde entonces y se han publicado doce números hasta el del pasado 2016. Parece momento ahora, pues, de renovar y actualizar ciertos aspectos de la revista y por eso hemos pensado hacer primero esta recopilación de los números aparecidos, antes de emprender la nueva serie en proyecto. A lo que creemos, esta edición renovada permitirá valorar mejor la variedad de los contenidos y agilizar las búsquedas en su caso: sobre todo resultará muy interesante la continuidad de los diferentes estados de la cuestión bibliográfica sobre los géneros del Siglo de Oro, uno de los elementos más sistemáticos de las entregas previas, presentados oralmente en sucesivos congresos de la AISO. Así, la presente actualización de *Etiópicas* en otro formato aspira a hacer más visible su línea editorial y sobre todo a dar cierre, pero siendo pórtico de la misma, a una etapa que apenas se vislumbra. Es momento, además, de dar las sinceras gracias a todos los autores que han contribuido a este proyecto con sus trabajos y a todos quienes han participado de un modo u otro en la conformación y desarrollo de *Etiópicas*. Sirva esta reedición como Memoria de lo hecho para los logros de un futuro.

Valentín Núñez Rivera
Director de *Etiópicas*

ÍNDICE

POR NÚMEROS

1 (2004-2005)

ARTÍCULOS

Luis Gómez Canseco, *A otro perro con otro hueso. Antropofagia en el Siglo de Oro*

Francisco Garrote Pérez, *La oposición realismo/idealismo en la literatura*

Valentín Núñez Rivera y José Manuel Rico García, *Sobre poesía del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión (1999-2002)*

Carmen Perilli, *Los enigmas de una dama y la fundación de la crítica latinoamericana: El* Discurso en loor de la poesía

Fernando Rodríguez Mansilla, *«Émulo de Guzmán de Alfarache y tan agudo y gracioso como don Quijote». El lugar del* Buscón *en la picaresca*

Francisco Javier Sedeño Rodríguez, *Fray Francisco Ortiz: un ejemplo de epistolario «alumbrado»*

Manuela Sileri, *Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta*

Rafael Caso Amador, *Bibliografía sobre el humanista Benito Arias Montano*

RESEÑAS

Isabel Morant, *Discursos de la vida buena. Matrimonio, Mujer y Sexualidad en la Literatura Humanista*, Madrid, Cátedra, 2002, 290 pp. (Carmen Solana Segura)

José Montero Reguera, *El «Quijote» durante cuatro siglos: lecturas y lectores*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2005, 174 pp. (Beatriz Martínez Serrano)

Soledad Pérez-Abadín Barro, Resonare silvas*: la tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2004, 363 pp. (Lucía Cucala Benítez)

2 (2004-2006)

ARTÍCULOS

Baldomero Macías Rosendo, *La vida de Virgilio escrita por don Enrique de Villena y sus fuentes*

Luis Gómez Canseco y Florencio Sevilla Arroyo, *Apostillas y enmiendas a la edición de* El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha *de Alonso Fernández de Avellaneda (2000)*

Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez, *El libro en el Siglo de Oro. Estado de la investigación (1980-2005)*

Manuel Ángel Candelas Colodrón, *Nuevas lecturas de la poesía de los siglos XVI y XVII (2003-2005)*

Ugo Serani, Forma e natura e costumi de lo Rinocerote *de Giovanni Giacomo Penni. Texto y traducción*

Manuela Águeda García Garrido, *La imagen predicada. La virtud como camino hacia la salvación en los retratos de Francisco Pacheco (1564-1644)*

Alejandro Gómez Camacho, *Los cuentos en la obra de Juan de Robles*

Alfonso Martín Jiménez, *El manuscrito de la primera parte del* Quijote *y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega*

Lucía Cucala Benítez, *Céspedes y Meneses y la novela griega: la providencia en* El español Gerardo *y en* Las Etiópicas

RESEÑAS

Dos retratos de Cervantes como literato y hombre de su tiempo: Miguel de Cervantes. Literatura y Vida *de Antonio Rey Hazas y* Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra *de Francisco Márquez Villanueva* (Violeta Romero Barranco)

Aurora Egido, *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005, 99 págs. (Lucía Cucala Benítez)

3 (2007)

ARTÍCULOS

Augusto Guarino, La ingratitud vengada *de Lope de Vega. ¿Un modelo de comedia?*

M.ª del Valle Ojeda Calvo, *Entre teatro y novela: honor y venganza en Lope de Vega (*El toledano vengado *y* La prudente venganza*)*

Alfonso Martín Jiménez, *Cotejo por medios informáticos de la* Vida *de Pasamonte y el* Quijote *de Avellaneda*

4 (2008)

ARTÍCULOS

María Sánchez Pérez, *La poética de las relaciones de sucesos tremendistas en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI): construcción y reelaboración*

M.ª Rocío Lepe García, *El hibridismo genérico en* La quinta de Laura *de Castillo Solórzano, I. La impronta bizantina*

Juan Manuel Daza Somoano, *Apuntes acerca de la* Apología por una décima del autor de las «Soledades»*, del abad de Rute*

M.ª Rocío Lepe García, *El hibridismo genérico en* La quinta de Laura *de Castillo Solórzano, II. La impronta sentimental*

Juan Pablo Ortiz Hernández, *Hacia el camino de la luz: San Juan de la Cruz y la llama de amor viva como una búsqueda de la verdad sustancial*

Sergio Fernández López, *Algo más sobre la supuesta Biblia de Alba. El hebraísta Pedro de Palencia interrogado por la Inquisición*

Rocío Olivares Zorrilla, *Las Loas Herméticas de Sor Juana*

Fausta Antonucci y Rafael González Cañal, *Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro (2005-2008). Balance y perspectivas*

5 (2009)

ARTÍCULOS

Juan Diego Vila, *Nuevos enfoques teóricos en los estudios sobre Literatura del Siglo de Oro. Esbozo de abordaje al campo crítico en el año 2008*

Ignacio García Aguilar, *Sobre poesía del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión (2006-2008)*

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, *El bachiller Fernando de Rojas acabó (y empeoró) la* Comedia de Calisto y Melibea. *Veinte ejemplos*

Antonio Sánchez Portero, *Lenio y el autor del* Quijote *apócrifo. De concurrencias con el ficticio Avellaneda*

6 (2010)

ARTÍCULOS

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, *El* Coloquio de bienaventuranza *de Juan Sedeño. Fidelidad y libertad frente a los modelos clásicos*

Antonio Sánchez Portero, *Salamanca en el Quijote y la identidad de Avellaneda*

Jorge Fernández Gonzalo, *Elementos carnavalescos en* El Quijote. *Del carnaval al libro y del libro al carnaval*

7 (2011)

ARTÍCULOS

Carlota Fernández Travieso y Sagrario López Poza, *IBSO (Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro). Nueva base de datos en Internet del grupo SIELAE*

Mónica Rodríguez Gijón, *Representaciones del vino en la literatura renacentista escrita en lengua alemana*

Alfredo Rodríguez López-Vázquez, *Cervantes y el entremés de* Los mirones. *Bases objetivas para su atribución*

Rocío Olivares Zorrilla, *Avances en la anotación del* Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz*

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, La Celestina*: adiciones primeras amplificadas con adiciones segundas. Consecuencias para la atribución de la autoría*

Benito Quintana, *La poesía de los* Desengaños amorosos *de María de Zayas y su función unificadora en el marco narrativo*

Francisco Javier Álvarez Amo, *«Yo no presumo de poeta…». La trayectoria de Juan de Jáuregui*

Hugo Lezcano Tosca, *La edición crítica de los* Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, de Lope de Vega*

RESEÑAS

Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro, ed. Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo, Bellaterra, Universitat Autónoma de Barcelona, 2010 (Colección «Studia Aurea Monográfica») (Natalia Palomino Tizado)

José Montero Reguera, *Cervantismos de ayer y de hoy. Capítulos de historia cultural hispánica*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011 (Mar González Mariano)

José Luis Canet (edición crítica, introducción y notas), *Comedia de Calisto y Melibea*, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2011, 353 páginas (José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo)

8 (2012)

ARTÍCULOS

Alejandro García Reidy y Carlos M. Gutiérrez, *Prosa y cultura del Siglo de Oro: líneas de investigación (2008-2011)*

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, *Efectos provocados en la* Comedia de Calisto y Melibea *por las adiciones primeras. Una clasificación*

María José Tobar Quintanar, *El romance* Echando verbos y nombres *de Quevedo: comentario y anotación*

Inmaculada Osuna y Antonio Sánchez Jiménez, *Tendencias en los estudios de poesía del Siglo de Oro (2008-2011). Estado de la cuestión y comentario crítico*

Lorena Uribe Bracho, *Burned in a sea of ice*. La tensión de los extremos y la tradición del *amor hereos*

TEXTO

José Luis Rodríguez del Corral, La noche de Cipión. Segundo coloquio de los perros *(con varios preliminares y un ultílogo)* [premisa de Valentín Núñez Rivera]

RESEÑAS

Women's Literacy in Early Modern Spain and the New World, eds. Anne J. Cruz y Rosilie Hernández, Aldershot, Ashgate, 2011 (Laura S. Muñoz Pérez)

Rosa Rius Gatell y Montserrat Casa Nadal, *Il Principe de Maquiavel. Primera traducció espanyola basada en un manuscrit inèdit*, Col·lecció Germà Colón d'Estudis Filològics, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Castelló-Barcelona, 2010, 163 páginas (Oriol Miró Martí)

Travestimenti: Mondi Immaginari E Scrittura Nell'Europa Delle Corti, a cura di Raffaele Girardi, edizioni di Pagina-Bari, 2009, 270 páginas (Raquel E. López Ruano)

Pedro de Valencia, *Obras completas. VI, Escritos varios*, Jesús María Nieto Ibáñez (coordinador), León, Universidad de León, Instituto de Humanismo y Tradición Clásica, 2012, 661 pp. (Manuel Cabello Pino)

9 (2013)

ARTÍCULOS

Antonio Sánchez Portero, *Lope de Vega, Liñán de Riaza y* El Quijote *de Avellaneda*

Óscar Javier González Molina, *El discurso amoroso en la* Carta a Galanio *de Francisco de Aldana*

Mónica Rodríguez Gijón, *Los humanistas alemanes retratados en* Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII. *de Benito Arias Montano y Philips Galle*

Ernesto Ortiz-Díaz, *Imperialismo y disidencia en* Os Lusíadas*,* La Auraucana *y* Soledades

Almudena Marín Cobos, *Dinámicas de trabajo según la crítica genética. Le Père de l'écriture est l'après et non l'avant*

M.ª Ángeles Garrido Berlanga, *Enrique Vaca de Alfaro: la imagen de autor a través de su obra*

María del Rosario Martínez Navarro, *Editar a Castillejo. Estado de la cuestión*

José Manuel Pedrosa, La renegada de Valladolid*: romance, canciones y fábulas de cautivos*

Rocío Lepe García, *La* Historia de Hipólito y Aminta *de Francisco de Quintana: fuentes y modelos genéricos*

Rubén Maillo-Pozo, *Motivos neoestoicos en* El mundo por de dentro*, de Francisco de Quevedo*

RESEÑAS

Mercedes Blanco, *Góngora heroico. Las* Soledades *y la tradición épica*, CEEH, Madrid, 2012, 443 págs. (Fuensanta Garrido Domené)

Diálogo de las empresas militares y amorosas de Paulo Jovio. Edición crítica, introducción y notas: Jesús Gómez. Madrid, Ediciones Polifemo (Colección «La Corte en Europa»), 2012, 320 pp. (Jaime Galbarro García)

Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida, estudio y edición de María José Osunas Cabezas, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, 407 págs. (Elena Cano Turrión)

Juan A. Sánchez Fernández, *La tesitura de* La Celestina *(Una aproximación)*, Universidad Carolina de Praga, 2012, 221 páginas (José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo)

Pedro Ruiz Pérez y Víctor Infantes, *Dos obras de la primera literatura áurea:* Cartas y coplas para requerir nuevos amores *y* Cómo un rústico labrador astucioso con consejo de su mujer engañó a unos mercaderes, Madrid, Turpin Editores, 2012, 139 pp. (Carlos Collantes)

Antonio Gargano, *Con canto acordado. Estudios sosbre la poesía entre Italia y España en los siglos XV-XVII*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, 276 pp. (Margarita García Candeira)

10 (2014)

ARTÍCULOS

Juan Ignacio Laguna Fernández, *Dos caballeros italianos del* Tratado copioso y verdadero… *(1599) de Juan Esquerdo y un discurso misógino de Antonio de Guevara en el* Guzmán *apócrifo (1602)*

Carmen Delgado Moral, *Las fuentes cristianas en el* Panegírico por la poesía*: claves para una «poética bíblica»*

Antonio Sánchez Jiménez, *Furor, mecenazgo y* enárgeia *en la* Arcadia *(1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del Gran Duque de Alba*

Adrián J. Sáez, *Fortunas y adversidades de Pedro de Urdemalas, un pícaro dramático*

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, *Fernando de Rojas y la calidad literaria del planto de Pleberio*

Cipriano López Lorenzo, *Academias literarias en Sevilla: 1665, 1666 y 1667*

María José Osuna Cabezas, *La polémica gongorina: respuestas al* Antídoto *de Jáuregui*

RESEÑAS

Eberhard Geisler, *El dinero en la obra de Quevedo. La crisis de identidad en la sociedad feudal española a principios del siglo XVII*. Traducción del alemán por Elvira Gómez Hernández. Edition Reichenberg (Problemata Literaria 73), 2013, 270 páginas (Fuensanta Garrido Domené)

Amedeo Quondam, *El discurso cortesano*, ed. de Eduardo Torres Corominas, Madrid, Polifemo, 2013, 462 pp. (Francisco Javier Álvarez Amo)

Antonio Sánchez Portero, *Cervantes y Liñán de Riaza. El autor del otro Quijote atribuido a Avellaneda*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbitanos de la Institución «Fernando el Católico», 2011. 429 págs. (Abigail Castellano López)

Joaquín Corencia Cruz, *La cuchillada en la fama*, Publicaciones Universidad de Valencia, Valencia, 2013, 173 págs. (Encarna Podadera Solórzano)

El mejor padre de pobres. Atribuida a Pedro Calderón de la Barca. Edición de Eugenio Maggi, Valencia: Prensas de la Universidad de Valencia (2013) (Alfredo Rodríguez López-Vázquez)

11 (2015)

ARTÍCULOS

Rocío Olivares Zorrilla, *Sobre el quimérico eclipse del* Primero sueño*: la astronomía de Sor Juana*

Jesús Gómez, *El lugar del diálogo en el sistema literario clasicista: después de 1530*

Mónica Rodríguez Gijón, *Autores germano-parlantes en el* Index Expurgatorius Librorum *(1571) de Benito Arias Montano*

Alfredo Rodríguez López-Vázquez, *Una comedia de santos atribuida a Calderón:* El mayor padre de pobres

Adolfo Rodríguez Posada, *A la luz del comparatismo: avatares y nuevas perspectivas en los estudios interdisciplinares sobre el Siglo de Oro*

Marco Presotto, *Investigaciones sobre teatro del Siglo de Oro (2011-2014). Balance y perspectivas*

Susan Byrne, *La prosa del Siglo de Oro: estado de la cuestión crítica (2011-2014)*

Sigmund Méndez, *Apostillas sobre la leyenda del «carbunclo» y el símil obscuro de la* Soledad *I, 64-83*

RESEÑAS

José María Pozueño Yvancos, *La invención literaria. Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, 142 págs. (Manuel Cabello Pino)

Francisco la Cueva, *Mojiganga del gusto* y Jacinto de Ayala, *Sarao de Aranjuez*, edición, introducción y notas de David González Ramírez, POUZ/IEA/IET/Gobierno de Aragón, Zaragoza / Huesca / Teruel, 2010 (Col. «Larumbe», n.º 67. LXXXI + 190 págs.) (Diego Medina Poveda)

Pierre Darnis, *La picaresca en su centro.* Guzmán de Alfarache *y los orígenes de un género*», Tolouse, Presses Universitaires du Midi, 363 pp. (Alfredo Rodríguez López-Vázquez)

12 (2016)

ARTÍCULOS

Mónica Rodríguez Gijón, *La presencia de los países germano-parlantes en inventarios de la biblioteca privada de Benito Arias Montano*

Mar González Mariano y Federica Zoppi, *Los poemas italianos e hispanoitalianos de Cristóbal de Mesa. Un ejemplo olvidado de heteroglosia: edición y estudio*

Fausta Antonucci, *Nuevas consideraciones sobre los papeles de actor de* La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón

Luis Gómez Canseco, *Buitrago metido a pordiosero. En torno a un soneto atribuido a Cervantes*

Arturo Rodríguez López-Abadía, *Las dos ediciones del* Lazarillo *de Amberes de 1553: en 8avo y en 16avo*

Eduardo Pérez Díaz, *Amor y trabajo en la antigua lírica popular hispánica*

José Manuel Pedrosa, *La tinaja que sudaba aceite en torrente de cinca (1555-1808): milagro y fraude en un opúsculo ignoto (1846) de Braulio Foz*

Alfredo Rodríguez López-Vázquez, *Un romance de Cervantes: transmisión, fijación textual y problemas ecdóticos*

Flavia Gherardi, *Investigaciones sobre poesía áurea (2011-2014)*

Ilaria Resta, *El paradigma de la comedia nueva en la dramaturgia en prosa de Arcancelo Spagna:* Dar tiempo al tiempo *e* Il tempo è galant'homo

Pierre Darnis, *«He oído decir que detrás de la cruz está el diablo»: más sobre enbrujamientos aragoneses y la culpabilización de segundo nivel en la* Segunda parte de don Quijote (Tramas del Quijote –VI–)

RESEÑA

Miguel de Cervantes, *Poesías*, ed. de Adrián J. Sáez, Madrid: Cátedra (col. Letras Hispánicas, n.º 773), 2016, 483 pp. (Alfredo Rodríguez López-Vázquez)

TEXTOS

Francisco Martínez de Castrillo, *Coloquio sobre la dentadura y maravillosa obra de la boca* [texto preparado por Enrique Suárez Figaredo]

Diego de Ágreda y Vargas, *Novelas morales útiles por sus documento*s [texto preparado por Enrique Suárez Figaredo]

ÍNDICE
DE AUTORES

(A: artículo, R: reseña, T: texto)

Ágreda y Vargas, Diego de
T *Novelas morales útiles por sus documentos*, ed. Enrique Suárez Figaredo 12 (2016)

Álvarez Amo, Francisco Javier
A *«Yo no presumo de poeta…». La trayectoria de Juan de Jáuregui* 7 (2011)
R Amedeo Quondam*, El discurso cortesano*, ed. de Eduardo Torres Corominas, Madrid, Polifemo, 2013, 462 pp. 10 (2014)

Antonucci, Fausta
A (Con Rafael González Cañal) *Investigaciones sobre teatro del Siglo de Oro (2005-2008). Balance y perspectivas* 4 (2008)
A *Nuevas consideraciones sobre los papeles de actor de* La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón 12 (2016)

Bernaldo de Quirós Mateo, José Antonio
A *El bachiller Fernando de Rojas acabó (y empeoró) la* Comedia de Calisto y Melibea. *Veinte ejemplos* 5 (2009)
A *El* Coloquio de Bienaventuranza *de Juan Sedeño. Fidelidad y libertad frente a los modelos clásicos*» 6 (2010)
A La Celestina*: adiciones primeras amplificadas con adiciones segundas. Consecuencias para la atribución de la autoría* 7 (2011)
R Francisco de Rojas, *Comedia de Calisto y Melibea*, ed. de José Luis Canet, Valencia, Publicaciones de la Universidad, 2011, 353 pp. 7 (2011)
A *Efectos provocados en la* Comedia de Calisto y Melibea *por las adiciones primeras. Una clasificación* 8 (2012)
R Juan A. Sánchez Fernández, *La tesitura de La Celestina (Una aproximación)*, Praga, Universidad Carolina de Praga-Karolinum, 2012, 221 pp. 9 (2013)
A *Fernando de Rojas y la calidad literaria del planto de Pleberio* 10 (2014)

Byrne, Susan
A *La prosa del Siglo de Oro: estado de la cuestión crítica (2011-2014)* 11 (2015)

Cabello Pino, Manuel
R Jesús María Nieto Ibáñez (ed.), *Pedro de Valencia, Obras completas. VI, Escritos varios*, León, Universidad de León: Instituto de Humanismo y Tradición Clásica, 2012, 661 pp. 8 (2012)
R José María Pozuelo Yvancos, *La invención literaria. Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, 142 pp. 11 (2015)

Candelas Colodrón, Manuel Ángel
A *Nuevas lecturas de la poesía de los siglos XVI y XVII (2003-2005)* 2 (2006)

Cano Turrión, Elena
R María José Osuna Cabezas, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, 407 pp. 9 (2013)

Caso Amador, Rafael
A *Bibliografía sobre el humanista Benito Arias Montano* 1 (2004-2005)

Castellano López, Abigail
R Antonio Sánchez Portero, *Cervantes y Liñán de Riaza. El autor del otro Quijote atribuido a Avellaneda*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución «Fernando el Católico», 2011. 429 pp. 10 (2014)

Collantes, Carlos
R Pedro Ruiz Pérez y Víctor Infantes, *Dos obras de la primera literatura áurea: Cartas y coplas para requerir nuevos amores y Cómo un rústico labrador astucioso con consejo de su mujer engañó a unos mercaderes*, Madrid, Turpin Editores, 2012, 139 pp. 9 (2013)

Cucala Benítez, Lucía
R Soledad Pérez-Abadín Barro, *Resonare silvas: la tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2004, 363 pp. 1 (2004-2005)
A *Céspedes y Meneses y la novela griega: La providencia en* El español Gerardo *y en las* Etiópicas 2 (2006)

Darnis, Pierre
A *«He oído decir que detrás de la cruz está el diablo»: más sobre los embrujamientos aragoneses y la culpabilización de segundo nivel en la* Segunda parte de don Quijote (Tramas del Quijote –VI–) 12 (2016)

Daza Somoano, Juan Manuel
A *Apuntes acerca de la* Apología por una décima del autor de las *«*Soledades*», del Abad de Rute* 4 (2008)

Delgado Moral, Carmen
A *Las fuentes cristianas en el* Panegírico por la poesía*: claves para una «poética bíblica»* 10 (2014)

Fernández Gonzalo, Jorge
A *Elementos carnavalescos en el* Quijote*. Del carnaval al libro y del libro al carnaval* 6 (2010)

Fernández López, Sergio
A *Algo más sobre la supuesta* Biblia de Alba*. El hebraísta Pedro de Palencia interrogado por la inquisición* 4 (2008)

Fernández Travieso, Carlota
A (Con Sagrario López Poza) *IBSO (Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro) nueva base de datos en Internet del grupo SIELAE* 7 (2011)

Galbarro García, Jaime
R Paulo Jovio. *Diálogo de las empresas militares y amorosas*, ed. de Jesús Gómez, Madrid, Ediciones Polifemo (Colección *La Corte en Europa*), 2012, 320 pp. 9 (2013)

García Aguilar, Ignacio
A *Sobre poesía del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión (2006-2008)* 5 (2009)

García Candeira, Margarita
R Antonio Gargano, *Con canto acordado. Estudios sobre la poesía entre Italia y España en los siglos XV–XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, 276 pp. 9 (2013)

García Garrido, Manuela Águeda
A *La imagen predicada. La virtud como camino hacia la salvación en los retratos de Francisco Pacheco (1564-1644)* 2 (2006)

Garrido Berlanga, M.ª Ángeles
A *Enrique Vaca de Alfaro: la imagen del autor a través de su obra* 9 (2013)

Garrido Domené, Fuensanta
R Mercedes Blanco, *Góngora heroico. Las «Soledades» y la tradición épica*, Madrid, CEEH 2012, 443 pp. 9 (2013)
R Eberhard Geisler, *El dinero en la obra de Quevedo. La crisis de identidad en la sociedad feudal española a principios del siglo XVII* (traducido por Elvira Gómez Hernández), Kassel, Reichenberg (*Problemata Literaria* 73), 2013, 267 pp. 10 (2014)

Garrote Pérez, Francisco
A *La oposición realismo/idealismo en la literatura* 1 (2004-2005)

Gómez, Jesús
A *El lugar del diálogo en el sistema literario clasicista: después de 1530* 11 (2015)

Gherardi, Flavia
A *Investigaciones sobre poesía áurea (2011-2014)* 12 (2016)

Gómez Camacho, Alejandro
A *Los cuentos en la obra de Juan de Robles* 2 (2006)

Gómez Canseco, Luis
A *A otro perro con otro hueso. Antropofagia en el Siglo de Oro* 1 (2004-2005)
A (Con Florencio Sevilla Arroyo) *Apostillas y enmiendas a la edición de* El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha *de Alonso Fernández de Avellaneda (2000)* 2 (2006)
A *Buitrago metido a pordiosero. En torno a un soneto atribuido a Cervantes* 12 (2016)

González Cañal, Rafael
A (Con Fausta Antonucci) *Investigaciones sobre teatro del Siglo de Oro (2005-2008). Balance y perspectivas* 4 (2008)

González Mariano, Mar
R José Montero Reguera, *Cervantismos de ayer y de hoy. Capítulos de historia cultural hispánica*, Alicante,

Publicaciones de la Universidad, 2011, 334 pp. 7 (2011)
A (Con Federica Zoppi) *Los poemas italianos e hispanoitalianos de Cristóbal de Mesa. Un ejemplo olvidado de heteroglosia: edición y estudio*» 12 (2016)

González Molina, Óscar Javier
A *El discurso amoroso de la* Carta a Galanio *de Francisco de Aldana* 9 (2013)

Guarino, Augusto
A La ingratitud vengada *de Lope de Vega, ¿un modelo de comedia?* 3 (2007)

Laguna Fernández, Juan Ignacio
A *Dos caballeros italianos del* Tratado copioso y verdadero… *(1599) de Juan Esquerdo y un discurso misógino de Antonio de Guevara en el* Guzmán *apócrifo (1602)* 10 (2014)

Lepe García, Rocío
A *El hibridismo genérico en* La quinta de Laura *de Castillo Solórzano, I. La impronta bizantina* 4 (2008)
A *El hibridismo genérico en* La quinta de Laura *de Castillo Solórzano, II. La impronta sentimental* 4 (2008)
A La Historia de Hipólito y Aminta *de Francisco de Quintana: fuentes y modelos genéricos* 9 (2013)

Lezcano Tosca, Hugo
A *La edición crítica de los* Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, de Lope de Vega* 7 (2011)

López Lorenzo, Cipriano
A *Academias literarias en Sevilla: 1665, 1666, y 1667* 10 (2014)

López Poza, Sagrario
A (Con Carlota Fernández Travieso) *IBSO (Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro) nueva base de datos en Internet del grupo SIELAE* 7 (2011)

López Ruano, Raquel E.
R Raffaele Girardi (ed.), *Travestimenti: Mondi immaginari e scrittura nell'europa delle Corti*, edizione di Pagina-Bari, 2009, 270 pp. 8 (2012)

Macías Rosendo, Baldomero
A *La vida de Virgilio escrita por don Enrique de Villena y sus fuentes* 2 (2006)

Maillo-Pozo, Rubén
A *Motivos neoestoicos en* El mundo por de dentro *de Francisco de Quevedo* 9 (2013)

Marín Cobos, Almudena
A *Dinámicas de trabajo según la crítica genética. Le père de l'écriture est l'après et non l'avant* 9 (2013)

Martín Jiménez, Alfonso
A *El manuscrito de la primera parte del* Quijote *y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega* 2 (2006)
A *Cotejo por medios informáticos de la* Vida de Pasamonte *y el* Quijote *de Avellaneda* 3 (2007)

Martínez de Castrillo, Francisco
T *Coloquio sobre la dentadura y maravillosa obra de la boca*, ed. Enrique Suárez Figaredo 12 (2016)

Martínez Navarro, María del Rosario
A *Editar a Castillejo. Estado de la cuestión* 9 (2013)

Martínez Serrano, Beatriz
R José Montero Reguera, *El «Quijote» durante cuatro siglos: lecturas y lectores*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2005, 174 pp. 1 (2004-2005)

Medina Poveda, Diego
R Francisco la Cueva, *Mojiganga del gusto y Jacinto de Ayala, Sarao de Aranjuez*, ed. de David González Ramírez, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010 (Colección *Larumbe*, nº 67), LXXXI, 190 pp. 11 (2015)

Méndez, Sigmund
A *Apostillas sobre la leyenda del 'carbunclo' y el símil obscuro de la* Soledad *I, 64-83* 11 (2015)

Miró Martí, Oriol
R Rosa Rius Gatell y Montserrat Casas Nadal*, Il principe de Maquiavel. Primera traducció espanyola basada en un manuscrit inèdit*, Castelló-Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Col·lecció *Germà Colón d'Estudis Filològics*), 2010, 163 pp. 8 (2012)

Montero Delgado, Juan
A (Con Pedro Ruiz Pérez) *El libro en el Siglo de Oro. Estado de la investigación (1980-2005)* 2 (2006)

Muñoz Pérez, Laura S.
R Anne J. Cruz y Rosilie Hernández (eds.), *Women´s Literacy in Early Modern Spain and the New World*, Aldershot, Ashgate, 2011, 274 pp. 8 (2012)

Núñez Rivera, Valentín
A (Con José Manuel Rico García) *Sobre poesía del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión (1999-2002)* 1 (2004-2005)

Ojeda Calvo, María del Valle
A *Entre teatro y novela: honor y venganza en Lope de Vega*

*(*El toledano vengado *y* La prudente venganza*)* 3 (2007)

Olivares Zorrilla, Rocío
A *Las Loas Herméticas de Sor Juana* 4 (2008)
A *Avances en la anotación del* Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz* 7 (2011)
A *Sobre el quimérico eclipse del* Primero sueño*: la astronomía de Sor Juana* 11 (2015)

Ortiz-Díaz, Ernesto
A *Imperialismo y disidencia en* Os Lusíadas*,* La Araucana *y* Soledades 9 (2013)

Ortiz Hernández, Juan Pablo
A *Hacia el camino de la luz: San Juan de la Cruz y la* Llama de amor viva *como una búsqueda de la verdad sustancial* 4 (2008)

Osuna, Inmaculada
A (Con Antonio Sánchez Jiménez) *Tendencias en los estudios de poesía del Siglo de Oro (2008-2011). Estado de la cuestión y comentario crítico* 8 (2012)

Osuna Cabezas, María José
A *La polémica gongorina: respuestas al* Antídoto *de Jáuregui* 10 (2014)

Palomino Tizado, Natalia
R Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro* (Barcelona-Gerona, 21-24 de octubre de 2009), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010 (Colección *Studia Aurea Monográfica*), 352 pp. 7 (2011)

Pedrosa, José Manuel
A La renegada de Valladolid*: romances, canciones y fábulas de cautivos* 9 (2013)
A *La tinaja que sudaba aceite en torrente de cinca (1555-1808): milagro y fraude en un opúsculo ignoto (1846) de Braulio Foz* 12 (2016)

Pérez Díaz, Eduardo
A *Amor y trabajo en la antigua lírica popular hispánica* 12 (2016)

Podadera Solórzano, Encarna
R Joaquín Corencia Cruz, *La cuchillada en la fama*, Valencia, Universidad de Valencia, 2013, 173 pp. 10 (2014)

Presotto, Marco
A *Investigaciones sobre teatro del Siglo de Oro (2011-2014). Balance y perspectivas* 11 (2015)

Quintana, Benito
A *La poesía de los* Desengaños amorosos *de María de Zayas y su función unificadora en el marco narrativo* 7 (2011)

Perilli, Carmen
A *Los enigmas de una dama y la fundación de la crítica latinoamericana: el* Discurso en loor de la poesía 1 (2004-2005)

Resta, Ilaria
A *El paradigma de la comedia nueva en la dramaturgia en prosa de Arcangelo Spagna:* Dar tiempo al tiempo *e* Il tempo è galant'homo 12 (2016)

Rico García, José Manuel
A (Con Valentín Núñez Rivera) *Sobre poesía del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión (1999-2002)* 1 (2004-2005)

Rodríguez del Corral, José Luis
T La noche de Cipión. Segundo coloquio de los perros *(con varios preliminares y un ultílogo)* 8 (2012)

Rodríguez Gijón, Mónica
A *Representaciones del vino en la literatura renacentista escrita en lengua alemana* 7 (2011)
A *Los humanistas alemanes retratados en* Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII *de Benito Arias Montano y Philips Galle* 9 (2013)
A *Autores germano-parlantes en el* Index Expurgatorius librorum *(1571) de Benito Arias Montano* 11 (2015)
A *La presencia de los países germano-parlantes en inventarios de la biblioteca privada de Benito Arias Montano* 12 (2016)

Rodríguez López-Abadía, Arturo,
A *Las ediciones del* Lazarillo *de Amberes de 1553: en 8avo y en 16avo* 12 (2016)

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo
A *Cervantes y el entremés de «los mirones». Bases objetivas para su atribución* 7 (2011)
R Eugenio Maggi (ed.), *El mejor padre de pobre: Atribuida a Pedro Calderón de la Barca*, Valencia, Universidad de Valencia, 2013, 212 pp. 10 (2014)
A *Una comedia de Santos atribuida a Calderón:* El mayor padre de pobres 11 (2015)
R Pierre Darnis, *La picaresca en su centro. Guzmán de Alfarache y los orígenes de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2015, 363 pp. 11 (2015)
A *Un romance de Cervantes: transmisión, fijación textual y problemas ecdóticos* 12 (2016)
R Miguel de Cervantes, *Poesías*, ed. de Adrián J.

Sáez, Madrid, Cátedra (col. Letras Hispánicas, n.º 773), 483 pp. 12 (2016)

Rodríguez Mansilla, Fernando
A *Émulo de Guzmán de Alfarache y tan agudo y gracioso como don Quijote». El lugar del* Buscón *en la picaresca* 1 (2004-2005)

Rodríguez Posada, Adolfo
A *A la luz del comparatismo: avatares y nuevas perspectivas en los estudios interdisciplinares sobre el Siglo de Oro* 11 (2015)

Ruiz Pérez, Pedro
A (Con Juan Montero Delgado) *El libro en el Siglo de Oro. Estado de la investigación (1980-2005)* 2 (2006)

Sáez, Adrián J.
A *Fortunas y adversidades de Pedro de Urdemalas, un pícaro dramático* 10 (2014)

Sánchez Jiménez, Antonio
A (Con Inmaculada Osuna) *Tendencias en los estudios de poesía del Siglo de Oro (2008-2011). Estado de la cuestión y comentario crítico* 8 (2012)
A *Furor, mecenazgo y* enárgeia *en la* Arcadia *(1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del gran duque de Alba* 10 (2014)

Sánchez Pérez, María
A *La poética de las relaciones de sucesos tremendistas en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI): construcción y reelaboración* 4 (2008)

Sánchez Portero, Antonio
A *Lenio y el autor del* Quijote *apócrifo. De concurrencias con el ficticio Avellaneda* 5 (2009)
A *Salamanca en el* Quijote *y la identidad de Avellaneda* 6 (2010)
A *Lope de Vega, Liñán de Riaza y el* Quijote *de Avellaneda* 9 (2013)

Sedeño Rodríguez, Francisco Javier
A *Fray Francisco Ortiz: un ejemplo de epistolario «alumbrado»* 1 (2004-2005)

Serani, Ugo
A Forma e natura e costumi de lo rinocerote *de Giovanni Giacomo Penni. Texto y traducción* 2 (2006)

Sevilla Arroyo, Florencio
A (Con Luis Gómez Canseco) *Apostillas y enmiendas a la edición de* El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha *de Alonso Fernández de Avellaneda (2000)* 2 (2006)

Solana Segura, Carmen
R Isabel Morant, *Discursos de la vida buena. Matrimonio, Mujer y Sexualidad en la Literatura Humanista*, Madrid, Cátedra, 2002, 290 pp. 1 (2004-2005)

Sileri, Manuela
A *Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta* 1 (2004-2005)

Suárez Figaredo, Enrique
T Francisco Martínez de Castrillo, *Coloquio sobre la dentadura y maravillosa obra de la boca* 12 (2016)
T Diego de Ágreda y Vargas, *Novelas morales útiles por sus documentos* 12 (2016)

Tobar Quintanar, María José
A *El romance «Echando verbos y nombres» de Quevedo: Comentario y anotación* 8 (2012)

Uribe Bracho, Lorena
A Burned in a sea of ice. *La tensión de los extremos y la tradición del* amor hereos 8 (2012)

Vila, Juan Diego
A *Nuevos enfoques teóricos en los estudios sobre literatura del Siglo de Oro* 5 (2009)

Zoppi, Federica
A (Con Mar González Mariano) *Los poemas italianos e hispanoitalianos de Cristóbal de Mesa. Un ejemplo olvidado de heteroglosia: edición y estudio* 12 (2016)

NÚMEROS

1 (2004-2005)
2 (2006)
3 (2007)
4 (2008)
5 (2009)
6 (2010)
7 (2011)
8 (2012)
9 (2013)
10 (2014)
11 (2015)
12 (2016)

ETIÓPICAS

1 (2004-2005)

ÍNDICE

1 (2004-2005)

ARTÍCULOS

Luis Gómez Canseco, *A otro perro con otro hueso. Antropofagia en el Siglo de Oro*

Francisco Garrote Pérez, *La oposición realismo/idealismo en la literatura*

Valentín Núñez Rivera y José Manuel Rico García, *Sobre poesía del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión (1999-2002)*

Carmen Perilli, *Los enigmas de una dama y la fundación de la crítica latinoamericana: El* Discurso en loor de la poesía

Fernando Rodríguez Mansilla, *«Émulo de Guzmán de Alfarache y tan agudo y gracioso como don Quijote». El lugar del* Buscón *en la picaresca*

Francisco Javier Sedeño Rodríguez, *Fray Francisco Ortiz: un ejemplo de epistolario «alumbrado»*

Manuela Sileri, *Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta*

Rafael Caso Amador, *Bibliografía sobre el humanista Benito Arias Montano*

RESEÑAS

Isabel Morant, *Discursos de la vida buena. Matrimonio, Mujer y Sexualidad en la Literatura Humanista*, Madrid, Cátedra, 2002, 290 pp. (Carmen Solana Segura)

José Montero Reguera, *El «Quijote» durante cuatro siglos: lecturas y lectores*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2005, 174 pp. (Beatriz Martínez Serrano)

Soledad Pérez-Abadín Barro, Resonare silvas*: la tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2004, 363 pp. (Lucía Cucala Benítez)

ARTÍCULOS

Luis Gómez Canseco

Francisco Garrote Pérez

Valentín Núñez Rivera y José Manuel Rico García

Carmen Perilli

Fernando Rodríguez Mansilla

Francisco Javier Sedeño Rodríguez

Manuela Sileri

Rafael Caso Amador

A OTRO PERRO CON ESE HUESO.
ANTROPOFAGIA LITERARIA EN EL SIGLO DE ORO

Luis Gómez Canseco
Universidad de Huelva

El hambre, pero también la risa, la religión o los celos, fueron motivos suficientes para comerse a un semejante, al menos en los reinos de los pícaros, los devotos o los amantes de la literatura áurea. Esta antropofagia literaria vertía en palabras, según la preceptiva aristotélica, una realidad que no fue ajena a una Europa devastada por el hambre y por las guerras[1]. Pero la repetida aparición de la temática caníbal en la literatura española del Siglo de Oro tuvo, al menos, dos de sus razones señaladas en la renovación del dogma eucarístico y en las noticias que llegaban desde los territorios americanos. La Contrarreforma se esforzó en subrayar la materialidad de la eucaristía e insistió en la transformación del pan y el vino en carne y sangre reales de Cristo; esa misma metamorfosis tuvo su continuación metafórica en el uso de la antropofagia sagrada como mecanismo de representación del sacramento. Por virtud de la *religio amoris* y en relación con el neoplatónico intercambio entre los amantes, la antropofagia eucarística pasó a formar parte del arsenal de la poesía petrarquista y de sus derivaciones dramáticas. La antropofagia se convierte entonces en símbolo de íntima unión entre personas, fueran éstas creyentes que se ofrecen como alimento para la divinidad y se comen simbólicamente a su Dios o amantes que se alimentan de sus amados. Por otro lado, las crónicas y pliegos sueltos impresos sobre América y las costumbres alimenticias de sus habitantes dejaron una profunda huella en la imaginación colectiva de los españoles de la época,

[1] No sólo por los casos de antropofagia en Europa Central, sino por prácticas descritas por los historiadores contemporáneos, como las de los francos durante las Cruzadas. Radulfus de Caen, en su *Gesta Tancredi Siciliae Regis in Expeditione Hierosolimitana* anota sobre la toma de la ciudad siria de Maarrat: "En Maarrat, los nuestros cocían a paganos adultos en las cazuelas, ensartaban a los niños en espetones y se los comían asados". Cfr. Amin Maalouf, *Las cruzadas vistas por los árabes*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 57-60.

que reflejaron en su literatura culta y popular un interés constante por la posibilidad, real o imaginada, de comerse a los iguales.

En realidad, la cultura barroca se movió entre dos polos estéticos y reales, el exceso y la escasez, que, en el ámbito de lo alimenticio, se convierten en sobreabundancia y necesidad, en empacho y hambre, motivo constante en el imaginario de la época. Ambas pueden conducir a la antropofagia: en el primer caso, por gula; en el segundo, por imperio de las circunstancias digestivas. La antropofagia se presenta como un proceso de degradación del ciclo alimenticio por el que la nutrición humana pasa de lo comestible, es decir, de lo aceptado socialmente como comestible, a lo no comestible, a lo repugnante. Tras esa división se esconde otra distinción social e ideológica, que separa al *nosotros*, con el que se representa la civilización, el orden y la verdad comúnmente aceptada por un colectivo, del *los otros*, donde se ubica no sólo lo exótico, sino también lo ilícito. Lo mismo ocurre con la alimentación, pues, aunque '*nosotros* no comemos carne humana', no por ello dejamos de sentir una curiosa repugnancia por los que lo hacen y de querer contemplar, desde la seguridad de nuestra civilización, el horror de los que habitan más allá de sus márgenes morales y geográficos. No en vano, los salvajes, los herejes, los infieles o los poseídos por Satanás comían hombres como signo de su maldad y barbarie.

Existe, sin embargo, un punto de contacto entre esos dos espacios contrapuestos, que se encuentra en las formas extremas o inferiores del orden civilizado. En los casos en que los nobles o los héroes se ven forzados por una situación trágica, la decisión de comerse a un semejante puede ser comprensible, hasta admirable y, cuando menos, literariamente conmovedora. Por otro lado, los pobres y pícaros que no tienen otra cosa que echarse al gollete, a pesar de encontrarse dentro del espacio civilizado, pueden caer en el error de comer lo ilícito: es el momento entonces para la risa, que surge de la misma repugnancia. Todo era susceptible de convertirse en chanza cuando el ser comido dejaba de ser un individuo, y devenía en objeto inane, fragmentado y triturado en modo de pasteles o longanizas.

Como tema literario, el canibalismo adoptó, durante el Siglo de Oro, formas que se adaptaron a los distintos géneros en que tuvo cabida. Inicialmente, pueden distinguirse dos modos básicos de antropofagia: la de antropofagia metafórica y la antropofagia real o, al menos, expuesta como verosímil. A la primera se acudió para representar las efusiones

pasionales de los amantes en la poesía petrarquista y sus derivaciones o el mutuo amor entre Dios y los creyentes en la poesía religiosa y, en particular, en la eucarística. La segunda, en su vertiente más supuestamente histórica, se tradujo en relaciones de hechos tremebundos, típicas de la cultura contrarreformista, o en facecias. Además, esa antropofagia verosímil pudo ser trágica en las materias caballerescas y en las formas de teatro más elevadas, y cómica en los asuntos picarescos, se vertieran éstos en novela, teatro o poesía, pues el gusto de los lectores cortesanos o de los mosqueteros del teatro no dudó en alternar el horror y la risa a la hora de imaginar cazuelas y buches cebados de carne humana.

LOS AMANTES HAMBRIENTOS

La decidida voluntad de transformarse en la persona amada y ser uno con ella llevó a algunos amantes a imaginar que se alimentaban, metafóricamente al menos, de las almas y los cuerpos apetecidos. El petrarquismo, tintado ya de neoplatonismo, fue el cauce adecuado para esos nutritivos deseos. El tópico queda perfectamente formulado en el soneto "Ojos, bocas del alma", que Antonio López de Vega incluyó en su *Lírica poesía* (1620): "Dos luminosas bocas son los ojos, / que la hermosura en interior sustento / al alma dan"[2]. Pero, más allá del lugar común, recurrente en la poesía de la época, la metáfora se altera a la hora de definir al ser amado como alimento. La burla ya se encuentra en piezas menores del teatro áureo. En el anónimo *Baile del Mundo*, un gracioso compara a las damas con asaduras, sobre la afirmación de que "unos sois livianos / y otras sois livianas"[3]; y Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo dedicó al asunto todo un entremés, titulado *El cocinero del amor*, donde un maestro de cocina, remedo de Cupido, se muestra dispuesto a aderezar a los amantes al gusto de sus parejas. A Morales, que pretende guisar a su

[2] *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1984, p. 277. Sobre el motivo en la literatura del XV, véase Joseph F. Chorpenning, "Romance Archetypes and Narrative Unity in *Cárcel de amor*", *The Modern Language Review*, 87.2 (1992), pp. 343-351.

[3] Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ed. facsímil José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000, II, p. 830.

enamorada "salada y dulce, / aquí agua de mar, y allá de río", el maese le ofrece su cocina:

> Pues yo os la guisaré dulce y salada,
> y con tal brevedad, que no haya modo,
> que la ponga más fácil y sabrosa.[4]

Lo mismo hace con doña Estefanía, que tiene quejas de su amigo y que queda espantada del realismo antropófago de la descripción:

> MAESE
> ...Puedo hacer sazonadas y suaves,
> que en la cocina del amor no hay cosa
> que virtud no reciba de sabrosa...
> Para vos el guisado será dulce,
> y para él tan agrio y tan acedo,
> que humille a vuestros pies su tiranía,
> y si le perdonáis y hacéis las paces,
> al agrio le echaréis mil bendiciones,
> pues un puntillo de agrio os asegura
> gozar de tantos siglos de dulzura.
> Dª ESTEFANÍA
> En el lenguaje está de la cocina
> tan propio y puntual, que me da espanto.[5]

Pero no siempre la voluntad alimenticia de los amantes es fruto de las buenas intenciones. El comerse al amado tiene también una dimensión grotesca o trágica. De la primera da cuenta Fernández de Ribera en su "Epitalamio en las bodas de una vejísima viuda, con cien ducados de dote, y un beodo soldadísimo de Flandes, con calva original", un poema largamente atribuido a Quevedo, donde la vieja, ávida en lo sexual y lo económico y, al parecer, también bruja, se ve impedida para comerse a su cónyuge por la ausencia de dientes:

> No lleva el sobrehueso;
> mas muchos que roer, yo lo confieso;
> y aunque airada lo tomes
> no lo podrás mascar, si te lo comes;
> que aunque irritarte intente,

[4] Cotarelo y Mori, *Op. cit.*, p. 273.
[5] Cotarelo y Mori, *Op. cit.*, p. 275.

no le podrás mostrar un solo diente.[6]

En el otro extremo se encuentra el don Gutierre de *El médico de su honra*, dispuesto a comerse a su mujer para vengar la sospecha de sus celos y hacer de la metáfora amatoria un trasunto real, donde la dama queda perpetuamente unida a su marido asesino y entonces defensor perpetuo de su honor:

por sombra imaginada,
con hechos inhumanos
a pedazos sacara con mis manos
el corazón, y luego
envuelto en sangre, desatado en fuego
el corazón comiera
a bocados, la sangre me bebiera,
el alma le sacara,
y el alma ¡vive Dios! despedazara.[7]

"ENTRA EN EL HUMANO BUCHE"

En la teología popular del Siglo de Oro, la antropofagia de los creyentes se presentó como un signo del amor de Dios, que, como los amantes, se da a comer a sus criaturas y sustituye así, en el sacrificio, a todos los demás cuerpos. La unión es, pues, de índole material y no mística, según defendieron los teólogos contrarreformistas en torno al dogma eucarístico y la festividad del Corpus Christi, tomando al pie de la letra las palabras de Cristo en el evangelio de san Mateos: "Accipite et comedite: hoc est corpus meum"[8]. En ello insiste la iconografía

[6] Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. José M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, p. 633. Para la adscripción a Ribera, véase José Lara Garrido, "Sobre la tradición valorativa en crítica textual: El 'amanuense' de Quevedo a la luz de un poema mal atribuido", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII (1984), pp. 380-395.

[7] Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, ed. D. W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1989, p. 171.

[8] Mt. 26, 26. Sobre la importancia del Corpus Christi escribió Juan de Zabaleta en *El día de fiesta por la mañana*, de 1654: "Cada año celebra Nuestra Santa Madre la Iglesia el inefable misterio del Sacramento del Altar un día que para esto tiene señalado. Éste se llama el día del Corpus. Es día de alegría grande,

contemporánea con imágenes como *La misa del padre Cabañuelas* de Zurbarán, donde espectador y protagonista asisten de modo simultáneo a la transformación material del vino en sangre bebible como prueba material de la antropofagia eucarística. La misma materialidad carnal defendieron Juan López de Úbeda en su *Cancionero y vergel de plantas divinas* (1588) al escribir: "Pan y vino material / en sus manos ha tomado, / y en lugar de pan y vino, cuerpo y sangre les ha dado"[9], Alonso de Bonilla en los versos del *Jardín espiritual*: "Quiso a los de su colegio / escogido y regalado / dar su santísimo cuerpo / a comer en un bocado"[10], o Pedro de Espinosa con su "Soneto al Santísimo Sacramento":

> Bien que a Cristo no vemos ni sentimos,
> mas la fee certifica con su sello
> que en Pan se pasa al alma por la boca.
> Creer manda otras cosas que no vemos,
> y aquí creer nos mandó contra aquello
> que ven los ojos y la lengua toca.[11]

La ocasión sacramental dio lugar a conceptos, cifras y gestos de ingenio, como los de Alonso de Ledesma en sus *Conceptos espirituales y morales*, donde se compara la cruz con un asador ("Soys assador con que amor / con el fuego de su leña / assó un Cordero con clavos, / para que mejor nos sepa"[12]) o donde el "Santíssimo Sacramento" se presenta "en

---

porque merece tanto alborozo tanto día. El certamen que hay es de alegría devota. Opónense los monarcas, los consejos, las religiones, las comunidades, las cofradías y el pueblo desgranado. Pregona la razón que el que supiere tacha de alguno déstos, de las que inhabilitan para la oposición, la diga para que no entre a competir con los que no tienen tacha en el alborozo de tan gran misterio" (*El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983, p. 280).

[9] *Romancero y cancionero sagrados*, ed. Justo de Sancha, Madrid, Atlas, 1950 [*BAE* 35], p. 107.

[10] *Ibid.*, p. 106.

[11] *Poesías completas*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 39.

[12] *Conceptos espirituales y morales*, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 70. Sobre estas comparaciones excesivas en la literatura devota de la época, véase Keith Whinnom, "El origen de las comparaciones religiosas del Siglo de Oro: Mendoza, Montesinos y Román", *Revista de Filología Española*, XLVI (1963), pp. 268-291.

metáfora de comida", que viene a sustituir a la manzana del Paraíso, origen de la muerte espiritual del alma:

> Alma, Dios por te coger,
> en dulce manjar se da,
> porque te conoce ya,
> que eres muerta por comer.
> Cebo qual buen caçador
> te pone Dios, y tan nuevo,
> que él mismo sirve de cebo,
> para cogerte mejor.
> Mucho te deve querer,
> pues en manjar se te da,
> porque te conoce ya,
> que eres muerta por comer.[13]

Estos retruécanos no salieron nunca de la poesía eucarística, pues vertidos en prosa y en tratados escolásticos hubieran caído más allá de los límites de la ortodoxia. De hecho, entre las numerosísimas alusiones a Cristo que se ofrece como alimento, no es infrecuente que los versos se pongan en boca de esclavos negros o pastores, cuya ignorancia atenúa lo excesivo del chiste. Es el caso de letrillas eucarísticas como el "¿A qué nos convidas, Bras? / A un cordero que costó / treinta dineros no más"de Góngora[14]. El mismo Quevedo atribuye a un clérigo ayuno de teología una "retahíla de coplas pestilenciales" sobre el Corpus que esgrime como argumento de su ciencia:

> Y diciendo y haciendo, desenvainó una, y por la primera, que era ésta, se conocerán las demás:
>
> Pastores, ¿no es lindo chiste,
> que es hoy el señor san Corpus Christe?
> Hoy es el día de las danzas
> en que el Cordero sin mancilla
> tanto se humilla,
> que visita nuestras panzas,
> y entre estas bienaventuranzas
> entra en el humano buche.
> Suene el lindo sacabuche,

[13] *Ibid*., pp. 84-85.

[14] *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980, p. 156; véanse asimismo otras letrillas en pp. 158-163.

pues nuestro bien consiste.
Pastores, ¿no es lindo chiste, etc.

-"¿Qué pudiera decir más" -me dijo- "el mismo inventor de los chistes? Mire qué misterios encierra aquella palabra pastores: más me costó de un mes de estudio". Yo no pude con esto tener la risa, que a barbollones se me salía por los ojos y narices.[15]

La extremosidad teológica de comerse material, que no espiritualmente, a Dios no dejó de ser respondida desde el bando enemigo; y entre las burlas y escarnios del dogma eucarístico, destaca el romance del morisco Juan Alfonso, que da cuenta de un experimento voluntariamente sacrílego que pretendía demostrar la falsedad del sacramento, pues, para escándalo del pensamiento tridentino, el destino final de lo comido, fuera carne humana o divina, cruda o aliñada, era siempre el mismo:

Bosotros que en una ostia
que dezís el Sacramento
tenéis por fe questá Dios
y os coméis aquel Dios buestro,
mirad qué jentil aliño
pues se sabe por muy zierto:
lo que se come se saca
por aquel postigo biejo.
Y por más curiosidad,
me dijo a mí un caballero
que se mantubo de ostias
por probar este misterio,
mas también dijo que dio
a la letrina su zenso,
sepultando allí sus dioses
en el suzio monumento.[16]

Pero no sólo los devotos podían comerse a su Dios, sino que Él mismo encontraba cierto gusto teológico en devorar a sus fieles. En la paráfrasis del salmo 51, *Miserere mei*, que Juan de Luzón incluyó en su *Cancionero* (1508) se glosa el versículo 18, "Quoniam si voluisses sacrificium,

[15] *El Buscón*, ed. Pablo Jauralde, Madrid, Castalia, 1990, pp. 143-14.

[16] Louis Cardalliac, *Morisques et Chrétiens. Un affrontement polémique (1492-1640)*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 481.

dedissem utique; holocaustis delectaberis", en términos voluntariamente caníbales: "No te deleytan comeres / de carnes sacrificadas / ni viandas muy guisadas, / sino obras aprovadas / de los hombres y mugeres. / No comes bravo coraje / ni muy limadas razones / ni delicado potaje / ni carne tierna salvaje / sino limpios coraçones, ...assí que buena te sabe / el alma muy tribulada, / no carne sacrificada / ni manida ni salada / que en tu estómago no cabe"[17]. Alonso de Bonilla llega incluso a referir en los *Juegos de Noches Buenas*, que el Espíritu Santo, convertido en "pájara pinta" sólo se ceba con los corazones de los justos, rechazando –no se sabe si para su escarmiento o no- el de los pecadores:

> ¿Dónde pica la pájara pinta?
> ¿Dónde pica?
> Pica en un corazón sano,
> donde Dios, como neblí,
> gusta de cebarse allí,
> teniéndole de su mano.
> ¿Y en un corazón profano
> y en alma que es viciosa?
> - Ox, que no posa.[18]

Lope de Vega, como era común en él, llegó más lejos. En las *Rimas sacras*, de 1614, incluyó un soneto "A un hueso de san Laurencio" que iba más allá de lo razonable. Cristo, atendido por unos ángeles meseros, está sentado a la mesa, esperando que termine de asarse el cordero que da metáfora a san Lorenzo. El poeta anuncia la llegada de san Lorenzo asado y pide al comensal que acabe pronto la pitanza, para que el rey de España, que, como lebrel, espera el hueso sobrante del santo, lo lleve luego a enterrarlo entre las otras muchas reliquias consagradas en su monasterio de El Escorial:

> Poned la limpia mesa a Cristo, y coma,
> espíritus divinos, del cordero,

[17] *Cancionero de Juan de Luzón. Epilogación de la Moral Philosophia...con... el Salmo Miserere, de profundis, o gloriosa domina*, Zaragoza, Jorge Coci, 1508. Don Antonio Rodríguez-Moñino hizo una edición facsímil del texto en 1959. Agradezco la noticia y la finura al muy sapiente Valentín Núñez Rivera, que estudia el texto de Luzón en su artículo "Glosa y parodia de los *Salmos penitenciales* en la Poesía de Cancionero", *Epos*, XVII (2001), pp. 107-139, especialmente pp. 121-122.

[18] *Poesía de la Edad de Oro. II*, ed. cit., p. 87.

de cuyo sacrificio verdadero
el humo sube en oloroso aroma.
Color de rosa en las parrillas toma;
sazón le ha dado amor, servilde entero;
vuele a mejor Arabia y hemisfero
deste fénix la cándida paloma.
Está sin corazón, asóse presto,
y que le vuelvan de otro lado avisa,
para llevar mejor el fuego impreso.
Ángeles, si la mesa le habéis puesto,
decilde que la carne coma aprisa,
que el más cristiano Rey espera un hueso.[19]

LEJOS DE DIOS: BRUJOS Y SALVAJES

El Dios de Lope, en una suerte de translación de los sacrificios paganos al dogma cristiano, consume la carne de sus elegidos. Era éste, sin embargo, un antojo que también se atribuyó en los tratados devotos contrarreformistas a los demonios y a sus seguidores. Todos los que están lejos de Dios, geográfica o teológicamente, coincidían en las aficiones caníbales: negros, indios o moros, pero también cristianos arrastrados por el diablo, como luteranos o brujas, que hicieron del canibalismo cifra de

[19] *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, p. 325. Sobre la acumulación de reliquias en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial escriben Luis Enrique Rodríguez-San Pedro y José Luis Sánchez Lora: "El hambre de reliquias fue general. Felipe II reúne en El Escorial, entre otras, un cabello de Jesucristo, once espinas, parte de un clavo, y parte de la esponja llena de vinagre. De la Virgen hay parte de las ropas y el pañuelo con que enjugaba los ojos al pie de la cruz; más un cabello. Cabezas de santos son ciento tres enteras, más otras sesenta parciales. Brazos de santos pasan de seiscientos, uno de ellos de la Magdalena. Dice el padre fray José de Sigüenza que de sólo tres santos no hay ninguna reliquia: San José, San Juan Evangelista y Santiago el Mayor. Poca diferencia hay, si hay alguna, entre los reyes y quienes, eclesiásticos o seglares, pelean en los entierros por atrapar una reliquia; naturalmente Felipe II puede más: 'No es maravilla se haya juntado tan incomparable tesoro [...], si miramos el poder de un príncipe tan grande como el de Felipe II y la gran devoción que a las reliquias de los santos tenía, la codicia con que las mandaba buscar por todo el mundo, la avaricia santa con que las guardaba' (fray José de Siguenza: *Historia de la orden de San Jerónimo*, 1602)" (*Los siglos XVI-XVII. Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2000, p. 226).

su pecado y dieron materia al gusto por el horror que se asentó en el público, lector u oyente, de las relaciones de hechos, cartas y pliegos sueltos.

En 1611, el impresor Juan de Mongastón publicó en Logroño una Relación de las personas que salieron al Auto de Fe que... celebraron en la ciudad de Logroño, en siete, y ocho días del mes de noviembre de 1610, donde se daba cuenta del proceso abierto contra los brujos de Zugarramurdi. Entre las actividades de los acusados, se relacionaban los aquelarres, la metamorfosis en animales, los pactos con el diablo y, como no, la antropofagia. El anónimo autor del libelo, que alcanzó un éxito notable, pues se hizo de eco de él el mismo arzobispado de Toledo, deja para el final los casos más truculentos y atractivos, los de vampirismo y necrofagia. Los brujos, según sus declaraciones y la Relación, bebían las sangre de los niños: "Y a los niños que son pequeños los chupan por el sieso y por su natura: apretando rezio con las manos y chupando fuertemente les sacan y les chupan la sangre; y con alfileres y agujas les pican las sienes y en lo alto de la cabeça y por el espinazo y otras partes y miembros de sus cuerpos. Y por allí les van chupando la sangre, diziéndoles el Demonio: Chupá y tragá eso, que es bueno para vosotras"[20]. La práctica –o, al menos, la creencia- debía de estar lo suficientemente extendida como para recogerse en alguno de los conjuros mágicos de la época que hoy conservamos, como en "Con dos te miro, / con tres te hallo / y con cinco te cato, / la sangre te chupo / y el corazón te parto"[21].

Pero la práctica en la que, en creencia del autor anónimo, los brujos encontraban más solaz era en desenterrar, descuartizar y guisar de diverso modo a sus congéneres, después de muertos. Según la Relación, "van a las

[20] *Relación de las personas que salieron al Auto de Fe*, en Pedro de Valencia, *Obras completas. VII. Discurso acerca de los cuentos de las brujas*, ed. Manuel A. Marcos Casquero e Hipólito B. Riesco Álvarez, León, Universidad de León, 1997, pp. 178-179. Sobre las prácticas antropófagas en los procesos de Logroño, véase Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 227-228.

[21] Francesc Riera i Montserrat, *Remeis amatoris, pactes amb el dimoni, encanteris per a saber de persones absents, cercadors de tresors, remeis per a la salut. Bruixes i bruixots davant la Inquisició de Mallorca en el segle XVII*, Barcelona/Palma de Mallorca, Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius, 1979, p. 8.

sepulturas y desentierran los tales muertos", "los abren y sacan las tripas y los descuartizan encima de la sepultura":

> Y luego toman a cuestas al difunto los parientes más cercanos y, llevando los padres a sus hijos y los hijos a sus padres y hermanos, las mugeres a sus maridos y los maridos a sus mugeres, se van con mucho regozijo y contento al Aquelarre y los despedaçan en puestas y los dividen en tres partes: una cuezen, otra asan y la otra dexan cruda. Y sobre una mesa que tienden en el campo con unos manteles suzios y negros, los parientes más cercanos lo van repartiendo todo entre todos los demás Bruxos, y se lo comen asado, crudo y cozido, comiendo el Demonio el coraçón, y sus criados la parte que les cabe.

No sólo eso, estos brujos dejaron testimonio detallado de sabores y preferencias, para satisfacer el espanto y el gusto del público contemporáneo, señalando que "aunque más podridas y hediondas que estén las carnes, les saben mejor que carnero, capones y gallinas, y mucho más que todo la carne de los Bruxos, y que la de los hombres es mejor y más sabrosa que la de las mugeres". La carne sobrante de los aquelarres la recogían y la guardaban en casa, y aun infecta, cuenta la *Relación*, "les sabía muy bien y la comían con mucho gusto". La afición llegaba a tal punto que, según declaró Joanes de Goyburu, también en noches que no eran de Aquelarre solían desenterrar y asar algunos muchachos, entre otros, a su propio hijo, a lo que añade un detalle cómicamente truculento sobre la economía de estos módicos saraos: "...poniendo en los dichos vanquetes el pan y vino de su casa, que después el gasto repartían entre todos y lo pagavan a escote"[22].

Pedro de Valencia, cronista de Indias de Felipe III, escribió un *Discurso acerca de los cuentos de las brujas* a instancias del arzobispo de Toledo, don Bernardo Sandoval y Rojas, con el fin de atajar estos desmanes de jueces y juzgados y limitar la difusión de relaciones como la de Logroño. En él, compara la supuesta antropofagia de los brujos vascos con la de los indios caribes: "¿Permitió Dios jamás al demonio tan desaforada tiranía, desprecio e infamia sobre caribes que comen

[22] *Relación de las personas que salieron al Auto de Fe*, ed. cit., p. 180. También el Polifemo de Eurípides tenía sus preferencias antropófagas: "Dicen que los extranjeros tienen las carnes más sabrosas" (*Cyc.* 126).

hombres?"[23]. Lo mismo hizo Quevedo en el romance "Suceso que, aunque parece de conseja, fue verdadero", que también se presenta en forma de relación en verso, aunque, en este caso, burlesca. A la vieja bruja, trazada como "gran mujer del Malo y de los dimoños", se le atribuye que "sin ser caribe / ni vivir en Congo, / se comió dos pajes / y un lacayo sordo. / Carne humana gasta / en su refitorio"[24]. El muy hambriento y contrarreformista Sancho de Alonso Fernández de Avellaneda incluyó en esta nómina de antropófagos a los luteranos, pues, cuando la buscona Bárbara le ofrece una zagala "de tan buena carne, que no sea más comer della que comer de una perdiz", responde, con más miedo a la justicia que a la carne humana:

> ¡Eso no! Allá darás, sayo; que no en mi rayo, como dicen los sabios; que no soy yo de los negros de las Indias ni de los luteranos de Constantinopla, de quienes se dice que comen carne humana. No me faltaba otro para que, sabiéndolo la justicia, me castigara.[25]

Y es que salvajes, bárbaros, indios, negros, moros y hasta luteranos, en tanto que enemigos y desconocedores del Dios verdadero, son pintados, desde el orden social e ideológico contrarreformista, como practicantes de un canibalismo primitivo o diabólico. Es la visión degradada, vergonzante y hasta cómica que se ofrece, desde el centro de universo, de los otros, de los que se asientan más allá los márgenes de la civilización. Gestos como los de Montaigne en el capítulo XXXI de su primer libros de *Ensayos*, el famoso "De los caníbales", no parece que tuvieran efecto alguno sobre los españoles, por más que pudieran haberlo leído[26]. Caribes, bárbaros,

[23] *Discurso acerca de los cuentos de las brujas. Obras completas. VII*, ed. cit., p. 286. Cervantes, que se hace eco directo de la *Relación* y de las reacciones de Pedro de Valencia, anota en el *Coloquio de los perros* lo que parece ser una elusiva mención de la antropofagia: "Vamos a verle muy lejos de aquí, a un gran campo, donde nos juntamos infinidad de gente, brujos y brujas, y allí nos da de comer desabridamente" (*Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. 596).

[24] *Poesía original completa*, ed. cit, pp. 1072 y 1074.

[25] *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 562.

[26] El ex-carmelita descalzo Diego Cisneros tradujo entre 1634 y 1636 el primer libro de los *Ensayos* con el título de *Experientias y varios discursos de Miguel de Montaña*, conservado manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 5.635). El mismo Cisneros da noticia de otra traducción parcial anterior,

trogloditas, moros o cíclopes devienen en sinónimos de antropófagos. Todavía el *Diccionario de Autoridades* define al *troglodita* como "muy comedor", asegura que todos los caribes "se alimentan de carne humana" y explica *antropofago* como "El caribe que come carne humana"[27].

En el *Viaje del Parnaso*, Cervantes traslada burlescamente la supuesta ingestión de carne humana atribuida a los bárbaros a la recepción del sueño inducido por los dioses: "Yo, que siempre guardé el común decoro / en las cosas dormidas y despiertas, / pues no soy troglodita ni soy moro, / de par en par del alma abrí las puertas"[28]. Tras la derrota en las playas de Barcelona, en el *Quijote* de 1615, Sancho y su amo son apresados por los hombres del duque, que los tachan de "trogloditas", "bárbaros", "antropófagos", "Polifemos matadores" y "leones carniceros"[29]. Esa repetida acusación de devoradores de hombres –de mujeres, en este caso- se debe a la fingida muerte de Altisidora, atribuida a la crueldad de don Quijote. Lo mismo ocurre en *El rufián viudo*, donde Trampagos se excusa ante Vademécum diciendo: "Fuera yo un Polifemo, un antropófago, / un troglodita, un bárbaro Zoílo, / un caimán, un caribe, un comevivos, / si de otra suerte me adornara"[30]. En el segundo capítulo del primer libro del *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* én la ínsula de bárbaros que esperan la llegada mítica de un poderoso rey, desarrollan sus ritos con una prueba antropófaga:

> ...este rey que esperan no saben quién ha de ser, y para saberlo, aquel hechicero les dio esta orden: que sacrificasen todos los hombres

---

obra de Baltasar de Zúñiga, embajador en Francia. Sobre el vínculo de estas traducciones y de la recepción de Montaigne en la España del Siglo de Oro y, en especial, en el entorno de Quevedo, véase Juan Marichal, "Montaigne en España", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I-2 (1953), pp. 257-278; Mª Dolores Picazo y Almudena Montojo, "Introducción", en Michel de Montaigne, *Ensayos*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 28-30; y Pablo Jauralde Pou, *Franisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999, p. 671.

[27] *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, Madrid, Gredos, 1990, III, 6, p. 363, I, 2, p. 180 y I, 1, p. 307.

[28] *Viaje del Parnaso,* ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1980, p. 137.

[29] *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, I, p. 1183. Cfr. asimismo las notas correspondientes en el volumen complementario, *ibid*., II, pp. 650-651.

[30] *Entremeses*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998, p. 46.

> que a su ínsula llegasen, de cuyos corazones, digo de cada uno de por sí, hiciesen polvos y los diesen a beber a los bárbaros más principales de la ínsula, con expresa orden que, el que los pasase sin torcer el rostro ni dar muestras de que le sabía mal, le alzasen por su rey, sino un hijo suyo.[31]

Góngora describe en *Las firmezas de Isabela* los territorios americanos como el lugar "donde la crueldad y el vicio / del bárbaro caribano, / cuerpo sacrifica humano, / y se come el sacrificio"[32]. En Baltasar Gracián pervive el mito, pues se afirma que la muerte "es de nación troglodita, hija del más fiero caribe, aquél que se chupa los dedos tras sus propios hijos"[33]; lo mismo que en Quevedo, que hace de la antropofagia de los esclavos africanos motivo de chanza macabra en su "Boda de negros":

> Trujeron muchas morcillas,
> y hubo algunos que, de miedo,
> no las comieron, pensando
> se comían a sí mesmos.
> Cuál, por morder del mondongo,
> se atarazaba algún dedo,
> pues sólo diferenciaban
> en la uña de lo negro.[34]

"CARNE Y SANGRE DE LOS ENEMIGOS": EL HAMBRE HEROICA

La materia heroica fue el ámbito propio para otra suerte de canibalismo pretendidamente verosímil. Héroes de diversos pelaje hacen de sus bocas sepultura, y se comen a amigos o enemigos por motivos que van del odio

[31] *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1999, p. 67. Según Diana de Armas Wilson, este episodio representa ciertas costumbres tradicionales del patriarcado (*Allegories of Love. Cervantes' Persiles and Sigismunda*, Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 110-122).

[32] *Las firmezas de Isabela*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1984, p. 234. El mismo Góngora se vuelve a referir a los caribes como antropófagos "lestrigones" en la *Soledad primera*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 285.

[33] *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1990, p. 766.

[34] *Poesía original completa*, ed. cit., p. 820-821.

familiar, al hambre o la venganza. Los libros de caballerías acudieron a la antropofagia como mecanismo para acentuar el horror de las situaciones épicas, como en la profecía de *El Baladro del sabio Merlín*, según la cual "los peces comerán a los peces, e los hombres comerán los hombres"[35] o la enfermedad de Artús en el *Oliveros de Castilla*, de cuya "cabeça salía una especie de gusanos negros como el carbón, e le descendían por la frente, e le comían toda la cara". Por sueños, Oliveros descubre que su amigo sólo sanará bebiendo la sangre sus hijos:

> E fue a gran priessa a la cama de los niños, e sin mirarlos en la cara, tomó el fijo por los cabellos e le cortó la cabeça, e luego después a la fija, e rescibió la sangre en el bacín, e después tomó los cuerpos e los tornó en la cama, e los cobrió como estavan de primero, e puso las cabeças en sus lugares sobre los cuellos e tomó el bacín e cerró la puerta de la cámara con llave. Oliveros se fue a gran priessa con la sangre de sus hijos a la cámara de Artús e tomó el vaso e lo hinchió de aquella sangre que estava aún caliente, e assentó a Artús en la cama e le fizo bever dos vasos della. E no la hovo tan presto bevido, quando todos los gusanos se le cayeron de la cabeça, e de la cara, e echó por la boca toda la podre e ponçoña que tenía en el cuerpo. E Oliveros le lavó con ella la cara e la cabeça; e por la voluntad de Dios le cresció la carne que estava comida e cobró la vista de los ojos.[36]

[35] *Libros de Caballerías*, ed. Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, Bailly, Baillière e hijos, 1907 [*NBAE*], I, p. 21. Véase asimismo Paloma Gracia, *Baladro del sabio Merlín (Burgos, Juan de Burgos, 1498) guía de lectura,* Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

[36] *Libros de Caballerías*, ed. cit., II, pp. 511 y 513-514. Sobre el *Oliveros*, véase José Manuel Lucía Megías, *Oliveros de Castilla (Burgos, Fadrique Biel de Basilea, 1499): guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998. Compárese con el episodio recogido en los *Castigos e documentos* del rey don Sancho que trae Harriet Goldberg: "Pone alli seneca otro tal enxienplo de apolonjo Rey de Persia que conbido aun principe que queria mal & mando a sus priuados que tomasen los fijos de aquel principe & lo matasen & que adobasen de comer dellos. E despues que ovo comido demando si le sopieran bien aquellos manjares el dixo que sy. E mando traer aquellas cabegas de aquellos sus fijos & ponergelas delante. E dixole delos cuerpos destas cabegas ha seydo tu cena. Plazete con tal conbite. Respondio el cauallero, 'En casa del rey toda gena es plazentera'" ("Cannibalism in Iberian Literature: The Dark Side of Gastronomy", *Bulletin of Hispanic Studies* [Glasgow], LXXIV [1997], p. 120).

En el *Libro del caballero Zifar*, impreso por primera vez en 1512, se da cuenta ejemplar del caso de un joven libertino condenado a la horca y que, en el último momento, se venga en el cadalso de su madre, a la que considera causa de sus males: "E llegó a su madre commo que la quería besar y abraçar, y tomóla con amas a dos las manos por las orejas a buelta de los cabellos, e fue poner la su boca con la suya, e començóla a roer e la comer todos los labros, de guisa que le non dexó ninguna cosa fasta en las narices, ni del labro de yuso fasta en la barbiella, e fincaron todos los dientes descobiertos e ella fincó muy fea e muy desfaçada"[37]. Aunque se trate de otro ámbito genérico, el de la tragedia, los mismos enfrentamientos familiares resueltos a dentelladas parecen aflorar en *La Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola, donde Acóreo sueña en Alejandra y Lupercio como leones que "asiendo los dos de mi persona / con las uñas y bocas me mataban, / gozándose después de mi corona"[38]. De hecho, fue en la tragedia el otro género que acudió a la antropofagia como signo de horror o de fuerza heroica. Cervantes, que elogió *La Alejandra* de Argensola por boca del canónigo toledano de la primera parte, también hizo que sus numantinos, forzados por el hambre, se comieran a sus prisioneros romanos. En las palabras de Teógenes se anuncia la fama futura de la acción y se establece un paralelo entre el hambre que roe los huesos de los asediados y su disposición a hacer lo mismo con los de los romanos:

> Y, para entretener por alguna hora
> la hambre, que ya roe nuestros huesos,
> haréis descuartizar luego a la hora
> esos tristes romanos que están presos,
> y, sin del chico al grande hacer mejora,
> repártanse entre todos; que con esos
> será nuestra comida celebrada
> por estraña, cruel, necesitada.[39]

La fuente más probable de este detalle truculento en la tragedia cervantina son las *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara, que, con su habitual habilidad para infiltrar glosas, relata que "como a los

[37] *Libro del caballero Zifar*, ed. Cristina González, Madrid, Cátedra, 1983, p. 282.

[38] *Alejandra*, en *Obras sueltas*, Madrid, Imprenta de M. Tello, 1889, I, p. 232.

[39] *La Numancia*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1996, p. 68.

numantinos se les acabasen los bastimentos y les faltasen ya muchos de los suyos, ordenaron entre sí y hicieron votos a sus dioses de ningún día se desayunar sino con carne de romanos, ni de beber agua ni vino sin que primero gustasen y bebiesen un poco de sangre de algún enemigo que hubiesen muerto. Cosa monstruosa fue entonces de ver, como lo es agora de oír, que así andaban los numantinos cada día a caza de romanos, como los cazadores a ojeo de conejos, y tan sin asco comían y bebían de la carne y sangre de los enemigos, como si fueran espaldas y lomos de carneros"[40]. No deja el obispo de Mondoñedo de afinar su gracejo al escribir "desayunar", notar lo del "ojeo de conejos" y comparar, no sin intención, la carne de romano con la de carnero, pues no sólo era común en la lengua el refrán que recoge el maestro Correas, "Carnero, comer de caballero", sino que, como explicaba Sebastián de Covarrubias, el carnero era la carne más apreciada en la época, "por ser su comida tan sana y tan ordinaria al hombre"[41]. La antropofagia sirve de motivo al patetismo heroico de dos escenas simbólicas en la tragedia cervantina: la primera, cuando una madre ofrece a su hijo pequeño la carne del pecho como único alimento: ("¿Qué mamas, triste criatura? / ¿No sientes que a mi despecho/ sacas ya del flaco pecho,/ por leche, la sangre pura?/ Lleva la carne a pedazos/ y procura de hartarte"[42]); la segunda, cuando Morandro, a punto de morir, ofrece a su amada Lira el pan robado a los romanos para que lo moje en su sangre:

> Lira, que acortes la hambre,
> entre tanto que la estambre
> de mi vida corta el hado;
> pero mi sangre vertida,
> y con este pan mezclada,
> te ha de dar, mi dulce amada,
> triste y amarga comida.
> Ves aquí el pan que guardaban
> ochenta mil enemigos,
> que cuesta de dos amigos

[40] *Epístolas familiares*, en *Epistolario español*, ed. Eugenio de Ochoa, Madrid, Atlas, 1945 [*BAE* 13], p. 79.

[41] Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Víctor Infantes, Madrid, Visor Libros, 1992, p. 107 y Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1989, p. 309.

[42] *La Numancia*, ed. cit., p. 77.

las vidas que más amaban.
Y, porque lo entiendas cierto
y cuánto tu amor merezco,
ya yo, señora, perezco,
y Leoncio ya está muerto.
Mi voluntad sana y justa
recíbela con amor,
que es la comida mejor
y de que el alma más gusta.
Y, pues en tormenta y calma
siempre has sido mi señora,
recibe este cuerpo agora,
como recibiste el alma.[43]

El mismo sentido trágico y abominable se mantiene en fábulas mitológicas y en la épica culta, donde el canibalismo se convirtió en signo de horror. Así lo utilizó Cristóbal de Virués, uno de los escritores que acaso más gustaron del patetismo. En el Canto XIII de *El Montserrate*, encontró una buena ocasión para describir con detalle las acciones del antropófago Formínolo, habitante de una tenebrosa cueva:

Un lestrigón, Formínolo llamado,
es señor de la cueva peñascosa,
de Antifates y Lamio derivado
en Formia, que hoy es Nola deleytosa:
al qual, en corazon duro y airado,
y alma inhumana, brava y desdeñosa,
jamás monstro ha tenido el ancho mundo,
que de gran trecho no le sea segundo.
Ni antropofago alguno tan enorme
hubo jamás en sus antecesores;
ni Sicilia ciclope tan disforme
tuvo entre sus indómitos mayores;[...]
De carne humana el inhumano horrible
el vientre insaciable se saciaba;[...]
las sierpes de veneno aborrecible
como queridas hijas regalaba,
y alimentadas de lo que él comía,
a su plato, en su mesa las tenía.[44]

[43] *La Numancia*, ed. cit., p. 83.
[44] Cristóbal de Virués, *El Montserrate*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1805, pp. 219-220, vv. 433-444, 449-450 y 453-456.

El malvado Formínolo tenía un pequeño ejército con sus mismas aficiones culinarias, que Virués describió como "hambrienta esquadra, fiera y asquerosa":

> De mil gallardos jóvenes lozanos,
> de mil hermosas mozas delicadas,
> tenían los ladrones inhumanos
> las cárceles tristísimas pobladas;[...]
> Para el sangriento plato que ordinario
> el soberbio Formínolo tenía,
> con el perverso, abominable y vario
> tropel de fieras que con él comía:
> de tierna juventud aquel nefario
> y triste robo con rigor hacia
> su gente, y ella para sí la tierra
> tala, destruye, abrasa, asuela, atierra.[45]

La misma intención mítica y espantosa se repite en La Angélica *de Lope de Vega, donde, entre los avatares de los amantes, se recorren territorios* caníbales o en el poema *La Filomena*, donde Lope de Vega se detuvo a detallar los aspectos más horrendos del mito: "Guisan las dos, ¡oh gran maldad! turbadas, / los pedazos sangrientos"; o la alteración terrible de la naturaleza: "Come Tereo de sí mismo, y cesa / el orden natural". La escena central del mito, cuando Tereo toma conciencia del crimen, alude de nuevo a la condición bárbara y ajena a Dios del rey, y aparece llena de resabios neoplatónicos, pues al igual que los amantes intercambian sus espíritus, la carne del hijo se reconoce en el padre y se resiste a salir de su simbólica esfera:

> ...acuérdase Tereo
> del tierno infante, y que le traigan manda,
> teniéndole delante, caso feo,
> y aun en sí mismo, en forma de vianda.
> "¿Qué dudas conocer, bárbaro ateo,
> le dice Progne, al que en tus venas anda
> como alimento ya, de que estas lleno...?"
> Tereo, ardiendo en ira, los enojos
> por las ardientes venas dilatando,

[45] *Ibid.*, pp. 220-221, vv. 473-476 y 481-488.

prueba arrojar el alimento triste,
que, como está en su esfera, se resiste.[46]

Ese mismo filón truculento, aprendido acaso en las obras de Virués, es el que explotó Guillén de Castro en su versión dramática del mito, *Progne y Filomena*, cuyo texto y acotaciones insisten en mostrar a los ojos del público los signos más visibles del horror:

PROGNE. Este guisado
de mi mano te he guisado.
TEREO. Y aun por eso es tan sabroso
PROGNE. Come y revienta, cruel (*Aparte*)
TEREO. Gustaré de que lo pruebe
Mi hijo. Traedle.
PROGNE. Bebe; (*Toma la copa y un jarro*)
pues yo, mientras van por él,
te doy la copa.
TEREO. Podría
desvanecerme el favor. (*Échale sangre en el vaso*)
TEREO. ¿Qué sangre es ésta?
PROGNE. Traidor,
esta sangre es tuya y mía
TEREO. Estoy de ajeno sentido,
Pero no quiero matarme
Con tan infame veneno.
PROGNE. ¿No bebes? Della he de hartarme.
(*Va a beber la sangre del vaso, y arrójasela al rey a la cara*)
TEREO. ¿Qué furias te han incitado?
PROGNE. Quiero volvella a tu pecho
por tus ojos.

[46] *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. Cayetano Rosell Madrid, Atlas, 1950 [*BAE* 38], pág. 483. Lope, siguiendo el texto de Castiglione en *El cortesano* (IV, 6-7) y el soneto VIII de Garcilaso, glosó el tópico neoplatónico del intercambio de espíritus entre los amantes en las *Rimas divinas y humanas del licenciado Tomé de Burguillos*: "...como de ajena son naturaleza, /inquiétase en ardores congojosos. / Esos puros espíritus que envía / tu corazón al mío, por extraños / me inquietan como cosa que no es mía" (*Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, p. 1254). Sobre el tema de Procne y Filomena en el romancero medieval, véase Harriet Goldberg, art. cit., pp. 117-119.

Como en Lope, en ese volver la sangre a su lugar de procedencia a través de los ojos parece haber una referencia a la creencia neoplatónica, que recoge Marsilio Ficino en el *Commentarium in Convivium Platonis* (VII, 4), según la cual los espíritus sanguíneos vuelven, a través de los ojos, "como a través de ventanas de vidrio"[47], a su origen, situado en la persona amada:

> TEREO. ¿Qué me has hecho,
> que como piedra he quedado?
> Demonio, mujer, abismo,
> ¿qué es de mi hijo?
> PROGNE. Cruel,
> ¿cómo preguntas por él
> si le tienes en ti mismo?
> De la carne que has comido
> es esta sangre y es tuya.[48]

La antropofagia adoptó, en tragedias como las de *Fuenteovejuna*, la forma de transgresión social y política, pues era el pueblo el que asesinaba y engullía al noble Comendador. En los testimonios contemporáneos, como la *Crónica de Enrique IV* de Alonso de Palencia o la *Crónica de las tres órdenes y cavallerías de Santiago, Calatrava y Alcántara* de fray Francisco de Rades –fuente, según López Estrada, de la versión lopesca[49]–, no hay mención alguna de canibalismo, aunque se insiste en la crueldad del caso: "le echaron –escribió Rades– por una ventana a la calle; y otros

[47] El del intercambio sanguíneo aparece en Ficino en los siguientes términos: "..como los espíritus se generan de la sangre más pura por el calor del corazón en nosotros son siempre semejantes al humor de la sangre. Pero al igual que este vapor de los espíritus nace de la sangre, así también manda fuera rayos semejantes a sí por los ojos, como a través de ventanas de vidrio" (*De amore Comentario al banquete de Platón*, Madrid, Tecnos, 1994, pp. 200-201).

[48] *Obras de Guillén de Castro*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1925 [Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles de la Real Academia], 1926, I, pp. 150-151. Un sentido trágico similar se encuentra en la segunda escena del acto segundo de *Los siete infantes de Lara* de Juan de la Cueva, donde Almanzor muestra a Gonzalo Bustos la cabeza de sus hijos en la mesa donde se está desarrollando un banquete. Cfr. *El infamador; Los siete infantes de Lara; y el Ejemplar poético*, ed Francisco A. de Icaza, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

[49] Cfr. "Estudio sobre *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega", en Lope de Vega y Cristóbal de Monroy, *Fuente Ovejuna (Dos comedias)*, Madrid, Castalia, 1989, pp. 13-16.

que allí estavan con lanzas y espadas, pusieron las puntas arriba, para recoger en ellas al cuerpo, que aún tenía ánima. Después de caýdo en tierra, le arrancaron las barbas y cabellos con grande crueldad; y otros con los pomos de las espadas le quebraron los dientes... Estando juntos hombres, mugeres y niños llevaron el cuerpo con grande regozijo a la plaça; y allí todos los hombres y mugeres le hizieron pedaços arrastrándole y haziendo en él grandes crueldades y escarnio"[50]. Sin embargo, como ha estudiado Héctor Abad, en el texto de Lope ya se encuentran indicios de vampirismo, cuando Pascuala le dice a Jacinta "En él beban su sangre es bien que esperes", refiriéndose al Comendador. Más adelante insiste en la furia del pueblo, "tan grande que en ellos crece, / que las mayores tajadas / las orejas a ser vienen" [51].

En la versión de la tragedia escrita por Cristóbal de Monroy y Silva (1612-1649), a pesar de su conocimiento de la *Fuente Ovejuna* de Lope, se intensifican los aspectos macabros del asunto y los villanos llevan hasta el extremo su voluntad de exterminación del Comendador:

> Van a la mortal figura
> y, mordiéndole las carnes
> en galardón de sus culpas,
> hacen con ronco alarido
> de sus bocas sepultura,
> de sus dientes fuertes armas,
> y de sus pechos las tumbas,
> do el espectáculo encierran
> y do el cadáver sepultan.[52]

[50] *Chrónica de las tres órdenes y cavallerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*, Valencia, Librerías París-Valencia, 1997, p. 80. Sobre los hechos históricos de Fuenteovejuna y su repercusión literaria, véase Emilio Cabrera y Andrés Moros, *Fuenteovejuna. La violencia antiseñorial en el siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 107-178.

[51] *Fuente Ovejuna*, ed. Conald McGrady, Barcelona, Crítica, 1993, p. 129 y 133-134. El artículo de Héctor Abad, "Estupro, linchamiento, canibalismo: dos *Fuenteovejunas*", en AA.VV, *La metamorfosi e il testo. Studio temático e teatro aureo*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 159-188.

[52] *Fuente Ovejuna (Dos comedias)*, ed. cit., p. 342. Explica Héctor Abad que "este 'detalle' puede relacionarse con la tendencia amplificadora de Monroy (siempre presente, como vimos, en su realización lingüística del drama), pero tiene que ver, sobre todo, con la cabal realización de la imagen subterránea que une los tres episodios de *Fuenteovejuna* que hemos estudiado: la caza como

No se trata aquí, como en otros casos, de la unión con lo semejante por medio de la antropofagia, metafórica o real, sino de una violenta voluntad de destrucción, que aspira a la aniquilación absoluta del Comendador y, consecuentemente, a la alteración del orden que representaba.

MATANDO EL HAMBRE: LOS CANÍBALES CÓMICOS

La antropofagia cómica aparece generalmente ligada, en la literatura áurea, al hambre picaresca. La fuerza del hambre da en canibalismo para el que la sufre y en risa para el lector, que asiste a la mudanza de transgresión en mojiganga. Uno de los primeros atisbos de esa dimensión cómica se encuentra en *La tierra de Xauxa* de Lope de Rueda, donde los pícaros Hozinguera y Panrizo despluman al bobo Mendrugo con las fantasías de una tierra en la que los alimentos guisados se humanizan y se dirigen a su devorador invitándolo al crimen. En Jauja, los ríos de miel y leche "no paresce sino que están diciendo: 'Cómeme, cómeme'", los árboles de tocino que dan como fruto buñuelos "están diciendo: 'Máxcame, máxcame'" y los pasteles "dicen: 'Tragadme, tragadme'"[53]. Alonso Fernández de Avellaneda recogió el chiste en su *Quijote*: "una muy gentil olla de vaca, tocino, carnero, nabos y berzas, que está diciendo: "¡Cómeme! ¡Cómeme!""[54], y Cervantes lo utilizó para dar en la cabeza a su émulo, al atribuir a uno de sus venteros la elaboración de "...dos manos de ternera que parecen uñas de vaca; están cocidas con sus garbanzos, cebollas y tocino, y la hora de ahora están diciendo: ¡Cómeme! ¡Cómeme!"[55]. Pero en el *Baile de Leganitos*, recogido en la *Flor de las*

---

metáfora de la violencia carnal; el linchamiento como substitución de la caza (cacería ritual) y el descuartizamiento y canibalismo como traslación del reparto y la incorporación de la presa" (art. cit., p. 187).

[53] *Pasos*, ed. Fernando González Ollé y Vicente Tusón, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 162-163.

[54] *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, p. 269.

[55] *Don Quijote de la Mancha* [II, 59], dir. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, I, p. 1110. Véase Edward Riley, "*Uñas de vaca o manos de ternera*: Cervantes and Avellaneda", en *Studia in honorem Prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1988, I, pp. 425-432.

comedias de diferentes autores de 1615, ya no es un guiso el que habla, sino las manos de una chusca campesina Teresa, que su más chusco amante describe en términos antropófagos: "Tus manos son de papel, / más delicadas que un tris, / que están diciendo: Cómeme / sin mostaza o perejil"[56].

En realidad, Avellaneda hizo del canibalismo un recurso de comicidad reiterado en su novela. De nuevo, nos encontramos con un bobo, acompañante aquí de un loco y caracterizado por una glotonería que le llevará, par risa de los circundantes, a decirse capaz de comer carne humana para saciar su hambruna y que terminará convirtiéndose en alimento[57]. Pero la antropofagia avellanedesca casi nunca pasa de la risa hipotética, y Sancho, Bárbara, Bramidán, don Álvaro Tarfe o el autor de la compañía de comediantes, potenciales caníbales, se limitan a amenazar verbalmente, aunque no dan. El único que parece atreverse a pasar de las palabras a los hechos es el titular de la primera venta en la que comparecen los protagonistas, que pone "a asar un razonable pedazo de carnero, si no es que fuese de su madre, que de la virtud del ventero todo se podía presumir"[58], dejando el margen sintáctico suficiente para al lector le quepa la duda de si la madre lo era del carnero o del ventero mismo. Por su parte, el principal oficio con el que Avellaneda presenta a su Sancho es el de "henchir la panza" y lo pinta, como ha subrayado James Iffland, con los rasgos de la tarasca, la serpiente que salía a plaza en las fiestas del Corpus, con la que el propio Sancho se compara[59]. Por esa hambre monstruosa se explica el anuncio que hace a la mondonguera Bárbara respecto a las futuras victorias en el reino de Chipre, una suerte de Jauja caníbal: "allí tendrá bastantísima ocasión de mostrar su habilidad, porque habrá tripas infinitas de los enemigos que mataremos; de los cuales podrá hacer pasteles, pelotas de carne y ollas podridas"[60]. La

[56] Cotarelo, Emilio, *Op. cit.*, I, p. 488.

[57] Sobre esa transformación cómica del comedor en comido, véase Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1989, p. 287.

[58] Ed. cit., p. 277.

[59] Sancho dice de sí que es "tamaño como la tarasca de Toledo" (*Ibid.*, p. 667). Las observaciones de Iffland en *De fiestas y aguafiestas: Risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid/Universidad de Navarra, Iberoamericana / Vervuert, 1999, pp. 308-309.

[60] Ed. cit., p. 521.

antropofagia es sólo la hipérbole de un Sancho glotón y simple, convertido en motivo de burlas y en objeto de deseos culinarios.

Son varios los personajes que amenazan con comerse a Sancho. En primer lugar, Bárbara misma, ante cuya visión el escudero se espanta y huye: "si no me encomendara aprisa a san Longinos benditísimo y apretara los pies, me tragara sin duda, como se ha tragado ya al triste rucio y a mi caperuza, que no la hallo"[61]. El fingido gigante Bramidán de Tajayunque une en el destino digestivo a amo y escudero y anuncia su intención de convertirlos "en albondiguillas". Con esa misma voluntad eutrapélica, que permite al noble burlarse del loco, don Álvaro Tarfe, bajo la advocación de sabio Fristón, también amenaza con comerse a don Quijote, Sancho y a Bárbara, luego veremos con qué artes. En el capítulo XXVI, es el autor de compañía teatral, que se hace pasar por un encantador turco, el que, como buen pagano, se dispone a comerse Sancho: "pienso luego a la hora, en llegando con vos al castillo, desollaros muy bien, y cenarme esta noche vuestros higadillos, y mañana asar todo lo demás de vuestro cuerpo y comérmelo, que no me sustento yo de otra cosa que de carne de hombres"; para ello pide a sus criados "aquel asador de tres púas en que suelo espetar los hombres enteros, y asadme al punto a este labrador". Sancho, en su simplicidad, pide un aplazamiento del festín:

> Por las llagas del señor san Lázaro, que santa gloria haya, le ruego que tenga misericordia de mí; y si es servido, antes que me coma, mande vuesa merced dejarme ir a despedirme de Mari Gutiérrez, mi mujer, que es colérica, y si sabe que vuesa merced me ha comido sin que yo me haya despedido della, me terná por grandísimo descuidado, y no podré después verle una buena cara.[62]

[61] *Ibid.*., p. 514. El robo de caperuzas vincula a Bárbara con la tarasca, pues, como explica Covarrubias, "los labradores, quando van a las ciudades, el día del Señor, están abovados de ver la tarasca, y si se descuydan suelen los que la llevan alargar el pescueço y quitarles las caperuças de la cabeça" (*Op. cit.*, p. 954).

[62] Ed. cit., pp. 382, 648 y 585. En *Gargantúa y Pantagruel*, Panurgo cuenta, en un episodio similar, la intención de los turcos de asarle por no haber adoptado la fe mahometana y sus artimañas para escapar del castigo: "Los bandidos turcos me habían puesto en el asador untado de manteca como un conejo, porque estaba tan seco que de otro modo mí carne hubiera sido muy mal manjar; y de esta manera me hacían asar vivo. Mientras así me asaban, yo me recomendaba a la gracia divina, acordándome del buen san Lorenzo y siempre con la esperanza de que Dios me libraría de este tormento, lo que fue hecho de manera muy extraña,

Con la intervención de la prostituta Bárbara, la burla antropófaga deriva en zumba sexual cuando el paganazo accede a renunciar a la cena, siempre y cuando Sancho se vuelva "moro" y siga "el Alcorán", para lo que, afirma, "es menester que con un cuchillo muy agudo os cortemos un poco del pluscuamperfeto". La mutilación sustituye al canibalismo, aunque Sancho encuentra, de nuevo, una excusa para evitarla: "no me corte nada de ahí, porque lo tiene tan bien contado y medido mi mujer Mari Gutiérrez, que por momentos lo reconoce y pide cuenta dello, y por poco que le faltase lo echaría luego menos; y sería tocarle en las niñas de los ojos, y me diría que soy un perdulario y desperdiciador de los bienes de naturaleza"[63]. La circuncisión, que Sancho interpreta como castración, subraya la unión entre sexo y antropofagia, presente también en otros textos cómicos del Siglo de Oro. Es el caso del *Entremés famoso de los huevos*, en el que Menga se niega a comer dos huevos y, para evitarlo, se finge muerta. Benito, su marido, dispuesto a enterrarla viva, si no cede, consigue al final su objetivo de ser delicadamente devorado: "BENITO: ¿Comeréislos? MENGA: Sí, sí, sí. / BENITO: ¿Cuántos huevos? MENGA: ¡Ay de mí! / Más de una canasta entera"[64]. Años antes, a mediados del XVI, el licenciado Sebastián de Horozco recogió, en la relación de unas fiestas hechas en Toledo en honor de Felipe II, dos entremeses grotescos en los que el sexo masculino aparece como objeto de alimentación. En el primero, un sacamuelas limpia los entredientes de una atareada mujer; en el segundo, es una mondonguera la que, junto con las tripas, guisa los miembros de algún macho incauto:

> Este día entre los otros entremeses estropajosos salió un sacamuelas con todo su herramental y una muger a quien sacava la muela, y sentávala en una silla y descarnávala con un cuerno y después sacava unas tenazas de herrador y, ella dando gritos, sacávale un

---

porque mientras así rogaba de todo corazón a Dios, gritando: '¡Dios mío, ayúdame! ¡Señor Dios, sálvame! ¡Señor Dios, sácame de este tormento al que me tienen sujeto estos perros traidores porque me niego a renegar de tu ley!', el tostador se durmió porque así lo quiso la gracia divina, o la de algún buen Mercurio, quien hábilmente durmió a Argos que tenía cien ojos" (Barcelona: Planeta, 1984, I, p. 73). Sobre este episodio rabelaisiano, véase Mijail Bajtin, *Op. cit.*, pp. 187-189.

[63] Ed. cit., pp. 586-587.

[64] Cotarelo, *Op. cit.*, I, pp. 150-154, p. 154.

> miembro de hombre tan grande que dava no poco plazer y risa a toda la gente. La qual como es natural más se huelga y ríe con estas cosas que con las buenas. A este tenor salieron un tripero y una tripera caballeros en sus bestias y llevaban su mal cocinado. Ella llevaba dos ollas delante en un serón y con un garabato sacava dél unas tripas, y de la otra muchas naturas de hombre. Con que tampoco llorava la gente, ni aun las damas que los veýan.[65]

PASTELES Y OTRAS RECETAS

Si hemos dar crédito a los testimonios literarios de la época, el modo más frecuente de comer carne humana era en pastel. La razón está en la amplitud y pocos miramientos de la cadena alimenticia que cubría la pasta de esta suerte de empanadas, de calidad menor que ínfima, de precio igualmente bajo y de extendidísimo uso entre los más pobres. Sebastián de Covarrubias aludía a ello en su *Tesoro*, al afirmar que el pastel "es refugio de los que no pueden hacer olla y socorre muchas necesidades"[66]. La proverbial falta de escrúpulos de carniceros y pasteleros ya se recoge en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, en un chiste que arraigó fuertemente en la conciencia colectiva de la España áurea: "Llevaban en Granada a ajusticiar a un hombre, y decía el pregón: 'Mándanle ahorcar y hacer cuartos'. Oyéndolo el delincuente, dijo: 'Después de yo muerto, siquiera me lleven a la carnicería'. Los cuartos eran las cuatro partes en que se suelen dividir las reses y se hacía cuartos a los delincuentes y sus trozos se exponían en los caminos"[67]. Baltasar del Alcázar, en el enigma "Hombres que gustos buscáis", presenta la carne del pastel bajo la

[65] Sebastián de Horozco, *Relaciones históricas toledanas*, ed. Jack Weiner, Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1981. Conde de Cedillo, "Algunas relaciones toledanas que en el siglo XVI escribía el licenciado Sebastián de Horozco", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 13 [1905], p. 169). BNM, ms. 9175, f. 153r. Lope de Vega también acudió al caso en una carta dirigida al duque de Sessa en 1615, en la que describe las actividades de las cortesanas de su calle: "Flaquezas, al fin, humanas, / de que mi calle es tan bella / por calor o por estrella, / que ya sus arroyos son/ la Tierra de Promisión, / pues corre leche por ella" (*Epistolario de Lope de Vega*, ed. Agustín G. de Amezúa, Madrid, Tipografía de Archivos, 1935-1943, III, p. 2002).

[66] Ed. cit., p. 856.

[67] *Floresta española*, ed. Mª Pilar Cuartero y Máxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1997, p. 124.

metáfora del cuerpo sacramental de Cristo. Como los animales guisados de la tierra de Jauja, la carne habla y se ofrece como alimento: "mi cuerpo os doy por comida, / en este pan encubierto... Yo fui cordero llamado, / pero después me vendieron, / y para que tengáis vida, /a mi cuerpo muerte dieron". El poema tiene, en su trasmisión textual, algunas variantes que inciden directamente en la antropofagia, entre las que destacan: "doy con mi carne mi sangre / y hago contrarios efectos / porque con un cuerpo mismo / doy vida y dar muerte puedo" y, sobre todo, "a todos los aprovecho"[68], probablemente con el doble sentido de dar provecho a todos los que lo comen, pero también con el de servirse de todos –humanos incluidos- como carne del pastel.

Desde el *Guzmán de Alfarache*, la picaresca buscó ocasión para, al hilo del asunto central del hambre, dar cabida a toda variedad de pasteles. Mateo Alemán ya hace mención de unos huesos de carnero sospechosamente grandes: "compraban de los huesos que sobraban a los pasteleros: costaban poco y abultaban mucho"[69]; pero fue Quevedo el que hizo de los pasteles bandera antropófaga. Especialmente truculento resulta la carta en la que su tío Alonso describe a Pablos el destino de su padre ajusticiado: "Hícele cuartos y dile por sepoltura los caminos. ¡Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos haciendo mesa franca a los grajos! Pero yo entiendo que los pasteleros de la tierra nos consolarán, acomodándole en los de a cuatro"[70]. Entiéndase que "los de a cuatro" eran los pasteles más baratos y de carne más variada, por ello, más adelante, cuando Pablos acude a Segovia, escenario de la muerte de su padre, y le ofrecen como agasajo pasteles, renuncia como signo de respeto a la propia sangre:

> Parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro, y tomando un hisopo, después de haber quitado los hojaldres, dijeron un responso todos con su *requiem aeternam*, por el ánima del difunto cuyas eran aquellas carnes. Dijo mi tío:
>
> -Ya os acordáis, sobrino, lo que os escribí de vuestro padre.

[68] *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid: Cátedra, 2001, pp. 566-567. Sobre estas variantes textuales, recogidas en el manuscrito 4117 de la Biblioteca Nacional de Madrid, véanse las pp. 96-97 de la Introducción a esta prodigiosa edición de Alcázar.

[69] *Guzmán de Alfarache*, ed. José Mª Micó, Madrid, Cátedra, 1987, II, p. 416.

[70] *El Buscón*, ed. cit., p. 132.

> Vínoseme a la memoria. Ellos comieron, pero yo pase con los suelos solos y quedéme con la costumbre, y así, siempre que como pasteles, rezo una Ave María por el que Dios haya.[71]

De las calidades y usos de los pasteleros dio cuenta Quevedo en versos como los de "A un pastelero", donde los pasteles devienen en tumbas: "los que comían después desenterraban / y él, haciéndolos, fue sepulturero"[72], o en sueños, como el *del Juicio Final*, los triturados reclaman al cocinero sus partes antes de la resurrección de los cuerpos: "Pero tales voces como venían tras de un malaventurado pastelero no se oyeron jamás, de hombres hechos cuartos y pidiéndole que declarase en qué les había acomodado sus carnes. Confesó que en los pasteles y mandaron que les fuesen restituidos sus miembros de cualquier estómago en que se hallasen"[73].

Las mujeres no fueron ajenas al holocausto e hicieron de la cocina venganza y signo de dominación comiéndose a los hombres. Ya en la segunda mitad del siglo XV, el médico valenciano Jaume Roig avisó en su *Spill* del peligro de las cocineras, dando testimonio personal del caso de unas pasteleras parisinas, en uno de cuyos pasteles se encontró el dedo triturado de un hombre: "En hun pastis, / capolat, trit, / d'hom cap de dit / hi fon trobat... mes hi havia / un cap d'orella; / carn de vendella / creyem mensajem, / ans que y trobassem / l'ungla y el dit / trog mig partit. / Tots lo miram, / he arbitram"[74]. Al final se descubre que no fue fruto de la casualidad, sino que la pastelera, con dos ayudantes, mataban y trituraban

[71] *Ibid.*, p. 165-166.

[72] *Poesía original completa*, ed. José M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, p. 645.

[73] *Sueño del Juicio Final* en *Sueños y discursos*, ed. Felipe Maldonado, Madrid, Castalia, 1972, p. 79.

[74] Jaume Roig, *Spill*, ed. Joseph Almiñana Vallés, Valencia, Del Cenia al Segura, 1990, II, p. 601. El texto fue traducido al castellano en el siglo XVII como *Libro de los consejos del maestro Jaime Roig* por Lorenzo Matheu i Sanz (Cfr. *Ibid.*, I, pp. 113-124). El guiso de uñas, como receta, aunque en este caso también como sátira contra los sastres, reaparece en *El burlador de Sevilla*, donde el gracioso Catalinón apunta el chiste ante la visión de las comidas infernales: "CATALINÓN: ¿De qué es este guisadillo? / D. GONZALO: De uñas. CATALINÓN: De uñas de sastre / será, si es guisado de uñas" ([Tirso de Molina], *El burlador de Sevilla. Marta la piadosa*, ed. Antonio Prieto, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 220).

a los hombres para luego dar de comer delicias caníbales a las futuras víctimas: "del que y venien, / alli bevien, / alguns mataven; / carn capolaven, / ffeyen pastells, / he, dels budells, / ffeyen salsiçes / o llonganiçes / del mon pus fines"[75]. Ya vimos a Quevedo vincular la antropofagia a las brujas, y es en ese mismo ámbito donde encontramos las recetas más detalladas para la elaboración de la carne humana. En el *Quijote* de Avellaneda es don Álvaro Tarfe, el que haciéndose pasar por el sabio Fristón, y haciendo honor a su nombre, le anuncia a don Quijote sus intenciones caníbales: "llevando por los aires a la reina Zenobia, la porné en un punto en los montes Perineos, para comérmela allí frita en tortilla, volviendo luego por ti y tu escudero Sancho Panza para hacer lo mesmo de ambos", a lo que Sancho, glotón experimentado, responde con unos certeros consejos culinarios: "Sólo le advierto, como amigo, que, si ha de llevársela, mire bien cómo la come; porque es un poco vieja y estará dura como todos los diablos; y así, lo que podrá hacer será echalla en una olla grande (si la tiene) con sus berzas, nabos, ajos, cebollas y tocino; dejándola cocer tres o cuatro días, estará comedera algún tanto, y será lo mesmo comer della que comer un pedazo de vaca"[76]. Fuera de que la carne de vaca fuera considerada de calidad inferior a la del carnero, la referencia a los montes Pirineos y hasta el mismo modo de ablandar carnes y huesos recuerdan alguna receta similar recogida en la relación del proceso contra los brujos de Zugarramurdi. Bien pudo ser que Avellaneda leyera dicha relación, aunque lo que sin duda había leído –y lo sabemos por testimonio propio en el prólogo- era el *Coloquio de los perros*, donde se da noticia de los casos de brujerías, en buena parte sobre la relación impresa en Logroño en 1610. Los brujos, tan aficionados a la antropofagia, encontraron el modo de aprovechar hasta los huesos de sus víctimas:

> La primera vez que después buelven al Aquelarre echan a cozer los huesos del difunto que comieron antes, y con ellos las hojas, ramas y raýzes de una yerva que en Vascuence llaman *Belarrona*, que tiene la virtud de ablandar los huessos y los pone como si fueran nabos cozidos. Y una parte de ellos comen, y otra el Demonio y Bruxos más ancianos la machan en unos morteros y los esprimen con unos paños delgados y sacan de los dichos huessos una agua clara y amarilla que el Demonio recoge en una redoma; y el cisco que queda de los huessos

[75] *Ibid.*, p. 601.
[76] Ed. cit., p. 648.

> y los sesos de los difuntos los recogen los criados del Demonio y los guardan para hazer polvos y ponçoñas.[77]

Son las múltiples utilidades del cuerpo humano.

[77] Ed. cit., pp.180-181.

LA OPOSICIÓN REALISMO/IDEALISMO EN LA LITERATURA[+*]

FRANCISCO GARROTE PÉREZ
Universidad de Salamanca

1

La discusión sobre la naturaleza y alcance del realismo y del idealismo en la literatura da la sensación de ser una cuestión impertinente, pues todos estamos convencidos de tratarse de unas categorías aceptadas y con una función tan básica y consagrada en los estudios literarios que no admiten discusión alguna.

Sin embargo, muchas veces he llegado a la conclusión, en el análisis de los textos literarios, de que, lo que llamamos idealismo, puede considerarse también como realismo y lo mismo sucede si se enfoca desde el punto de vista contrario. De este modo comienza la confusión. Tal vez se trate de apreciaciones personales y, sin duda alguna, puedo estar equivocado, no obstante prefiero exponer mis inquietudes más que mis ideas, tal vez, partiendo de la duda, pueda hallar alguna respuesta satisfactoria.

2

La aparición de ambos términos y su consiguiente oposición nacen en la Edad Moderna e imprime un giro radical a la especulación filosófica, que se separa del pensar filosófico de los antiguos y medievales y se convierte en un método y en una concepción del mundo. Pero lo más importante es que, frente a la calificación de realistas, en sentido metafísico, dada a las doctrinas anteriores, el idealismo moderno, a partir de Descartes, destaca a primer

[+] *Nota de los editores: para uniformizar el formato de los artículos, se presenta este artículo en una maquetación distinta a aquella en la que se publicó originalmente. En el cuerpo del texto, se indican entre corchetes las páginas de la primera versión. Se ha mantenido la numeración original de las notas.*

[*] Proyecto de Investigación LE 59/04.

[79] El espacio no permite entrar en estos contenidos, para su consulta puede leerse la monografía de Otto Willmann, *Die Wichtigsten Philosophischen Fachcausdrüke* (Munich, 1909), donde sigue detalladamente los cambios de significación de estas palabras a lo largo del tiempo.

[80] Me refiero a la "Teoría de las necesidades" de Maslow, quien expone la existencia de una jerarquía de necesidades en el ser humano: 1. *Necesidades fisiológicas*, que se refieren a los alimentos, etc. 2. *Necesidades de seguridad*, que incluyen la organización para evitar las posibilidades de miedo y dolor. E. *Necesidades de amor y pertenencia*, que consisten en, una vez logrado un lugar

plano la posición idealista, apareciendo gradualmente como oposición lógica el término de realismo. Por tanto, el término idealismo es de acuñación filosófica, no literaria, que pasó de la filosofía idealista [31] alemana a la literatura con el romanticismo germano. Desde entonces, todos hemos hecho la distinción entre literatura idealista, de base platónica, y realista, fundamentada en Aristóteles, y pensamos que son divisiones fructíferas y acertadas. Además, hemos vuelto la vista hacia atrás en el tiempo y hemos aplicado los términos a todas las literaturas anteriores, diviéndolas en idealistas y realistas.

Ante tal situación, uno puede preguntarse si es válida esta actitud intelectual y la consiguiente división de la literatura en dos vertientes enfrentadas entre sí.

3

Desde la aparición de los términos de realismo e idealismo hasta hoy, se observa una gran confusión entre conceptos como "idealismo" y "subjetivismo", "realismo" y "objetivismo", e, incluso, "materialismo", que muchas veces se identifican, cuando en realidad existen diferencias entre ellos. Claro, sabemos que muchas de estas confusiones o identificaciones provienen de las diversas posturas ideológicas encaminadas a descalificar las posiciones contrarias, para lo cual se ha modificado de una forma sistemática el significado y el alcance de dichos términos. Ahora bien, si hoy tienen vigencia estas palabras, es en los círculos especializados, fuera de ellos han perdido el sentido heredado y se han reducido a unas apreciaciones demasiado vagas e imprecisas. Ciertamente es una lástima que términos como *idea*, *idealista* o *idealismo*, que en su origen disponen de una gran riqueza semántica, se hayan degradado tanto que apenas sean reconocibles, pues realmente resultan ser aberraciones del pensamiento[79].

Pero lo que más llama la atención es la seguridad con que se enfoca y se determina la parcela literaria llamada idealista, sin pensar que el término "idealista" no es unívoco, sino que es capaz de ser considerado en el plano psicológico, gnoseológico o metafísico e, incluso, dentro de cada uno de estos niveles, puede recibir múltiples acepciones, llegando al extremo de que

[79] El espacio no permite entrar en estos contenidos, para su consulta puede leerse la monografía de Otto Willmann, *Die Wichtigsten Philosophischen Fachcausdrüke* (Munich, 1909), donde sigue detalladamente los cambios de significación de estas palabras a lo largo del tiempo.

muchas veces no se perciba el sentido de la palabra, a no ser que vaya adjetivada, como puede ser, además de los vistos, los de [32] "subjetivo", "objetivo", "absoluto", "crítico", "trascendental", "teleológico", etc. A lo que hay que añadir la infinidad de momentos en que se confunden estas diversas significaciones y, a veces, se mezclan con el *idealismo de los ideales*, confundiéndolo con el *idealismo de las ideas*, lo que lleva con mucha frecuencia a descubrir que literaturas consideradas como idealistas son de hecho realistas. De ahí que cuando se discute este término de "idealismo", muchas veces, al determinar su significado, no se tenga en cuenta acepciones afines, como *idealista*, *idaelizado*, *ideal* o *el ideal* (sustantivo), palabras que proceden todas del griego *idéa*, que puede significar 'imagen', 'figura' o 'forma', lo mismo que 'semejanza' o 'copia' y también 'modelo' o 'patron', que mide el valor de las obras o la bondad o maldad de las acciones o del comportamiento en orden a conseguir ese ideal. Tal es el caso del autor literario, del que decimos que idealiza el tema, porque lo presenta más bello o más noble que aparece en la realidad o porque su obra será tanto más perfecta cuanto más se aproxime al ideal. Entonces, buscar la perfección de la obra literaria, medir el producto artístico con el patrón de la perfección, una tarea noble y digna de cualquier artista, no creo que pueda considerarse como idealismo, a no ser que se confunda idealismo con afán de perfección o que dependa del grado de aproximación al patrón o ideal para determinar si la obra es realista o idealista, con lo que, la obra que más se aproxime al modelo de perfección, sería idealista y, la que menos, realista por estar más próxima a la realidad. Evidentemente, nada de esto tiene sentido, pues la obra considerada más idealista, puede demostrarse que es realista y al contrario. Lo que exige el determinar criterios concretos para establecer un punto de partida, pero antes habrá que aclarar otras cuestiones.

4

Es normal que, desde el punto de vista actual, quien habla de filosofía platónica o neoplatónica las considere idealistas, lo mismo que la literatura inspirada en estas ideologías. Exactamente igual sucede con el aristotelismo y la literatura que se apoya en sus ideas poéticas, sólo que en este caso hablarán de realismo. Esto ha llevado a colocar en oposición idealismo y realismo. [33]

Platón afirmaba que el mundo real es una copia del mundo de las ideas, un universo ideal, suprasensible e inteligible. Entonces, todo lo que el hombre observa en la realidad, es una impresión o huella hecha por las ideas del mundo superior. Ahora bien, esas cosas o huellas son reales, aunque

estén en penumbra, pues reciben la forma de algo superior, que también es considerado como real. Sólo cuando las conoce pone en relación la huella con su modelo mediante la noticia que tiene en sus facultades de ese modelo. De este modo se asegura la comunicación de lo real con esa dimensión espiritual o trascendente, a través del espíritu que habita en el interior del hombre.

Aristóteles, por el contrario, no cree en la primacía de las ideas, ni tampoco en que las cosas sean mera copia de las ideas, sino que las cosas son reales, porque cada cual dispone de su esencia inmanente e independiente de las demás y, en todo caso, esa esencia es inteligible. Entonces lo interesante es lo real y se abandona todo aquello que proceda del plano de lo ideal. Con lo que desaparece cualquier comunicación entre lo real y lo ideal.

Los dos, pues, coinciden en reconocer la existencia real de las cosas y seres, la diferencia viene dada en que el segundo considera que la esencia es inmanente a cada ser, mientras que el primero cree que la esencia es trascendente y, en consecuencia, hay que descubrirla, para lo cual es necesario partir del mundo real y llegar a las ideas de las cosas, al mundo trascendente, para encontrar la verdadera realidad. Entonces, se me ocurre que es más lógico llamar *idealismo inmanente* a la postura aristotélica, por contraposición al *idealismo trascendental* de Platón, porque la *esencia* de un sistema equivale a la *idea* del otro y ambas tienen el mismo significado y las dos son inteligibles. Del mismo modo se puede hablar de *realismo inmanente* y de *realismo intelectual*, pues la línea realista considera que la verdadera realidad está en las cosas y la llamada idealista afirma que reside en las ideas y, si ahí está la auténtica realidad o verdad de las cosas y es inteligible, también podrá considerarse como realismo intelectual. Así parecen confirmarlo los filósofos de la teoría de los universales cuando reflexionaron sobre el platonismo, los cuales lo consideraron como realismo, desde el momento en que sostenían que las ideas son reales, por lo que no se les ocurrió hablar de realismo o idealismo, sino de realismo y nominalismo (realismo y subjetivismo), es [34] decir, si las ideas son reales o son meros productos mentales, construcciones subjetivas, nombres que tienen como contrapartida cosas individuales en la realidad.

Se puede deducir también con facilidad –y esto parece interesante– que ambas posturas intelectuales dejan entrever una especie de dualismo, un plano superior, que es el de un ser primero y más alto, que es Dios, y otro inferior, el de las cosas o seres individuales de este mundo visible, los cuales deben caminar hacia la perfección del superior. Mas este esquema dualista de pensamiento, que incluye diversos niveles, no equivale de modo alguno a la

distinción u oposición entre realismo e idealismo, sino que ambos convergen en una unidad, pues la comunicación entre ambos niveles está asegurada. Tal sensación de dualismo no tiene otro alcance que evitar el monismo, doctrina que haría derivar lo inferior y lo superior de uno y mismo Ser Absoluto. Ahora bien, como ese Ser supremo es la causa y fin trascendente del mundo inferior, se establecen las diferencias entre Dios y el mundo, entre lo infinito y lo finito, aparecen también la verdad objetiva en las cosas que son conocidas y la verdad subjetiva en la mente de quien las conoce, todo lo cual conforma una especie de dualismo, en el que nada se opone a nada, sino que ambos niveles se complementan en el coocimeinto del mundo y del hombre, en la explicación de la causa y finalidad de las cosas, de su naturaleza y valor, combinando lo ontológico, lo gnoseológico, lo ético y la filosofía de la naturaleza.

A partir de estas simples observaciones, cualquiera puede deducir que esa oposición entre realismo e idealismo es imposible, pues lo que se percibe es una aproximación, nunca una oposición, entre lo que entendemos por realismo e idealismo, lo cual es elocuente a la hora de establecer criterios claros sobre dicha cuestión.

5

La comprensión del dilema realismo/idealismo depende, considerado desde el punto de vista gnoseológico o epistemológico, del análisis de la realidad en términos de *sujeto* y *objeto*, lo cual exige, por un lado, la organización de la realidad en términos de relación de los objetos entre sí y, por otro, la necesidad de un contacto, [35] sea de la naturaleza que sea, de ese objeto real con el sujeto cognoscente. Es decir, que los objetos de la realidad tienen que afectar los órganos de los sentidos.

Las diferencias surgen en cuanto nos acercamos a los dos modelos tradicionales, pues la doctrina aristotélica considera que las cosas son reales y sustanciales, las cuales impresionan el sentido y la razón las conoce, pero el objeto mantienen su independencia del sujeto. En dicho proceso sensitivo, permanece el dualismo entre sujeto (base del idealismo) y el objeto (fuente del realismo). La línea platónica, por el contrario, establece que son las sensaciones y la acción del alma del sujeto quienes dan la forma o la idea, aunque sea de modo imperfecto, a las cosas reales, porque, al recibir la sensación del objeto exterior, lo conforma y lo conoce mediante la aplicación de la idea o noticia que tiene en su mente de la idea universal, pero, en esa verificación, el objeto conocido se identifica con el sujeto que conoce

mediante la función del espíritu, que universaliza el objeto exterior en la realidad de la idea, desapareciendo de este modo la dualidad y, en consecuencia, la distinción u oposición entre realismo e idealismo.

Dejando a un lado la serie de preguntas que se hicieron los idealistas modernos, muchas veces insolubles, desde estos dos sistemas tradicionales, la dificultad mayor la presenta la doctrina peripatética, pues, al permanecer la separación entre objeto y sujeto, desdobla el mundo, ya que separa lo material de lo espiritual, lo que no le permite solucionar el problema de cómo se puede pasar de las sensaciones, algo inmanente al sujeto que conoce, al mundo trascendente. Por ello se reduce a la mera realidad y a lo que la razón pueda descubrir en ella mediante la comparación o semejanza entre cosas terminadas y perfectas, por lo que no se pueden modificar, ya que no necesitan conseguir la perfección y, por tanto, el sujeto cognoscente no precisa del ascenso a niveles superiores en busca de dicha perfección. Es lógico, pues, que aquí el idealismo carezca de funcionalidad y sea algo inútil y extraño al funcionamiento de la razón que se centra en el realismo de las cosas observables y experimentables.

La otra línea, por el contrario, gana en amplitud y en unidad. En efecto, por la sensación y la consecuente actuación de la razón, conoce los objetos exteriores, pero al aplicar el patrón de la idea, algo que está en su interior, se da cuenta de que ese [36] objeto exterior es más imperfecto que su idea exterior y hacia ahí lo reenvía en busca de perfección para poder conocerlo. Ahora bien, en ese mismo momento, lo interioriza de tal modo que deja de existir como objeto exterior y desaparece la oposición objeto/sujeto. Esa distancia, que hay entre la cosa real e imperfecta, recibida por los sentidos, y la perfección de la idea, es lo que le permite pasar a la razón a esos niveles superiores, aumentar en conocimiento por medio de las facultades superiores y buscar en su interior una mayor perfección del objeto sensible percibido. Por este camino de la experiencia subjetiva, le es posible pasar de lo sensible a lo inteligible, de lo material a lo espiritual, de la realidad a la trascendencia, del realismo al idealismo, y así completar el conocimiento de la realidad percibida, que es la coincidencia del objeto conocido con su idea, la cual es su verdadera realidad, la verdad, no la realidad sensible, que era una sombra de lo que debería ser. Por tanto, lo que llamamos realismo es el punto de partida de un proceso que continúa y culmina con lo que entendemos por idealismo, con lo cual desaparece cualquier oposición entre ambos términos y los dos se reducen a un único camino de búsqueda de la perfección del objeto real, que ha entrado por los sentidos y ha asimilado el sujeto que conoce.

Ahora, uno puede preguntarse si esas diferencias en la relación objeto/sujeto pueden justificar la oposición entre realismo e idealismo. Pienso que ese sujeto que conoce un objeto, en ambas líneas se basa en la sensación, con la diferencia de que en una no rebasa lo real, se queda en la experiencia objetiva, mientras que en la otra, que subjetiviza la experiencia, llega hasta el ser trascendente, porque necesita de un espacio para poder descubrir la verdad, la perfección, mientras que el realista no lo necesita, porque ese objeto que conoce es por sí mismo perfecto. Mas, a pesar de estas diferencias, poca dificultad hay para convertir al realismo y al idealismo en las dos caras de una misma moneda o en dos etapas de un mismo proceso, que consiste en la búsqueda de la verdad y de la auténtica realidad de las cosas sensibles y reales.

En conclusión, gradualmente se ha ido descubriendo que la oposición entre realismo e idealismo no es tan férrea e insalvable que no se pueda establecer conexiones entre ambas categorías. En realidad, más que oponerse, se complementan, lo que, a medida que avancemos, irá apareciendo cada vez con mayor claridad. [37]

6

Si pasamos al idealismo moderno, observaremos ante todo que toma una cierta cautela ante las cosas, mucho más extrema que la de la línea platónica, lo que supone abandonar la tranquilidad en que vivía el hombre antiguo y medieval, quien con la sola visión de las cosas adquiría la verdad sobre ellas y la verdad no era más que la adecuación entre la mente y la cosa.

Este idealismo traduce su cautela en el abandono de las cosas reales, se aparta de los seres sensibles y de las sensaciones producidas en los sentidos y del juicio posterior a la sensación, lo que le lleva, no a buscar la esencia de las cosas, sino a cómo puede conocerlas. Actitud que va mucho más allá que la verdad de lo inteligible o la falacia de lo sensible de Platón, pues, mientras este salvaba las apariencias, los idealistas, desde Descartes a Kant e incluso más allá en el tiempo, no pretenden ni salvar siquiera dichas apariencias, sino que se introducen en su interioridad y, en el sujeto, no en el objeto, buscan las respuestas a los problemas del conocimiento, de la verdad y de la realidad.

El idealismo moderno, pues, se centra en el sujeto cognoscente y prácticamente desaparece la relación con el objeto, al menos en el sentido tradicional, porque se centra en los contenidos de conciencia, en los contenidos de pensamiento, en el sujeto trascendental o como le llame cada

pensador. Es decir, se trata de un sujeto pensante o un "yo" que contiene en su interior todas las cosas, que es el punto en que converge todo idealismo. De este modo, las cosas no existen porque las vea en la realidad (ruptura de la relación sujeto/objeto), sino porque las pienso y, si las pienso, las puedo conocer y, si soy capaz de hacer todo esto, es que son verdaderas. Tal actitud ante el problema de la verdad es lo que mejor diferencia al idealismo de cualquier forma de realismo. El realista, ante la pregunta de qué es la verdad, responde señalando los seres que considera verdaderos, mientras que el idealista mira a su interior y dice que el verdadero es aquel ser que él piensa que es verdadero, con lo que responde con una identificación entre la verdad y su conocimiento, el cual esconde o detecta la verdad de todo ser.

Resumiendo, este idealismo reduce todo al ser pensado, pero el mayor problema que encuentra es cómo dar el paso a la trascendencia como medio de justificación de [38] las cosas. Y la solución que halla es transformar el sujeto pensante o cognoscente en *sujeto absoluto*, con lo que su pensamiento es el único juez capaz de descubrir la verdad de todo, aunque pueda dar la sensación de disolverse el sujeto. En fin, el idealismo moderno, se adjetive de una forma o de otra, tiende siempre a encerrar el mundo en el sujeto, ya sea gnoseológico, como ser pensante, ya sea metafísico, cuando se convierte en ser absoluto, lo que le lleva a presentar el mundo como producto de su conciencia. Por tanto, todo es según lo piensa el ser humano, camino que lleva a descubrir que el idealismo se desenvuelve dentro de los ámbitos del subjetivismo o participa ampliamente de él, porque suprime incluso la realidad de los principios ideales, confinándolos exclusivamente a los dominios inmanentes del sujeto pensante. Así considerado el idealismo es una clara oposición al realismo.

Todo esto ya se va aproximando al concepto común que tenemos del realismo, algo muy alejado de la realidad y sin posibilidad de justificación, pues las ideas claras y distintas son productos ideales de nuestro pensamiento y, como es evidente, todo es del color del cristal con que lo mire el "yo", que es lo único cierto y la medida justificadora de todas las cosas, pues es imposible cualquier norma objetiva de verificación. Pero, el que está enfrente, mide desde la razón, no desde la conciencia, y tiene muchas dificultades para admitir dichas propuestas, desde el momento que sólo acepta lo verificable o lo medible. Y, claro, la literatura, producto de la imaginación, es fácilmente asimilable a esta postura idealista fuera de los medios académicos, con lo que muchos la consideran como falta de verdad, como un conjunto de elucubraciones sin estar sujetas a regla ni a medida y, por ello, despreciable e inútil. Por todo ello, tras este idealismo filosófico y la literatura romántica, históricamente surge como oposición el realismo y la

literatura realista, otro medio distinto de conocimiento y de explicación de la realidad. De todos modos, este idealismo, tal como lo hemos visto, es ante todo una solución particular al problema crítico de la verdad, pero más bien se trata de una moda, la manifestación de una época y de una cultura, la cual, por su desconfianza radical ante la realidad o por su actitud laica a cualquier asomo de trascendencia, encierra todo en la conciencia, se convierte en puro subjetivismo muy alejado de la realidad. [39]

7

La solución a este problema creo que no está en la exageración del idealismo convertido en pura subjetividad, como tampoco en la del realismo visto como exclusiva objetividad, porque, si puedo conocer, es por la autonomía inicial del objeto con relación al sujeto, pues los objetos se me imponen como datos exteriores al sujeto, independientes y anteriores a cualquier subjetividad, pero esta tiene un papel fundamental e imprescindible. Por tanto, es necesario el análisis de la realidad sensible dentro de ese proceso interactivo de sujeto/objeto, que es el inicio del conocimiento. Poco importa quien determine a quien, lo fundamental es la relación mutua entre ambos mediante los sentidos y el juicio de la razón. De donde se va perfilando ya que tampoco es aceptable la separación o contraposición entre realismo e idealismo, pues todos los datos apuntan a una complementariedad o, si se quiere, a la yuxtaposición de ambos términos, que no es más que una codeterminación del objeto y el sujeto, como ya pensaban los escolásticos medievales (*ex objecto et subjecto paritur notitia*). De este modo, lo que rodea al objeto representaría el realismo, el sujeto pondría los ingredientes idealistas y la conexión con el nivel metafísico aportaría el hiperrealismo, que combina sabiamente el idealismo con el realismo, lo que supondría la unión y la continuidad del proceso gnoseológico desde el objeto sensible hasta lo cómico y trascendente, desde la realidad hasta el conocimiento total.

La explicación de este tarea común del sujeto y del objeto se entiende actualmente como la interacción entre el *campo neuronal* del sujeto y el *campo espacio-temporal* en que se desenvuelve el objeto, siendo los sentidos los responsables de la comunicación entre ambos mediante estímulos electroquímicos. Ahora bien, esta teoría pone el acento en el sujeto, ya que no se centra en la experiencia de los objetos externos, sino en las condiciones que posibilitan dicha experiencia, que son las del sujeto cognoscente cuando se decide voluntariamente a hacerlas posibles. Quiere decir esto que el sujeto es independiente del objeto y, por tanto, escapa a lo empírico, aunque no impide la interacción. En efecto, se asegura la interacción por cuanto es el

campo neuronal el que, por sus propias características de campo, va más allá de los elementos que lo componen, así abandona el cerebro e interactúa en el campo del objeto por medio del sentido, el cual es estimulado por una actividad electroquímica, [40] que produce señales eléctricas discretas (la información), las cuales hacen interactuar entre sí a las células del campo neuronal y producen la sensación subjetiva, el conocimiento, porque el cerebro es capaz de descodificar esta información de las imágenes visuales y de los códigos sonoros en algo más familiar para el manejo consciente.

Luego, el proceso del conocimiento se basa en una interacción de los dos campos vistos, comienza con un dualismo, pero como la acción del campo espacio-temporal es puramente mecánica, el que lleva a cabo todo el trabajo consciente es el campo neuronal del sujeto, que es el que permite la desaparición del dualismo, convirtiendo el conocimiento en algo íntimo al sujeto que conoce, directo e independiente del objeto, en una experiencia interior.

Vista así la preeminencia del sujeto en el proceso del conocimiento, es lógico que se destaquen tres elementos: el "yo" sensible, el sujeto que percibe y el pensamiento, lo que está indicando que el sujeto es trascendental o, al menos, independiente del objeto por escapar de lo empírico exterior. Y si es independiente del objeto experiencial, su conocimiento ya no es *dual*, sino *íntimo*, *vivencial*, es una experiencia interior, a lo cual está unida la posibilidad de la autotrascendencia, pues, al conocer vivencialmente, percibe con mayor claridad que es una parte, aunque muy pequeña, del cosmos (o de la supraconciencia o de la supramente o de la divinidad), conciencia que hace trascender nuestro sentido de individualidad en busca de la totalidad. Por este camino el hombre se siente parte del cosmos y hacia esa conciencia cósmica comienza a caminar.

Ahora abandonemos este campo de la psicología actual y reflexionemos un momento. Visto el proceso del conocimiento, en el que se recupera la funcionalidad de la realidad y abre al sujeto cognoscente a la trascendencia, poco costará descubrir con claridad la complementariedad de lo real del objeto con lo subjetivo del sujeto, lo mismo que la posibilidad de mirar con mente unitiva hacia la trascendencia. Reflexión que permite ya descubrir cierta relación entre esos niveles que conocemos como "realismo", "idealismo" e "hiperrealismo", los cuales –según vamos descubriendo– son diversos pasos o niveles diferentes de un mismo proceso en devenir, que por naturaleza es imperfecto, hacia la perfección o realización. Aislar uno de los otros, [41] supone perder la perspectiva humana del conocer desde la realidad hasta la totalidad, negar el sentido de la evolución irreversible de la existencia

en busca de la perfección y de la realización de ser humano en la totalidad de la supraconciencia o conciencia cósmica.

Además, hay otra connotación clara, pues si el conocer consiste en *vivenciar* las sensaciones en la unión del objeto con el sujeto, éste ha vivenciado la realidad en su interior, le ha dado vida, y el contenido de esta experiencia íntima es lo que universalmente se conoce como reflejo de la realidad absoluta, porque el sujeto ha contemplado en su interioridad lo que le viene del exterior a la luz del ideal que le viene de arriba. A su vez, como esta clase de conocimiento es fuente de unidad, su naturaleza consiste en ser uno con aquello que conoce, pues aquí conocer no es analizar, sino unificar. Entonces, percibir la realidad física o la realidad superior es ser uno con ellas. Y, como existe correspondencia entre los modos de conocer y los niveles de conciencia –como puede explicar cualquier psicólogo actual– la realidad superior es un nivel de conciencia, al cual todos llaman Mente o nivel superior de conocimiento.

Por este proceso, la realidad o su extremo superior la realidad absoluta, son un único nivel de conciencia, un solo modo de conocer, que es la Mente unificadora. Y lo que está claro es que nunca se puede predicar de esa Mente, que es la totalidad, el que sea *ideal* o *concreta*, *espiritual* o *material*, *vitalista* o *mecanicista*, porque hacerlo supondría establecer una oposición dualista o la posibilidad de que existieran diversos puntos de vista, cuando aquí no existe más que uno, el del nivel de conciencia de la Mente unificadora o, si se quiere, el de la conciencia cósmica.

Desde esta perspectiva ya no tendrá sentido el separar realismo de idealismo, pues todo es uno en la unidad de la supramente o de la totalidad cósmica ambos conceptos forman un solo nivel de conciencia y un único modo de conocer. O dicho de otra manera, en el todo cósmico o en la divinidad se identifican lo real y lo ideal, unificación que se ha ido preparando a lo largo del proceso crítico del conocimeinto y de la autotrascendencia del "yo" individual. [42]

8

De lo dicho en el apartado anterior, se deduce que cualquier pregunta sobre la realidad desborda nuestra visión racional e incluye una perspectiva metafísica. Claro, en toda esta cuestión, ya desde Heráclito hasta hoy, todos los pensadores han coincidido en dar la preeminencia a la razón sobre los sentidos como instrumento del conocimiento de la verdad, lo cual quiere

decir que siempre se ha concedido mayor realce al sujeto que conoce que al objeto conocido. Entonces, habrá que admitir la importancia de este proceso mediante el cual aprehendemos el mundo, pero convencidos de que se trata de un procedimiento interior y constructivo, un complejo intelectual e interior al hombre, encaminado a establecer la unión entre lo sensible y lo metafísico e intentar explicar los problemas que experimenta la existencia en devenir entre el tiempo y la eternidad. En la actualidad, la mayor parte de las ciencias del hombre están de acuerdo en esto, cuya estela vamos a seguir a continuación.

Es importante resaltar que este proceso del conocimeinto es el que engendra nuestra experiencia, la cual es el medio, aunque difícil de describir o compartir, que posibilita la interacción entre el hombre y el mundo total, ya sea el físico o el metafísico. Y nos convenceremos de ello cuando descubramos que la experiencia pone en funcionamiento la conciencia (el alma de los neoplatónicos), que es la experiencia del *darse cuenta* o del *despertar* a realidades superiores en busca del proceso de unidad, pues es un hecho admitido que la conciencia se revela siempre como un conocimiento unitivo. Entonces, no debe extrañarnos que la experiencia interior mire siempre hacia la totalidad y, en el cumplimiento de su misión unitiva, lo incluya todo, lo que sentimos, lo que vemos, lo que oímos, todas nuestras emociones, nuestras sensaciones corporales, la totalidad de nuestros pensamientos, todas nuestras imágenes y representaciones y muchas cosas más, todo. Y esto es posible, si aceptados que el hombre es un "yo" pensante y espiritual, abierto a lo físico y a lo trascendente, y que puede conocer ambos planos, si le concedemos que es una conciencia en expansión que le permite trascender más allá de los límites de su propio "yo" y, además, corroboramos que es un ser espiritual. E insistimos en que puede conocerlos, porque, por encima de todo, se destaca la *conciencia de unidad*, pues la experiencia de la realidad es el primer paso que abre el camino hacia la metarrealidad [43] tal cual es, ya que, al desaparecer la ditocomía externo/interno, mundo/individuo, objetivo/sujetivo, aparece la fuerza unificadora de la mente, que es la constructora de la unidad cósmica, donde se percibe la verdadera realidad.

En este largo proceso, que va desde la realidad sensible hasta la metarrealidad inteligible, el ser humano desarrolla un nivel de conciencia tal que hace surgir a primer plano esa unidad subyacente entre el hombre y el universo, del que es una mínima parte. Dicha conciencia de unidad es la que termina por revelar la realidad superior, que es el conocimiento unificado de todo en la totalidad de lo real y de lo trascendente. Y le es posible hacer este recorrido, porque los diversos planos de percepción o distintos niveles de esa conciencia en expansión o diversos modos de conocer se unen o se

complementan en la totalidad de esa conciencia universal o supramente, el único estado de conciencia real, en la que el ser se ha integrado para la adquisición de un conocimiento total o "visión holística", como la llama la psicología actual. Y, claro, en esta realidad superior, lo mismo que en su percepción intelectual, ya no hay oposición entre planos diversos, pues todo es uno, por lo que lo real es lo mismo que lo ideal, lo abstracto que lo concreto, lo material que lo espiritual. Por encima de todo domina la unidad.

Si todo esto se admite, es esperable que el ser humano no se quede sólo en ese nivel sensible de los sentidos o en la razón, que es el campo de la experiencia externa del "yo", sino que se le admita la posibilidad de trascender, de poder entrar en los planos de lo espiritual y de lo inteligible mediante los diversos niveles de su conciencia, hasta llegar a la experiencia de la unidad y, mediante ella, acceder al nivel contemplativo de la totalidad, donde ya no existe lo material separado de lo espiritual, ni la realidad sensible de la ideal, sino todo fusionado en la auténtica realidad, que es la unidad total y absoluta, la identidad con la totalidad o lo absoluto, el único estado de conciencia real.

A la luz de todo esto, resulta inadmisible el hablar de idealismo frente a realismo como dos vías distintas y opuestas entre sí, donde el idealismo lleva a lo utópico e irrealizable, a lo increíble e inesperable, a lo que no tiene influencia ni efecto alguno en la vida de los hombres, mientras que el realismo abarca todo aquello que domina la razón y la experiencia tal como la entiende el común de los humanos, que es lo bueno [44] y beneficioso para el hombre y la sociedad. Pensar de esta forma supone estar muy próximo a ese idealismo subjetivista e inútil o, por otro lado, no muy lejos del objetivismo materialista. Esta última postura implica no admitir la espiritualidad del ser humano o despreciarla como algo inútil y sin sentido. Supone, por otra parte, creer que el hombre es solo razón, que con su análisis se centra exclusivamente en lo material, lo cual supone pensar que el hombre está encerrado en su experiencia egoica y sin ninguna posibilidad de apertura a la dimensión espiritual, actitud que impide el desarrollo del hombre total, de todas sus potencialidades y de sus posibilidades de evolución. Para esta postura intelectual le resulta ridículo admitir que el hombre sea una parte mínima del cosmos, que debe integrarse en la totalidad, que es la única realidad.

Todo lo cual significa tener una visión fragmentada del hombre y del mundo. Y ¿por qué no utilizar una mirada totalizadora del hombre y del cosmos? Dicho en términos más técnicos, estas posturas intelectuales niegan o desprecian las experiencias en que se expande la conciencia más allá de los

límites habituales del "ego" y de las limitaciones ordinarias del espacio y del tiempo. Habrá que hacer una reflexión y corregir muchas actitudes e intenciones, superar ideas muy arraigadas en la cultura occidental y dejar de creer que el hombre es un ser pensante y muy desarrollado, pero que tiene un papel transitorio. Pensemos que, frente a estas actitudes, la antigua "filosofía perenne", incluso la ciencia hermética, hablan de un ser humano que tiene un rango igualitario al resto del cosmos y, es, en última instancia, divino. O algunas ciencias actuales que hablan de un ser, cuya conciencia está en expansión constante y puede ascender a la unidad cósmica o un ser cuya existencia sigue una trayectoria irreversible capaz de unir el tiempo con la eternidad. Ideas que hacen reflexionar en torno al ser humano, a las posibilidades de que dispone y las pocas que en realidad utiliza en su capacidad evolutiva y realizadora. Si pensamos conforme a la cultura occidental, no necesitamos más que lo que entendemos por realismo, el idealismo no encuentra sentido alguno, mientras que si optamos por la nueva dirección de las ciencias del hombre, para nada necesitamos distinguir entre realismo e idealismo, pues ambos forman una unidad indestructible y son necesarios y beneficiosos para el ser humano en su recorrido hacia la realización, la libertad y la perfección. [45]

9

Creo que ya es hora de llegar a un ejemplo práctico. Si nos fijamos en la literatura generada por el Humanismo renacentista, a la lírica petrarquista se considera como idealista, mientras que a la novela picaresca, por ejemplo, se tiene por realista. Y uno se pregunta ¿debemos aceptar esta división tradicional que en el fondo es una oposición? Si se analiza esta cuestión desde la doctrina humanista, cuya base ideológica es el neoplatonismo, no se halla razón alguna para hablar de realismo e idealismo, sino de un conjunto de pensamiento que genera una estética única, que incluye unidos lo que entendemos por idealismo y realismo.

En efecto, es una idea básica y generalmente admitida entre los neoplatónicos, a la que responder toda la cultura humanista, que el alma dispone de *dos caras* o *dos miradas*. La superior que, a través de la mente (la parte intelectual superior, que está más allá de la razón y es capaz de mirar hacia la trascendencia), busca el ideal y la unidad de la naturaleza, pretende en realidad conectar con el Alma del mundo o mente cósmica mediante la facultad superior de la mente e, incluso, llegar hasta la mente divina. Para esta línea el conocer es unificar, conducir hacia la unidad en un movimiento

ascendente y sintetizador. Mientras que la inferior mira hacia las cosas de la realidad, con las que conecta con la razón a través de los sentidos. Aquí el conocer es igual que razonar, o sea, una capacidad de análisis disociador y desintegrador. Ahora bien, es muy importante destacar que no se trata de dos miradas distintas y opuestas, sino que se complementan abarcando desde lo real hasta lo trascendente e, incluso, la cara inferior no puede actuar si no va dirigida por el ideal que proviene de la mirada superior, lo cual asegura también la unión de ambas miradas, que no son otra cosa que lo que llamamos idealismo y realismo.

Claro, los neoplatónicos, herederos de Platón y de la "filosofía perenne", suponen el primer intento por solucionar el enigma platónico de conciliar el ser siempre idéntico a sí mismo y a la realidad continuamente cambiante, propuesto por el [46] Extranjero del *Sofista*, y que no es otra cosa que la relación entre el ser, que es imperfecto, y el devenir, que es el camino hacia la perfección, es el problema de la existencia sometida al devenir, que incluye todas las tensiones que sufre este ser que camina entre el tiempo y la eternidad, como piensa la física actual, que propone la unificación entre el estudio de la física del "devenir irreversible" (lo que llamamos realismo) y la "física de la eternidad" (lo que se entiende por idealismo).

Platón plantea el enigma, pero no lo soluciona, porque la verdad esté fuera del tiempo del devenir al residir en el mundo de las ideas. Es verdad que el alma la puede intuir o contemplar, mas, para llegar a su total posesión, antes debe liberarse de las ataduras del cuerpo, con lo cual deja de interesarle el mundo por ser mera apariencia. Ahí radica la dualidad platónica entre mundo real y trascendente o entre multiplicidad y unidad. Serán los neoplatónicos los primeros que intentarán dar una solución a este enigma dualístico y lo harán precisamente con la teoría de las dos caras del alma, con la clara intención de dar un sentido al ser humano que lucha entre el devenir de su existencia y el deseo de lo trascendente. Por este camino descubrieron que solo el ideal permite dar sentido a esa existencia inmersa en la realidad cambiante, lo mismo que a la inteligencia que conoce dicha realidad, y pretenden explicar no sólo la existencia, sino también la realidad que la rodea. De este modo, el ser humano, que vive en el tiempo (realidad), se inserta en un devenir irreversible hacia lo trascendente (lo ideal), por la sencilla razón de que el tiempo, que se había originado en la eternidad, termina también en ella.

Pero lo más importante es que esa mirada, que no es dual, sino total, le es imprescindible para poder autotrascender y realizarse, y que la utilizará como medio para acceder a la unidad cósmica, al conocimiento total y, de este

modo, contribuir al desarrollo de todas sus posibilidades como hombre, ya sean humanas, psicológicas, intelectuales o trascendentes. Cualidades que no son facetas separadas, sino que forman una unidad indestructible, que es el ser humano total, el cual puede realizar un esfuerzo físico lo mismo que razonar, es capaz de emocionarse y también de utilizar la mente y, del mismo modo, le es permitido trascender lo material para conectar mentalmente con lo absoluto. Así, no sólo se realiza como hombre, sino también se salva o se endiosa, hasta aquí llega el proyecto neoplatónico. Y no se olvide, en toda [47] la "filosofía perenne", la naturaleza esencial del hombre viene definida por su espiritualidad, lo que le permite trascender lo material y poder entrar en contacto y fundirse con lo espiritual y divino. Ahora se entiende que el Humanismo sea considerado como un programa de realización del hombre total, como ser natural y como ser trascendente, en la *phýsis* y en la *metà phýsis*.

Claro, la idea surge una y otra vez, y uno piensa que, más que utilizar los términos tradicionales de realismo e idealismo, tal vez fuera mejor emplear el término de *búsqueda*, pues estamos ante una literatura que busca el ideal allí donde está la verdad y que es la que realiza al hombre como ser natural y trascendente. Pero, para llegar a la realización trascendente, es imprescindible que esté humanamente realizado, es decir, que tenga sabiduría y piedad, como indican los ideólogos neoplatónicos.

Esto es lo que se llama ahora "hiperrealismo" o negación de cualquier separación entre lo real y lo ideal, porque no existe el vacío considerado como no ser, y para lo que siempre se ha utilizado el término de "realismo intelectual". Para llegar aquí no es suficiente la lógica, la razón o la deducción, sino que es imprescindible recurrir a esa otra parte intelectual del ser humano situada más allá de lo racional, que parece no tener valor científico, y que es el camino de la intuición y el sentimiento hacia la unidad. Línea que, según los teóricos del neoplatonismo contemplativo o pasivo, incluye el arte, cuyo cultivo ayuda a ciertos hombres, los *sabios*, a conseguir su realización mediante la sabiduría y la piedad.

Ahora bien, si en la línea contemplativa, llevada a cabo con la mirada superior del alma, se parte de las sombras de la realidad, el artista puede elegir la vía activa o cara inferior, mediante la cual, partiendo de su razón, que descodifica los datos de los sentidos, llega a la realidad de este mundo material o de la sociedad, y comienza a analizarla racionalmente y, mediante el análisis, la conoce, y una vez conocida, podrá transformarla. Pero esa transformación debe ser hecha bajo la luz del ideal, que es el patrón que, viniendo de la mirada superior, descubre la belleza, lo mismo que lo bueno o lo malo, lo justo y lo injusto, etc. Con lo cual el idealismo se une con el

realismo a través de la subjetividad humana y el resultado es ese empeño de los humanistas por transformar al hombre, la sociedad en que vive y la fe que practica. [48]

Y esto es lo que refleja la literatura humanista de la época del Renacimiento. Es verdad que, en la lírica petrarquista o la novela pastoril, da la sensación de predominar el idealismo tal como lo entendemos nosotros, pero si reflexionamos un poco, enseguida descubriremos que esta literatura parte de un realismo, de una mujer real y concreta de este mundo de las sombras y, a través del proceso crítico del conocimiento y el ascenso posterior de la cara superior del alma (todo ello se llama el "ascenso platónico"), el amante es capaz de trascender los límites de su individualidad y ascender hasta la unidad cósmica y la unidad divina, que es el culmen de su realización por la belleza. El proceso lírico, pues, comienza con una belleza real y física y termina en la belleza divina. De modo similar se considera que la novela picaresca es realista, aunque no corresponda del todo a la verosimilitud aristotélica, pero en realidad estamos ante ese neoplatonismo activo o cara inferior del alma, el cual, mediante la narración de la vida de un marginado, intenta introducir el ideal de la cara superior en la realidad social de la época para organizarla más justamente, tarea que incluye la mirada hacia el ideal y hacia la realidad. Ambas manifestaciones literarias pretendían ayudar al hombre en la búsqueda de su realización y a solucionar los problemas de su existencia, unos lo hacían desde la línea pasiva o trascendente, que en cierta manera se aproxima a lo que se entiende por idealismo, pero su punto de partida es realista, y, otros, desde la activa y transformadora de lo humano y lo social, que es lo interpretable como realismo, pero ya hemos visto la influencia del ideal en la realidad. El modelo de esta combinación de realismo e idealismo es Cervantes quien mejor lo consigue. Pues bien, mientras nosotros creemos estar en lo cierto al separar ambas líneas, ellos las unían en un arte que algunos han llamado "realismo psicológico".

En conclusión, es verdad que el hombre es razón, pero también voluntad y sentimientos, partamos de ese hombre total que busca la plenitud de su realización mediante una evolución progresiva, marcada –según las teorías de la evolución– por la flecha del tiempo, que, partiendo de lo real, conduce hasta el punto omega y conecta con la eternidad. De ahí que el hombre total incluya lo material y lo espiritual, lo humano y lo trascendente. Así lo entendía el humanismo neoplatónico y así creo que debemos entenderlo a la hora de enjuiciar una obra literaria, en la que siempre hay un punto de unión entre el realismo y el idealismo, aunque predomine uno de los dos, [49] proporción que depende si se centra en el hombre dentro de la realidad o

mira hacia su parte trascendente o metafísica. Y con este neoplatonismo coinciden todas las tradiciones míticas, la "filosofía perenne", la antigua sabiduría o "prisca theologia", incluso la Biblia desde sus primeros libros.

Una tradición tan fuerte, renovada y adaptada por varias ciencias actuales, como la psicología transpersonal o la física cuántica, no se puede abandonar a causa de esta distinción ilusoria de nuestra cultura occidental entre realismo e idealismo, cuyo efecto es empobrecer al hombre y reducirlo a pura razón, olvidando que el espíritu humano es entendido por todas las tradiciones como un modo de conciencia, mediante la cual el individuo convierte el objeto real en imagen espiritual, que le permite trascender y, siguiendo dicha línea, se siente unido al cosmos como un todo para lo cual necesita de ese cúmulo de posibilidades del hombre total. Tal actitud intelectual como la expuesta, está muy alejada de la nuestra, que es básicamente materialista, e implica una visión mecanicista y fragmentada del hombre y del mundo, por estar concebida bajo el dualismo objeto/sujeto del positivismo filosófico y de la visión newtoniana-cartesiana que abre la posibilidad de esa oposición realismo/idealismo.

10

La posibilidad de pasar de lo material a lo espiritual, de lo sensible a lo inteligible, de lo real a lo trascendente, que une realismo e idealismo, hay que buscarla en el proceso gnoseológico de estas tradiciones antiguas y, para ello, nos basaremos en la versión neoplatónica, especialmente en Plotino.

Ante todo, las cosas de la realidad, aunque tengan identidad, que es la forma que les da el alma, son una copia o reflejo de las ideas, los originales y donde reside la verdadera realidad. El sujeto que conoce es un ser que vive en la realidad de este mundo, rodeado de infinidad de seres, que son los objetos que debe conocer. Pues bien, en esa interacción hombre/mundo, el objeto impresiona el sentido o facultad sensitiva y transmite la *impronta* a la razón convirtiéndose en *imagen*, que analiza la razón y emite los juicios pertinentes sobre ella. Pero no termina aquí el papel de la razón, porque el conocimiento de ese objeto exterior no se completa solamente con los datos de los sentidos, sino que la razón añade las nociones provenientes de la [50] inteligencia (facultad superior), las cuales transmiten al alma cierta información proveniente de la idea universal. De este modo se completa el conocimiento del objeto real, pues el alma combina lo sensorial, que viene de la realidad, con lo espiritual, que proviene de la idea universal, une así la copia con el original y, al compararlas, conoce dicho objeto. La descripción

es sencilla, pero ya indica cómo en esa imagen se unen lo real (realismo) con lo espiritual (idealismo) y, además, cómo el sujeto que conoce trasciende del objeto sensible a la imagen espiritual y a la inteligible que proviene de la idea, siendo esa imagen espiritual, en realidad obra de la conciencia, la responsable de la unión de lo real con lo ideal en el interior del sujeto cognoscente.

Si se reflexiona un momento, vemos que resulta evidente que, en el momento en que hay imágenes, surge la conciencia como medio del conocimiento, pero ya es una comprensión interior o íntima, en la que sujeto y objeto se han identificado, con lo que termina la fragmentación entre el sujeto que conoce y el objeto conocido, pues la conciencia (o alma, como decían los neoplatónicos) es un conocimiento distinto al de la razón, el cual es análisis y fragmentación, fundamentado en la experiencia externa, mientras que aquella, basada en la experiencia interna o íntima, practica un conocimiento que engendra unidad, pues aquí conocer es igual que unir. Luego, en este proceso del conocer, la razón aporta un conocimiento mediato, discursivo, dialéctivo y demostrativo. Pero, al ser iluminada la imagen por la idea, que es el principio de unidad, comienza a aparecer ese conocimiento íntimo, unitivo e intuitivo. Por este medio el conocimiento *dualista* del principio del proceso cognoscitivo se ha convertido en conocimiento *íntimo*, inmediato e intuitivo, mucho más clarividente que el oscuro conocimiento racional y la conciencia ha pasado de lo material al nivel de lo espiritual. Ese paso es lo que llama Plotino el "acto del despertar" a la trascendencia, pues la conciencia percibe que esa imagen, que proviene de la realidad, es un reflejo de la idea, que está en la conciencia universal o en la mente dividna, por lo que puede pasar ya de lo material a lo espiritual e inteligible y, tras ello, percibir lo divino.

Este inicio del proceso del conocimiento coincide plenamente con el acto del enamoramiento de la lírica neoplatónica. En efecto, el amante (el sujeto) contempla una mujer hermosa en la realidad (objeto) y, al enamorarse por los ojos (sentido), aparece en su alma la *imagen espiritual* de esa mujer. Ya en su interior, esa imagen, [51] que le ha entrado por el sentido, conecta con la imagen que proviene de la idea de mujer del universo superior, conexión o comparación que le hace despertar a la trascendencia y reconocer que la imagen percibida por los sentidos es copia de un original superior, donde descubre la divinidad. Desde este momento comienza la unión de sujeto y objeto y ha pasado de lo material a lo espiritual, percibe el gusto del conocimiento intuitivo y superior y abandona la mujer física y real para unirse con el reflejo de la divinidad, perceptible en esa confluencia de la imagen espiritual con la idea universal de mujer, mas como esa divinidad no

puede poseerla mientras esté unido al cuerpo material, comienza la ausencia, porque ahora lo que desea es esa divinidad que no tiene.

Esto es lo que quieren expresar los amantes petrarquistas con la poética de los ojos y el continuo arder en fuego de amor que incidencia todo su ser. Amantes convertidos en piras de fuego amoroso, que son los testigos de ese gran descubrimiento de la divinidad de la amada y, por ello, experimentan ese agridulce despertar de lo material (mujer física) a lo espiritual (el reflejo de la divinidad). Y digo agridulce, porque ese despertar le llena de felicidad, lo que explica la brevedad de la presencia inicial y justifica la larga ausencia de su camino hacia la posesión de la divinidad, que, como es lógico, sólo le será posible tras la separación de la materia con la muerte.

El siguiente paso del proceso cognoscitivo es el que va del *conocimiento del alma* a la *inteligencia universal* o *totalidad*. La inteligencia universal (*Mens*) es infinita y contiene todas las cosas. Para comprender no las recorre todas, porque ya las ha recorrido y de algún modo está en todas ellas, pues las ha producido (creación o ¿emanación?). Por tanto, la inteligencia se piensa a sí misma, en ella ve todo y, viéndose a sí misma, ve todas las cosas. En cambio, la inteligencia del alma (*mens*) intenta persuadirnos, pero, como está todavía próxima a la razón, discurre, no contempla en sí misma, como hace la inteligencia pura reduciendo todas las cosas a la unidad. No obstante, el alma puede perfeccionar su conocimiento. Para ello, debe adecuarse a las huellas presentes en ella y recibidas de arriba, pues todas ellas proceden del modelo, de original, y son copias o imitaciones del original presentes en el alma. Unas serán más claras, otras más borrosas, dependiendo de su proximidad o [52] alejamiento del original. Entonces, el modo que tiene el alma de perfeccionar su conocimiento consiste en seguir de cerca esas huellas o imágenes de que dispone en su conciencia, pues cuanto mejor intuya en ellas la luz de la inteligencia divina, más semejante se hará a la inteligencia superior mediante la contemplación de dichas imágenes. Cuando acceda a la igualdad de la inteligencia superior completará el segundo paso del proceso cognoscitivo y habrá llegado al universo de la unidad de la inteligencia universal, porque el alma, razonando y contemplando de acuerdo con sus fuerzas, puede llegar hasta allí, aunque todavía sin abandonar la imagen presente en su alma, que será mucho más perfecta que aquella imagen espiritual inicial. Hasta aquí podrá llegar el alma mientras está unida al cuerpo material.

Los poetas recurrirán a todas sus galas líricas para cantar este paso, que es normalmente hasta donde le permite llegar su metalenguaje poético. Ellos sustituyen ese razonar o contemplar por una acumulación de belleza, todas las hermosuras que conocen las reunirán en esa imagen espiritual de su alma

y, cuanto mayor sea dicha acumulación, más alto se elevarán, hasta llegar al siguiente grado de belleza en su vuelo hacia la belleza divina. Por este procedimiento dan el salto desde su alma al alma del mundo o alma universal, pasando así a otro nivel de conciencia y, por ello, a otro modo de conocimiento, basado en una visión de unidad mucho más amplia, que le permite comprender mejor la totalidad cósmica y sentirse una parte más de ella.

Este sentimiento de lo cósmico propicia el momento en que la *imagen espiritual* se convierte en *imagen ejemplar* y, en su avance hacia el original, pasa de la imperfección del *modelo espiritual* a la perfección mayor del *modelo ejemplar* de belleza y comienza a familiarizarse con la inteligencia generadora de unidad. Todo esto lo expresan poéticamente con el *locus amoenus*, la tranquilidad, el mar y otros medios. Con esta técnica ponen de manifiesto ese cúmulo de belleza que han descubierto, que es la perfección del alma universal. Algo que se descubre por las características de ese lugar de belleza, el cual ya no tiene límites precisos, es infinito, carece de tiempo y su ubicación es imprecisa. Por ello, se acumulan árboles, plantas y flores de diversas procedencias climáticas, la amada adquiere dimensiones cósmicas, las brisas se convierten en fuerza cósmica, los esplendores luminosos son capaces de cegar la vista y los colores aumentan sus tonalidades, la tranquilidad y los frescores [53] regalan el alma, los rumores apacibles se multiplican, el amante dialoga con el agua, los árboles y las flores, en realidad todo un conjunto que no solo es cósmico, sino también paradisíaco, la reproducción del edén originario de la humanidad, que es lo que el poeta imagina o piensa que puede aproximarse a ese alma del mundo.

Ahora bien, todos esos lugares edénicos, llenos de armonía, apacibilidad, tranquilidad y belleza, son el reflejo de esa imagen ejemplar, por eso se expresa por una alta desmaterialización de todos sus elementos y por la concentración de la luz y el color. Pero, no olvidemos, siguen siendo huellas o imitaciones de la idea universal, la cual está aún más arriba, en la mente divina. Mas, al aumentar su inteligencia, contempla más en unidad y descubre que todo camina hacia la unidad y presiente y vivencia esa unidad universal, que es el conocimiento cósmico o conocimiento del alma del mundo, aunque no haya aparecido la unidad total del Uno, de la divinidad. Esa unidad del alma universal se pone de manifiesto en esa mezcla de árboles y flores, de colores y brillos luminosos, de piedras preciosas y maderas nobles, cuya reunión en un punto es impensable en la realidad. Esa unidad, producto de la simpatía y atracción entre todo, aunque sea muy diverso y esté muy distante en la realidad, es el medio del que dispone el poeta para comunicar esa

sensación de unidad cósmica y, al mismo tiempo, el grado de conocimiento, belleza y perfección a que ha llegado el alma.

El último paso del proceso del conocimento es el que va de la *inteligencia* al *Uno*. Es el final del recorrido, más allá ya no hay escalón ninguno. Es el Bien supremo, el real y la causa de todos los demás bienes. Aquí el alma descubre la conciencia de la totalidad, el conocimiento de todo en la esencia divina, la sensación de la plenitud de la unidad. Evidentemente, ahora encuentra el original, la verdadera realidad, y abandona todas las copias que ha ido encontrando en su ascenso hacia el conocimiento total, porque ha llegado a la Mente divina, donde reside la unidad de los inteligibles o de las ideas. Todo, pues, se resume en un nivel de conciencia de unidad y en el conocimiento unitivo en la esencia divina.

Pero todo esto es lo que configura la visión de los bienaventurados, estado al que el hombre no puede llegar ni experimentar, a no ser tras la disolución del compuesto, tras la muerte. Por tanto, mientras se vive en esta realidad apariencial, el Bien sigue arriba, siendo el más amable y añorado, no sujeto a devenir ni mutación, pero el alma lo [54] intuye, unas veces parece que está cerca, otras más lejano, mas el alma ya presiente una vida clara, intelectiva y bella, a causa de la clara luz que proviene de la parte superior. Por ello, el alma contempla como atónita ese algo divino que lleva consigo, lo ama, entra en estado de nostalgia, anda siempre en su búsqueda y anhela dirigirse hacia él, desea su posesión, por lo que desdeña las cosas de acá abajo por estar envueltas en materia y percibe que su belleza no les es propia, sino que proviene de otra parte.

Y todo esto es posible porque el alma se ha vuelto inteligencia, contempla como inteligencia y está a punto de instalarse en la región de lo inteligible. Primero lo vio racionalmente con la parte inferior del alma, con el razonamiento y el pensamiento, después contemplativamente, es decir, no pensando o reflexionando, sino contemplando con una intuición receptiva por medio de la parte intelectual y superior del alma, haciéndose una misma cosa con el inteligible, pero no puede poseer el Bien, por el hecho de ser extremadamente puro y sin mezcla y el alma está unida al cuerpo, que es algo material.

El canto del poeta llega hasta el universo del alma del mundo, desde donde intuye la parte superior, los universos del ángel y el divino, pero ya siente dificultades para expresar sus sentimientos, porque le falta el lenguaje, ya que –como confiesa el poeta– las cosas divinas no se pueden expresar en canto humano. Por eso, cuando percibe o intuye la luz que le viene de arriba,

esa belleza ideal del universo angélico e, incluso, del divino, el poeta acalla la voz o dice frases breves e incapaces de comunicar el alto grado de contenido sentimental y anhelante que siente. La materia del cuerpo impide a su alma la ventura de pasar a lo divino. De ahí que, tras la llegada al modelo de belleza, la imagen ejemplar del alma cósmica, intuya una belleza y un conocimiento más altos, pero, como no puede poseerlos, sufra el alejamiento de la ausencia y sus sufrimientos, pues la unión con lo divino sólo le será posible tras la muerte y la transformación del cuerpo material en espiritual.

Por todo ello, mientras llega la muerte y se abra la presencia eterna, que es lo mismo que el devenir de la existencia desemboque en la eternidad, el alma sigue esperando la liberación, pero siempre con vértigo, con miedo a caer en el vacío, sin deseos de mirar hacia el suelo y hacia lo material, muriendo de amor y de ansias de [55] fusión con lo divino y de la fruición que proporciona, siempre pendiente de su felicidad y de su contemplación, aunque no sea todavía total y perfecta. E incluso sufre por la ausencia en que vive, por la separación del Bien que haría feliz el alma y andará a la deriva por mares tempestuosos, lugares agrestes o áridos, siempre llorando y lamentando su estado con todo cuanto encuentra. Otras veces, sin salir de la ausencia, puede mostrarse contento por la contemplación lejana del Bien. Todo depende de su estado de confianza o de desesperanza en que se encuentre en cada momento. Mas, al final, espera que llegue la plenitud de la unidad y el endiosamiento.

Hemos descrito un doble proceso neoplatónico, que incluye dos líneas paralelas y complementarias, por un lado el proceso gnoseológico y la posibilidad de conocer y, por otro, el ascenso platónico, que es el programa de realización del hombre como ser trascendente y que termina en el endiosamiento, que consiste en llevar a la plenitud esa parte divina de que somos portadores. Pero no podemos olvidar que en ambas líneas hemos partido del objeto real y físico y hemos llegado hasta lo cósmico y lo divino mediante esa parte espiritual de todo ser y la expansión de su conciencia, lo cual exige pasar de este mundo de lo real hasta llegar al mundo espiritual y trascendente, lo que significa pasar de lo físico a lo metafísico y, en ese paso, se han unido lo real con lo ideal, ampliando el horizonte del ser humano al conseguir desbordar los límites de su "yo" mediante su autotrascendencia.

11

Hemos visto como el hombre puede pasar del conocimiento sensible al inteligible, de lo material a lo espiritual, mediante ese conocimiento íntimo e

intuitivo, en el que contemplar es unificar y unir es lo mismo que conocer, lo cual ha sido posible desde el momento en que hemos hallado un ser no fragmentado, alejado de esa brecha que muchos encuentran entre el hombre y el mundo, entre el sujeto y el objeto, que impide pasar de lo material a lo espiritual. La solución que hemos encontrado en la "filosofía perenne" supone reconocer y dar valor a la experiencia subjetiva, a la vivencia de nuestra realidad interior, pues es esta interioridad la que mueve nuestra forma de conocer y da alas a esta lírica neoplatónica en la búsqueda de la perfección. En este [56] conocimiento ya no existen realmente términos o niveles opuestos, propios del conocimiento dual, sino contemplación de todo en el Uno. Por tanto, en el conocimiento de esa auténtica realidad descubierta, que es el original de todas las cosas, ya no se diferencia lo material de lo espiritual, lo real de lo ideal, lo concreto de lo abstracto, sino que todo se unifica en el todo (mente cósmica) o en el Uno (Mente divina).

Como contraste a la descripción hecha, puede observarse cómo aparecen los términos opuestos cuando se mantiene la separación entre el sujeto y el objeto, que engendra un conocimiento dual, o, en el caso de la lírica, cuando el poeta describe la ausencia, que mantiene la separación entre el amante y la amada, el lenguaje poético se llena de opósitos, de los que el más típico es el fuego/hielo, reflejo de ese mundo dual, que provoca la fragmentación existencial en que vive el amante, pues no logra captar el objeto amoroso, se le escapa, y no consigue la identificación con la amada para poder trascender su identidad individual, que sería el camino para llegar al conocimiento íntimo y unitivo, el único camino de realización. Y lo mismo sucedería si lo enfocamos desde el punto de vista del conocimiento, pues si sólo puede conseguir un conocimiento dual y fragmentado, lo lógico es que se reduzca a la comprensión de lo real, se limite a lo más próximo, que es el objeto sensible, abandonando los niveles de lo espiritual.

Entonces, ya no tenemos argumentos para calificar esta poesía de idealista, sino que hay que ser consciente de que se trata de una *búsqueda* interior, que potencia un esfuerzo transpersonal por llegar a un conocimiento donde, alejado de cualquier pensamiento dual, se funda lo real con lo ideal en una unidad indestructible, la *hiperrealidad*, que es la vivencia de la unidad en el todo. Y no puede ser ideal porque el poeta, al trascender los límites de su identidad personal, no la pierde, sino que la amplía al desarrollar esa unidad subyacente entre él y el universo, pasa de lo individual a lo cósmico, donde ya no hay realismo o idealismo, sino una contemplación vivencial de todo en la unidad. Y, por el contrario, si existiera diferencia y oposición entre ambos términos, supondría pensar que el poeta no ha trascendido las barreras de su individualidad, lo cual indicaría que seguía utilizando su mente dual y, en

consecuencia, manteniendo la separación entre sujeto y objeto, lo que [57] inclinaría a llamar idealista esta poesía alejada de la razón, cuando no en clara contradicción con ella, pues es hasta donde puede llegar la mente dual, que se centra en lo próximo y experimentable, es decir, en el realismo.

Es evidente que ello supondría condicionar nuestra actuación en el mundo, desde el momento en que se sigue una determinada visión de la realidad (idealista o realista), lo que determinaría en un sentido o en otro la respuesta que esta nos da. De este modo, la naturaleza se nos daría en parte, solo aquello que es esperable según la condición puesta. Con lo que el realismo sólo tendría valor para los realistas y el idealismo para los idealistas, dependiendo, claro está, de la condición puesta a la realidad y de la respuesta esperada de ella, lo que llevaría a infravalorar o despreciar la postura contraria. Y es lógico que, si nuestra visión del mundo está condicionando nuestro acercamiento a él y predeterminando la respuesta que nos pueda dar, la naturaleza se nos ofrece en parte, concretamente en aquella que esperamos, lo cual es poco ortodoxo en una ciencia. Corregir esta actitud, supone pensar que proviene de una visión mecanicista y fragmentada de la realidad, practicada durante varios siglos, situación que sólo es posible cambiar si sustituimos los métodos y los valores que subyacen a nuestra cultura individualista y materialista actual, como continuación de los siglos pasados. Cambio que tendría que reflejarse, como es esperable, en actitudes más orgánicas y más totales, es decir, en vez de fijarse en las partes, habría que concentrar el esfuerzo en un análisis intuitivo del todo, sin despreciar las relaciones entre las partes.

Pero, incluso con lo dicho no es suficiente, lo que exige complementar el pensamiento. Es de sobra conocido el que está emergiendo este antiguo paradigma o visión del mundo en distintas áreas de la sociedad actual, tanto dentro como fuera de la ciencia, el cual está enraizado en una percepción existencial, que va más allá de lo considerado como científico, y es la conciencia de unidad íntima y sutil de todo en la vida y de interdependencia entre sus múltiples manifestaciones y de sus ciclos de cambio y transformación. Lo cual exige que, entre el análisis científico y la vivencia mística, tendrá que existir alguna relación, que aflorará cuando se perciba que, en ambas direcciones, el resultado es producto de la razón, de la mente y de la intuición, con lo cual vemos que el científico llega a vivenciar su descubrimiento y el místico ha [58] partido en el inicio de lo racional. Pero, claro, no perdamos nuestra trayectoria, pues si esto es así, anulamos claramente cualquier derecho a separar lo racional de lo intuitivo, o lo que es lo mismo, el realismo del idealismo.

Avancemos un poco más en nuestra reflexión. Lo dicho anteriormente, lleva necesariamente a entender el espíritu humano como un medio de trascendencia, que permite vislumbrar que el hombre no queda reducido a los límites de su identidad individual, sino que es una parte del cosmos o, según las tradiciones antiguas, que es divino, con lo que se siente ligado a todo y a todos, formado un todo que se llama universo o cosmos o, desde el otro punto de vista, busca sumergirse en la divinidad. Pero, moverse por estos caminos de la psicología actual, exige abandonar el exclusivismo de la razón y admitir que el ser humano dispone de otras facultades intelectuales y volitivas más allá de la razón y de su naturaleza espiritual, con las que puede desbordar los límites de su "yo" y trascender su situación material y limitada, para introducirse por los caminos libres que le ofrece el espíritu, pero que no percibe con excesiva claridad la razón.

Esta nueva vía exige aprender a unir lo racional con lo intelectual y volitivo, que son direcciones complementarias y necesarias de la intelectualidad humana, pues unas no pueden ser entendidas sin las otras, si en realidad deseamos partir del hombre total, que es el único camino para integrarlo con éxito en la totalidad. Y todo ello supone llegar a la convicción de que el hombre no es un ser fragmentado, lo que pide abandonar el dualismo positivista y aceptar la espiritualidad del ser humano como una dimensión normal de la existencia con su influencia en el desarrollo de la persona y de sus potencialidades latentes, las cuales permiten al hombre sobrepasar los límites de lo individual y personal, la frontera que le impone lo racional, para acceder a un sentido de identidad más amplio y profundo, que rebasa su personalidad individual para integrarle en una identidad "transpersonal", en una comunión con la totalidad cósmica o divina.

En fin, si esta poesía, llamada idealista, tiene como base el humanismo neoplatónico, es lógico que, lo mismo que dicho humanismo, busque la realización del [59] hombre. Y es claro que la realización humana es la cima de todas las *necesidades*[80] que siente el hombre a lo largo de su existencia.

[80] Me refiero a la "Teoría de las necesidades" de Maslow, quien expone la existencia de una jerarquía de necesidades en el ser humano: 1. *Necesidades fisiológicas*, que se refieren a los alimentos. 2. *Necesidades de seguridad*, que incluyen la organización para evitar las posibilidades de miedo y dolor. E. *Necesidades de amor y pertenencia*, que consisten en, una vez logrado un lugar estable donde vivir y unos ingresos económicos, buscar satisfacción sexual, una pareja, hijos, amigos y la pertenencia a un grupo. 4. *Necesidades de estima*: Tras las necesidades de amor, surgen las de estima o de evaluación estable y elevada de sí mismo por parte de los demás. 5. *Necesidades de realización*, la cima jerárquica de las necesidades, que atañe al propio arsenal personal para llegar a ser lo que cada uno quiera ser. Esta necesidad incluye las necesidades de conocimiento y trascendencia, que son las necesidades superiores del hombre.

Entonces, si se considera al ser humano sólo como un ser pensante y transitorio, es lógico que no se vaya más allá de una realización humana y material, con lo que ya se ha fragmentado al ser humano, porque hemos atendido solamente a una de sus partes. Por el contrario, si se sigue el paradigma humanista de que el hombre puede llegar a ser aquello que quiera ser, es evidente que la realización humana satisfaga las necesidades de conocimiento y de trascendencia. Pero sabemos ya que, satisfacer la necesidad de trascendencia, exige aprovechar ese conjunto de potencialidades que forman parte de la naturaleza psicológica del hombre y que residen también en el inconsciente, las cuales se integran dentro de lo que se conoce como espiritualidad humana. Posibilidades que, aunque no se desplieguen, existen en todas las personas como potencialidades. Por todo ello, la realización humana supone atender al hombre total, excluye cualquier desaprovechamiento de alguna de sus posibilidades y obliga a atender no solo a lo material, sino también a lo espiritual.

Entonces, no encuentro razón alguna para hablar de realismo e idealismo, porque separarlos lleva a desatender alguna de las posibilidades del hombre, pero unirlos o yuxtaponerlos supone conseguir la realización total del ser humano, que abarca el espacio que va de lo material a lo espiritual y trascendente, de lo sensible a lo inteligible, de lo múltiple a la unidad cósmica. Todo un proceso de la búsqueda de la unidad mediante un conocimiento íntimo e interior, un estado de conciencia unitiva, en la que ha desaparecido cualquier división entre sujeto y objeto, lo que implica la utilización de las facultades superiores para vivenciar y acceder a la unidad de la totalidad cósmica o la fusión con la divinidad. De este modo se unen o complementan los espacios que corresponden al realismo y al idealismo y se integran dentro del [60] proceso total da la realización del hombre tal como propone el humanismo renacentista, momento del florecimiento de la lírica neoplatónica.

Con lo que llevamos dicho ya es fácil deducir lo inapropiado que resulta el calificar esta lírica de idealista. En efecto, dentro de una sana ontología es fácilmente perceptible que, cuando el individuo ha alcanzado un nivel elevado de desarrollo y de crecimiento personal, comience a sentir una serie de dudas y a plantearse preguntas existenciales –nada idealistas en el sentido que damos al término–, que inevitablemente le obligan a mirar hacia la trascendencia. El fenómeno ha sido fácilmente detectado por todas las culturas de la humanidad y siempre han buscado una respuesta adecuada de acuerdo con la evolución de la civilización, ofreciendo sistemas de creencias, mitos, dogmas, incluso el arte, encaminadas a aplacar esa inseguridad ontológica generada por la ansiedad o la angustia. Y este es el caso de esta

lírica neoplatónica, que aporta una respuesta a las dudas del hombre moderno del Renacimiento, ofreciéndole una vía de integración del ser humano en la divinidad, con lo que podían aplacar esa oscura sensación de orfandad en este mundo de la inautenticidad de las sombras y de las apriencias, proyectándole hacia la totalidad cósmica del alma del mundo, la verdadera realidad, y, finalmente, hacia la divinidad.

Jamás en ningún documento de la época renacentista, se oye hablar de idealismo de ninguna clase, las voces se encaminan a advertir que el neoplatonismo es causa de herejías, aunque ya aparecen los primeros susurros que podían interpretarse como base de un idealismo, por cuanto pensaban que este sistema de pensamiento tiene poca solidez y lo reducen a falsedades de poetas y su única utilidad la cifran en ser una fuente para aprender a bien hablar. Claro, los autores de estas observaciones eran los teólogos escolásticos, los guardianes de la ortodoxia escolástico-aristotélica, los cuales, si uno es consciente de la situación, confunden ontología con teología, de cuya confusión están muy alejados los poetas neoplatónicos. Pero aquellos preparan el camino para las distinciones inmediatamente posteriores entre idealismo y realismo. En efecto, desde la Ilustración hasta nosotros, el hombre moderno ya no halla satisfacción en las ofertas de estas corrientes culturales, que implican la trascendencia o cualquier dimensión metafísica, por lo que confunden todo esto con la teología o la religión o, en el peor de los casos, lo reducen a un epifenómeno o a una patología [61] encubierta. Por este camino aparece ese término de idealismo como símbolo de lo inútil por inalcanzable, por estar más allá de la razón, y, al que lo practica, le tachan de irreal, utópico o iluso. Mientras que el realismo, casi equivalente al dominio despótico de la razón, se convierte en la norma o la ley de la utilidad en cuanto sinónimo de lo real y práctico. Esto se conoce como lo razonable y se opone a la irracionalidad de lo que mira hacia la dimensión metafísica. Por este camino, es evidente que se desatienda ese fondo difuso de insatisfacción de todo ser, vinculado a la percepción intuitiva y a la integración en la unidad universal, y que aparezca ese fenómeno conocido con el nombre de "síndrome de desarraigo cósmico", consistente en que la persona se vea a sí misma entre la nada y la nada, perdida en una existencia a la que no le encuentra sentido, arrojada en un mundo absurdo y abocada a la muerte.

Con nada de todo esto, que acabamos de plantear y causante de la distinción entre idealismo y realismo, tiene que ver con esta poesía neoplatónica. Se trata de una lírica enraizada en las tradiciones antiguas de la "filosofía perenne" y portadora de un mensaje de liberación del ser humano que vive en el mundo real, mensaje que le habla de la neesidad de superar lo

material, o darle menor importancia, porque lo fundamental es trascender lo real (realismo) para llegar a la dimensión espiritual, a la unidad universal y al endiosamiento (idealismo). En ello no descubro inutilidad alguna, tampoco que sea una pura ilusión, sino plasmación de una realidad perfectamente admisible, la de que el hombre inserto en la realidad de las cosas no es sólo un ser material, sino que también es espiritual, con una conciencia en expansión permanente, que le proporciona conocimientos cada vez más unitivos, hasta darse cuenta de que es una parte del cosmos, aunque pequeña, y caminar hacia esa unidad universal y, por fin, si percibe que tiene una parte divina, fundirse con la divinidad. Todo lo cual indica que esta poesía comunica un mensaje de liberación de lo material, de realización humana y trascendente y de salvación que proporciona la felicidad. Y, desde el punto de vista ontológico, describe una trayectoria claramente evolutiva, que parte de la disgregación de los individuos en este mundo material hasta llegar a la integración en la unidad cósmica y divina. [62]

12

Sin salir de la literatura humanista ¿qué sucede cuando el autor utiliza la cara inferior del alma y produce la llamada literatura realista, como puede ser la novela picaresca? Enfoquemos brevemente el mismo tema desde este lado de la realidad.

Cuando el alma, la persona o la conciencia personal, del artista se dirige hacia la realidad o la sociedad que le rodea, utiliza la razón a través de los sentidos y comienza el análisis de esa realidad para conocerla y, una vez conocida, intenta dominarla y transformarla. El proceso es siempre más o menos similar. Pero la razón sólo alcanza hasta aquellas regiones en las que se puede reconocer la huella de los sentidos, por lo que, si conoce esa realidad con una visión más amplia que la que proporcionan la razón y los sentidos, es porque en su alma tiene noticia, aunque sea oscura, de cómo es en la idea, que es la verdad, el ideal. Entonces, en el mismo momento de conocerlo, el sujeto compara esa realidad conocida con el ideal, comparación que le encamina a la transformación de dicha realidad, es decir, no acepta esa realidad tal cual es, sino como es en el ideal, que es la verdad, mientras que la realidad que percibe por los sentidos es la falsedad. Todo lo cual implica que el artista, tanto en el acto cognitivo y de análisis, lo mismo que en el acto creativo, los haga a la luz del ideal que está impreso en su alma y, al proyectar esa luz sobre la realidad, descubre la verdad del ideal y la falsedad de la realidad o copia del ideal, lo que le lleva a transformar la realidad a partir de

esa verdad de la idea universal. Es decir, busca que la copia se asimile al original y, de este modo, el ideal se reencarna en la realidad, en el tiempo y en la historia, para darle un sentido y hacerla avanzar hacia delante y hacia la perfección, lo que está indicando la conexión existente entre lo real y lo ideal.

En esta comparación entre la copia y el original, se pueden distinguir tres pasos. En el primero, una vez que ha entrado la realidad por los sentidos y se ha convertido en imagen espiritual, nos cercioramos de la correspondencia existente entre la realidad y la idea, que pone en movimiento el deseo de lo mejor. Eso es el acto de conocer o de darse cuenta de la situación, es precisamente lo que Plotino llama el "despertar" o, como pensamos hoy, es el momento en que la existencia practica el paso de la energía al espíritu (unión de lo real con lo ideal) y adquiere una sensibilidad espiritual, que le permita aproximarse a formas nuevas de existencia cada vez más perfectas. Esto es lo [63] que se inicia en el segundo paso, pues el ideal descubierto comienza a proyectarse hacia el futuro, busca el devenir anticipando el futuro mediante la intuición, con la intención de asentar el ideal en la sociedad y darle el sentido de avance perfectivo, porque el devenir es la ley del ser imperfecto. No hemos rebasado hasta ahora el análisis de la realidad y su comparación con el ideal, pero ya se va perfilando su mutua incidencia. En un tercer momento, llega la fusión del ideal con lo real, que se lleva a cabo cuando el ideal se encarna en lo real y, a partir de aquí, comienza la transformación de la realidad o una búsqueda de mayor perfección, un avance irreversible siguiendo la flecha del tiempo y un reflejo de la evolución del ser humano y de la sociedad, que por naturaleza son imperfectos por ser existencias en devenir.

Y sin darnos cuenta, hemos planteado las bases de cualquier revolución. Creo que una evolución, más que la alteración del orden existente, que lo es en realidad, significa el deseo de asentar el ideal en una realidad que se considera injusta y obsoleta, que cree que el tiempo es reversible e igualador de las situaciones y, por ello, nada debe cambiar, aunque normalmente las revoluciones vengan motivadas por impulsos económicos colectivos. Entonces, considero que cualquier etapa revolucionaria debería ser un paso consciente o un momento de efervescencia del ideal, dentro de la eterna evolución del género humano inmerso en un devenir irreversible. Pero la complicación viene de la existencia de dos fuerzas en liza, una es la voluntad de vivir de lo que quiere nacer y la otra es el deseo de seguir viviendo lo que antes existía, que es el choque entre lo caduco y lo nuevo, entre dos visiones opuestas del ideal. Por esta razón, las revoluciones nunca han sido pacíficas, pues no permiten crear sin destruir. A pesar de ello, siempre buscan la

identidad del ideal con lo real, es más, ese querer asentar el ideal en la realidad es precisamente su esencia y lo que le da sentido.

Si pasamos a la literatura y dejamos a un lado la cuestión de la revolución, observamos que a esta literatura (picaresca, teatro primitivo, etc.) se le ha llamado *realismo*. Pero si es un realismo en el sentido que lo entendemos normalmente ¿qué hacemos con ese ideal que es el responsable de la intención de cambio y transformación y mediante el cual el ideal se inserta en la realidad? Todos sabemos que el hilo que une el ideal con la realidad es muy sutil, pero también somos [64] conscientes de que, al entrar el ideal en el devenir irreversible de la historia, implanta irremediablemente las renovaciones y las transformaciones sociales, se busca que lo imperfecto sea más perfecto, por lo que no se puede despreciar lo ideal, sino concederle un gran poder y una enorme importancia. Por este camino es imposible disociar el ideal de la realidad, pues esta sin aquel no tiene sentido, ya que sin él la sociedad no podría evolucionar. Pero también se puede concluir que el realismo no se puede disociar del idealismo y que lo que llamamos realismo adquiere todo su sentido unido al idealismo y la valoración de cualquier realismo dependerá de la mayor o menor influencia del idealismo.

13

Cada vez me ratifico más en el convencimiento de que el arte humanista no es una simple *imitación*, porque, para poder imitar, habrá que buscar primero el original, ni tampoco es un mero *reflejo* de la realidad, como afirman los defensores del realismo, porque entonces la obra no rebasaría los límites de una crónica de sociedad o de una reproducción de una situación dada, lo que supondría empobrecer el arte. Creo que el arte es fundamentalmente *búsqueda*, ya sea de la auténtica realidad (la superior, la verdad) o ya sea del mejoramiento de la realidad física por la acción del ideal. La primera es la perfección por antonomasia, por lo que una vez descubierta, no cabe otra posibilidad que contemplarla y disfrutar de ella y, como dice Herrera, comunicar su hallazgo a los demás por medio de la obra de arte. En cambio, la segunda es perfectible en el devenir histórico y el arte es uno de los instrumentos de la búsqueda de esa perfección, lo cual implica una transformación hacia grados superiores hasta conectar con la perfección de la línea superior. Esta es la esencia del arte según la "filosofía perenne".

Ahora es cuando se puede ver con claridad la idea de que el hombre es un proyecto de realización, lo cual no es ningún idealismo. Y, para llevarlo a cabo, debe saber que no tiene trazado su destino y, en su consecución, no

depende de ninguna predeterminación física ni metafísica, sino que debe buscarlo y construirlo por sí mismo. Pero ese destino, según el Humanismo, es humano y metafísico, lo cual exige que el hombre se realice como ser humano y como ser trascendente, tarea que está [65] uniendo con toda claridad el realismo con el idealismo. Ahí es donde creo que se asienta la razón de que el arte sea una búsqueda y una ayuda para la realización personal.

Pero también, para la cultura neoplatónica, el hombre es capaz de acceder a la unidad cósmica, porque puede llegar hasta el universo del "Alma del mundo", lo que indica que existe una continua presencia del hombre en la naturaleza y de la naturaleza en el hombre y, como es un ser total por utilizar la parte material y la espiritual (unión de lo real y lo ideal), dispone de una única vida para descubrir las bellezas cósmicas, su unidad, su armonía y su apacibilidad, para contemplarlas y aproximarse a la perfección, lo mismo que es capaz de enfrentarse a las necesidades humanas, para remediarlas y ennoblecer la existencia humana en consonancia con el ideal, que unifica toda la vida y todas sus miradas en la búsqueda de la perfección. Por aquí hay que buscar el secreto de cualquier arte, porque, si es auténtico arte, ayudará a buscar en libertad el destino humano y su mensaje pondrá en movimiento todas las posibilidades (las humanas y las espirituales) de que dispone el ser humano para realizarse y ser feliz. Por esta razón, el arte no sólo trascenderá la condición humana para perseguir el ideal, sino que también atenderá a la mejora y transformación de las necesidades e intereses humanos. Todo ello supone que el arte identifica lo que se entiende por realismo e idealismo en una unidad estética al servicio del ser humano.

Transitar por estas latitudes supone superar cualquier asomo de maniqueísmo y abrir los ojos a otras posibilidades. Y libre de estas trabas, descubrir otra urdimbre, otra trama diferente a la tradicional, que conduzca a seguir la elevación de la conciencia humana hacia un nivel cósmico mediante un movimiento armónico de los acontecimientos. Entonces, si el universo posee una dirección evolutiva inherente, el ser humano, que forma parte de ese conjunto, tendrá que ajustar su pensamiento y sus actos a la corriente de ese fluir evolutivo que le arrastra consigo. Ahí precisamente debe situarse el esfuerzo personal por construir cada uno su destino, cuya consecución está en unirse con todo en la conciencia cósmica y el recorrido va desde la realidad en que vive el hombre hasta las dimensiones metafísicas más elevdas a que pueda llegar.

No resulta fácil entender esta propuesta de la "antigua sabiduría", pues las dificultades y los choques con nuestra manera de pensar acechan por

doquier. Para [66] superarlos, habrá que tener en cuenta un principio que no siempre ha sido aceptado y que consiste en admitir que la espiritualidad es la esencia del ser humano y, como la existencia es una energía en devenir hacia nuevas formas de existencia, esa energía se transmuta en espíritu para poder llegar a formas hasta entonces desconocidas y no contenidas en niveles inferiores, con lo que desaparece cualquier oposición entre lo real y lo ideal. Planteamiento que viene apoyado por la psicología actual, que demuestra cómo el hombre no termina en los límites de su "ego" y, en consecuencia, no es sólo razón, sino que posee una conciencia en expansión con una serie de potencialidades evolutivas, lo que le permite superar los límites de lo personal y de lo real y pasar a niveles superiores de conciencia, los cuales pueden ser espirituales y cósmicos e, incluso, divinos. De este modo se amplía su experiencia y aumenta su identidad personal, que puede llegar hasta los límites de lo cósmico y lo divino. Ahora bien, a esos diversos estados de conciencia corresponden distintos grados de conocimiento, caracterizados por el grado de unidad conseguido en cada uno de ellos, porque, conocer más allá del "yo", supone unificar. Todo lo cual revela el acceso a la experiencia de conocimientos, relaciones y nexos de una realidad más vasta y rica, que no puede encerrarse dentro de los límites de la razón, sino comprenderla unitivamente y captarla con una mirada unitiva capaz de relacionar y unir cosas aparentemente opuestas y darles sentido, porque el universo está surcado por una amplia y tupida red de relaciones entre todo, urdimbre que abre el camino a la unidad universal mediante la atracción de la similitud entre todo. Este es un aspecto de ese camino que lleva al ser en devenir desde lo real hasta lo cósmico y universal e, incluso, hasta las proximdades del ser absoluto, sin que se perciba fractura alguna entre la etapa de lo real y la superior del ideal.

Debemos pensar además que los ideales se desenvuelven dentro de un mundo espiritual y metafísico, pero también debemos ser conscientes de que la metafísica, en una de sus acepciones actuales, se considera como una interpretación intelectual del mundo visible, en cuanto que es una realidad que apunta y empuja hacia su superación en grados superiores de ser. Ahora bien, esa realidad perceptible tiene como punto de partida la existencia, que en su más íntima estructura es una energía en movimiento, en perpetuo fluir y, en su expansión, se va concentrando en diversas formas, lo que hace posible diversas experiencias relativas en el seno de la existencia única. Esas [67] formas, que la existencia va adquiriendo en su despliegue energético, se pueden configurar en tres órdenes dinámicos unidos entre sí, de los que el primero es el de la *estructura*, un fluir energético confuso y conflictivo, que se perfecciona en el orden del *organismo*, donde ya existe la vida, que es la

condición indispensable para poder expresarse la existencia. Pero, al llegar al orden de la *conciencia*, la existencia adquiere un nivel de expresión tan puro y espiritual que no resulta perceptible por los sentidos, sino por las facultades intelectuales superiores, pues sus manifestaciones son de naturaleza inmaterial y engendran un modo trascendente, en realidad distinto del físico, aunque no exista ninguna ruptura con él, sino mera continuación en el devenir de la existencia. Por lo tanto, el devenir es la ley de todo ser, pero de un ser que no es total, sino imperfecto, pero es el que capta la razón. Luego la existencia es la de un ser imperfecto que comienza su devenir movido por un anhelo de plenitud y solo al final del camino encontrará el reposo y, con él, la perfección. Con lo cual el devenir es el signo de la imperfección y durará mientras haya imperfección, es además la ley de la realidad imperfecta y expresión de su movimiento ascendente hacia el reposo y la plenitud de la realidad trascendental, que es la unidad, pues la existencia en devenir es una fuerza de superación de la diversidad de existencias hacia la unidad, ya sea cósmica o divina.

En este fluir se inserta el ser humano, que es una existencia en proyecto de realización. Es materia, es cuerpo y también conciencia, que se expande en busca de la perfección hasta el nivel trascendente. Pero esa perfección gradual la encuentra en la forma de conocer. En un principio conoce mediante la razón a través de los sentidos, conocimiento que es inmediato, pues brota de la certidumbre de su existencia y de la existencia de una realidad exterior emparentada con él. Ese es el mundo real, el que da sentido a cualquier realismo. Mas es un conocimiento racional, insuficiente e incompleto, ya que se conocen las formas y sus leyes de movimiento, pero no se capta la esencia de los seres ni las finalidades que los animan. Por ello necesita de un conocimiento más perfecto, que será resultado de la observación íntima del sujeto en sus funciones intelectuales, volitivas, etc. Estamos antes una forma superior de conocer, liberada de la sensibilidad y que se acerca a las cosas de la realidad desde el sentimiento íntimo de la identidad de todos en la unidad, en el todo, es decir, desde el ideal. Por eso, este conocimiento, más que conocer en el sentido que todos [68] entendemos, siente las cosas y las ama en su mismo ser, es decir, tiende a mudarlas, a reducirlas o adaptarlas a niveles superiores de existencia para lograr la unidad armónica de todos los elementos del universo. Es, pues, un proceso ascendente desde la realidad hasta el ideal, que va ajustando la diversidad de la existencia del mundo real al fluir armónico y unitivo de lo espiritual, para acelerar el proceso de superación por el que los seres buscan una participación cada vez mayor en el todo, ya sea cósmico o divino. Esto es lo que más o menos expresa fray Luis de León en la Oda X, cuando quiere

volar desde el suelo hasta la "rueda que huye más del suelo", el cielo, para contemplar la "verdad pura, sin velo". Y es curioso, no utiliza el verbo 'conocer', sino que allí "veré, distinto y junto, / lo que es y lo que ha sido, / y en su principio propio y ascondido". El poeta, pues, ve todas y cada una de las cosas en una perfecta unidad ("distinto y junto"), que puede ser cósmica, pero él lo ve como conocimiento en la esencia divina.

Evidentemente, el proceso descrito, coincidente con muchas descripciones anteriores, demuestra lo absurdo de oponer el realismo al idealismo y considerarlos como dos formas opuestas de acercarse a la realidad o dos modos distintos de entenderla. Sin duda alguna realismo e idealismo se integran en un mismo proceso intelectual de conocer el mundo y de interpretar la realidad. Considero que el arte no es realista ni idealista, sino más bien una *sabiduría de la totalidad*, es la sabiduría que revela al mundo como unidad cósmica o divina, para facilitarnos la vivencia comprensiva de toda la realidad como una realidad transfigurada en sustancia espiritual, lo cual se consigue a través de un conocimiento completo e intuitivo, que sea capaz de conocer la totalidad de la realidad y de la existencia. Este conocimiento tiene una etapa primera que es sensorial, un conocimiento por los sentidos, mediante el cual el individuo se pone en relación con todo lo que le rodea, ya sea para asimilarlo o para rechazarlo mediante su facultad racional. En un segundo momento, el verdadero contenido cognoscitivo de la sensación se afianza cuando la conciencia convierte las sensaciones en imágenes, pues es la facultad que puede acomodar la realidad externa de la sensación a sus propios fines trascendentes. Tal representación imaginativa evidencia que es el sujeto el que acomoda la realidad externa a sus fines espirituales mediante la transformación de la realidad física en algo de naturaleza espiritual con la mirada puesta en su idealización y, al mismo tiempo, pone de [69] manifiesto que el individuo no es coaccionado por ningún determinismo de las leyes que rigen el mundo exterior.

En conclusión, el arte es un acto de conocimiento creador que no se queda en la mera abstracción, sino que es capaz de interpretar el mundo mediante su conexión al ritmo superior del espíritu a través de la imagen y esa encarnación del ideal es la que abre el camino a la comunión con el todo, porque, al considerar el mundo como "*res significans*", lo adapta al ritmo armonioso del todo. Este conocimiento creador tiene la virtud peculiar de unir lo distinto y unificar lo complejo en la unidad del todo. Por tanto, el arte, en cuanto conocimiento estético, es una manera bella de disponer y transmutar la realidad en imágenes y, mediante este proceso, hacer que la realidad objetiva pierda el ritmo de su manifestación material y, así, ajustarse al ritmo superior del espíritu, lo que supone la transformación de lo material

por la acción espiritual del ideal y permite interpretar la realidad mediante un conocimiento que no es adecuación a las cosas ("*adequatio rei et intellectus*"), sino que las supera o las transporta al nivel espiritual, donde la realidad se pone en contacto con la unidad de la totalidad, lo que permite captar esa realidad en su más profunda esencia, es decir, sentirla desde la unidad del todo, contemplar su verdadera perfección.

Considero que resulta claro que lo que se entiende por realismo, es una arte que reduce la realidad a las cateogrías abstractas que proporciona la razón, cuando interpreta los datos provenientes de la realidad a través de los sentidos. Aunque se diga que el escritor tiene mucha imaginación o que presenta las cosas como deberían ser, no es más que una organización o una formalización, más o menos bella, de la realidad. Entonces, más que un acto creador, es una formalización racional de la realidad. En cambio, lo que se entiende normalmente por idealismo, es una verdadera actividad creadora y unificadora, que sobrepasa los límites de la razón y será la conciencia intuitiva la que se adentre en el mundo del espíritu para descubrir la unidad de todas las cosas, que es la función unitiva, perfeccionadora y realizadora del arte. Entonces, nuestra postura no consiste más que recoger esas ideas de la "antigua sabiduría" y de las ciencias actual, para ver que el arte es un fenómeno complejo, que incluye lo que se llama realismo, que es la percepción de la realidad, y lo que se considera como idealismo, que es la interpretación de la realidad desde la unidad de la [70] visión cósmica o divina. Luego, nada de oposición entre los dos conceptos, sino conjunción de ambos en un único esfuerzo creador y realizador.

* * *

La oposición realismo/idealismo en la literatura

Es difícil y arriesgado proponer la cuestión de si existe o no oposición entre estos dos conceptos en la literatura, pues se trata de un tema demasiado ideológico y de no clara solución.

Pero es un tema largamente reflexionado y me atrevo a exponerlo, porque, desde mi docencia e investigación sobre el Siglo de Oro, he ido descubriendo que tal oposición es una pura ilusión, producto de una época y de una cultura idealista y romántica y que se ha ido prolongando en el tiempo

sin la adecuada reflexión. Mi solución, que no pretendo que sea definitiva, viene apoyada por las ideas transmitidas por la "antigua sabiduría" y por la ideología neoplatónica, lo mismo que en su aplicación a la literatura neoplatónica española. A su vez, confirma mi conclusión la nueva dirección que, desde hace unas décadas, han tomado las ciencias actuales, especialmente la psicología y la física.

Por tanto, mi conclusión es que no existe tal oposición, sino que ambos términos se unen y se complementan en un único proceso, que va desde la realidad hasta la metarrealidad y que es el de la realización del ser humano.

The opposition between realism and idealism in literature

It is difficult and risky to determine whether it exists or not opposition between these two concepts in literature, since it is a highly ideological issue and one with no clear solution. [71]

But since it is a well studied topic I dare to expound it because from my experience as a professor and a researcher on "el Siglo de Oro", I have been discovering that such an opposition is just a mere illusion. It is the result of a time and of romantic and idealistic ideas that were maintained in time without the needed reflection.

My solution which I do not intend to be the final one is supported by the transmitted ideas in the "Antigua Sabiduría" and the neoplatonic literature. At the same time, it is confirmed by the new direction sciencies have taken from a few decades ago, specially psychology and physics.

Up to this point, my conclusion is that there is no such an opposition, but both points join and complement each other in an unique process that goes from reality to metareality that is the one of human fulfilment. (Trad. de Antonio Garrote Hernández).

SOBRE POESÍA DEL SIGLO DE ORO. UN ESTADO DE LA CUESTIÓN (1999-2002)

Valentín Núñez Rivera - José Manuel Rico García
Grupo P.A.S.O.
vnrivera@uhu.es josemarico@navegalia.com

Para Sagrario López Poza,
emperatriz de los emblemas

Para el VI Congreso de la AISO (2002) la Junta Directiva de entonces, presidida por Trevor Dadson, nos invitó amablemente a que coordinásemos el *Encuentro de Investigadores* sobre Poesía. Ya han aparecido las Actas correspondientes, editadas por la Universidad de Burgos, pero esos Encuentros no han encontrado un lugar entre sus páginas, a pesar de que a lo largo de las sesiones se oyeron voces sobre la conveniencia de que las tales reuniones no cayesen en saco roto. Por ello, aunque con más retraso del deseable, nos decidimos a darles salida en este momento, movidos por el ánimo de que las siguientes entradas sobre poesía del Siglo de 0ro pudieran resultar de algún interés para los investigadores.

Desde luego, no se trata de ofrecer un acopio exhaustivo de entradas bibliográficas, sino más bien de poder poner en común, especialmente aquella información menos accesible, los proyectos que se están emprendiendo, las tesis doctorales dirigidas, etc.

También, por supuesto, de subrayar todo lo que queda por hacer. Nuestro punto de partida será, en general, la fecha del penúltimo congreso de la AISO (1999), aunque se reseñarán también otros trabajos de 1998, o incluso algún que otro anterior, que constituyan algún elemento de complementariedad con ellos.

El esquema de exposición que vamos a seguir se divide en dos grandes bloques, que, en cualquier caso, están íntimamente relacionados. Primero haremos una serie de valoraciones sobre aspectos generales, para pasar más tarde a la reseña de autores concretos. El desarrollo de la exposición seguirá en esta segunda parte un criterio predominantemente cronológico.

Hemos tenido que ser restrictivos a la hora de dejar a un lado cuestiones que, aunque estrechamente ligadas con la poesía del Siglo de Oro, afectan también a otros aspectos que se trataron en sus respectivos Encuentros de Investigadores. Por ejemplo, la edición de textos, etc.

FORMAS Y TEMAS

1. CONSIDERACIONES GENERALES Y *DESIDERATA*

El punto de partida con el que quizá se debería comenzar es la constatación del menor volumen de estudios sobre poesía áurea en comparación con el teatro, género que posiblemente se lleve la palma, pero incluso también con la narrativa. Y ello no casa ni con la cantidad y calidad de los poetas existentes, ni siquiera con la preeminencia del género poético frente a los otros dos en la época. Esto queda patente si analizamos, por ejemplo, las intervenciones en el penúltimo Congreso de la AIH (en Madrid) o en los dos últimos de la AISO. Sirva esta desproporción de recordatorio sobre lo mucho que queda todavía por hacer. Un gran número de líneas de trabajo, en efecto, pueden ser muy fructíferas. Resulta necesario, por ejemplo, seguir identificando manuscritos y atribuciones; establecer textos críticos de ciertos autores.

Dada la aparición de nuevos testimonios habría que revisar la tradición de algunos de ellos. Sin ir más lejos, siguen careciendo de edición moderna Juan de la Cueva, sólo editado parcialmente, Diego de Fuentes, Rey de Artieda, Padilla, Silvestre o Eugenio de Salazar (de este último promete edición Víctor Infantes). Disponemos de edición, aunque evidentemente mejorable, en los casos de Ramírez Pagán, Mosquera de Figueroa, Láynez o López Maldonado. En cualquier caso, la Universidad de Valencia está editando a muchos de estos poetas de modo facsimilar, lo cual, al menos, permite acceder a la obra de modo primario.

Habría que realizar igualmente monografías de autores concretos y no sólo de poetas menores, sino también de los más importantes, de los cuales existe carencia.

Así ocurre, por ejemplo, en el caso de fray Luis o de Herrera. E incluso se echan de menos indagaciones sobre períodos completos. Hay épocas poco estudiadas, como el trecho del XVI hasta Garcilaso, o el final del

XVII, tras Góngora. Con todo, algunas muestras de acometidas ciertamente relevantes son las de Teijeiro Fuentes (1999) sobre los poetas extremeños, donde establece varias agrupaciones con distintos criterios: poetas nacidos fuera, pero que incrementaron el acervo extremeño, tal es el caso de Sánchez de Badajoz y Silvestre; poetas nacidos en Badajoz pero afincados en el Nuevo Mundo: Barco Centenera (autor de la *La Argentina*) y otros; poetas dramaturgos como Torres Naharro, Sánchez de Badajoz, Romero de Cepeda, etc.; tres poetas músicos, entre los que destaca Juan Vázquez; poetas épicos, así Alonso de Acevedo, Luis Zapata y Cristóbal de Mesa; dos mujeres, Luisa de Carvajal y Catalina Clara Ramírez de Guzmán; poetas humanistas como el Brocense y Montano. Sagas familiares, grupo donde destacan los Aldana; poesía como entretenimiento cortesano; poetas menos conocidos en apéndice.

Asimismo, son dignas de mención las aportaciones de Cerrón Puga (1999) sobre las antologías de *Rime*, o de Garrote Pérez (2002) acerca de la fenomenología del amor a partir de los tratadistas. Proyectos en curso de realización constituyen la colección *Arcadia de las letras* de la editorial Laberinto, de la que ya han aparecido los útiles tomos de Alonso (2002) y el de Ponce Cárdenas (2001). Varios de los miembros del Grupo PASO, por nuestro lado, coordinados por Begoña López Bueno, tenemos en prensa un volumen sobre *La renovación poética del Renacimiento al Barroco* para la editorial Síntesis formando parte de la *Historia de la literatura universal*, sección de Literatura española, en la serie "géneros y temas".

Ante la cantidad de poetas de segunda o tercera categoría, y de aun más bajo nivel, no estaría mal contar con un diccionario de poetas, empresa que, por ejemplo, está realizando Cristóbal Cuevas sobre los poetas malagueños. Un asunto primordial es la disposición de las colecciones y libros poéticos. En este sentido, parece interesante tener en cuenta los prefacios, prólogos, etc., donde los poetas y sus receptores llevan a cabo una poética más o menos explícita. Por ejemplo, cabría citar el trabajo de Ruiz Pérez (2000) sobre los juicios estéticos imperantes. Se debe seguir indagando, además, sobre las cuestiones métricas y genéricas, pautas desde donde se produce la creación áurea. Un trabajo de este tenor es el de Ponce Cárdenas (1999a), que parte de los precedentes y particularidades en otras lenguas, para tratar los casos de Garcilaso, Cetina, Figueroa, Espinel, Góngora o Pantaleón de Ribera; o el de López Poza (1999) sobre el epigrama integrado en el emblema, un poema explicativo más el comentario glosador o declaración. La conceptuación

del género en España se plasma en una estructura bimembre, dada la intención de explicar y declarar, por medio de estrofas en dos partes.

Otras facetas de indagación posibles vendrían dadas por el funcionamiento de la oralidad en la transmisión, la agrupación de los poetas en academias y cenáculos, la importancia que ciertos volúmenes antológicos, especialmente impresos, adquieren para el entendimiento de ciertos periodos o momentos cruciales. Tienen que investigarse parcelas más específicas como la épica culta y la poesía religiosa. Tanto la de ascendencia bíblica, como la de tipo devocional. Ejemplos significativos son los volúmenes de Sánchez Martínez (1999), riquísimo arsenal sobre poemas de temática divina. Asimismo, repárese en Hohwald (1999), que proporciona el estudio de una faceta en la versión de los Salmos en el reinado de Felipe IV, es decir, el salterio como espejo de príncipes o privados.

Muy importante parece establecer las relaciones entre la poesía del XV y la práctica poética previa a Garcilaso. Contamos con útiles instrumentos que pueden servir como punto de partida. Asimismo, debe seguirse examinando la poética del tiempo en relación con la praxis. E igualmente, las relaciones de mutua influencia entre la poesía latina y neolatina y la escrita en italiano. Es necesario investigar sobre las estrategias y la teoría de la traducción poética en el Siglo de Oro. Se nos olvida también que durante gran parte del Siglo de Oro Portugal formó parte de la corona española. Hay que indagar, así pues, sobre la poesía castellana hecha por estos poetas portugueses. Y no digamos la permanente relación entre los poetas de la metrópolis y la colonia.

En cualquier caso, la vertiente genérica se nos revela como absolutamente decisiva para el estudio de la poesía áurea desde las coordenadas de producción y recepción contemporáneas. Han sido más estudiados los géneros de ascendencia clasicista o petrarquista, pero hay que dar también su preeminencia a la multitud de formas genéricas basadas en el octosílabo. Algunas de estas fórmulas son de ascendencia medieval y otras se conforman a partir del XVI. La poesía, desde luego, establece relaciones funcionales con otros géneros. Muy interesante resulta, y de hecho se está llevando a cabo, estudiar la función de los poemas incrustados en determinados géneros narrativos, por ejemplo la novela pastoril. Otro contexto de influencias mutuas sería el de la poesía con respecto al resto de las artes, especialmente pintura y música. Dado que la difusión poética es especialmente oral, este segundo aspecto debe

ser tratado con especial atención. Siguen siendo fructíferos, por supuesto, los análisis temáticos y de la *inventio*. En este sentido es importante la emblemática y la mitología, como veremos luego. En fin, habría que tener en cuenta cuestiones, motivos y temas que no suelen formar parte del canon académico, algo que se está haciendo especialmente en EEUU. Debe indagarse sobre la poesía burlesca, la poesía erótica o incluso la pornográfica. Es necesario establecer el número de poetas mujeres y estudiar sus características creadores, si es que las tuvieron de modo diferenciado.

2. CENTROS Y GRUPOS DE INVESTIGACIÓN

Después de este *desideratum* podemos pasar a revisar, en relación con las propuestas antecedentes, algunos de los logros que se han ido obteniendo en los últimos años. Y para ello resulta conveniente subrayar desde el principio la labor de varios Grupos de Investigación que se dedican de forma preeminente y sistemática al estudio de la poesía áurea desde múltiples perspectivas. En este sentido, resulta encomiable el trabajo de José Labrador (Universidad de Cleveland) y Ralph DiFranco (Universidad de Denver) y sus distintos colaboradores. Constituye un punto de partida inexcusable para la ulterior investigación en todos los campos. Ya han ido apareciendo las ediciones y descripciones de más de una docena de manuscritos, que se completa con la utilísima *Tabla de los principios poéticos* (1993) o con el imprescindible *BIPA (Bibliografía de la Poesía Aurea*), una base de datos que contendrá cerca de 200.000 primeros versos, con referencia de mss. e impresos. Ya se han registrado casi 90.000 *incipit*, a partir de los archivos de Askins. El proyecto pretende la creación de un catálogo electrónico. Las últimas publicaciones coordinadas por Labrador son las ediciones de 1999 y 2001 o el trabajo de 2001 (enversión electrónica en www://Juanalfonsodebaena.org, *Prologus Baenensis* number 1, 2001). El equipo tiene en perspectiva las ediciones de *fray Melchor de la Serna.Poemas eróticos* (Málaga, Universidad) y los manuscritos 1580 y 1581 de Palacio.

También en EEUU es digna de tenerse en cuenta la Society for Renaisance and Baroque Hispanic Poetry (Ohio), que publica la revista *Calíope*, editada por Julián Olivares, la única que se centra exclusivamente en el estudio de la poesía áurea. La *V conferencia bienal* celebrada en Octubre del 2001 fue organizada por Elisabeth B. Davis,

cuyos resultados se plasmarán en un número de la revista. Repasando sus secciones e intervenciones podemos hacernos una idea bastante aproximada de los puntos de interés que sobre la poesía del Siglo de Oro se están trabajando hoy en día, y que, en muchos casos, coinciden con los que se han señalado anteriormente, es decir, el interés por Garcilaso, Herrera, Lope, Góngora, Quevedo, Villamediana, Sor Juana.

En España, Pablo Jauralde sigue dirigiendo la investigación paciente sobre los mss. poéticos de la BNM, de cuyos resultados se nutre la revista *Manuscrt.Cao* y de la que se han derivado tesis doctorales como la de Martínez Comeche sobre Lope o la de Isabel Pérez Cuenca acerca de Quevedo. Destaca, igualmente, la labor continuada del profesor Lara Garrido (Universidad de Málaga), muchos de cuyos resultados se han venido plasmando en la revista que él mismo dirige, *Analecta Malacitana*, así como el "Grupo de Estudios Literarios del siglo de Oro" (GELSO). Su cometido en los próximos años se centra en culminar la edición de las *Flores de poetas ilustres*, la mal llamada *Segunda parte* y el *Cancionero antequerano*. Igualmente, está en preparación una antología titulada *Corpus de la poesía antequerano-granadina del Siglo de Oro* (en colaboración con J. Morata). El amplio proyecto de recopilación de sus trabajos precedentes, profundamente reescritos para la ocasión, está en curso de publicación y cuenta ya con un pórtico (Lara Garrido 1997 y 1999b) y con el primer volumen de una tetralogía (1999a), que se compondrá además de: *Dintornos de la lírica en el Siglo de* Oro (cuestiones modales y de género); *Tiempo y escritura* (fragmentos para una tópica); y *El nacimiento d el texto lírico* (deslindes de crítica textual y tradición valorativa).

Por último, continúa el trabajo del Grupo de Investigación sobre Poesía Andaluza del Siglo de Oro (PASO), que dirige Begoña López Bueno y que reúne a profesores de las Universidades de Sevilla, Córdoba y Huelva, entre los cuales nos contamos. Desde la aparición de nuestro primer volumen sobre la *Silva* en 1991, hemos ido estudiando de modo sistemático los diferentes géneros poéticos de ascendencia clasicista.

Después le tocó el turno a la *oda* (1993), la *elegía* (1996), las *Anotaciones* de Fernando de Herrera (1997), piedra angular para el estudio de los géneros poéticos en el Siglo de Oro, y la *epístola* (2000). Ha aparecido además el tomo correspondiente a la *Égloga* (2002). En todos los casos se combina la participación de los miembros del Grupo con la invitación a los mejores especialistas sobre cada materia.

En cuanto al volumen de la epístola se recogen trabajos generales sobre el canon epistolar y sus variaciones, teoría (López Estrada, Guillén), preceptiva (Martínez Ruiz); confrontación con la sátira (Pozuelo), la epístola en octosílabos (Díez Fernández); así como otras realizaciones, su funcionamiento en cuanto que cauce de ideas poéticas (Rico García); la epístola político-moral del XVII (Dadson). También se presta atención a una serie de autores epistolográficos: Montemayor (Montero); Aldana (Navarro); Padilla (Toro Valenzuela), Rey Artieda (Osuna), Cueva (Núñez Rivera); Lope (Estévez Molinero). Por lo que respecta a la égloga, se han incluido estudios sobre los precedentes, tanto de Virgilio en cuanto que modelo (Cristóbal), como del entorno napolitano (Gargano); panoramas del género en el XVI (Montero) y XVII (Ruiz Pérez), la relación del género con otras formas colindantes: la égloga dramática (Pérez Priego), las bucólicas de Felicano de Silva en los libros de caballerías (del Río); la égloga en la novela pastoril (Fosalba). Se contemplan, en fin, otras realizaciones menos valoradas críticamente como la égloga sacra que parte del *Cantar de los cantares* (Núñez Rivera); la traducción comentario de Virgilio por Juan Fernández de Idiáquez (Escobar Borrego); la égloga necrológica (Infantes); o de circunstancias (Osuna). Asimismo han sido tenido en cuenta autores concretos: los ciclos de Eugenio Salazar, Padilla y Francisco de la Torre (Estévez Molinero); Soto de Rojas (Toro Valenzuela); Aunque no totalmente centrados en la poesía, otros dos grupos de investigadores aportan trabajos continuados sobre dos autores específicos. Nos referimos a Quevedo, estudiado por el Grupo GRISO, que dirige Ignacio Arellano y que a través de la revista *La Perinola* y sus anejos aporta notables investigaciones sobre la faceta poética del autor. Por otro lado, ocurre algo semejante con *ProLope*, dirigido por Alberto Blecua, que, aunque estudia fundamentalmente las comedias del Fénix, acoge trabajos sobre su poesía en el *Anuario Lope de Vega*.

3. MANUSCRITOS POÉTICOS Y FUENTES

En cuanto a la recuperación de manuscritos, aparte de los trabajos citados de Labrador, debe destacarse el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII,* dirigido por Pablo Jauralde (1998).

También han aparecido ediciones de manuscritos concretos**,** como *El cancionero castellano de Ripoll*, ramillete poético de los últimos años del XVI, que ha sido editado por Ramos (1999). Ha sido editado ejemplarmente por Osuna (2000) un ms. fundamental para entender la poesía en su tránsito hacia el Barroco, la *Poética silva* (colección de 98 poemas propiedad de Rodríguez Moñino), coleccionado en Granada, entre fines del XVI e inicios del XVII, como resultado de la academia de Pedro de Granada y Venegas. Incluye autores como Gregorio Morillo, Agustín de Tejada, Rodríguez de Ardila o Andrés del Pozo. Ha aparecido el V volumen de las *Actas de la academia de los nocturnos* (Canet, Rodríguez y Sirera 2000) y como complemento, el estudio de Mas i Usó (1999), resultado de más de 15 años de investigación sobre academias y justas que se plasmaron en una tesis doctoral (*Academias y justas literarias en la Valencia barroca*, Kassel, Reichenberger, 1995). El libro consiste en la descripción de cada una de las academias con un diccionario de los más de 500 autores que poblaron la valenciana. Asimismo, se circunscribe a igual ámbito el libro de Ferri Coll (2001) que divide los 805 poemas de los Nocturnos en cuatro espacios poéticos: amoroso, moral, satírico-burlesco y religioso, estudiando los motivos poéticos empleados por unos buenos imitadores. Dos principios entiende como vertebradores: el debate entre términos opuestos y la inflexión de los tópicos clásicos.

En cuanto a otros estudios relativos a cancioneros cabe citar los de Ruiz Pérez (en prensa) y Carreira (2000a), sobre el BNM22982, con inéditos de Góngora, Paravicino, Montalbán, Polo, Quevedo, conde de Salinas.

En el plano de los modos de difusión de la poesía, su transmisión etc. Son singularmente significativos los abundantes estudios sobre pliegos sueltos poéticos.

Por ejemplo, la puesta al día del *Diccionario* de Rodríguez Moñino por parte de Askins e Infantes (1997), con constantes matizaciones o rectificaciones (*Criticón*, 2001). Han aparecido nuevos catálogos: Torrente y Marín (2000), sobre los pliegos de dos colecciones muy importantes de piezas que no se incluyen en los fondos de la BNM, la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge); Cordón Mesa (2001); Gil González (2001); García de Enterría y Rodríguez Sánchez de León (2000).

De carácter descriptivo e interpretativo sobre el tema son los estudios de Infantes (1999), Díaz de Viana (2000), Díaz Maroto (2001) y el importante libro de Cátedra (2002), un estudio de la obra de Mateo de Brizuela, aunque con una pretensión más amplia, puesto que aspira a ser un estudio sistemático de la literatura de cordel, de su intrahistoria; invención, conformación literaria, relaciones con la imprenta, difusión y recepción; la cultura en torno al ciego; censura, etc. Incluye el catálogo cronológico de obras; edición de los poemas más importantes y apéndice documental. Sobre las relaciones entre la composición oral y escritura en la literatura de cordel del S. XVI versó también la comunicación de Pedro Cátedra en XIV Congreso de la A.I.H. celebrado en el 2001 en Nueva York. Ruiz Pérez (1999; 2001) por su parte ha ido desarrollando en una serie de trabajos el horizonte de lecturas de los poetas cultos del tiempo, como complemento a los casos específicos de Mal Lara, Herrera, Velásquez o Paredes estudiados con anterioridad.

4. EDICIÓN DE ANTOLOGÍAS

Muchas de las colecciones de clásicos de las editoriales españolas cuentan con una antología de la poesía del Siglo de Oro. A las muy consagradas de Elias H. Rivers en Cátedra y de José Manuel Blecua en Clásicos Castalia se ha sumado la excelente antología preparada por Pablo Jauralde (1999a). El volumen contiene unos apéndices didácticos, al cuidado de Mercedes Sánchez Sánchez y del propio Jauralde, que están concebidos para los estudiantes universitarios y de Bachillerato, y para el lector curioso interesado por nuestra poesía áurea. El criterio seguido para la ordenación es el cronológico y generacional. Aunque, como declara el editor, el sacrificio es mayor que la selección: en el volumen están representados veinticuatro autores del Renacimiento y del Manierismo y veintitrés del Barroco. Ofrece un repertorio que describe con exactitud las tendencias de la poesía española del periodo, aunque se echan en falta algunos de los poemas extensos más representativos de la poesía áurea. Con semejante voluntad didáctica editó Isabel Pérez Cuenca una completa antología de la poesía barroca (1997).

El profesor Juan Montero está ultimando para Biblioteca Nueva una antología constituida por diez autores que sólo incluirá los poemas extensos más significativos de la poesía del Renacimiento y del Barroco: las églogas de Garcilaso, la epístola de Aldana a Arias Montano, el

Polifemo gongorino, etc. También José María Micó y Jaime Siles han elaborado para Círculo de Lectores la que se trata de la antología más vasta de la poesía del periodo, formada por una nómina de más de ciento veinte autores y un número de composiciones que superará el medio centenar. Cabe recordar también la ya citada antología regional de escritores extremeños preparada por Teijeiro Fuentes (1999).

5. RELACIONES CON LA POESÍA DEL XV

Para el acercamiento a la poesía de la primera promoción petrarquista resulta imprescindible tener en cuenta los modos en que la poética de cancionero confluyó con los nuevos esquemas italianizantes. En el conocimiento de la poesía del XV se sigue avanzando de modo muy satisfactorio en los últimos años. Un trabajo de base sobre las formas métricas, a partir del catálogo de Dutton, lo proporciona Gómez-Bravo (1998). Ha aparecido una utilísima antología anotada con mucho rigor (Beltrán 2002). Una aproximación muy atinada, con una pequeña antología final, la ofrece Rodado Ruiz (2000) y la compilación de diversos artículos previos es la base de los libros de Parrilla y Sotelo (1999) y Beltrán, Campos Soutos y Cuesta Torres (2000).

En este sentido debe resaltarse el amplio panorama del Congreso Internacional *Canzonieri iberici*, editado por Botta (2001) en dos volúmenes. En lo referente a la poética el análisis de Gómez Redondo (2000) supera a los anteriores y encuentra un útil complemento en Gómez-Bravo (1999). Por su parte, el *Cancionero de Baena* ha conocido un gran interés gracias al congreso celebrado en la tierra de Juan Alfonso, cuyas actas han editado Serrano Reyes y Fernández Jiménez (2001), el primero de los cuales ha preparado además una antología (2001). (Véase la página web Juanalfonsodebaena.org). Un trabajo muy importante para nuestro propósito es el de Labrador y Di Franco sobre la "Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI", publicado en esas actas. Sobre Ausias March véase Sánchez Rodrigo y Nogueras Valdivieso (2000) y en relación a una obra de 1508 en el interregno pregarcilasiano, la edición de Cátedra (2000) del *Vergel de discretos* de Ávila. Por su parte, Núñez Rivera (2001b) estudia las versiones poéticas de los salmos penitenciales, ya sea como glosa en seso de la Vulgata, o bien como parodia amorosa de los textos sagrados. En cualquier caso los salmos de Guillén de Segovia o

Encina son el precedente de las versiones que se producen a lo largo de los siglos XVI y XVII.

6. DE RETÓRICA Y POÉTICA

La recuperación de la retórica y de la poética como instrumentos de análisis aplicados a la literatura del Siglo de Oro ha contribuido a la revitalización en las dos últimas décadas del estudio de estas disciplinas por los investigadores de la poesía áurea. Queremos destacar en primer lugar la labor que viene realizando desde hace unos años el grupo de trabajo del Instituto de Filología del CSIC, formado por Miguel Ángel Garrido, Ángel Luis Luján Atienza, Luis Alburquerque y Miguel Ángel Martínez, cuyo proyecto más ambicioso es el que bajo el título *Corpus retórico español* tiene como objetivo principal la publicación en CD ROM (con introducción, comentarios y traducción de aquellos tratados que están redactados en latín) de las retóricas del XVI que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid que no disponen de una edición moderna. Un catálogo que registra sesenta y un títulos de estas piezas retóricas que se hallan en los anaqueles de la Biblioteca Nacional y el contenido del proyecto presentaron en la *Revista de Filología Española* (1998).

En el marco del mismo proyecto se integra la obra de Ángel Luis Atienza (1999), que describe las características generales y específicas de los tratados de retórica surgidos en el ámbito universitario de Valencia. Luis Alburquerque, miembro destacado en este proyecto de investigación, presentó en el último Congreso de la AIH una clasificación de los tipos de documentos que fueron cauce de las ideas literarias en el Siglo de Oro.

Isabel Paraíso ha coordinado un volumen (2000a) que reúne seis estudios de sendos profesores del área de Teoría de la Literatura de la Universidad de Valladolid. Dedicados a las retóricas y poéticas del XVII hay tres. El primero de ellos es obra de Alfonso Martín Jiménez, quien examina las fuentes clásicas de *Los seis libros de Retórica Eclesiástica* (1576) de Fray Luis de Granada y establece como conclusión la indiferencia que mantuvo su autor ante las corrientes renovadoras de su época (Ramus, la tradición de Hermógenes, etc.). El profesor Martín Jiménez mide también en su trabajo la decisiva influencia que el tratado de Fray Luis tuvo sobre las obras de concionatoria posteriores. Javier García Rodríguez aborda el análisis del *Epítome de la Elocuencia*

española de Francisco de Artiaga, tratado que por su fecha de composición y publicación (1692) se escapa de nuestro contexto, pero que, por la misma razón, recoge sintéticamente y permite apreciar el sesgo que había tomado el desarrollo de la retórica en el siglo XVII. Isabel Paraíso se ocupa en el volumen de describir el excepcional tratado de poética y versificación que representa el *Arte poética española* (1592) de Juan Díaz Rengifo. Ciertamente, la obra de Rengifo tiene el valor de abordar de manera completa la totalidad de las formas poemáticas empleadas en el Siglo de Oro, tanto las de la lírica tradicional castellana como las importadas de Italia. Isabel Paraíso pone el acento en la capacidad y agudeza de Rengifo para la interpretación genérica y estilística de los datos métricos.

En la línea de los trabajos que en los últimos años se han ocupado de aplicar la historia de la retórica del Renacimiento y del Barroco al análisis de los textos literarios del mismo periodo están los diez estudios, dos de ellos inéditos, publicados por José Antonio Mayoral (2002). Indispensable para conocer el origen retórico de las ideas y de la práctica poéticas de nuestros autores del Siglo de Oro se ha de juzgar el artículo de Aurora Egido (2001), síntesis esencial de los principios teóricos que predeterminaron la creación de los poetas áureos.

Mª Amelia Fernández Rodríguez (2000) ha abordado una cuestión extensamente tratada por la crítica literaria en los últimos decenios: las dificultades que los preceptistas y teorizadores de la literatura tuvieron para definir los rasgos genéricos de la poesía lírica a causa del silencio en este punto de las poéticas de Aristóteles y Horacio; circunstancia que impedía legitimar mediante la *auctoritas* cualquier juicio sobre la cuestión. En su opinión, esta limitación se veía agravada por los cambios incesantes de las tendencias y modas poéticas, que no permitía describir las claves de género diferenciadoras.

Signo evidente del interés por la recuperación y revitalización de las ideas retóricas del Siglo de Oro es el volumen de *Edad de Oro, Poética y Retórica en los Siglos de Oro*, *Edad de Oro*, XIX (2000), resultado del Seminario que con el mismo nombre se celebró entre los días 8 y 12 de marzo de 1999 en la Universidad Autónoma de Madrid y en la sede de la Universidad Menéndez Pelayo de Cuenca. Especial atención nos merecen los trabajos que en él se dedican a analizar las ideas retóricas en el discurso poético. A este objetivo se aplican los estudios de Antonio García Berrio, Azucena Penas y José Rico Verdú, cuya ponencia concluyó con un

análisis ejemplar de los versos de la *Soledad I* de Góngora "en cuya náutica industria investigó tal piedra". Entre las conferencias no recogidas en el volumen de *Edad de Oro* que se ocuparon del dominio de estudio citado cabe destacar la pronunciada por Begoña López Bueno: "De géneros poéticos: entre la teoría y la práctica editorial (con un ejemplo en las *Obras* de Luis Carrillo, 1611)", que incidió en la teoría de los géneros poéticos y su determinante influencia en la disposición de los corpus poéticos en la práctica editorial; la disertación de Cristóbal Cuevas, "La poética de la oscuridad en el Barroco: Quevedo y la ejemplaridad expresiva de fray Luis de León"; la conferencia de José Lara Garrido, "Poética del retrato", ilustrada con sonetos de Mosquera de Figueroa, Paravicino, Pantaleón de Rivera, Góngora y Sor Juana.

En el terreno de la crítica literaria es necesario registrar el volumen dedicado a la historia de esta disciplina en España entre los siglos XVI y XVIII en *Bulletin Hispanique* (2000), con el título *Les origines de la critique literaire en Espagne, XVIXVIII siécles.* Las colaboraciones del volumen dedicadas al Siglo de Oro atienden principalmente a géneros prosísticos y son obra de Máxime Chevalier, que analiza la vertiente crítica de Juan de Valdés; Pedro Ruiz Pérez (2000a), que se ocupa de examinar los juicios estéticos en las aprobaciones de impresos poéticos; tema también del artículo de Víctor Infantes; Michel Cavillac se centra en el estudio del sustrato de las ideas poéticas y retóricas en la obra de Mateo Alemán. Jean Michel Laspéras concibe las *Novelas de Marcia Leonarda* de Lope como un arte nuevo de hacer novelas. A la contribución de Antonio Pérez Lasheras en este volumen le dedicaremos atención cuando abordemos la poesía de Góngora.

No queremos pasar por alto algunas publicaciones significativas relacionadas con la versificación en el Siglo de Oro. En primer lugar, destacamos las páginas dedicadas a la métrica del periodo en el manual de Isabel Paraíso (2000b), actualización teórica y crítica de muchos de los elementos de la versificación española. En la línea de revisión de algunas ideas mostrencas sobre el arte de versificar en la poesía áurea es obligado reseñar el artículo de Pablo Jauralde "Leer y editar la poesía de Góngora" (2000) sobre los acentos antirrítmicos y extrarrítmicos en los endecasílabos de la poesía gongorina. Dejado al margen el tono acérrimo de algunos de sus juicios sobre algunas ediciones recientes de Góngora -especialmente sobre la de los romances preparada por Carreira (1998)-, su análisis acerca de la función de los acentos antirrítmicos y de la inclinación de Góngora en sus versos al hiato obliga a replantear el modo

de medir, leer y puntuar no sólo la poesía gongorina sino toda la poesía áurea.

La misma tesis sostuvo en su comunicación en el XIV Congreso de la AIH, en una ponencia titulada "El taller poético de Góngora".

7. LA *OFFICINA* POÉTICA

Entre los sistemas de códigos culturales más productivos en la realización de la poesía áurea se encuentra la emblemática, cuyos repertorios funcionan como auxiliares para la invención. Dos direcciones web de referencia son las gestionadas por Sagrario López Poza de la Universidad de La Coruña (www.rosalia.dc.udc.es/emblematica) y Antonio Bernat Vistarini, de la Universidad de las Islas Baleares (www.massanella.uib.es/depart/dfe/Bernat). La propia López Poza (1999a, 2000a) ha realizado varios trabajos sobre la emblemática como tesoro de la erudición poética y más particularmente sobre el *modus operandi* de Quevedo 1999b), así como acerca de la necesidad de conocer los *codices excerptoria* de los autores, a la hora de acometer sus ediciones críticas (2000b). Por su parte, Bernat Vistarini ha participado junto con Cull y Vodoklys (1999) en la confección de una enciclopedia de emblemas españoles ilustrados. De carácter colectivo es el libro de Zafra y Azanza (2000), así como las actas reunidas por Minués (2000). Por otro lado, Laguna Mariscal (1999, 2000) realiza un recorrido del tópico "En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada" a lo largo de las fuentes bíblica, clásica, italiana, hasta llegar a Góngora y continuar con la literatura contemporánea. Muy interesante es la perspectiva de análisis del artículo de Pedro Ruiz Pérez (1998-1999) sobre lo que podríamos denominar las fuentes de la invención, el taller de la formación de los poetas, es decir, sus bibliotecas.

Uno de los temas que ha generado más bibliografía es la función de la mitología clásica en la poesía áurea. Se ha reeditado, por ejemplo, la imprescindible obra de Cossío (1998).Vicente Cristóbal (2000b) rastrea la recepción de la mitología en la literatura española y añade en el mismo trabajo la más completa y actualizada bibliografía, ordenada cronológicamente, que poseemos sobre el tema. La línea de trabajo propuesta por Vicente Cristóbal se ha ampliado con la publicación en el año 2001 de un volumen monográfico acerca de la mitología y la tradición

clásica en el Siglo de Oro, coordinado por Jesús Ponce e Ignacio Colón (2001).

Excelentes son las contribuciones sobre la presencia del mito en la poesía áurea de los trabajos contenidos en el volumen *Amores míticos*, editado por Emilia Fernández de Mier y Francisco Piñero (1999). Entre ellos destaca el capítulo de Antonio Carreira (1999a) sobre "Píramo y Tisbe", que rastrea las huellas del mito en nuestra literatura; el de "Hero y Leandro", analizado por Vicente Cristóbal, con referencias y comentarios sobre el mito en textos españoles; el examen de la estela dejada en nuestra poesía por los amores de "Venus y Marte", estudiado por Mª Ángeles Martín Sánchez; el mito de "Orfeo y Eurídice", examinado por Mercedes Montero; Primitiva Flores Santamaría estudia los amores de "Polifemo, Galatea (y Acis)", con comentarios sobre el poema gongorino; y Ruiz de Elvira describe la presencia de los amores de "Cupido y Psique". Los ecos de la leyenda de Psique y Cupido en Juan de la Cueva y Arguijo han sido eruditamente descritos por Francisco Escobar (2000).

Dos ensayos de Rosa Romojaro Montero estudian la presencia de la mitología en la obra de los poetas más sobresalientes del Siglo de Oro. El primero (1998a) de ellos se ocupa exclusivamente de la mitología en la poesía y el teatro de Lope (1998a); el segundo (1998b) examina las funciones del mito en Garcilaso, Góngora, Lope y Quevedo.

Sobre poemas mitológicos concretos se han publicado varios artículos: Juan Luis Arcaz Pozo (1999) se ha ocupado del *Orfeo* de Jáuregui; Vicente Cristóbal (1999) ha analizado cuatro versos de la *Fábula de Faetón* de Villamediana; Joaquín Roses Lozano (1998) ha examinado la *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta* de Diego Hurtado de Mendoza. A ellos hay que sumar los de Jesús Ponce Cárdenas sobre Colodrero y Villamediana, que trataremos más adelante.

8. POESÍA Y MÚSICA

La relación entre las prácticas musical y poética durante el Siglo de Oro ha acaparado el interés de numerosos especialistas en los últimos años. Tres comunicaciones sobre el tema se presentaron en el XIV Congreso de la A.I.H. La primera de ellas fue leída por Séverine Delahaye con el título "*Segundo de Arión dulce instrumento*: el papel de la música

en la poesía del Siglo de Oro"*;* Paloma Otaola disertó sobre los romances en el repertorio vihuelístico del siglo XVI; y Lola Josa y Mariano Lambea presentaron la comunicación "El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español de los Siglos de Oro".Una aportación muy significativa para el conocimiento de la transmisión musical de la poesía renacentista ha sido la tesis doctoral de Carmen Valcárcel Rivera (2000), editada en microfichas.

Sobre el tema se han publicado algunas monografías de extraordinario interés, entre las que cabe destacar la edición a cargo del reconocido musicólogo Mariano Lambea y de la filóloga Dolores Josa del manuscrito de la Biblioteca Nacional *Libro de tonos Humanos* (2000). Este es el primero de los cuatro volúmenes que formarán la edición completa del citado manuscrito. En él se editan los primeros cuarenta y cinco tonos del libro para composiciones de diversos poetas. La introducción se centra en la descripción del manuscrito y la identificación de los poetas y compositores, y en la contextualización de la obra en el marco del desarrollo de las artes escénicas, plásticas y musicales que se produce en la corte de Felipe IV.

9. SOBRE TRADUCCIÓN Y POESÍA NEOLATINA

En lo que concierne a la traducción, José Francisco Ruiz Casanova (2000) dedica dos extensos capítulos a la influencia que ejerció en la actividad literaria la traducción de clásicos y modernos en el Humanismo renacentista y en el siglo XVII en su monografía *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Cabe aquí recordar el útil resumen que sobre la historia de la traducción poética en el siglo XVI hizo Inmaculada Osuna (1997) en su estudio sobre Juan de Mal Lara.

Un breve capítulo dedica el profesor Esteban Torre (2000) a la práctica de la traducción de textos poéticos en el Siglo de Oro en un manual de teoría de la traducción. De forma más circunstanciada ha tratado José María Micó (2002) los complejos problemas teóricos y prácticos de la traducción de la poesía áurea.

En los estudios recientes sobre poesía española del Siglo de Oro, las referencias a la poesía latina coetánea y a las reminiscencias neolatinas en poetas renacentistas y barrocos son cada vez más frecuentes. Gran parte

de la responsabilidad del interés por esta vertiente corresponde al profesor Juan Francisco Alcina, autor de dos nuevos trabajos que atienden la cuestión. En el primero de ellos ofrece Alcina (1999) un panorama crítico sobre los estudios que se han ocupado de señalar la influencia de la poesía neolatina en autores como Quevedo, Herrera, Arbolanche o Sor Juana; describe los grupos de trabajo, seminarios y autores que han examinado la interrelación de los géneros poéticos latinos y romances; y reseña las traducciones recientes de textos castellanos y latinos. En el segundo (2000) describe las tendencias de la poesía neolatina en tiempos de Garcilaso; estudia las fuentes del *Hermafrodito*, poema pornográfico atribuido a Poliziano y a Sebastián de Orozco; analiza las traducciones en endecasílabos realizadas por Bernardino Daza (1549) a los poemas breves latinos de los *Emblemata* de Alciato; e indaga en la influencia de la poesía neolatina en la obra de Lope.

En el contexto de la recuperación de los textos latinos del siglo XVII hay que inscribir el artículo de Jesús Ponce Cárdenas sobre Anastasio Pantaleón de Ribera (1999b), que incluye la edición de una nota y una epístola latinas del poeta madrileño.

Joaquín Pascual Barea ha reunido en una edición impecable la poesía castellana y latina de Rodrigo Caro (2000).

10. ALGUNAS PARCELAS TEMÁTICAS

a) Épica culta y poesía virreinal

Aunque no recogemos un repertorio exhaustivo a este tenor, vamos a reseñar algunos trabajos sobre la épica culta, una faceta que va encontrando un estudio más atinado en estos últimos años. Uno de sus primeros estudiosos ha sido Lara Garrido que en 1999a recoge los resultados de un antiguo proyecto: *La épica culta en España*.

Bajo la dirección del propio Lara se ha editado el *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera* de Carvajal y Robles (Martínez Iniesta 2000). Por su parte, el libro de Davies (2000) supone una revisión fundamental y, en lo que respecta a la épica colonial, resulta muy ilustrativo el panorama de Avalle-Arce (2000), en que analiza la tradición clásica, la tratadística, la épica medieval, la italiana renacentista y

establece varios ciclos: el de la guerra de Chile con la *Araucana*, el *Arauco domado* de Pedro de Oña; uno segundo sobre la conquista de México, que incluye la *Mexicana* de Lobo Lasso de la Vega; asimismo se ocupa de un poema excéntrico, la *Elegía de varones ilustres de Indias*, de Castellanos y de la épica religiosa, sobre todo a *Christiada* de Hojeda. Únase a este planteamiento general el más específico de Nicolopulos (2000) sobre la influencia de Camoens en la *Araucana* o los de Rodilla León (1999) y Matías Barchino (1999) sobre Bernardo de Balbuena. Acerca de la poesía virreinal tenemos ahora reunidos los estudios de Sabat de Rivers (1999), una de sus máxima investigadoras, así como una útil recopilación de textos en CD-Rom (Lorente Medina 2002). Sobre el petrarquismo novohispano ha tratado Matas Caballero (2001a).

b) Poesía burlesca y erótica

Ahora disponemos de un completo punto de partida para investigaciones futuras sobre la poesía erótica del Siglo de Oro y de otras épocas, gracias al repertorio de Cerezo (2001). Muy variado en sus planteamientos se muestra el volumen colectivo compilado por Huerta Calvo y otros (2001), que también incorpora una bibliografía sobre el tema. Díez Fernández interviene con unas imágenes de la sodomía, un tema este de la homosexualidad que acapara muchas de las investigaciones hechas en Estados Unidos como, por ejemplo, Martin (2000). Desde luego, la antología de Arellano y Roncero (2002) supone una acertada recopilación del acervo satírico- burlesco del período áureo. Aunque la clasificación se hace por autores y de modo cronológico, como suele ser habitual, la introducción repara en los temas más extendidos de este tipo de literatura. Para la faceta de la poesía de germanías véase la nueva ojeada de Márquez Villanueva (2001) y el *Diccionario de germanía* preparado por Chamorro (2002).

Cabe reseñar en este apartado, por la orientación satírico-burlesca de algunas de las composiciones estudiadas, el conjunto de nueve trabajos (siete de ellos publicados anteriormente en revistas) de José Manuel Pedrosa, agrupados bajo el título *Tradición oral y escritos poéticos en los Siglos de Oro* (1999). Estudia la tradición oral en la glosa al enigma de Sebastián de Orozco "El abad y la manceba". Otro de los trabajos rastrea las fuentes de la canción "Dama, señora, cortesana, labradora" que inserta Lope en la *Bella malmaridada*. Estudia también el sentido original de la

letrilla de Góngora "Aprended flores de mí", y de la silva de Quevedo donde se recrea el tópico de la *mina funesta*. Especialmente sugerente es el análisis de la simbología sexual a partir de los poemas eróticos de Jerónimo de Barrionuevo.

c) Silva de varia lección

Queremos destacar en primer lugar las reediciones en el año 2000 de dos títulos clásicos sobre los temas de la poesía del Barroco: la monografía que Karl Vossler edicó en 1946 a la soledad, como tema esencial de la poesía barroca; y el ensayo de Emilio Orozco sobre la presencia de Granada en la poesía barroca y de la poesía en la ciudad. A la reedición de la obra de Orozco se ha añadido un cuidado estudio preliminar a cargo de José Lara Garrido.

Dedicados a diversos tópicos poéticos de la poesía de entresiglos son algunas de las colaboraciones del volumen editado por Hans Felten y David Nelting (2001). En esta línea de profundización temática hay que recordar los dos artículos ya citados de Gabriel Laguna Mariscal (1999 y 2000) que dilucidan el tópico de la *vanitas* en el pensamiento estoico cristiano, que impregna buena parte de la poesía moral del XVII.

Juan Matas (2001b) ha estudiado un conjunto de composiciones pertenecientes al género del epitafio, dedicado a la ejecución de don Rodrigo Calderón, acontecimiento que conmocionó a la sociedad española del primer cuarto del Seiscientos y del que muchos poetas dejaron testimonio.

POETAS Y POEMAS

1. AUTORES DEL SIGLO XVI

Comencemos por donde se debe, es decir, por **Garcilaso de la Vega**, que ha conocido una gran cantidad de estudios, congresos, reuniones, por el estímulo de un centenario problemático en las fechas, a juzgar por las últimas investigaciones. Como efemérides, en este sentido, destaca el Congreso Internacional *Garcilaso de la Vega 1501-2001. Giornate di*

studio per il quinto centenario della nascita (Palermo, 30 de noviembre-1 de diciembre de 2001), cuyo comité organizador lo constituyeron Maria Caterina Ruta y Enrica Cancelliere. Ahora bien, no es muy seguro que Garcilaso naciera en este año, como postula Vaquero Serrano (1999), que apunta a 1499, a partir de una escritura de donación en el archivo del Conde de Cedillo por parte de Dña. Guiomar Carrillo. A 1498, incluso, retrotrae la fecha Pérez López (2000), basándose en el testimonio de Pero Cabrera, a través de un documento inédito, el pacto de alianza de 1515 entre el duque de Arcos y su hermano mayor en el que Garcilaso actúa como representante, por lo que, al menos debía contar con 18 años.

En el capítulo de las ediciones también se encuentran algunas novedades. Se ha reeditado la clásica *Obras completas con comentario* de Rivers (2001) y ha aparecido la última propuesta por parte de Prieto (1999) para la reordenación de la poesía de Garcilaso a partir del modelo del cancionero petrarquista. Asimismo, la ejemplar edición de Morros (1995) ha sido adaptada (2001) a los criterios de la colección *Clásicos y modernos* de la editorial Crítica, incluyendo las últimas aportaciones biográficas, como también hace Núñez Rivera (2002a) que propone una explicación global del poeta a partir de la clásica *Trayectoria poética* acuñada por Lapesa. Ese eje de reflexión ha sido el punto de partida, asimismo, para su trabajo de 2002b, donde insiste en una serie de parámetros que conforman los poemas de la segunda etapa de la trayectoria y que hacen del toledano un poeta casi más clasicista que petrarquista.

Las relaciones entre la métrica y la sintaxis en los sonetos garcilasianos los estudia Rivers (2000b), analizando, en primer lugar, el encabalgamiento, para pasar más tarde a las relaciones entre versos, estrofas y sintaxis. Concluye que en 29 de los 38 sonetos tenidos en cuenta hay correspondencia al respecto. Asimismo, tiene en cuenta el estudio de la hipotaxis y parataxis. Por su parte, Ávila (2001a) revisa el sistema métrico, que responde según su opinión a un criterio de flexibilidad en la *princeps*, siguiendo una poética de la *sprezzatura* y la *variatio*. Estas conclusiones forman parte de su importante Tesis doctoral que ha sido reproducida en 2001b.

Las aportaciones garcilasianas han sido abundantes en los últimos años, como decíamos antes. Precisamente Rivers (2000a) ofrece una reseña de las publicadas en esos años, tanto desde el punto de vista biográfico como de las *Anotaciones* herrerianas. Pero, por más que se

avance sobre el poeta, el libro de Lapesa sigue manteniendo su vigencia. Hermida-Ruiz (1999), por ejemplo, analiza el intento de armonizar en la figura de Garcilaso nacionalismo y europeísmo, donde radica su carácter de clásico. Sobre las confluencias de Garcilaso con March y Boscán ha tratado Grilli (2001).

Para el mejor conocimiento de los sonetos contamos con varios estudios sobre sus esquemas dispositivos y argumentativos (García Berrio 2000) o el tratamiento del mito (Gallo 2001) en cinco de ellos: XII, XV, que afrontan el mito subordinado a la expresión del yo y que corresponderían al inicio del periodo napolitano; XI, XII y XXI, que se basan en la técnica del distanciamiento en su instancia enunciadora. Con respecto al soneto sobre el perro desnortado, uno de los más revalorizados últimamente, véase Roig Miranda (1999a). La canción IV ha sido vista por Morros (2000) como perteneciente a la tradición de los infiernos de amor, que identifican los sufrimientos de la vida humana con los padecidos por algunos dioses. Para ejemplificarlo, Garcilaso toma las moralizaciones de las fábulas de Tántalo y Marte y Venus. En todo ello sigue al Cariteo, incrustando elementos de Sannazaro y Bernardo Tasso, que también lo siguieron. Moore (2000), por su parte, analiza los elementos retóricos presentes en la epístola. La égloga II también ha sido revisitada, algo lógico puesto que se trata del poema más complejo del toledano. García Galiano (2000), partiendo de la dificultad estructural de la obra, distingue una composición tripartita, a modo de pintura renacentista a través de écfrasis sucesivas: la secuencia de Mercurio-Hermes (territorio del arte), la secuencia de Venus (bucolismo) y la secuencia de Marte (ámbito épico-histórico); Wyszynskin (2000) afirma que un tema que dota de unidad a esta égloga es el concepto ético de amistad, tal como se entendía en el Renacimiento. Se dan varias fórmulas de amistad, la perfecta entre Salicio y Albanio; la existente entre ambos y Nemoroso, menos capaz para la amistad; la de Albanio y Camila, como amistad inferior. En la segunda parte, el duque de Alba se presenta como un amigo modélico por sus virtudes que coinciden con los tratados contemporáneos; Morros (2001), junto con la prosa VIII de Sannazaro, propone para la parte venatoria y amorosa de la égloga el modelo del *Tirant*, tanto en la versión catalana, como sobre todo en la castellana. Orobitg (2001-2002) trata el problema de la autorrepresentación en la égloga III y Rodríguez García (2000) se centra en las cinco estancias introductorias, donde desarrolla la dedicatoria a María Osorio. No se

pliega Garcilaso a una retórica del elogio, pues pasa de la presumible alabanza de las prendas de la benefactora a exaltar la fuerza de su poesía.

Tras las propuestas de Clavería (1991, 1993, 1995) han aparecido en 1999 dos nuevas ediciones de **Juan Boscán**. El propio Clavería ha reformulado la suya con una sucinta introducción que sigue el tradicional esquema de vida y obra. El criterio textual consiste en el seguimiento de la *princeps* con enmiendas a partir de otros testimonios y la formación de un IV libro con poemas no admitidos por Amorós, tanto con octosílabos como en endecasílabos. Sin embargo, en su anterior edición había reestructurado el corpus en tres libros, añadiendo en cada uno lo correspondiente. La edición de Ruiz Pérez fue entregada a la editorial hace tiempo, aunque ha visto la luz también en 1999a. Contiene un amplio estudio preliminar donde, partiendo de algunos fenómenos generales, establece la propuesta boscaniana de una nueva poética, desechando además ciertos tópicos en torno a su figura. En cuanto a la edición propiamente dicha mantiene los tres libros de la príncipe, conformando un cuarto donde separa los textos en octosílabos con respecto a los endecasílabos. Alberto Blecua (2001) ha tratado sobre las apostillas de un lector dieciochesco a la edición de 1543 en un ejemplar de su propiedad. Éste aplica los poemas a su caso amoroso, mientras que uno segundo se burla de esas notas primeras. El *Leandro* ha merecido dos trabajos críticos. Boutcher (2000) estudia cómo las obras de Boscán y Garcilaso son objeto de análisis retórico en la Inglaterra de 1580 y más precisamente se centra en la influencia implícita y explícita del poema de Boscán en el *Hero y Leandro* de Marlowe's. De modo más general Cristóbal (2000) hace un recorrido por el tópico de la tempestad de Leandro, repasando la leyenda, sus fuentes e imitadores renacentistas.

Afortunadamente ya podemos contar con una edición solvente de **Cristóbal de Castillejo**, al cuidado de Reyes Cano (1999). Siguiendo las normas de la colección no incorpora notas filológicas ni textuales, pero sí añade algunos inéditos. Las fábulas mitológicas (*Acteón*, *Polifemo* y *Píramo y Tisbe*) han sido editadas por Periñán (1999), estudiándolas dentro de la teoría traductora de Castillejo, uno de los aspectos más apreciados hoy en día. También examina el contexto cultural; asimismo, la transmisión textual de los poemas. Presenta a Castillejo, en parangón al perfil trazado por Reyes como un humanista vulgarizador, bastante cercano a las ideas erasmistas.

Dentro de la teoría destaca el principio de oralidad, coloquialismos, etc., una postura muy moderna también relacionada con Erasmo. En esa idea de Castillejo como pleno poeta renacentista, superando antiguos esquemas reductores, ha venido insistiendo Reyes Cano desde 1973, quien ha reunido sus trabajos en un libro conjunto (2000).

Todos ellos quedan enlazados temáticamente por su intención de desmontar el tópico de un Castillejo reaccionario y enfrentado a la nueva poesía. Destaca, así pues, distintas vertientes del poeta, como humanista, traductor, en relación con los círculos más avanzados. Pero sobre todo insiste en su vertiente burlesca, o antipetrarquista, convirtiéndose así en un adelantado de la poesía barroca. Como ha estudiado Gorga López (1999) uno de los esquemas que parodia Castillejo es el del sermón.

Los sonetos de **Diego Ramírez Pagán**, un poeta no muy apreciado actualmente, aunque no carente de relevancia en el cambio de una a otra mitades de siglo, ha sido editada por López y Simiani (1998) y poco después han aparecido dos trabajos centrados en él. Uno de Baranda (2000) en que se pregunta si bajo los cinco sonetos con la rúbrica de Marfira en contestación a Dardanio se esconde una poeta real o no se trata más que de un recurso poético. De ser lo primero se trataría de una de las pocas mujeres poetas en España, frente a lo que ocurre en Italia Y otro de Díez de Revenga (2000a) en relación con la muerte de Carlos V.

Las investigaciones sobre **Fernando de Herrera** se han visto favorecida, como suele ocurrir normalmente en estos casos, por la celebración del cuarto centenario de su muerte en 1997. El Grupo PASO le dedicó doce estudios a las *Anotaciones* (1997) y Reyes Cano y Cortines coordinaron otro libro, aparecido dos años después (1999), que incorpora intervenciones de Ynduráin sobre la posición de Herrera en el marco del Humanismo español; Senabre, que vuelve sobre el drama textual herreriano; Chiappini, que trata sobre el círculo sevillano y sus relaciones con Herrera; López Estrada, que se ocupa de la prosa (Tomás Moro); Reyes Cano y Cortines, en fin, que reparan en la recepción de Herrera en XVIII y XIX/XX. Asimismo otros dos profesores del Grupo PASO, Ruiz Pérez (1997) y Montero (1998b) ofrecieron, respectivamente, un panorama de las referencias lectoras que pudo manejar el poeta, así como el contexto humanista hispalense de su tiempo. En ese sentido, Escobar Borrego (2000b) ha rescatado datos inéditos sobre Herrera y Mal Lara localizados en el ms. del *Hércules animoso* del segundo. Su colaboración

en el poema, algo que subraya la existencia de la academia. Se confirma, además, la relación del conde de Gelves con la academia.

Tras la edición conmemorativa de López Bueno (1998) de *Algunas obras* ha aparecido una bilingüe español-italiano al cuidado de Pepe (2001), que parte, como ya adelantó en sus trabajos anteriores, de la identificación de un cancionero petrarquista.

La dimensión clasicista de la obra de Herrera ha constituido la mirada crítica más pujante, muy significativa porque acerca los intereses herrerianos en su dimensión humanista a las propuestas de fray Luis. No se trataría, así pues, de dos fórmulas tajantemente distanciadas, resueltas en escuelas poéticas enfrentadas. Así por ejemplo, Herrera Montero (1998a) analizó la influencia horaciana. Montes Cala (1999) insiste en cómo el tópico de la *recusatio* es un esquema compositivo de primer orden en gran parte de los poemas herrerianos. Tienen todos ellos un carácter programático. Por eso quizás las referencias a proyectos épicos (por ejemplo, la *Gigantomaquia*) sea un reflejo de la aplicación de tal recurso y no una realidad. Escobar Borrego (2001) estudia la pervivencia del himno pagano. Frente a los himnos bíblicos y patrióticos más atendidos este trabajo se detiene en varias composiciones que se inspiran en los himnos paganos grecolatinos. Suponen un paso en la experimentación poética de Herrera, desde poemas de juventud, como la canción al sueño o el soneto al olvido, intermedias, como tres églogas, o posteriores como la elegía VII de *Algunas obras*).

Pero el tema amoroso continúa constituyendo un asunto de plena vigencia (Hidalgo Estévez 1999). Ahora bien, a Herrera se le estudia más hoy en día como teórico de la poesía, quizá el más importante teórico del Siglo de Oro, que como creador. Y sin duda, las *Anotaciones* a Garcilaso, verdadero arsenal de datos enciclopédicos, pero también una retórica en ciernes y una poética de los géneros no formalizada, se tienen actualmente como pieza clave para entender la evolución de los modos poéticos hacia 1580. Después de la edición facsímil de carácter conmemorativo a cargo de Montero (1998), la cual aporta importantes deducciones desde el punto de vista bibliográfico. Pepe y Reyes Cano (2001) han llevado a cabo una edición anotada de la obra en una colección asequible. Parten de la colación de 14 ejemplares, cuya historia textual más compleja es la sucesiva modificación de las piezas liminares. La larga introducción llama la atención sobre el valor y significado de las *Anotaciones* en varios aspectos, como sus relaciones con el comentario tradicional, no sólo la

identificación de las fuentes sino las novedades y hallazgos de Garcilaso; la visión del castellano como lengua de arte; su composición y finalidad, especialmente la exposición herreriana de la propia teoría poética acerca del soneto y los otros géneros**.** Se deben destacar muy mucho los índices (primeros versos, nombres propio, introducción y notas, tabla de materia) que facilitan la búsqueda y hacen del libro un instrumento interesantísimo para la aproximación a multitud de facetas poéticas.

Pero no sólo de ediciones viven las *Anotaciones*. Los estudios interpretativos se han ido sucediendo, desde el muy relevante de Morros (1998). También tiene un carácter general la tesis de Arbulu (2000). Más de detalle son, sin embargo, los dos siguientes: Luján Atienza (2000) relaciona la obra con la tradición hermogeneana. Sea o no por influencia de Escalígero Herrera toma como modelo para su teorización la tradición de los estilos de Hermógenes y su traductor Trebisonda. Pero un sistema creado para el discurso político lo aplica a la poesía, adaptando el vocabulario específico y con las consabidas distorsiones conceptuales. Así tiene que mezclar otras tradiciones: fundamentalmente la ciceroniana. Pineda (2000) analiza el adjetivo "lleno" como cualidad estilística, concepto aplicable a todo lo que no se sale de su justa medida; también una cualidad compositiva que contribuye a la elevación de estilo: se consigue mediante tres artificios, la abundancia de consonantes (implosivas), las vocales a / o y la dialefa.

Baltasar del Alcázar, otro poeta sevillano coetáneo de Herrera y en gran parte de su obra contrapunto de su poética, después de largos años sin una edición adecuada (a pesar de la reimpresión de González Llamas 1999, a partir de Rodríguez Marín), puede leerse en una colección asequible, al cuidado de Núñez Rivera (2001a) Esta edición es el resultado de varios años de trabajo sobre el poeta. Sobre todo atiende a cuestiones textuales, pero no deja a un lado perspectivas de explicación de la obra, ofreciendo una introducción extensa donde se replantean o precisan algunos aspectos biográficos que permiten encuadrar mejor los poemas. Acto seguido se desarrolla la indagación sobre las parcelas más importantes en la producción del sevillano. A saber, amorosa, religiosa, realizaciones neoclásicas, poemas misivos y circunstanciales, poesía burlesca. En cuanto al texto destacan muchas novedades, como poemas añadidos, otros espurios de Fernández de Ribera eliminados, manuscritos no utilizados que aportan variantes interesantes o que permiten enmendar los textos, etc. Toda esta labor textual se explicita en un capítulo final, aunque no se detallan otras particularidades más específicas que aparecen

en la Tesis Doctoral. Aunque todavía no parten de esta edición, pueden leerse dos estudios de González (2001 y en prensa) sobre comicidad y erotismo en torno al simbolismo alimentario. Presenta como núcleo vertebrador de la poesía burlesca de Alcázar el tema tabernario, es decir, la bebida y sexo. Toma en cuenta para ello el ciclo de los poemas a Inés, la más nombrada de sus amadas. También la comida sirve como parangón para la conceptuación de la amada.

Otros poetas sevillanos, o en la órbita hispalense, despiertan el interés de los críticos. Cruz Casado sigue publicando los poemas de **Barahona de Soto**, aunque en ediciones parceladas. Tras una antología (1995) y las tres églogas (1997) le tocó el turno a las fábulas mitológicas (1999a). Él mismo (2001) ha coleccionado un importante volumen de estudios sobre Barahona y su época, y ha incidido en las relaciones con Cervantes (1999b). Escobar Borrego (2000-2001) estudia la ode XXXIII de **Francisco de Medrano** como resultado de imitación compuesta o *contaminatio* entre la oda y la epístola. Asimismo, ofrece una transcripción del texto a partir de la edición de Palermo, separándose del criterio de Dámaso Alonso. El mismo Escobar (2000a), al hilo de su tesis doctoral sobre el mito de Psique y Cupido, subraya ecos menores del mismo en Juan de la Cueva (en la octava 42 del Llanto *de Venus*) y el soneto de Psique y Cupido de Arguijo. López Bueno (2001) se fija en una epístola de Fernando de Soria, sevillano de entresiglos, nacido h. 1583. Identifica en el poema varias secuencias o unidades de sentido, detectando la reelaboración personal de muchas formulaciones retóricas previas, unidas a muchas referencias biográficas, entre otros motivos porque se dirige a su primo Lucas.

Fuera ya del ámbito sevillano, ha sido una aportación muy novedosa la de Alatorre (1999) sobre de **Francisco la Torre**. Como afirma el propio autor, se mete por muchos vericuetos en torno a la figura resbaladiza del poeta. Parte del libro de Cerrón Puga y de la edición más reciente de los sonetos de Pérez Abadín (1997). La tesis de Alatorre es que el poeta nació en Bogotá –dato que no ha comprobado en los archivos- sino que deduce de una serie de indicios verosímiles. El criterio que maneja con mayor hincapié es el de la "marginalidad", rareza del poeta, voz personal, pero influido por la metrópolis. Mandaría sus versos a España a finales del XVI pero no se editarían hasta 1631. Analiza además algunas cuestiones como el problema del enfrentamiento entre castellanos y andaluces. También se detiene en cuestiones relativas al apéndice de la edición. Como volumen II de las obras completas que se iniciaron con una *Historia y antología de la*

crítica Garrote Bernal (2002) ha editado las *Diversas rimas* de **Vicente Espinel**, en cuya introducción brinda una amplia aproximación a la trayectoria y sentido de su poesía, así como a los temas y tradiciones que la fecundan; y sobre todo a la *dispositio*, conformada por una sucesión de series compositivas.

Uno de los autores que cuenta con una tradición editorial más solvente es, sin duda, **fray Luis de León,** historia textual a la que se suma ahora la *editio maior* de Cuevas (2000), donde se incluye la poesía propia y las traducciones. Aunque el aspecto textual está muy cuidado y sigue la propuesta de Blecua. Por lo demás, el libro, sin duda destaca por la introducción, que se centra en aspectos no muy tenidos en cuenta, como la disposición de los textos y su sentido, y, sobre todo, por la dilucidación hermenéutica volcada en las notas con amplia información bibliográfica. Dentro de los poetas espirituales **Benito Arias Montano** conoce una puesta al día gracias a un Grupo de Investigación de la Universidad de Huelva dirigido por Luis Gómez Canseco, cuyos resultados, el proyecto de publicar unas obras completas del humanista, están viendo la luz en la *Biblioteca Montaniana* del Servicio de Publicaciones. En el terreno de la poesía, el propio Gomez Canseco junto a Núñez Rivera (2001) han recuperado un poema de primera magnitud, la *Paráfrasis sobre el Cantar de los Cantares en modo pastoril*, una interesante égloga de 1552 que no se había tenido en cuenta para la conformación del canon. Sobre todo en su posibilidad de influencia en San Juan. Aúna las tradiciones poéticas más relevantes del tiempo.

Lara Garrido (2001), por su parte, ha investigado las huellas del *Dictatum Christianum* en la "Epístola a Arias Montano" de Francisco de Aldana, autor este segundo sobre el que ha escrito una monografía Volberg (1999).

Dos ediciones han aparecido de la obra de **San Juan de la Cruz**, una de Pacho (1998) sobre la segunda redacción del *Cántico* y otra de Elia (1999) de las *Declaración de las Canciones que tratan el ejercicio de Amor entre el Alma y el Esposo*. Asimismo, disponemos de dos útiles instrumenta para la investigación sanjuanista, la *Bibliografía sistemática* realizada por Diego Sánchez (2000) y el *Diccionario* dirigido por Pacho (2000). Los estudios sobre la poesía del Santo no se han hecho esperar, todo lo contrario. Incluso se han reeditado el clásico libro de Baruzi (2001) y la biografía de Brenan (2000); Herrero Blanco (1998) propone una poética, López Baralt hace unos asedios a lo indecible (1998) y López

Castro (1998) reúne estudios previos, como también el propio Pacho (1999). Una nueva lectura del *Cántico* proporciona Martí Ballester (2001) y una puesta al día de su interpretación global nos brinda Thompson (2002). Tal como dice su autor, este libro es un estudio que intenta revalorar la figura de san Juan, pero que no aporta ninguna tesis novedosa.

Se pretende asediar su vida y su obra desde diversos flancos. Se inicia con un bosquejo biográfico. Luego sigue el estudio de la poesía: primero con los textos en octosílabos; y más tarde dos de los tres poemas en liras: la *Noche* y el *Cántico*, para acabar con la *Llama* y los problemas del lenguaje.

2. POETAS DEL SIGLO XVII

El profesor Trevor J. Dadson (1992), en su introducción a la bibliografía crítica del primer suplemento del volumen dedicado al Barroco en la *Historia Crítica de la Literatura española*, se congratulaba del esfuerzo que la filología hispánica había realizado en la década de los ochenta para la recuperación de los poetas que soportan la desafortunada divisa de "menores" (eufemismo arraigado que viene a sustituir adjetivos como malos y mediocres; pero también buenos e incluso óptimos).

En estos tres años se ha seguido editando a estos autores parcial o completamente y se han escrito numerosos trabajos de descripción e interpretación de sus obras. Entre las ediciones destaca la monumental y ejemplar de Trevor J. Dadson (2001) sobre la obra de **Bocángel**, culminando así la tarea que había iniciado con la edición de *La lira de las musas*.

Dos obras imprescindibles se han publicado sobre Juan de Tassis, **Conde de Villamediana**, en primer lugar la edición crítica de los epilios (Faetón, Apolo, Dafne, Europa y la Fénix) a cargo de Lidia Gutiérrez Arranz (1999). Su labor ha superado los problemas de puntuación que presentaban algunos textos en la edición de Ruestes, y edita la copia manuscrita de la traducción en hexámetros latinos que de ella hizo Vicente Mariner. La tarea editorial se ha complementado recientemente con el estudio de las fábulas de la propia Gutiérrez Arranz (2001). Relacionado con uno de los epilios de Villamediana, Jesús Ponce

Cárdenas (2000a) ha realizado el análisis comparativo de los versos de Ovidio, Marino y el autor en cuestión dedicados al rapto de Europa.

Antes ha sido citada la edición de la poesía latina de **Rodrigo Caro** realizada por Joaquín Pascual Barea (2000). El volumen recoge también la poesía castellana, incluyendo las distintas versiones y variantes de su poema más célebre, la "Canción a las ruinas de Itálica."

Es destacable también la de los sonetos de **Sor Juana Inés de la Cruz**, preparada por Luis Íñigo Madrigal (2001) para Biblioteca Nueva. Otra de las ediciones necesarias era la del poeta del círculo de Lope **Baltasar Elisio de Medinilla**, de quien Abraham Madroñal (1999) ha presentado una edición de sus *Obras Divinas*, acompañada de un estudio complementario sobre los poetas toledanos de principios del Seiscientos.

Sobre la obra de **Trillo y Figueroa** Lía Schwartz (1999a) ha publicado un artículo de gran interés, que resalta aspectos poco conocidos de la poesía del granadino examinando la influencia de la poesía anacreóntica en Trillo y su peculiar forma de cultivar el género.

Díez de Revenga (2000b) ha vuelto sobre los pasos de **Jacinto Polo de Medina** con un ensayo que examina la poesía del autor del *Hospital de incurables* en el contexto de las distintas tendencias de la poesía barroca de raíz gongorina. **Calderón** ha sido también objeto de un estudio de conjunto a cargo de Evangelina Rodríguez Cuadros (2002), quien dedica una especial atención a la producción lírica del poeta. Y al poeta najerense **Esteban Manuel de Villegas** ha dedicado su atención Gonzalo Sobejano (1999) en un trabajo que examina el peculiar tratamiento que Villegas concede a algunos de los elementos de la versificación.

Sobre el poeta de Baena **Miguel Colodreros de Villalobos**, cuyas *Rimas* reclaman una edición, hay dos contribuciones de Jesús Ponce Cárdenas (1999 y 2001). La primera de ellas es una análisis de los retratos de Ariadna, Atalanta, Aretusa y Erígone en los poemas mitológicos de Colodreros. Ponce descubre la influencia del arte del retrato gongorino sobre los mismos. La segunda es el capítulo destinado a este poeta en una monografía centrada en algunos de los seguidores más notables de Góngora (**Villamediana**, **Soto de Rojas**, **Antonio de Paredes**) y en los poetas de la segunda generación gongorina: **Anastasio Pantaleón de Ribera**, **Jerónimo de Porras**.

Antonio Cruz Casado (2000) ha rastreado las huellas de Góngora en el primer volumen de la obra poética de este cordobés, *Varias Rimas* (1629). Sobre los problemas de datación, transmisión e impresión de las *Rimas* del poeta gongorino **Antonio de Paredes** sabemos algo más después de los trabajos de Ponce Cárdenas (2001) y de los de Pedro Ruiz Pérez (1998 y 2000).

La poesía ha sido el terreno menos explorado y menos valorado de la producción cervantina. Esta circunstancia ha hecho que la crítica en los últimos años haya encontrado en su estudio caminos nuevos por los que acercarse a la personalidad creadora de **Cervantes**. En lo que concierne a las ediciones, cabe destacar la antología preparada por Jenaro Talens (2001), que recoge los diferentes registros de la voz lírica de Cervantes. Contiene diez composiciones de la *Galatea*, entre las que destaca el poema en octavas *Canto de Calíope*, poema que prefigura el *Viaje del Parnaso*; diez poemas del *Quijote*; cuatro de las *Novelas ejemplares*; el soneto a Policarpa del *Persiles*; y sus cuatro composiciones sueltas más conocidas: "Al túmulo de Felipe II", "A la muerte de Fernando de Herrera", "A Diego de Mendoza y su fama" y la "Epístola a Mateo Vázquez". La antología se abre con unas páginas introductorias de Jenaro Talens que son un fragmento de un ensayo, publicado anteriormente (2000), donde indaga en el componente autobiográfico de la escritura poética cervantina.

La novedad más significativa para el estudio de la poesía cervantina ha sido la monografía de José Manuel Trabado Cabado (2000). La primera parte de este trabajo se aplica a investigar la relación de la novela pastoril con géneros literarios afines, especialmente con la égloga. Otro apartado importante del libro lo ocupa el análisis pragmático de la comunicación poemática en las églogas y otras composiciones líricas de la *Galatea*. Finalmente aborda el examen de las características retóricas, discursivas y genéricas de los sonetos, la sextina, las octavas, los poemas en tercetos y en liras, y de la poesía octosilábica. La obra se cierra con un análisis del lenguaje poético y del registro idiomático adoptado en la égloga del libro III. El resultado es óptimo, pues el estudio de Trabado revela claves, hasta ahora insospechadas, no sólo para comprender mejor la producción poética de Cervantes, sino también para el mejor conocimiento de un género narrativo: la novela pastoril. Algunas de las orientaciones metodológicas empleadas en este estudio de conjunto habían servido ya a Trabado (1999) para un sugerente análisis del *Viaje del Parnaso*. Patrizia Campana (1999) ha analizado los procedimientos de los que se sirve

Cervantes en el *Viaje del Parnaso* para la alabanza y el vituperio, y la función de estos dos géneros demostrativos de discurso en el poema. En fin, Pedro Ruiz Pérez (1999b) ha valorado la poesía y poética cervantinas en el contexto de las ideas estéticas imperantes en los focos culturales andaluces de entresiglos. En la línea de investigación que viene desarrollando Sánchez Martínez sobre la poesía a lo divino en la lírica culta, Cervantes ha tenido un tratamiento monográfico (2002).

La actividad del gongorismo en las últimas décadas es incesante y no languidece. En los cuatro últimos años se ha visto especialmente lustrada por algunas importantes ediciones de sus obras. En primer lugar debemos felicitarnos por una nueva edición de las *Obras completas*, preparada por Antonio Carreira. Inasequibles las ediciones de Millé y Foulché-Delbosc, editar la obra de **Góngora** era una necesidad y una obligación. La Biblioteca Castro ha subsanado con creces esta carencia con la publicación en dos volúmenes de las obras completas, con los criterios de calidad, sobriedad y belleza material que caracterizan a esta colección. La atención filológica ha estado al cuidado de Antonio Carreira, santo y seña del gongorismo actual, autor de la monumental y ejemplar edición crítica de los *Romances* en cuatro volúmenes (1998a), a la que ha dedicado un juicioso artículo reseña Amelia de Paz (1998). El primer tomo de las *Obras completas* comprende la poesía, que ha sido ordenada atendiendo al criterio cronológico; el segundo tomo contiene las *Firmezas de Isabela* y *El Doctor Carlino*, y el fragmento de la pieza de dudosa autoría titulada *Comedia Venatoria*. Además, está en este volumen el epistolario, que independientemente había sido editado por el propio Carreira en colaboración con Antonio Lara (1999b).

También Carreira (1998b) reunió diecinueve trabajos, publicados antes en revistas, homenajes y actas de congresos, sobre Góngora y el gongorismo en un volumen en el que se encuentran muchos de los análisis más lúcidos que se han realizado sobre el poeta cordobés y su contexto literario.

Queremos referirnos ahora a dos publicaciones sobresalientes de José María Micó, gongorista en excedencia, como él mismo se declara. En primer lugar, el conjunto de nueve estudios y trabajos anteriores que ahora ha agrupado en forma de libro bajo el título *De Góngora* (2001a). A pesar de ser trabajos publicados en revistas y libros de distinta procedencia, el conjunto tiene la virtud de ser un ensayo unitario sobre la vida y la obra de Góngora y sobre el impacto de su poesía en las letras españolas. El libro

se cierra con un capítulo, "El Góngora de Guillén" que ha servido de prólogo a la esperada edición (2002) de lo que fue la Tesis Doctoral del autor de *Cántico*: *Notas para una edición comentada de Góngora*, defendida en 1925 en la Universidad Central de Madrid. La publicación de la Tesis de Guillén es un acontecimiento para el gongorismo. Cuando ya se creía desaparecida, fue hallada en los fondos de la Biblioteca de Joaquín de Entrambasaguas, que había sido adquirida por la Biblioteca de Castilla-La Mancha. El libro ha sido publicado, en colaboración, por la Fundación Jorge Guillén y La Universidad de Castilla-La Mancha, y va prologado por José María Micó; la edición y notas han estado al cuidado de Antonio Piedra y Juan Bravo. De excepcional cabe calificar la edición anotada del *Polifemo* preparada por Micó (2001b). No obstante el modesto juicio que sobre ella hace su autor en las páginas preliminares, esta obra es más que una edición del *Polifemo* (que, aunque no sea crítica, establece escrupulosamente el texto con argumentos impecables) y más que un ensayo de historia y crítica literaria. Es un modelo de lo que debe ser anotar a Góngora. Micó ha despojado el texto de conjeturas arcanas y de crípticas hipótesis poco o mal fundadas, para llegar a él y ofrecerlo con las glosas imprescindibles, apoyadas en los mejores intérpretes del cordobés, para su recta comprensión. Eficaz es también el modo de presentar el texto y su comentario de forma unitaria, sin que éste forme parte de un aparato crítico, que, dadas las características ensayísticas del libro, no posee la edición del texto.

De las *Soledades* se ha ocupado McCaw (2000) en un ensayo de interpretación del poema dividido en cuatro capítulos. Juzga el autor algunos aspectos éticos del poema, centrándose en la concepción de la vida y la muerte que se infiere de sus versos. Esta monografía fue en origen su Tesis Doctoral defendida en Priceton. A la luz de los postulados gramaticales de Nebrija, Valdés y el Brocense, Nadine Ly (1999) examina los procedimientos lingüísticos y los recursos retóricos que producen la sintaxis figurativa o analógica en el estilo de Góngora, sirviéndose para su exposición de tres fragmentos de las *Soledades* (I, 34-36; I, 786-791; II, 427-440). Su análisis concluye que el orden analógico o figurativo se define por oposición al orden lógico o natural, e integra el campo de la *evidentia* generando estructuras descriptivas complejas. Félix Piñero (2001) ha realizado un erudito análisis de las fuentes mitológicas del pasaje del carbunclo en la *Soledad I*. Marcella Trambaioli, especialista en la lírica de Lope, ha indagado en las huellas que han dejado en las *Soledades* el poema "Clorida", y las *Canzoni pescatorie* de Luigi Tansillo

en el *Polifemo* y las *Soledades*. Tal vez, habría que considerar también en qué medida algunos de esos ecos le pudieron llegar de forma indirecta a través de Cetina o Herrera, perspectiva de análisis en la que no repara Trambaioli.

Fernández Jiménez (1999) ha estudiado los límites del petrarquismo en los sonetos amorosos de Góngora. Sánchez Martínez (1999) y Gahete Jurado (1999) han propuesto nuevas estrategias de análisis de la lírica religiosa del autor. Y Jesús Ponce Cárdenas (2001), por su parte, ha abordado un análisis global de la obra de Góngora en su entorno literario, y unos apuntes de su peripecia vital. Jugosísimas son sus observaciones sobre la poesía laudatoria, y no menos brillantes son su descripción de los recursos y el tratamiento de las fuentes en el *Polifemo*. Igualmente original, aunque haya mucho de síntesis de los comentarios que se han sedimentado sobre el poema, es el análisis de la estructura de las *Soledades* y sus apuntes sobre el texto del poema. Breves pero muy precisas son las notas sobre el fundamento retórico de los recursos explotados por la lengua poética de Góngora. También ha examinado Ponce Cárdenas (2000b) la huella de Góngora en la poesía contemporánea.

En el terreno del contexto literario cordobés, además del libro de Ponce Cárdenas, hay que destacar el trabajo de Antonio Cruz Casado (2000), que describe las relaciones de eruditos, hombres de letras y poetas del entorno cordobés de Góngora, y la influencia que éste ejerció sobre ellos. Se centra en las figuras de algunos comentaristas y defensores de la poesía de Góngora como Antonio de las Infantas, Martínez Portichuelo, Pedro Díaz de Rivas, el Abad de Rute, y de poetas como Antonio Paredes, José Pérez de Ribas y Colodreros Villalobos. También ha dado noticia muy documentada Cruz Casado (1999c) de la influencia de Góngora sobre Cristóbal de Monroy.

Sobre la lengua poética de Góngora hay que destacar la reedición del estudio publicado en 1987 de Begoña López Bueno (2000); edición revisada de una obra cuyo análisis de la evolución de la lengua poética en el Barroco y sus hitos más pertinentes constituyen hoy no una tesis, sino una certeza incontestable, admitida unánimemente por la crítica. La guerra literaria en torno a Góngora continúa suscitando el interés de la crítica.

Antonio Pérez Lasheras (2000) propone, en primer lugar, una clasificación de los textos que participaron en la polémica sobre los

poemas mayores de Góngora, atendiendo a su tipología documental y a su intencionalidad: 1. Pareceres; 2. Textos críticos; 3. textos en defensa; 4. Comentarios. Además, plantea una clasificación de textos que analizan otros poemas gongorinos: 1. comentarios de sonetos y poemas de arte mayor; 2. comentarios a los poemas de arte menor; 3. noticias sueltas, observaciones, *marginalia* que se hallan en los manuscritos; 4. "Otros textos" como el *Escrutinio* o las *vidas* que dan noticia de la biografía y la obra del autor del *Polifemo*. Sugiere acertadamente Pérez Lasheras que el campo de lo que convencionalmente hemos admitido como comentaristas de Góngora hay que ampliarlo. Porque a través de glosas, de la definición y adscripción que los editores y compiladores de los manuscritos hicieron de sus poemas se pueden colegir principios interpretativos de los lectores. Rico García (2001) analiza el conjunto de las ideas estéticas de uno de los impugnadores más descollantes de Góngora, Juan de Jáuregui. Buena parte del contenido de su monografía sobre el poeta sevillano valora las ideas literarias vertidas en el *Antídoto contra las "Soledades"*, cuya edición crítica ha aparecido en 2003 (Universidad de Sevilla).

Cerramos este repaso de la bibliografía crítica más reciente sobre Góngora con el artículo-reseña del maestro Alatorre (2000) que encomia sin paliativos los diecinueve estudios reunidos por Antonio Carreira en *Gongoremas*, haciendo algunas observaciones de extraordinaria agudeza crítica sobre la poética gongorina. En el mismo artículo juzga la antología de Lope *Poesía Selecta* preparada para Cátedra por Antonio Carreño y reseña la edición al cuidado de Alfonso Rey de la *Poesía moral* de Quevedo.

La producción sobre la poesía de **Quevedo** es ingente. Publicaciones periódicas como la *Perinola* mantienen en vilo, en actividad permanente, a antiguas y nuevas generaciones de estudiosos de su creación lírica. Estos años han sido especialmente fértiles para las ediciones, entre las que cabe destacar la preparada por Lía Schwartz e Ignacio Arellano (1998) de *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*.

A Arellano y Roncero (2001) se debe el estudio de las composiciones contenidas en la *Musa Clío* del *Parnaso*. De 1999 (a y b) son las dos reediciones de la *Obra Poética* completa al cuidado de José Manuel Blecua. Una apreciable selección de poemas rigurosamente anotada forma la *Antología poética* preparada por José María Pozuelo Yvancos (1999a). La antología, compuesta por ciento treinta y cinco composiciones es una muestra muy representativa de los distintos géneros y tonos de la poesía

quevediana. También disponemos ahora de la segunda edición (1992, 1ª ed.) revisada y ampliada por Alfonso Rey (1999) de la *Poesía moral* (reúne ciento diez sonetos, una silva, el "sermón estoico de censura moral, y la *Epístola satírica y censoria* en tercetos*)*. La obra cuenta con una sección en la que se analizan circunstanciadamente la transmisión textual de los poemas contenidos en el volumen, las versiones, variantes y fuentes textuales. Pedraza Jiménez y M. Prieto (1999) han presentado la edición facsimilar de las *Tres musas últimas castellanas* y han anunciado la edición del *Parnaso Español*. A cuestiones relacionadas con diversos aspectos de la transmisión textual de la poesía quevediana se ha dedicado parcialmente el volumen 4 de la *Perinola* (2000), donde se pueden espigar varios estudios dedicados a la transmisión y anotación de algunos poemas quevedianos: Fernández Mosquera enumera los problemas con que han tropezado los editores de la poesía de Quevedo; Celsa García Valdés examina los poemas satíricos contenidos en el manuscrito 376 de la Biblioteca Universitaria de Oviedo; Isabel Pérez Cuenca dilucida algunos casos de atribuciones erróneas de la poesía quevediana; Fernando Plata (2000a) describe algunas versiones de poemas y nuevas atribuciones halladas en el manuscrito 108 de la Biblioteca Menéndez Pelayo; Alfonso Rey estudia el siempre arduo problema de las variantes de autor; y Sagrario López Poza suministra las fuentes instrumentales imprescindibles para la anotación y comentario de la poesía quevediana. Una línea de investigación similar a la de López Poza es la seguida por Lía Schwartz (1999b) en un artículo que examina la relación de la poesía de Quevedo con el arte retórica de su tiempo, como una realización *sub specie eruditionis*.

Si en el ámbito de la edición este período ha sido muy fértil, no lo han sido menos para los estudios de la vida y la obra. El acontecimiento fundamental para los estudios sobre Quevedo radica en la publicación de la monumental biografía preparada por Pablo Jauralde (1999). La poesía amorosa ha sido monográficamente estudiada por Fernández Mosquera (1999) en un libro cuyo origen es su Tesis Doctoral. La obra se organiza en tres capítulos en los que se aplica sobre los poemas de *Canta sola a Lisi* un análisis estilístico y estructural, que compara los recursos de la elocución empleados en ellos con el uso que de los mismos hicieron Herrera, Francisco de la Torre y Lope de Vega. Carreira (2000c) juzga a partir del análisis de trece sonetos que la poesía amorosa de Quevedo no está a la altura de su poesía moral, satírica o burlesca. Mercedes Blanco (1998) propone orientaciones y estrategias de análisis para el comentario

retórico y pragmático de la poesía amorosa. La metodología expuesta va ilustrada con modelos prácticos de comentario. El mismo planteamiento tiene el manual de Arellano (1998) dedicado al comentario de la poesía satírico-burlesca de Quevedo. La poesía burlesca ha merecido también la atención de Antonio Carreira (2000d), quien examina los recursos del conceptismo en la jácara "Estábase el padre Ezquerra". En el número monográfico dedicado por *Ínsula* (2000) a Quevedo, Fernando Plata describió el panorama crítico y estado de la cuestión de la poesía satírico-burlesca del autor. También Fernando Plata (1999) había rastreado fuentes y examinando concomitancias de la poesía satírica quevediana y la obra de Berni, Ateneo y Owen.

De diversos aspectos de la poesía epigramática se ha ocupado Manuel Ángel Candelas (1999), que examina la huella de los epigramas de Marcial en la producción del "Marcial castellano", como fue tildado por Sedano Quevedo, que traduce, recrea e imita la obra satírica del poeta de Calatayud. Por su parte, Lía Schwartz (1999c) estudia las versiones de las anacreónticas realizadas por Quevedo y su relación con la *Antología griega*.

Varios son también los estudios de interés publicados sobre los sonetos: Pozuelo Yvancos (1999) examina los procedimientos retóricos de su construcción; Roig Miranda (1999b) se ha ocupado singularmente el soneto 516; y Moreno Castillo (1999) hace lo propio con el soneto moral "Esta concha que ves presuntuosa", sobre el que estudia las fuentes de Plinio, Tertuliano y Petrarca. De las fuentes de la poesía religiosa quevediana se ha ocupado Varela Gestoso (1999), y Vega Madroñero (1999) ha estudiado los temas y las fuentes de *La Musa Clío*. Sobre diversos aspectos temáticos de la lírica quevediana versan los trabajos de Rivers Y González Palencia (2001).

La investigación sobre la producción lírica de **Lope de Vega** no deja de estar a la sombra de la copiosa bibliografía sobre su teatro y, últimamente, sobre su arte de novelar. No obstante, ha habido algunas contribuciones reseñables. Entre los estudios dedicados de forma monográfica a obras concretas de Lope destaca la Tesis doctoral de Marcella Trambaiolli sobre *La hermosura de Angélica*. La revista *Criticón*, en su número de 1999, reseñó la Tesis de la hispanista italiana defendida en Pisa con el título *Estudio y anotación crítica de "La Hermosura de Angélica"*. Trambaiolli define la *Angélica* de Lope como un poema lírico-novelesco y no como una epopeya. Analiza las

tradiciones lírico-narrativas que se cruzan en la obra. A juicio de la autora, Lope sí elabora materiales ariostescos, pero en absoluto su intención fue hacer una continuación del *Furioso*. El estudio se basa en la *princeps* (Madrid, Pedro Madrigal, 1602). Patrizia Campana (1998) ha estudiado los textos epistolares del primer Lope: las cartas a Liñán de Riaza, reflexión burlesca sobre los amoríos de Lope con Elena Osorio; la carta al contador Gaspar de Barrionuevo, más próxima a la epístola horaciana que a la sátira; y la epístola a Fernando de Vega y Fonseca para que interceda por él ante el padre de Elena Osorio para levantarle la pena del destierro.

Sobre la función metapoética de algunas de las epístolas de Lope han versado también los trabajos de Mascia (2000) y Ángel Estévez (2000), quien estudia globalmente los rasgos genéricos más sobresalientes del corpus epistolar de Lope.

Campana (1999) ha inventariado y clasificado las canciones de Lope. Una propuesta semejante es la realizada por Yolanda Novo (1999), que aborda el estudio de la poesía eglógica. Patrizia Campana (2001) se ha ocupado también de examinar la orientación satírica y metaliteraria de las silvas y de valorar la recepción que éstas tuvieron entre los poetas y lectores de la época. Excelente es el trabajo ya reseñado sobre los sonetos a cargo de Penas (2000), donde estudia los fenómenos semánticos y gramaticales ligados a la sinonimia y la antonimia sobre una amplia muestra de los sonetos de la parte primera de las *Rimas*. En lo que concierne a las ediciones nuevas, contamos ahora con las editadas en microfichas por la Universidad de Valencia del *Laurel de Apolo con otras Rimas* (en 3 microfichas) y de las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé Burguillos* (en 4 microfichas).

BIBLIOGRAFÍA

ALATORRE, Antonio: "Francisco de la Torre y su muy probable patria: Santa Fe de

Bogotá", *NRFH*, XLVII, 1 (1999), 33-72.

-----: "De Góngora, Lope y Quevedo", *NRFH*, 48, 2 (2000), 301-332.

ALCINA, Juan Francisco: "El latín humanístico y la cultura vernácula de los siglos de oro", en *La filología latina hoy. Actualización y perspectivas*, ed. Ana Mª. Aldama y otros, Madrid, Sociedad de Estudios Latinos, 1999, II, 729-746.

------: "Poesía neolatina y literatura española en los siglos XVI y XVII", en *Acta Conventus Neo-Latini Abulensis*, ed. Rhoda Schnur y otros, Tempe, Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2000, 9-28.

ALONSO, Álvaro: *La poesía italianista*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002.

ARBULU, Ivy Sara: *Confieren los poetas: Garcilaso y la tradición poética española en las "Anotaciones" de Fernando de Herrera* (Dissertation Abstracts International. Section A, Ann Arbor, MI., LX, 2000, núm. 10).

ARCAZ POZO, Juan Luis: "Virgilio, Ovidio y Jáuregui: el mito de Orfeo en molde culterano", en *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos. Humanismo y tradición clásica*, Madrid, 1999, 47-74.

ARELLANO, Ignacio: *Comentarios a la poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998.

-----: "Francisco de Quevedo: la pasión por la literatura", *Ínsula*, 648 (2000), 3-5.

----- y Victoriano RONCERO: *La musa Clio del Parnaso español de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 2001.

-----, eds.: *Poesía satírica y burlesca de los siglos de Oro*, Madrid, Espasa, 2002.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista: *La épica colonial*, Pamplona, EUNSA, 2000.

ÁVILA, Francisco J.: *El texto de Garcilaso: contexto literario, metrica y poética* (1992), Ann Arbor, UMI, 2001.

-----: "Notas para la revisión del sistema métrico y del texto garcilasiano", en *Silva.*

Studia philologica in honorem Isaías Lerner, ed. I. Lozano-Renieblas y J. C. Mercado, Madrid, Castalia, 2001, 55-72.

BARANDA, Nieves: "La Marfira de Ramírez Pagán: ¿Otra mujer poeta del siglo XVI?", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de julio de 1998*, ed. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, vol. I, 272-81.

BARCHINO, Matías, ed.: Bernardo de BALBUENA, *Poesía lírica*, Ciudad Real, Diputación, 1999.

BARUZI, Jean: *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991 (reed. 2001).

BELTRÁN Vicente, ed.: *Poesía española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002.

-----, Begoña CAMPOS SOUTOS y M. Luzdivina CUESTA TORRE: *Estudios sobre poesía de cancionero*, Noia, Toxosoutos, 2000.

BERNAT VISTARINI, Antonio, John T. CULL y Edward J. VODOKLYS: *Enciclopedia de los emblemas españoles ilustrados, fuentes clásicas y traducción de los motes por Edward J.Vodolys*, presentación de Peter M. Daly y Sagrario López Poza, Madrid, Akal, 1999.

BLANCO, Mercedes: *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998.

BLECUA, Alberto: "Un lector neoclásico de Boscán", *Salina*, 15 (2001), 113-122.

BLECUA, José Manuel, ed.: Francissco de QUEVEDO, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1999, (4 vols.).

-----, ed.: Francissco de QUEVEDO, *Obra poética*, Madrid, Turner, 1999 (3 vols.)

BOTTA, Patrizia y otros, eds.: *Actas del Congreso Internacional «Canzonieri iberici» (Padua-Venecia, 25-27 de mayo de 2000)*, Noia, Toxosoutos, 2001. 2 vols.

BOUTCHER, Warren: "'Who Taught Thee Rhetoricke to Deceive a Maid?': Christopher Marlowe's *Hero and Leander*, Juan Boscán's

Leandro, and Renaissance Vernacular Humanism", *Comparative Literature*, 52,1(2000),11-52.

BRENAN, Gerald: *San Juan de la Cruz,* Barcelona, Plaza & Janés Editores, 2000.

CAMPANA, Patrizia: "Sátira y epístola en el primer Lope", *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), 32-46.

-----: "Las canciones de Lope de Vega. Catálogo y apuntes para un estudio", *Anuario Lope de Vega*, V (1999), 81-96.

-----: "La silva en Lope de Vega" en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid, Iberoamericana, 2001, 249-259.

-----: "Encomio y sátira en el *Viaje del Parnaso*", *Anales Cervantinos*, 35 (1999), 75- 84.

CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel: "El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo", *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 3 (1999), 59-97.

CANET, J. L., E. RODRÍGUEZ, J. L. SIRERA, eds.: *Actas de la academia de los nocturnos*, V: sesiones 65-76, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 2000.

CARREIRA, Antonio, ed.: Luis de GÓNGORA, *Romances*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998 (4 vols.).

-----: *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.

-----: "Píramo y Tisbe", en *Amores míticos*, ed. Emilia Fernández de Mier y Francisco Piñero, Madrid, 1999, 223-244.

-----: "Un cancionero perdido en Córdoba y hallado en Madrid", *Criticón*, 80 (2000), 5-18.

-----, ed.: Luis de GÓNGORA, *Obras completas*, Madrid, Turner, 2000 (2 vols.).

-----: "Quevedo en fárfara: calas por la periferia de la poesía amorosa", *Rivista di Filología e Letterature Ispaniche*, III, (2000), 175-195.

-----: "El conceptismo en las jácaras de Quevedo: "Estábase el padre Ezquerra", *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 4 (2000), 91-106.

-----: y Antonio LARA, ed.: Luis de GÓNGORA: *Epistolario completo*, Zaragoza, Hispania Helvetica, 1999.

CÁTEDRA, Pedro M., ed.: F. de ÁVILA, *La vida y la muerte o Vergel de discretos*, Madrid, FUE, 2000.

-----: *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2002.

CAVILLAC, Michel: "Mateo Alemán y la literatura", *Bulletin Hispanique*, 102,2 (2000), 381-410.

CEREZO, José Antonio: *Literatura erótica en España. Repertorio de obras 1519- 1936*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001.

CERRÓN PUGA, María Luisa: "Materiales para la construcción del canon petrarquista: las antologías de *Rime* (Libri I-XI)", *Critica del testo*, II, 1 (1999), 249-290.

CHAMORRO, M. Inés: *Tesoro de villanos. Diccionario de Germanía*, Barcelona, Herder, 2002.

CHEVALIER, Maxime: "Juan de Valdés como crítico literario", *Bulletin Hispanique,* 102, 2 (2000), 333-338.

CLAVERÍA, Carlos, ed.: Juan BOSCÁN, *Obra completa*, Madrid, Cátedra, 1999.

CORDÓN MESA, Alicia: *Catálogo de pliegos sueltos poéticos en castellano del siglo XVII de la Biblioteca de Catalunya*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 2001.

COSSÍO, José María de: *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998 (reimpr.).

CRISTÓBAL, Vicente: "De Ovidio a Villamediana: nota crítica a los versos 1809- 1812 de la *Fábula de Faetón*", *Cuadernos de Filología Clásica-Estudios Latinos*, 17 (1999), 253-258.

-----: "Hero y Leandro", en *Amores míticos*, ed. Emilia Fernández de Mier y Francisco Piñero, Madrid, 1999, 165-194.

-----:"La tempestad de Leandro" en *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, ed. Miguel Á. Márquez, Antonio Ramírez de Verger, Pablo Zambrano, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, 419-26.

-----: "Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía", *Cuadernos de Bibliografía clásica. Estudios latinos*, 18-22 (2000), 29-76.

CRUZ CASADO, Antonio, ed.: Luis BARAHONA DE SOTO, *El céfiro apacible (antología)*, Lucena, Ayuntamiento de Lucena, 1995.

-----: *Tres églogas*, Lucena, Ayuntamiento de Lucena, 1997.

-----: *Fábulas mitológicas*, Lucena, Excmo. Ayuntamiento Cátedra Barahona de Soto, 1999. (Anejos de "Angélica. Revista de Literatura"; 4).

-----: "Miguel de Cervantes y Luis Barahona de Soto: afinidades y elogios", en *Cervantes en Andalucía: biografía, escritura, recepción*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Sevilla (Estepa), Ayuntamiento, 1999, 196-209.

-----: "Antonio Cristóbal de Monroy y Silva, admirador e imitador de Don Luis de Góngora", *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, LXXVII, 137 (1999), 61-78.

-----: ""Tanto por plumas..." Góngora y los poetas cordobeses del Siglo de Oro", *Arbor*, CLXVI, 654 (2000), 277-95.

----- y otros, eds.: *Luis Barahona de Soto y su época*, Lucena, Ayuntamiento de Lucena, 2001

CUEVAS, Cristóbal, ed.: fray Luis de LEÓN, *Poesías completas*, Madrid, Castalia, 2000.

DADSON, Trevor J.: "Trayectoria de la poesía barroca", en *Historia y crítica de la literatura española 3/1. Siglos de Oro: Barroco (Primer suplemento)*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1992, 345-363.

-----, ed.: Gabriel BOCÁNGEL, *Obras completas*, Madrid, Iberoamericana, 2001.

DAVIES, Elisabeth B.: *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*, Columbia, University of Missouri, 2000.

DÍAZ DE VIANA, Díaz, coord.: *Palabras para el pueblo. Vol. I. Aproximación general a la literatura de cordel, Madrid*, CSIC, 2000.

DIEGO SÁNCHEZ, Manuel: *Bibliografía sistemática de san Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2000.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: "La poesía de Ramírez Pagán y la muerte de Carlos V", *Murgetana*, 103 (2000), 91-99.

-----: *Polo de Medina, poeta del Barroco*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2000.

DÍEZ FERNÁNDEZ, José I.: "Elogio del falo en la poesía española de los Siglos de oro", *Calíope* (en prensa).

-----: "Imágenes de la sodomía en los poemas de los siglos de Oro" en HUERTA CALVO, Javier y otros (2001).

EGIDO, Aurora: "Voces y cosas. Claves para la poesía del Siglo de Oro", en *Prosa y poesía. Homenaje a Gonzalo Sobejano*, Madrid, Gredos, 2001, 105-121.

ELIA, Paola: *Declaración de las Canciones que tratan el ejercicio de Amor entre el Alma y el Esposo*, L'Aquila, Ekdosis Textus, 1999.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier: "Ecos (menores) de la leyenda de Psique y Cupido en dos poetas sevillanos de la segunda mitad del XVI: Juan de la Cueva y Juan de Arguijo", *Calamus Renascens*, I (2000), 111-119.

-----: "Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera y la *academia* sevillana en el *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara", *Epos*, XVI (2000), 133-155.

-----: "La ode XXXIII de Francisco de Medrano: texto e interpretación", *Humanística*, 12 (2000-2001), 117-132.

-----: "La pervivencia del himno pagano en la poesía de Fernando de Herrera", en *Sevilla y la literatura*. *Homenaje a López Estrada en su 80 cumpleaños,* Sevilla, Universidad, 2001, 247-259.

ESTÉVEZ, Ángel: "Epístolas en clave ficticia de Lope de Vega: A propósito del género y la literariedad", en *La Epístola,* ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, 295-310.

FELTEN, Hans y NELTING, David, eds: *Fuente sellada... Aproximaciones al discurso manierista en la lírica española*, New York, Peter Lang, 2001.

FERNÁNDEZ DE MIER, Emilia y PIÑERO, Francisco, eds.: *Amores míticos*, Madrid, 1999.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago: *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid, Gredos, 1999.

-----: "La edición anotada de la poesía de Quevedo: breve historia y perspectivas de futuro", *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 4 (2000), 107-126.

FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Juan: "Tradición petrarquista y originalidad creadora en los sonetos amorosos de Luis de Góngora", *Anuario de Letras*, XXXVII (1999), 275- 82.

FERRI COLL, José María: *La poesía de la Academia de los Nocturnos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

FIDALGO ESTÉVEZ, María Dolores: *Naturaleza, amor y desamor en los sonetos de Fernando de Herrera: léxico y simbología*, Salamanca, s. n. 1999.

FLORES SANTAMARÍA, Primitiva: "Polifemo, Galatea (y Acis)", en *Amores míticos*, ed. Emilia Fernández de Mier y Francisco Piñero, Madrid, 1999, 55-79.

GAHETE JURADO, Manuel: "Una aproximación teoremática a la poesía sacra de Góngora" *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, LXXVII, 137 (1999), 79-84.

GALLO, M. R: "Las leyendas mitológicas en los sonetos de Garcilaso de la Vega", *Voz y Letra*, 12, 1 (2001), 23-38.

GARCÍA BERRIO, Antonio: "Retórica figural. Esquemas argumentativos en los sonetos de Garcilaso" en *Poética y Retórica en los siglos XVI y XVII. Edad de Oro*, XIX (2000), 107-20

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz y María José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN: *Catálogo de pliegos sueltos poéticos del siglo XVII en seis bibliotecas portuguesas*, Alcalá/Salamanca, Universidad /SEMYR, 2000.

----- y otros: *Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional (siglo XVII)*, Madrid, Universidad/Biblioteca Nacional, 1998.

GARCÍA GALIANO, Ángel: "Relectura de la égloga II", *Revista de Literatura*, LXII, 123 (2000), 19-40.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier: "Retórica y educación en el *Epítome de la Elocuencia Española* (1692), de Francisco de Artiaga", en *Retóricas y poéticas españolas siglos XVI-XIX: L. de Granada, Rengifo, Artiga, Hermosilla, R. De Miguel, Mila y Fontanals,* coord. Isabel Paraíso, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, 95-148.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen: "Acerca de algunos poemas satíricos: el manuscrito 376 de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo", *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 4 (2000), 127-146.

GARRIDO, Miguel Ángel, Ángel Luis LUJÁN ATIENZA, Luis ALBURQUERQUE y y Miguel A MARTÍNEZ: "Retóricas españolas del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de Madrid", *Revista de Filología Española*, LXXVIII, (1998), 327-341.

GARROTE BERNAL, Gaspar: Vicente ESPINEL, *Obras completas, II. Diversas rimas*, Diputación Provincial de Málaga, 2002.

GARROTE PÉREZ, Francisco: "La fórmula poética petrarquista: resumen ideológico y función lírica" en *Humanismo y tradición clásica en España y América*, ed. Jesús M. Nieto Ibáñez, León, Universidad de León, 2002, 155-188.

GIL GONZÁLEZ, Gonzalo: *Catálogo de pliegos sueltos de temática prodigiosa (siglo XVII)*, Madrid, 2001.

GUILLÉN, Jorge: *Notas para una edición comentada de Góngora*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

GÓMEZ CANSECO, Luis y Valentín NÚÑEZ RIVERA: *Arias Montano y el Cantar de los Cantares. Edición y estudio de la Paráfrasis en modo pastoril*, Kassel, Reichenberger, 2001.

GÓMEZ REDONDO, Fernando: *Artes poéticas medievales*, Madrid, Laberinto, 2000.

GÓMEZ-BRAVO, Ana M.: *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del XV . basado en los textos del Cancionero del siglo XV de Brian Dutton*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcala, 1998.

-----: "Retórica y poética en la evolución de los géneros poéticos cuatrocentistas", *Rhetorica*, 17, 2 (1999), 137-175.

GONZÁLEZ LLAMAS, María Fernanda, ed.: Baltasar del ALCÁZAR, *Poesías*, Sevilla, Ediciones Libanó, 1999.

GONZÁLEZ, Eloy R.: "Comicidad y erotismo de Baltasar del Alcázar en sus poemas a Inés: "Tres cosas me tienen preso", *Calíope*, 7, 1 (2001), 73-92.

-----: "El festín de Baltasar: el erotismo burlesco de la *Cena jocosa* de Baltasar del Alcázar", *Calíope* (en prensa).

GORGA LÓPEZ, Gemma: "La parodia del sermón en la obra de Cristóbal de Castillejo" en *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval. (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, ed. Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999, vol. II, 201-208.

GONZÁLEZ PALENCIA, Óscar: "Vida, amor y muerte en la poesía de Quevedo", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 26 (2001), 53-77.

GRILLI, Giuseppe: "March, Boscà, Garcilaso. Desarrollo narrativo y rigor poético" en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, coord. Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado Madrid, Castalia, 2001, 315-331

GUTIÉRREZ ARRANZ, Lidia, ed., VILLAMEDIANA: *Fábulas mitológicas*, Pamplona-Kassel, EUNSA-Reichenberger, 1999.

-----: *El universo mitológico en las fábulas de Villamediana. Guía de lectura*, Kassel, Reichenberger, 2001.

HERMIDA-RUIZ, Aurora: "Rafael Lapesa y la raíz hispánica de Garcilaso de la Vega cincuenta años después", *Calíope*, 5, 2 (1999), 5-26.

HERRERA MONTERO, Rafael: *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

HERRERO BLANCO, Ángel L.: *Escóndete, Adonis: textos para una poética en San Juan de la Cruz*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1998.

HOHWALD, Laurie: "The Psalms as 'mirror of princes' in the Siglo de Oro", *Calíope*, 5, 2 (1999), 44-54.

HUERTA CALVO, Javier y otros, eds.; *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001.

INFANTES, V.: "Edición poética y poética editorial", *Analecta Malacitana*, XX, 1 (1999), 5-26.

-----: "La crítica por decreto y el crítico censor: la literatura en la burocracia áurea" *Bulletin Hispanique*, 102,2 (2000), 371-380.

JAURALDE, Pablo, dir: *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Arco Libros, 1998 (5 vols.).

-----, ed.: *Antología de la poesía española del Siglo de Oro (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Espasa Calpe (col. Austral, nº 472), 1999.

-----: *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999.

-----: "Leer y editar la poesía de Góngora", *Voz y letra*, XI, I, (2000), 41-67.

LABRADOR, José, ed.: *Romancero de Palacio*, Colección Cancioneros Castellanos, Cleveland, Universidad, 1999.

-----, ed.: *Poesías de fray Melchor de la Serna y de otros poetas del siglo XVI. Manuscrito 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Málaga, Universidad, 2001.

----- y Ralph A. DIFRANCO: "Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI", en *Actas del Primer Congreso Internacional del "Cancionero de Baena": Juan Alfonso de Baena y su Cancionero*, ed. J. Serrano, J. Fernández. Córdoba, Diputación, 2001, 213-258.

----- y Ralph A. DIFRANCO: "Pervivencias y metamorfosis. Poesías del XV en un centenar de manuscritos del Siglo de Oro" en *La transmisión literaria*, Alcalá de Henares, Universidad, 2002.

LAGUNA MARISCAL, Gabriel: "En tierra, en homo, en polvo, en sombra, en nada": historia de un tópico literario", *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII (1999), 197-213.

-----: "En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada": historia de un tópico literario (II)", *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIII (2000), 243-54.

LAMBEA, Mariano y JOSA, Dolores, eds.: *La música y la poesía en los cancioneros polifónicos del siglo XVII*, Barcelona, Institució Milá y Fontanals, 2000.

LARA GARRIDO, José: *Del siglo de Oro (métodos y relecciones*), Madrid, Universidad Europea, 1997.

-----: *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999.

-----: *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999.

-----: "Tratar en esto es sólo a tí debido": Las huellas del *Dictatum Christianum* en la "Epístola a Arias Montano" de Francisco de Aldana", en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*. Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia. 2001, 371-91.

LASPÉRAS, Jean Michel: "Lope de Vega y el novelar: un género de escritura", *Bulletin Hispanique*, 102,2 (2000), 411-428.

LÓPEZ, David y Rosario SIMIANI, eds.: Diego RAMÍREZ PAGÁN, *Sonetos*, Murcia, Real Academia Alfonso X, 1998.

LÓPEZ BARALT, L.: *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, Madrid, Trotta, 1998.

LÓPEZ BUENO, Begoña, ed.: *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.

-----, ed.: *La Epístola,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

-----: *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 2000 (2ª ed. revisada).

-----: "Una epístola (moral de Fernando de Soria: canon genérico y contexto sevillano", en *Sevilla y la literatura*. *Homenaje a López Estrada en su 80 cumpleaños,* Sevilla, Universidad, 2001, 261-281.

-----, ed.: *La Égloga,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.

LÓPEZ CASTRO, A.: *Sueño de vuelo. Estudios sobre San Juan de la Cruz*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1998.

LÓPEZ POZA, Sagrario: "El epigrama en la literatura emblemática española", *Analecta Malacitana*, XXII, 1 (1999), 27-55.

-----: " "La erudición como nodriza de la invención en Quevedo", *La Perinola*, 3 (1999).

-----: "Los libros de emblemas como tesoros de la erudición auxiliares de la *inventio*", en *Emblemata aurea*, ed. Rafael Zafra, Akal, 2000, 263-280.

-----: "Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro", *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 4 (2000), 191-214.

LORENTE MEDINA, A., ed.: *Textos clásicos de poesía virreinal*, 2002 (CD-Rom).

LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis y otros: *Retóricas españolas del siglo XVI. El foco de Valencia*, Madrid, CSIC, 1999.

------: "Las *Anotaciones* de Herrera y las formas estilísticas de la tradición hermogeneana", *Hispanic Review,* 68 (2000), 359-380.

LY, Nadine: "El orden de las palabras: orden lógico, orden analógico (la sintaxis figurativa en "Las soledades")", *Bulletin Hispanique*, CI, 1 (1999), 219-46.

McCAW, R. J.: *The transforming text: A Study of Luis de Góngora's "Soledades"*, Potomac, Studia Humanistica, 2000.

MADRIGAL, Luis Íñigo, ed.: Sor Juana Inés DE LA CRUZ, *Sonetos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

MADROÑAL DURÁN, Abrahán: *Baltasar Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del siglo XVII con la edición de sus Obras Divinas*, Madrid, Iberoamericana, 1999.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco: "Nueva ojeada a la poesía germanesca", *Calíope*, 7, 1 (2001), 5-27.

MARTÍ BALLESTER, Jesús: *Una nueva lectura del "cántico espiritual" de San Juan de la Cruz,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.

MARTIN, A. L.: "The mediation of *Lesbian Eros in Golden Age Verse",* en*, Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain*, ed. M. J. Delgado y A. Saint Saëns, Nueva Orlens, Universidad, 2000, 343-362.

MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso: "La retórica clásica al servicio de la predicación: *Los seis libros de la Retórica eclesiástica* (1576) de Fray Luis de Granada", en *Retóricas y poéticas españolas siglos XVI-XIX: L. de Granada, Rengifo, Artiga, Hermosilla, R. de Miguel, Mila y Fontanals,* coord. Isabel Paraíso, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, 11-46.

MARTÍN SÁNCHEZ, Mª Ángeles: "Venus y Marte", en *Amores míticos*, ed. Emilia Fernández de Mier y Francisco Piñero, Madrid, 1999, 194-223.

MARTÍNEZ INIESTA, Bautista, ed.: Rodrigo de CARVAJAL Y ROBLES, *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera*, Lima, 1627, Málaga, Universidad, 2000.

MAS i USÓ, Pasqual: *Academias valencianas del Barroco. Descripción y diccionario de poetas*, Kassel, Reichenberger, 1999.

MASCIA, Mark Joseph: "Poetry as Theory: Lope de Vega's epistola as arbiter of proper discourse", *Hispanic Journal*, 21, 2 (2000), 481-500.

MATAS CABALLERO, Juan: "El petrarquismo de los poetas novohispanos del *Cancionero de Baria Poesía*", *Estudios Humanísticos*, 23 (2001).

-----: "Epitafios a don Rodrigo Calderón: del proceso sumarísimo al sumario tópico literario del proceso", en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, eds. I. Lozano y J.C. Mercado, Madrid, Castalia, 2001.

MAYORAL, José Antonio: *Estructuras retóricas en el discurso poético de los siglos XVI y XVII*, Valencia Tirant lo Blanch, 2002.

MENDOZA DÍAZ MAROTO, Francisco: *Panorama de la literatura de cordel española*, Madrid, Ollero&Ramos, 2001.

MICÓ JUAN, José María: *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

-----: *El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001.

-----: "Verso y traducción en el Siglo de Oro", *Quaderns. Revista de traducció*, 7 (2002), 83-93.

MÍNGUEZ, Víctor, ed.: *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica (Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica)*, Castellón, Universidad Jaime I, 2000.

MONTERO, Juan: *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

-----: *Fernando de Herrera y el humanismo sevillano en tiempos de Felipe II*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1998.

MONTERO, Mercedes: "Orfeo y Eurídice", en *Amores míticos*, ed. Emilia Fernández de Mier y Francisco Piñero, Madrid, 1999, 137-163.

MONTES CALA, José Guillermo: "Del tópico grecolatino de la *recusatio* en la poesía de Fernando de Herrera", *Criticón*, 75 (1999), 5-27.

MOORE, Charles B.: "La estructura retórica de la "Epístola a Boscán" de Garcilaso de la Vega", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXVI (2000), 33-61.

MORENO CASTILLO, Enrique: "Anotaciones a un soneto de Quevedo" ("Esta concha que ves presuntuosa")", *Bulletin Hispanique*, 101, (1999), 253-260.

MORROS, Bienvenido, ed.: Garcilaso de la VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995 (y Barcelona, Crítica, 2001: *Clásicos y modernos*).

-----: *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

-----: "La canción IV de Garcilaso como un infierno de amor: de Garci Sánchez de Badajoz y el Cariteo a Bernardo Tasso", *Criticón*, 80 (2000), 1-47.

-----: "El *Tirant lo Blanch* y la Égloga II de Garcilaso", *Voz y Letra*, 12, 1 (2001), 3-22.

NICOLOPULOS, James: *The Poetics of Empire in the Indies: Prophecy and Imitation in "La Araucana" and "Os Lusiadas"*, University Park, Penn State University Press, 2000.

NOVO, Yolanda: "Canté versos 'bucólicos' / con pastoril zampoña, melancólicos": formas y géneros del bucolismo lopiano en torno a *Rimas* (1604)", *Anuario Lope de Vega*, V (1999), 47-63.

NÚÑEZ RIVERA, Valentín, ed.: Baltasar del ALCÁZAR, *Obra poética*, Madrid, Cátedra, 2001.

----- "Glosa y parodia de los Salmos penitenciales en la poesía de cancionero", *Epos*, XVII (2001), 107-139.

------: ed.: Garcilaso de la VEGA, *Poesía*, Barcelona, Edebé, 2002.

------: "Garcilaso del petrarquismo al clasicismo. A vueltas con la trayectoria poética y su interpretación", *Alfinge. Revista de filología*, 14 (2000), 87-102.

OROBITG, Christine "Fable et autoreprésentation dans la "Troisième églogue" de Garcilaso (v. 53-272)" *Tigre*, 11 (2000-2001), 25-53.

OROZCO DÍAZ, Emilio: *Granada en la poesía barroca*, Granada, Universidad, 2000.

OSUNA, Inmaculada: *Las traducciones poéticas en la Filosofía vulgar de Juan de Mal Lara* Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997.

-----: ed.: *Poética silva. Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, Córdoba-Sevilla, Universidades de Córdoba y Sevilla, 2000 (2 vols.).

PACHO, Eulogio: *Estudios carmelitanos*, Burgos, Editorial Monte Carmelo, 1999.

-----, ed.: San Juan de la CRUZ, *Cántico Espiritual. Segunda redacción,* Burgos, Monte Carmelo, 2000 (2 vols.).

-----, dir.: *Diccionario de San Juan de la Cruz*, Burgos, Monte Carmelo, 2000.

PARAÍSO, Isabel (coord.): *Retóricas y poéticas españolas siglos XVI-XIX: L. de Granada, Rengifo, Artiga, Hermosilla, R. de Miguel, Mila y Fontanals,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000.

-----: "Fundación del canon métrico", en *ibid.*, 47-94.

-----: *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco-Libros, 2000.

PARRILLA, Carmen e Ignacio SOTELO: *Estudios sobre poesía de cancionero*, Noia, Toxosoutos, 1999.

PASCUAL BAREA, Joaquín, ed.: Rodrigo CARO, *Poesía castellana y latina e inscripciones originales*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2000.

PAZ, Amelia de: "*Romances* de Góngora: los trabajos de un editor", *Criticón*, 74 (1998), 167-179.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y M. PRIETO, eds.: *Las tres musas últimas castellanas* (ed. facs.), Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha-Edaf, 1999.

PEDROSA, José Manuel: *Tradición oral y escritos poéticos en los Siglos de Oro*, Sendoa, Oiartzum, 1999.

PENAS, Azucena: "Gramática y Retórica en los sonetos de la parte primera de las *Rimas* de Lope de Vega", en *Poética y Retórica en los siglos XVI y XVII. Edad de Oro*, XIX (2000), 189-206.

PEPE, Inoria, ed.: *Cento soneti*, Gaeta, Universidad de Roma, 2001.

----- y REYES, José María, eds.: *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001.

PÉREZ CUENCA, Isabel, ed.: *Antología de la poesía del siglo XVII*, Cuenca, Biblioteca Hermes de Clásicos Castellanos, 1997.

-----: "Algunos casos de atribuidos y apócrifos en las ediciones de la poesía de Quevedo", *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 4 (2000), 267-284.

PÉREZ LASHERAS, Antonio: "La crítica literaria en la polémica gongorina", *Bulletin Hispanique*, CII, 2 (2000), 429-52.

PÉREZ LÓPEZ, José Luis: "La fecha de nacimiento de Garcilaso de la Vega a la luz de un nuevo documento biográfico", *Criticón* 78 (2000), 45-57.

PERIÑÁN, Blanca, ed.: *Fábulas mitológicas*, Lucca-Viareggio, Mauro Baroni, 1999.

PINEDA, Victoria: "Las sílabas llenas de Garcilaso. Apuntes para una teoría de los estilos en las *Anotaciones* de Herrera" en *Homenaje a López Grijera*, Universidad de Deusto, 2000, 371-386.

PIÑERO, Félix: "La tradición apócrifa del pasaje del carbunclo. (Góngora, *Soledad Primera*, 74)", en *Estudios sobre mitología y tradición clásica en el Siglo de Oro*, ed. Jesús Ponce Cárdenas e Ignacio Colón, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001.

PLATA PARGA, Fernando:"Contribución al estudio de las fuentes de la invención de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen", *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 3 (1999), 225-248.

-----: "Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108", *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 4 (2000), 285-308.

-----: "La poesía satírica y burlesca de Quevedo", *Ínsula*, 648 (2000), 22-23.

PONCE CÁRDENAS, Jesús: "Fenómenos de plurilingüismo en el marco de la epístola: una aproximación", *Dicenda*, 17 (1999), 313-326.

-----: "Dos opúsculos latinos de un poeta barroco", *Cuadernos de Filología Clásica- Estudios Latinos*, 17 (1999), 229-237.

-----: "La *descriptio puellae* en las fábulas mitológicas de Miguel Colodreros de Villalobos", Angélica, 9 (1999), 77-96.

-----: "Sobre *amplificatio* y *minutio*: El rapto de Europa en los versos de Marino y Villamediana", *Il confronto letterario*, XVII, 33 (2000), 127-147.

-----: "Imagen de Góngora en cinco poetas contemporáneos", *Dicenda*, 18 (2000), 295-318.

-----: *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

----- y COLÓN, Ignacio, coords.: *Estudios sobre mitología y tradición clásica en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001.

POZUELO YVANCOS, José María, ed.: Francisco de QUEVEDO, *Antología poética*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

-----: "La construcción retórica del soneto quevediano", *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 3 (1999), 249-268.

PRIETO, Antonio, ed.: Garcilaso de la VEGA, *Poesía castellana completa*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

RAMOS, Rafael: *El cancionero castellano de Ripoll*, edición propia, 1999.

REY, Alfonso, ed.: Francisco de QUEVEDO, *Poesía moral (Polimnia)*, Londres, Tamesis, 1999.

-----: "Las variantes de autor en la obra de Quevedo", *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 4 (2000), 309-343.

REYES CANO, R., ed.: Cristóbal de CASTILLEJO, *Obra completa*, Madrid, Turner, 1999.

-----: *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000.

----- y Jacobo CORTINES, eds.: *Homenaje a Fernando de Herrera en el cuarto centenario de su muerte* (1597-1997), Sevilla, RASBL/Fundación Sevillana de Electricidad, 1999.

RICO GARCÍA, José Manuel: *"La perfecta idea de la altísima poesía". Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001.

RICO VERDÚ, José: "*De eruditione poetica"*, en *Poética y Retórica en los siglos XVI y XVII. Edad de Oro*, XIX (2000).

RIVERS, Elias L.: "Garcilaso's Poetry: Between Love Affairs and Annotations" *Modern Language Notes*, CXV, 2 (2000), 355-66.

-----: "Interplay of Syntax and metrics in Garcilaso's sonnets", *Calíope*, 6, 1-2 (2000), 199-215.

-----, ed.: Garcilaso de la VEGA, *Obras completas con comentario*, Madrid, Castalia, 2001.

-----: "Quevedo's Poetics: Ideas and Authorities" en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, coord. Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2001.

RODADO RUIZ, Ana M.: *Tristura conmigo va. Fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

RODILLA LEÓN, María José: *Lo maravilloso medieval en el Bernardo de Balbuena*, Iztapalapa/UNAM, 1999.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002.

RODRÍGUEZ GARCÍA, José María: "The Deferral of Praise in Garcilaso's Third Eclogue", *Romance Notes*, XLI, 1 (2000), 15-23.

ROIG MIRANDA, Marie : "Le sonnet du chien, de Garcilaso", *Les Langues Néo- Latines*, XCIII, 1 (1999), 166-75.

-----: "La realidad de la mujer priramidal (estudio del soneto 516 de Quevedo)", *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 3 (1999), 383-396.

ROMOJARO MONTERO, Rosa : *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, Universidad,1998.

-----: *Las funciones del mito clásico en Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid, Anthropos, 1998.

ROSES LOZANO, Joaquín: "La *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta* de Diego Hurtado de Mendoza: grados de imitación renacentista", en *Actas del congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, ed. Juan Matas Caballero y José Manuel Trabado, León, Universidad, 1998, vol. II, 123-147.

RUIZ CASANOVA, José Francisco: *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.

RUIZ DE ELVIRA, A.: "Cupido y Psique", en *Amores míticos*, ed. Emilia Fernández de Mier y Francisco Piñero, Madrid, 1999, 9-53.

RUIZ PÉREZ, Pedro: *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (1534-1597)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997

-----: "Lecturas del poeta culto (imprenta y mediación en las *Rimas* de Antonio de Paredes)", *Bulletin Hispanique,* 100,2 (1998), 425-448

-----: "Los libros del poeta renacentista", *Archivum*, XLVIII-XLIX (1998-1999), 479- 515.

-----, ed.: Juan BOSCÁN, *Poesía*, Madrid, Akal, 1999.

-----: "Cervantes y los ingenios andaluces (Notas de poética)" en *Cervantes en Andalucía: biografía, escritura, recepción*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Estepa (Sevilla), Ayuntamiento, 1999, 84-112.

-----: "Aristarcos y Zoilos: límites y márgenes del impreso poético en el siglo XVI", *Bulletin Hispanique*, 102,2 (2000), 339-369.

-----: "Algunas precisiones bibliográficas y textuales a las *Rimas* de Antonio de Paredes (¿1622?)", *Alfinge*, 12 (2000), 205-210.

-----: "Imprenta y poesía en Córdoba en el siglo XVII", *La cultura del libro en la Andalucía de la Edad Moderna*, ed. M. Peña, J. Solana y Pedro Ruiz Pérez, Universidad de Córdoba, 2001.

-----: "Las *Flores de Poetas Ilustres*", *Calíope*, 9 (2003), 15-34.

SABAT DE RIVERS, G: *Esta de nuestra América pupila: Estudios de poesía colonial*, Houston, Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 1999.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Francisco Javier: *La divinización de la lírica de Góngora y otras manifestaciones : (con especial atención a Juan de Mena "a lo divino")*, Alicante, Ed. del autor, 1999.

-----: *Historia y crítica de la poesía lírica culta a lo divino en la España del siglo de Oro Cervantes y la divinización literaria. I. Poesía lírica (La zarabanda a lo divino)*, Alicante, Ed. del autor, 2002.

SÁNCHEZ RODRIGO, L. y E. J. NOGUERAS VALDIVIESO, eds.: *Ausias March y las literaturas de su época*, Granada, Universidad de Granada, 2000.

SERRANO REYES, J. L.: *Antología del Cancionero de Baena*, Baena, Ayuntamiento, 2001.

----- y J. FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, eds.: *Juan Alfonso de Baena y su cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena*, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2001.

SOBEJANO, Gonzalo: "Magia de la rima en la poesía de Villegas" en *Mélanges María Soledad Carrasco Urgoiti*, ed. Abdeljelil Temimi, Zaghouan, Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l'Information, 1999, II, 565-76.

SCHWARTZ, Lía y ARELLANO, Ignacio, eds: Francisco de QUEVEDO: *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1998.

-----: "Las Anacreónticas en la poesía de Francisco Trillo y Figueroa" en *Mélanges María Soledad Carrasco Urgoiti*, ed. Abdeljelil Temimi, Zaghouan, Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l'Information, 1999, II, 535-53.

-----: "El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores", *Calíope*, 5, 1 (1999), 5-33.

-----: "Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo", *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 3 (1999), 293-324.

TALENS, Jenaro: *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid, Cátedra, 2000.

-----, ed.: Miguel de CERVANTES: *Canto de Calíope y otros poemas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

TEIJEIRO FUENTES, M. A.: *Los poetas extremeños del Siglo de Oro*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 1999.

THOMPSON, Colin P.: *Canciones en la noche: estudio sobre san Juan de la Cruz*, Madrid, Editorial Trotta, 2002.

TOBAR QUINTANAR, María José: "La imitación de la *elocutio* clásica en la poesía de Quevedo", *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 3 (1999), 337- 354.

TORRE, Esteban: *Teoría de la traducción*, Valencia, Síntesis, 2000.

TORRENTE, Álvaro y Miguel Ángel MARÍN: *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, vol. 1, Kassel, Reichenberger, 2000.

TRABADO CABADO, J.: "Enunciación polifónica y subversión genérica en el *Viaje del Parnaso*", en *Trilcedumbre. Homenaje al profesor Francisco Martínez García*, León, Universidad de León, 1999, 491-503.

-----: *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de "La Galatea"*, Madrid, CSIC, 2000.

TRAMBAIOLI, Marcella: "Ecos de la lírica de Luigi Tansillo en los versos de Góngora", *Criticón*, 77 (1999), 53-70.

VALCÁRCEL RIVERA, María del Carmen: *La realización y transmisión musical de la poesía en el Renacimiento*, Madrid, UAM, 2000 (10 microfichas).

VAQUERO SERRANO, Mª. del Carmen: *Garcilaso: apuntes para una nueva biografía Los Ribadeneira y Lorenzo Suárez de Figueroa*, Ciudad Real, Oretania Ediciones, 1999.

VARELA GESTOSO, Mónica Inés: "Algunas fuentes de la *inventio* en la poesía religiosa de Quevedo", *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 3 (1999), 337-354.

VEGA MADROÑERO, Mónica Inés: "La musa Clío: temas y tradición poética", *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 3 (1999), 355-373.

VOLBERG, Berthold: *Die Kluf zwischen Kampf und Kontemplation. Eine komparatistische Analyse der Lyrik Francisco de Aldanas*, Frankfurt, Meter Lang, 1999.

VOSSLER, Karl: *Poesía de la Soledad en España*, Madrid, Visor, 2000.

WYSZYNSKI, Matthew A. : "Friendship in Garcilaso'second eclogue: thematic unity and philosophical inquiry" *Hispanic Review*, 68 (2000), 397-414.

ZAFRA, Rafael y José Javier AZANZA: *Emblemata aurea. La Emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000.

LOS ENIGMAS DE UNA DAMA Y LA FUNDACIÓN DE LA CRÍTICA LATINOAMERICANA: EL *DISCURSO EN LOOR DE LA POESÍA*

Carmen Perilli
Universidad Nacional de Tucumán (Argentina)

Al recorrer la bibliografía sobre la literatura colonial peruana llama la atención la vehemencia con la que los académicos han discutido acerca del sexo del autor/a del *Discurso en loor de la Poesía*, poema limeño de 1608 de pluma anónima. La misteriosa firma de este texto, "discurso" sobre el quehacer poético, producido bajo los influjos del petrarquismo ha motivado curiosos y encendidos debates.

Aunque sus modelos literarios son renacentistas, la esquiva autoría dibuja un gesto barroco que remite a la rareza y el enmascaramiento propios del período histórico posterior. Mujer, peruana y anónima son notas de esa silueta que, como un monstruo - *monstruo* viene de *mostrar*, *ostentar*- exhibe y esconde, en el mismo ademán, su rostro, *tapándose* - como las audaces y recatadas limeñas de los tiempos de la colonia- con el manto de la anonimia.

La nación como comunidad imaginada exige una tradición que la legitime como territorio autónomo. Las leyendas nacionales producidas por los imaginarios sociales de las naciones latinoamericanas oscilan entre la aceptación y el rechazo de los tiempos hispánicos como parte de la historia. Nuestra escritura fabula el origen colonial, en una serie de imágenes que cumple un papel central en la definición del imaginario, aún en sociedades diglósicas con predominio del universo oral. De los tiempos románticos del siglo XIX, tiempos fundacionales en los que se consolida la leyenda nacional peruana datan las aseveraciones más vehementes acerca de nuestra autora.

Ricardo Palma acusa de superchería a las dos poetisas del siglo XVI, tanto a *Amarilis* como a nuestra Anónima, a la que llama, sin demasiado fundamento, *Clarinda*. El autor de las *Tradiciones* considera que la identidad de la autora del poema es una impostura, fruto de la hábil estratagema de un amigo del poeta Diego Mexía que pretendió halagarlo encubiertamente. Su afirmación se basa en la imposibilidad de que

existiera una escritora de tanta envergadura en ese tiempo y en ese espacio:

> La mujer sabia no fue hija del siglo XVII en América, como tampoco lo fue la mujer librepensadora o racionalista[...]. (Sor Juana) No era una poetisa anónima, sino un espíritu que sentía y se expresaba con la delicadeza propia de su sexo, de un talento claro y de una inteligencia cultivada hasta donde era posible que en América alcanzase la mujer. No fue una sabia, no fue un portento de erudición, como *la seudoautora* de los tercetos; fue sencillamente, una poetisa que transparentó siempre en sus versos *femeniles exquisiteces* [1]

Esta aseveración da por tierra con la posible realidad de una escritura femenina en el virreinato del Perú. Acepta a la monja mexicana pero lo hace en tanto que ésta *no* es sabia, *ni* es anónima, *ni* erudita. Don Ricardo Palma tiene una terminante opinión sobre las conductas poéticas femeninas apropiadas e inapropiadas. Endilga a Sor Juana el mote de femenina definiéndola más por lo que "no fue" que por lo que fue. Al mismo tiempo rechaza a la anónima peruana por sus conocimientos y por su erudición (masculinos). El estudioso clasifica implícitamente los discursos femeninos de la sensibilidad y los discursos masculinos de la racionalidad y la erudición.

La tradición fija modelos de comportamiento en nuestra historiografía literaria donde los discursos de las mujeres han ocupado una zona marginal de la literatura y cultura. Desde sus orígenes la ciudad letrada sólo pudo tolerar la homogeneidad de un sistema que operara como auto reflejo, reduciendo la otredad a mismidad. La introducción de la *cuestión del otro* en los Estudios Culturales posibilita el acceso a una lectura dinámica de las producciones coloniales. Aceptar la heterogeneidad de los discursos parte del empleo de las categorías de alteridad e identidad como productoras de diferencias entre los sujetos históricos colonizados/ colonizadores. La extensa red de negociaciones textuales del Nuevo Mundo implica representaciones diversas de la semejanza y la diferencia, operaciones cruciales para el saber de la época.

La obsesiva búsqueda de un linaje propio que legitime sus nuevas posiciones caracteriza la conducta de los españoles desde su llegada a América. Este sentimiento de carencia es vivido dramáticamente por los

[1] Ricardo Palma, "Las Poetisas Anónimas, 1607-1620" *Tradiciones Peruanas*, Madrid, Aguilar, 1953, pág. 260.

españoles americanos y los mestizos. La temprana apropiación de riqueza necesita asegurarse con la certificación de hidalguía. Se forma en las ciudades una sociedad barroca[2] en la que algunos llevan vida de corte y otros vida de miseria. Los salones coloniales se convierten en el espacio privilegiado de las intrigas del poder. La fiesta suscita una profusa literatura laudatoria cuyo objetivo es otorgar brillo al Estado. Los certámenes y espectáculos arman un vistoso decorado a la existencia de la clase dominante, "una sociedad de gentes cultas, en la cual el afán cosmopolita era tal que la lengua de Petrarca no solamente se escribía sino que se hablaba y hasta se discutía la propiedad de su uso"[3].

Mientras el grupo letrado ofrece un imaginario bucólico a los sectores dirigentes, en la ciudad real circula una multitud efervescente integrada por los más diversos grupos humanos desde españoles dignos de la picaresca hasta indígenas con la marca del amo en el rostro. La escritura se deleita en las alabanzas al poder colonial, mientras el poder se inscribe con violencia en cuerpos y mentes. La diferencia domina un mundo, que se empeña en negarla, aunque paradójicamente se sustenta en ella. Hacia fines del siglo XVI Mateo Rosas de Oquendo escribe con sarcasmo: "Poetas mil de escaso entendimiento; / cortesanas de honra a lo borrado; / de cucos y cuquillos más de un cuento / De rábanos y coles lleno el bato, / el sol turbado, pardo el nacimiento; / aquesta es Lima y su ordinario trato".

La "dialéctica de escena" del barroco americano ayuda a alejar toda amenaza de contradicción. Así como los moldes de la novela de caballerías sirven para proveer de un imaginario que encubre el arrasamiento de pueblos y culturas en la empresa de la conquista, los tranquilizantes mundos de la épica bucólica sancionada como estética oficial de los virreinatos enmascara de modo acabado la situación de opresión y violencia de la empresa colonizadora. Los letrados producen un *locus amoenus*, sus textos abren un espacio aislado de la historia que

[2] José Luis Romero, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1986.

[3] Alicia de Colombí-monguió, *Petrarquismo Peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral,* London, Thamesis Book, 1985, pág.122.

anula en la ficción la presencia de cualquier discrepancia. John Beverley[4] considera que la producción literaria del Siglo de Oro español genera un imaginario cultural para resolver en la ficción las profundas contradicciones sociales que sostienen la estructura imperial.

La ciudad letrada americana adopta una idea aristocrática de la poesía que la desvincula totalmente del mundo de la voz. El púlpito, el convento y los salones sustituyen a la plaza pública cuyos ecos se escucharán excepcionalmente en obras como la de Juan del Valle Caviedes o en los romances populares. La cultura del virreinato obedece a un diseño ordenado que actúa como muro de contención de la pluralidad de la América indígena y mestiza. La mirada sigue fija en un pasado heroico no cancelado aunque la hegemonía española esté asegurada. Los agentes del campo cultural están vinculados, en forma estrecha, con el poder virreinal. Oidores y cancilleres son los lectores privilegiados de la práctica escrituraria que se presenta como intercambio entre pares, ficcionalizado en un ritual de corte. La ciudad de los Reyes funciona como espejo de la lejana Madrid:

> El deseo de parecer sabio acuciaba al escritor del siglo XVI en una Europa donde no podía caberle duda alguna de formar parte de una tradición y de una patria intelectual, ¿Cómo no habrían de intensificarse estos sentimientos cuando se vivía en las Indias, sintiéndose exiliado de la tierra nativa y de los centros culturales de Occidente?[5]

Nuestra poetisa se refiere a la *Academia Antártica*, uno de los salones limeños más frecuentados, cuyo mecenas parece haber sido Antonio Falcón. Pocas obras y muchos nombres han quedado de sus integrantes. Entre ellos han trascendido: Diego Mexía de Fernangil, notable traductor de Ovidio; Pedro de Oña, autor de *El Arauco Domado* y *El Vasauro*; Diego de Hojeda , autor de la *Cristiada*; Diego de Avalos y Figueroa, autor de la *Miscelánea Austral* y de la curiosa *Defensa de Damas*; Diego de Aguilar, autor de *El Marañón* [6]. La tarea de reconstrucción es ardua, se

[4] John Beverley, *Del Lazarillo al Sandinismo: Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, Minneapolis, Prisma Institute, 1987.

[5] Alicia de Colombí Monguió, ob. cit. pág.111.

[6] Luis Alberto Sánchez*, Literatura Peruana*, Tomo III, Buenos Aires, Ed. Guarania y Alberto Tauro, *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*, Lima, Huascarán, 1948.

conocen más títulos perdidos que documentos valiosos. Cervantes hace desfilar en el libro VI de *La Galatea* un grupo de dieciséis escritores del Nuevo Mundo de los cuales once pertenecen al Perú. Muchos de esos nombres forman parte del grupo mencionado en el poema de la Anónima.

Para Adriana Valdés[7] hay que distinguir tres grandes grupos temáticos en los escritos de mujeres de la colonia: el de los vinculados a la conquista como los de la monja Alférez o Isabel de Guevara; el relato del convento y el del acceso a una palabra más prestigiosa acorde a estrictas convenciones estéticas: la de la época. En este tercer grupo donde ubica a Sor Juana, sitúa a Amarilis y la Anónima.

El *Discurso en Loor de la Poesía* está incluido en la traducción que hizo Diego Mexía de Fernangil, un español radicado en el Perú, de *Las Heroidas* de Ovidio, con el ambicioso título de *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias. Con las veintiún epístolas de Ovidio y el in Ibn, en tercetos. Dirigidas a don Juan de Villela; oidor en la Chancillería de los Reyes por Diego Mexia, natural de la ciudad de Sevilla y residente en la de los Reyes en los Riquísimos Reinos del Perú*. Siguiendo los dictados de la tradición clásica el poema / prólogo alaba al autor de la traducción al mismo tiempo que delinea una teoría acerca de la actividad poética.

Texto dentro de otro texto, nuestra tapada se mueve en un mundo masculino con nombres estruendosos, identidades proclamadas donde la gloria y la riqueza se consiguieron con las armas y ahora se prolongan en la política y en las letras. Siguiendo las palabras de Virgilio, el Lunarejo reclamará que la delicada hiedra se una al victorioso laurel[8]: "Deseosas fueron siempre las letras de que las apadrinaran las armas. No sé qué hechizo se tiene la braveza de éstas, que se arrebata la serenidad de

[7] Adriana Valdés, "El espacio literario de la mujer en la colonia" en *América Latina: Palabra, literatura y cultura*, ed. Ana Pizarro, Brasil, Memorial / Unicamp, 1994.

[8] Ver mi artículo "Una nueva versión del discurso de las armas y las letras: La *Panegírica Declamación* de Espinosa Medrano" en *Estudios Coloniales*, Tucumán, Cuadernos del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Vol. 6, Universidad Nacional de Tucumán, 1994.

aquéllas, haciéndolas que vinculen el mayor lustre de la escuela en arrimarse a los asombros de la campaña". [9]

El *Discurso* es escritura ajena a la de Diego Mexía, corpus independiente de la traducción aunque su título declare su secundariedad. Las voces que se levantan sobre la autoría se dejan seducir por el mismo hecho: el ocultar y el fingir como gesto. Si el autor es una mujer se escuda detrás de las palabras de Mexía que la describe como "una señora principal deste Reyno, muy versada en la lengua toscana y portuguesa" y la llama "eroica dama". Su anonimia no impide que se destaque su condición de principal y peruana así como su conocimiento de otros idiomas como el toscano y el portugués.

El traductor justifica el ocultamiento de nombre en el pudor de la dama "por cuyos mandamientos y cuyos respetos, no se escribe su nombre". Frente al estruendo de títulos de los nombres del texto (todos hombres) la mano del poema borra, con femenina coquetería, cualquier marca de nombre propio. Mexía, traductor de Ovidio, conocedor de su *Ars Amandi*, debía compartir con éste la idea de que era aconsejable que las mujeres leyeran a los poetas.

Si el autor no es una mujer, una firma - externa e interna al texto- construye un personaje/ autor con voz femenina. En este caso se barajan dos posibilidades: la autoría de Diego Mexía o la de otro de sus amigos. Molesta sobremanera la probable condición femenina de la autora, aceptada por algunos historiógrafos como Menéndez y Pelayo. Pero también engendra malestar el voluntario silencio del nombre.[10]

[9] Juan de Espinosa Medrano, La *Panegírica Declamación* en *Apologético*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, pág. 115.

[10] Alberto Tauro ha hecho una síntesis de las diversas tesis sobre la identidad de la autora del anónimo: a) Ricardo Palma afirma que es una superchería para halagar a Mexía; b) V. García Calderón y Luis S. Sánchez superchería de Diego Mexía o tal vez de Avalos yFigueroa; c) C. Wiesse, C. Prince y Philip Ainsworth: Clarinda; d) Javier Prado: Clarisa; e) Augusto Tamayo Vargas: Sor Leonor de la Trinidad, persona verdadera y autora de la *Epístola a Belardo* bajo el seudónimo de Amarilis; f) Menéndez y Pelayo, Riva Agüero, García Calderón, Luis A. Sánchez, Alberto Tauro y Antonio Cornejo Polar afirman que no es posible afirmar nada acerca de la identidad de la anónima.

El texto que encabeza el poema –"una señora principal deste Reyno... muy versada"- enuncia lo que gran parte de la crítica considera imposibilidades: el sexo y la anonimia en una ciudad cuyo núcleo ilustrado era relativamente pequeño: la Lima de comienzos del XVII donde los vecinos se conocían. Si ser peruano y ser culto en el siglo XVI ya era todo un desafío, mucho más lo era ser peruana, ser mujer y ser culta. Los críticos cuestionan la condición femenina del autor basándose en una determinada concepción del saber que se construye binariamente como par de opuestos razón/ sentimientos homologada a otro par masculino/ femenino. El tipo de saber del *Discurso*, alejado del ámbito de los sentimientos, corresponde al orden de lo racional-masculino. Es la misma actitud que encontramos en la anatematización de Juana Inés cuando ésta, alejándose de la mística, se apodera de la *disputatio*, saber racional reservado al ámbito de los hombres.[11]

¿Es posible que en la ciudad de los Reyes una mujer hubiera escrito antes que Sor Juana?. Se puede aceptar una santa: Santa Rosa de Lima pero no una poetisa. Lo que ratifica el planteamiento de Jean Franco cuando asevera la separación de universos simbólicos en la colonia. La exclusión de la mujer de la autoridad y de la libertad de actuación en el espacio público la empuja a la vida mística donde es controlada por el confesor. En Nueva España nos encontramos con los casos de María Jesús Tomelin y María de San Joseph; en Perú está la Madre Castillo y en el Cono Sur, Úrsula Suárez. Con Sor Juana emerge una voz diferente, un sujeto femenino que reivindica la posibilidad de un sujeto racional neutro, apartado de la ficción religiosa.

Aunque no hay elementos que rebatan la firma ni le arranquen un nombre propio se puede demostrar la existencia de mujeres cultivadas en el virreinato peruano. Hubo, por lo menos, dos colegios femeninos importantes y gran cantidad de escuelas conventuales. Javier Prado ha constatado en su estudio la existencia de:

> Conventos de monjas, en donde se cultivaban la rima religiosa y laudatoria, algunas de ellas, como sor Rosa Corvalán, Sor Violante de Cisneros, Sor Josefa Bravo de Lagunas de la Concepción de Lima; o la capuchina Sor María Juana o la trinitaria Juana Fuentes, o la Superiora

[11] Jean Franco, *Plotting Women; gender and representation in Mexico,* New York, Columbia University Press, 1989.

> de las Catalinas, Sor Juana de Herrera y Mendoza... los aristocráticos salones de doña Manuela de Orrantia, de la Marquesa de Casa Calderón, y, en fin, de doña Manuela Carrillo de Andrade y Sotomayor[12]

Como aquellos textos que Virginia Woolf[13] clasifica como escritos por mujeres/ sobre mujeres, el *Discurso* se enuncia como un espacio/margen donde, desde la borradura, nace una escritura de género[14], incorporándose al conjunto del sistema literario bajo el signo de la polémica en la medida que se historiza, evadiendo la sacralización. Aunque el autor no fuera mujer plantea la cuestión de género al enmascararse en una curiosa ficción: una dama escribiendo poesía pero *tapada*.

El extrañamiento en el *Discurso* es provocado por el contraste entre la firma femenina y una escritura que no obedece a los dictados del discurso lírico amoroso tradicionalmente aceptable para las mujeres. El sujeto poético teoriza sobre su actividad y traza una historia de la poesía peruana. El poema es un ejercicio erudito de preceptiva y teoría literaria que abreva en fuentes clásicas y contemporáneas convirtiéndose en documento de la literatura de su época. En el marco de la literatura colonial se convierte en una de las pocas contribuciones a la teoría literaria junto con el *Compendio apologético en favor de la poesía* (1604) dentro de la *Grandeza Mexicana* de Bernardo de Balbuena; la *Invectiva apologética* (1652) de Hernando Domínguez Camargo y el *Apologético a Don Luis de Góngora* de Juan de Espinosa Medrano. Cuatro obras, muy diferentes, que inician la tradición crítica latinoamericana.

La escritura se concentra en la alabanza de la poesía como hacer excelso, un don divino que encierra ciencias, artes, filosofía; explica la historia y justifica la vida. Sus dos objetivos son el deleite y la enseñanza.

[12] Javier Prado, *El genio de la lengua y de la Literatura Castellana y sus caracteres en la historia intelectual del Perú*, Lima, Imprenta del Estado, 1918.

[13] Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, Buenos Aires, Sur, 1980.

[14] "En cambio, el género se transforma en una manera de señalar las "construcciones culturales", la entera creación social de ideas sobre los roles apropiados de la mujer. El género es, en esta definición, una categoría social que se impone sobre un cuerpo sexuado". Joan Scott, "El género: una categoría útil para el análisis histórico" en *De mujer a género. Teoría, interpretación y prácticas feministas en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, pág. 18.

Los ochocientos ocho versos despliegan conocimientos sólidos de la tradición clásica y cristiana. Los tercetos, rematados por la cuarteta final, trabajan cuidadosa y racionalmente las imágenes y los motivos míticos en un equilibrio que tiene más de racional intelecto que de veta emotiva.

Los modelos clásicos, especialmente la tradición platónica, autorizan las palabras de la poetisa que elige el terceto recomendado por las poéticas de moda como la de Sánchez de Lima y García Rengifo seguidores de los renacentistas italianos. La Poesía está vinculada a la Verdad, el Bien y la Belleza. Es "la célebre armonía milagrosa", palabra que canta al amor y al valor[15]: "El verso con que Homero eternizava / lo que del fuerte Aquiles escrevía / i aquella vena con que lo ditava; / Quisiera que alcanzaras, Musa mía, / para qu' en grave, i sublimado verso / cantaras en loor de la Poesía".

El poeta se encuentra lejos del vulgo enemigo, "rústico, perverso"; pertenece a la misma comunidad que los héroes y los dioses. Para Antonio Cornejo Polar este texto que remite a las preceptivas clásicas, especialmente latinas, a Horacio, Quintiliano, Cicerón no necesariamente revela un manejo directo de fuentes, excepto en el caso de *Pro Archia* . Son contundentes los argumentos del estudioso peruano en cuanto al peso de preceptistas españoles de la época, especialmente el de Juan García Rengifo[16]. El texto trabaja sobre las ideas de Platón mediadas por la lectura romana y adhiere a un modelo de la poesía vertido en los textos de los Padres de la Iglesia y los tratadistas ibéricos. Se puede afirmar que el clasicismo del *Discurso* es un latinismo. "No en su forma erótica, ni en la reversión hacia Dios del amor por El insuflado provenientes del

[15] Manejamos en un comienzo la edición del *Discurso* de la de la Biblioteca de Cultura Peruana incluida en el tomo *El apogeo de la literatura colonial*, a cargo de Ventura García Calderón, París, 1938. Luego nos encontramos con el texto completo de 1608, la edición príncipe. Las correcciones son de Rodolfo González Wang, las notas de Antonio Cornejo Polar. El texto se encuentra en la revista *Letras*,. 68-69 (1962).

[16] Circulaban en Lima las preceptivas de Iván Díaz Rengifo, Miguel Sánchez de Lima, Luis Alfonso de Carballo, Juan de la Cueva, Luis Carrillo y Sotomayor, escritas entre 1580 y 1606. ver Antonio Cornejo Polar, "Discurso en loor de la poesía", *Letras*, 68-69 (1962).

neoplatonismo sino en la concepción de la poesía como poder divino que, a veces, visita el alma de los hombres"[17]

De vez en cuando, de modo abrupto el sujeto de la escritura alude a su posicionamiento en un doble espacio: el género femenino y las Indias. Lo hace "tapándose" en la inferioridad de su letra frente a la grandeza de la escritura masculina. Su gesto emplea lo que Josefina Ludmer llama "las tretas del débil"[18]; en el *Discurso* el saber y el decir aparecen enfrentados. La pluma advenediza solicita auxilio recurriendo al tópico de la invocación. (Aquí, Ninfas del Sur, venid ligeras; / pues que soy la primera qu' os imploro, / dadme vuestro socorro las primeras).

La pluma de nuestra dama traza su genealogía; recurre al exiguo parnaso femenino, excusa, llena de pudor, de su condición. El sujeto asume el espacio marginal desde el que escribe en tanto mujer y en tanto peruana. Doble atrevimiento que las palabras atenúan sometiéndose totalmente a los dictados de la tradición masculina. Cuando se refiere a la tradición femenina repite el mismo gesto de la firma silenciando los nombres de las poetisas peruanas: "También Apolo se infundió en las nuestras / y aún yo conozco en el Piru tres damas / que han dado a la Poesía heroicas muestras; / Las cuales, mas callemos, que sus famas / no las fundan en verso: a tus varones / Oh España vuelvo, pues allá me llamas".

Diego Mexía, Apolo del mar austral ilumina e inflama el centro de un nuevo mundo literario con jerarquías propias. Su condición de maestro, situado en las alturas, de varón dueño del poder de la palabra se refuerza con su condición de español: "Tu en el Piru, tu en el Austino Polo / eres mi Delio, el Sol, el Febo santo / se pues mi Febo, Sol, i Delio solo".

La relación Anónima/ Mexía se diferencia de la relación Amarilis/ Belardo. Si el poema a Belardo juega con la relación amorosa, apelando a la seducción, el *Discurso* solamente trasunta admiración intelectual entre discípula y maestro. En la afirmación de superioridad del poeta sevillano está ausente todo rasgo erótico así como cualquier alusión a una relación hombre- mujer. Esto ha servido para tender muchas de las suspicacias en

[17] Antonio Cornejo Polar, ob. cit., pág. 160.

[18] Josefina Ludmer, "Las tretas del débil" en *La sartén por el mango*, Ed. Patricia Elena González, Eliana Ortega, Puerto Rico, Huracán, 1984.

torno al sexo del autor aunque las alusiones directas a su sexo son constantes:

> Bien sé qu' en intentar esta hazaña / pongo un monte, mayor qu' Etna el no(m)brado, / *en ombros de muger que son de araña*; / Mas *¿cómo una muger* los peregrinos / metros d'el gran Paulino, y del Hispano / Juvenco alabará siendo divinos? / "*A una muger que teme* ver en la orilla / de un arroyuelo de cristales bellos, / quieres que rompa el mar con su barquilla? / Mas aunque tú la vana gloria huyas / (*que por la dar muger será bien vana*)[19]

A lo largo del texto existen una serie de alusiones indirectas que reafirman la condición femenina[20]. Por ejemplo la metáfora en la que se nombra " mariposa, temerosa del fuego" o la imagen, señalada por Trinidad Barrera de la "navecilla" que es paralela al metrificar como mar "dulce y sabroso" donde aquella se encuentra a la intemperie, tema horaciano retomado en el Siglo de Oro.[21]

Las imágenes bélicas referidas a la lid poética son características del discurso colonial producido en una sociedad que ha desplazado la lucha del poder de las armas al manejo del estado con la ayuda de las letras. El poeta es el guerrero de un imperio que coloniza imponiendo su lengua y su cultura. Las contiendas verbales encubren las violentas oposiciones sociales ilusoriamente resueltas por el arte barroco. La anónima construye un sujeto diferente; se presenta a sí misma como una débil mujer- aunque Mexía la califique como "eroica"- pero su tono cambia al definir de modo contundente y claro a la poesía remontándose a la idea misma de creación.

[20] Para Teresa de Lauretis, "el ser social se construye día a día como punto de articulación de las formaciones ideológicas, encuentro siempre provisional del sujeto y los códigos en la intersección histórica (y por ello, en continuo cambio) de las formaciones sociales y su historia personal" (*Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine,* Madrid, Cátedra, 1984, pág. 29). En todo espacio textual tiene lugar una representación de los espacios sociales, en este caso el discurso articula una determinada imagen de la enigmática autora.

[21] Trinidad Barrera, "Una voz femenina en el Perú colonial" en *Mujeres: escrituras y lenguajes*, ed. Sonia Mattalía y Milagros Aleza, Valencia, Universidad de Valencia, 1995.

El *Discurso* no subvierte las categorías masculinas de un mundo jerarquizado. El hombre es el Viledio de cual su creador- Dios/Rey- queda prendado. Las ciencias y las artes le fueron otorgadas por obra del amor divino. Nuestra escritora se inclina por concepciones ya superadas a comienzos del siglo XVII. La poesía no se puede enseñar, es un don de Dios. El poeta no solamente debe manejar el orbe de la poesía sino todas las ciencias y las artes, es un ser elegido de Dios quien le ha otorgado un don excepcional que proviene del "cielo" no del "suelo": "I aquel qu' en todas ciencias no florece, / i en todas artes no es exercitado, / el nombre de Poeta no merece. / I por no poder ser que esté cifrado / todo el saber en uno sumamente, / no puede aver poeta consumado"

En un alarde de erudición nuestra poetisa recorre los textos sagrados, tejiendo curiosas relaciones entre la historia del hombre y el nacimiento de la poesía. Siempre que se refiere a la genealogía mítica emplea la figura de la pareja: Juno y Júpiter, Adán y Eva, Jahel y Sísara, Barac y Débora, Judith y Holofernes están delicadamente engarzados en un discurso estructurado conceptualmente que va subrayando el linaje en la poesía sagrada. La palabra lírica es teoría e historia de la poesía. Como bien señala Beatriz González Stephan [22] la anónima nos entrega una de las primeras piezas de la historiografía literaria latinoamericana. El linaje de la poesía peruana arranca en los tiempos clásicos recogiendo y abrevando el verbo europeo, especialmente italiano y español.

La poesía funciona como valla entre la civilización y la barbarie; los poetas son los privilegiados formadores de almas. La comunidad entre el poeta y el dios, el poeta y el príncipe se amplía al letrado en general incluyendo a los filósofos. La idea de la *civitas* de San Agustín se presenta como modelo de un orden perfecto. (Éstos mostraron de naturaleza / los secretos; juntaron a las gentes / en pueblos, y fundaron la nobleza). La oposición entre la escritura y la palabra instaura la diferencia entre civilización y barbarie: "salvaje vida" es complementaria de la de nobleza /vulgo; letrado/iletrado; ciudad/campo.

[22] Beatriz González Stefán, *Hacia una historia de la historiografía literaria latinoamericana del Siglo XIX,* La Habana, Casa de las Américas, 1987.

No sólo hace referencia al linaje universal de la poesía peruana sino también al de la poesía femenina. Doble diferencia importantísima para la época en la que tanto ser mujer como ser peruano son dos formas de ser un otro sujetado a un centro. Nuestra anónima se tapa con el manto de la modestia: "Pero, do voi, adó me precipito? / ¿quiero contar d'el cielo las estrellas? / quédese; qu' es contar un infinito. / Mas será bien, *pues soi mujer*, que d'ellas / diga mi Musa, si el benino cielo / quiso con tanto bien engrandecellas".

Después de una enumeración en la que apela a las figuras mitológicas y a algunos de los referentes históricos (Pola, Safo, Valeria, las italianas, las peruanas) intenta confundir su mano con la tradición lírica femenina. La conclusión es un reclamo de reconocimiento de la mujer como parte de la tradición literaria. La poesía es útil; brinda provechos a la sociedad; defiende su ortodoxia religiosa y su valor como riqueza simbólica para el mundo indiano. En un gesto que anticipa al de Andrés Bello clama: "O poético espíritu, embiado / d'el cielo empíreo a nuestra inidina tierrra, / gratuitamente a nuestro ingenio dado". La Poesía es una dama ilustre y bella sometida a Dios y a la Moral.

Audaz, el Perú recoge la herencia de Occidente. Hay una total ausencia de referencia a las culturas indígenas. Los criollos se reconocen en la cultura occidental como La Cultura. El resto es la no-cultura mantenida en forma compulsiva, en los márgenes de la letra, fortaleza del orden impuesto por la monarquía. Letras no contaminada de voces, significantes que genera un referente otro, que tapa violentamente cualquier intrusión de realidad.

El Parnaso antártico se autoriza en los clásicos, tamizados por la religión católica. La búsqueda de una legitimidad es característica de una práctica literaria que se funda en la escritura de servicio y alabanza. Desde dos bordes- el Nuevo Mundo y el género femenino - se legitima una poetisa para cantar a la poesía peruana. Pero para ello elige las antiguas razones consagradas por los dominadores.

La intencionalidad del discurso es la alabanza de la poesía y la afirmación de existencia de una poesía peruana, reflejo y continuidad de la metropolitana. Este gesto surge dentro de un espacio femenino que, si bien proclama la doble heterogeneidad: de geografía y de sexo lo hace sometiéndola a la cultura hegemónica. La afirmación de la identidad diseminada en todo el texto es ambigua. Si por un lado se la proclama por

el otro se la niega ocultando la identidad del autor. Ese Yo es un territorio mitológico que se construye sobre la ausencia.

En esa vacilación se funda un origen: el de una historiografía y una teoría literarias marcadas por la enajenación y la diferencia a la que se intenta reducir y negar. Si peruana la autora defiende la pertenencia al canon literario de la metrópolis legitimando su territorio simbólico. Si mujer la dama reclama un lugar en el mundo literario masculino al que rinde tributo ocultándose detrás de la máscara de la anonimia.

En ambos casos la búsqueda supone un doble movimiento: asimilación al universo de signos del conquistador y apropiación de su producción simbólica. Los silencios del texto son elocuentes. La insistencia con que nuestra poetisa reclama su sitio en el Parnaso evoca con mayor fuerza sus vacilaciones que sus certezas. Escribe al Mundo Austral en versos que arrojan un velo sobre su rostro. La tapada limeña subraya un linaje occidental y masculino para nuestra literatura . Aunque las máscaras que use sean las de la diferencia, desde ellas no hace sino fundar un discurso de la enajenación.

"ÉMULO DE GUZMÁN DE ALFARACHE Y TAN AGUDO Y GRACIOSO COMO DON QUIJOTE".

EL LUGAR DEL *BUSCÓN* EN LA PICARESCA

Fernando Rodríguez Mansilla
Universidad de Navarra

Desde su origen y transmisión, *La vida del buscón llamado don Pablos*, la única novela de Francisco de Quevedo, se presenta problemática. Tradicionalmente, se le consideró el tercer gran modelo de la picaresca, junto al *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache*. Transmitida de forma manuscrita por años, publicada tardía e irregularmente fuera de Castilla, jamás reconocida por su autor, ciertamente, como afirma Michel Cavillac, "les circonstances de celle-ci [la composición del Buscón], aussi bien que les intentions exactes de l'auteur, demeurent encore énigmatiques"[1].

Existen dos grandes corrientes en la tradición crítica sobre el *Buscón*: una que la considera una novela picaresca defectuosa al cotejarla con la pareja fundadora del género (*Lazarillo del Tormes* y *Guzmán de Alfarache*); y por otro lado, aquella que encuentra una coherencia interna y un rigor sospechosos en un escritor tan inorgánico y fragmentado como Francisco de Quevedo. De acuerdo con la postura que se adopte, el *Buscón* será considerado simplemente como una novela estetizante, o como un precursor de la narrativa moderna[2]. Por su parte, el presente trabajo intenta aproximarse al *Buscón* considerando la interacción del libro con dos propuestas narrativas asimismo consideradas opuestas. "Émulo de Guzmán de Alfarache (y aun no se diga mayor) y tan agudo y gracioso como Don Quijote" son los términos en que define a Pablos de

[1] "A propos du *Buscón* et du *Guzmán de Alfarache*", *Bulletin Hispanique*, LXXI (1973), p 114.

[2] Defienden estas posturas respectivamente, Fernando Lázaro Carreter, "Originalidad del *Buscón*", en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 77-88, y Gonzalo Díaz Migoyo, *Estructura de la novela: anatomía del Buscón*, Madrid, Fundamentos, 1978.

Segovia el librero Roberto Duport en la "Dedicatoria a don Fray Juan Agustín de Funes", que figura en la edición impresa bastante tardía (1626) de la novela, compuesta alrededor del año 1604. A partir de aquel haz de luz que nos ofrece el paratexto, es posible una reflexión sobre el proyecto narrativo de Quevedo, que no sería otro que llevar aquella propuesta cervantina de ejecutar "una invectiva contra los libros de caballerías" al campo de una tradición genérica mucho más reciente y crítica (i.e. la picaresca encarnada por Mateo Alemán y el anónimo *Lazarillo*) frente al grupo en el que el joven cortesano se inscribe.

Para comprender los propósitos del pícaro a la hora de escribir, y saber por ende, lo que cuestiona Quevedo, conviene traer a cuento la teoría de René Girard expuesta en su *Mentira romántica y verdad novelesca*, la cual puede ayudarnos a comprender la diferencia esencial entre la obra cervantina y la picaresca.

En primer lugar, Girard sostiene que lo que nos motiva en la elección del objeto del deseo no son tanto las virtudes de éste como el prestigio que posee al ser deseado, a su vez, por otra persona. Así, el deseo se configura a través de un tercero. Deseamos porque otro desea lo mismo y le otorga al objeto un valor que, sin su intervención, perdería su encanto. Por ello, por debajo del deseo hacia el objeto, se encuentra el deseo de ser el otro, de portarse y sentirse como él. El ejemplo de don Quijote, con sus elogios constantes a Amadís de Gaula y su penitencia a la manera de la Peña Pobre en Sierra Morena, es elocuente: "La existencia caballeresca es la *imitación* de Amadís en el sentido en que la existencia del cristiano es la imitación de Jesucristo"[3]. Los deseos de honra y fama de don Quijote se deben a Amadís, nacen de éste y se le rinden como tributo. Este modelo de conducta recibe el nombre de mediador. Amadís es mediador del deseo de don Quijote: todo lo que el manchego quiere lo quiere porque Amadís lo quiso también. Si Amadís aborrece a los malos, don Quijote igual. Si Amadís es fiel a Oriana, don Quijote lo es con Dulcinea. El mediador impone lo que debe desearse y el sujeto obedece.

René Girard consideraba el tipo de mediación de don Quijote- Amadís como externa, en tanto Amadís no estaba al nivel de don Quijote y en ese sentido está fuera de su mundo, como en un altar y sin posibilidad de

[3] René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985, p. 10.

intervenir. La mediación interna, por otro lado, estaba reservada a los mediadores que se encontraban en la misma esfera de acción de los sujetos que desean a través de ellos. En la mediación interna ocurre que "el mediador ya no puede interpretar su papel de modelo sin interpretar igualmente, o aparentar que interpreta, el papel de obstáculo"[4]. Así, el mediador interno es el obstáculo al mismo tiempo que el estímulo para alcanzar el objeto. Esto genera una relación conflictiva y sadomasoquista, en la que unos hombres son ídolos o amos de otros que son sus fieles o esclavos, la cual está marcada por la violencia.

Presentada la teoría del deseo triangular, podría afirmarse que el pícaro en su libro se erige como mediador. Sin embargo, este pícaro que conocemos (Lázaro violando el arcaz del clérigo del Maqueda, Guzmán robándole a sus seudo parientes de Génova) es la invención del pícaro-escritor (llamaremos así al pícaro en su faceta de narrador). Quien emite la narración no es el muchacho tahúr, primero estafado y luego estafador: es el pícaro que ha dejado de burlar a los viandantes para mentir lícitamente a los lectores.

En un nivel, efectivamente, el pícaro no quiere ser sino él mismo, pero transformado por la literatura, convertido en un mito (recuérdese el grabado de "La nave de la vida picaresca" que aparece en la primera edición de *La pícara Justina*). Pero quien impone este deseo es el pícaro-escritor, el delincuente retirado que ha encontrado en sus hechos pasados el mejor capital para sobrevivir en la sociedad. ¿Cómo? Afeitándolos, pintándose no como fue, sino como debía ser. "El mismo escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo por delitos que cometió, habiendo sido ladrón famosísimo" escribe el propio Mateo Alemán en uno de los preliminares a *Guzmán de Alfarache*[5]. Lázaro, en las primeras páginas de *Lazarillo de Tormes*, llama a todos a que "vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades"[6]. El pícaro-escritor vende su vida como extraordinaria, fascinante. Todo el tiempo, el narrador resalta los valores de su narración. Guzmán elogia su ser picaresco: "No trocara esta vida de pícaro por la mejor que tuvieron mis antepasados"[7].

[4] Ibidem, p. 14.

[5] Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, 1994. vol 1, p. 113.

[6] *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 2000, p. 9.

[7] Mateo Alemán, *op. cit.*, vol 1, p. 276.

La vida picaresca es, según él, "gloriosa libertad"[8]. Esta deificación del pícaro lo erige como mediador dentro de la narración, es decir en el nivel de lo narrado. Así, en la segunda parte del *Guzmán*, el ladrón Sayavedra es el sujeto mediatizado y su admiración por Guzmán lo lleva al grado de volverse su criado. El ídolo Guzmán necesita disfrazarse de noble y entonces Sayavedra afirma: "Paréceme muy bien […] y digo que quiero heredar el [nombre] tuyo verdadero, con que poderte imitar y servir. Desde hoy me llamo Guzmán de Alfarache"[9].

El final no puede dejar de ser violento: el mediatizado Sayavedra acaba muerto por un rapto de locura en el viaje de vuelta a España, profiriendo estas palabras que manifiestan aquel desgarro interior: "¡Yo soy la sombra de Guzmán de Alfarache! ¡Su sombra soy, que voy por el mundo!"[10]. El deseo provocado por el otro, la presión del modelo, culmina con la entrega de la propia vida, pues es insoportable vivirla así: odiando al mediador por ser obstáculo y amándolo por ser lo que vuelve fascinante el ser pícaro. Sayavedra no quiere ser cualquier delincuente, quiere ser el gran Guzmán de Alfarache, ladrón famosísimo.

Pero reparemos en que la narración es emitida por el propio pícaro muchos años después y que todos sus recuerdos están filtrados con el objetivo de agradar y cumplir esa suerte de salvación personal en que se convierte la autobiografía. Téngase en cuenta que el pícaro ha tenido problemas con la justicia y solo desea exculparse. Así, la fascinación no se halla tanto en los delitos, sino en la presentación de los mismos, en la voz del pícaro hablador que usurpa la autoridad de su audiencia encandilada. El mediador absoluto de la picaresca es, finalmente, Guzmán el galeote, que entretiene y mueve a la risa con el relato de su vida para obtener la libertad. El mediador es el Lázaro humanista que cita a Plinio y a Cicerón y trasciende la esfera de los burdos crímenes a los que está acostumbrado.

Ahora quizás podemos establecer una diferencia sustancial entre don Quijote de la Mancha y Guzmán de Alfarache. El primero es un sujeto mediatizado por Amadís de Gaula: Don Quijote quiere ser como Amadís, lo imita. Guzmán en cambio es un mediador, un sujeto que, dentro de su

[8] Ibidem, vol 1, p. 277.
[9] Ibidem, vol 2, p. 258.
[10] Ibidem, vol 2, p. 307.

narración, induce a imitarlo. Mientras en *Don Quijote* el protagonismo lo tiene un discípulo o un esclavo del deseo de otro, como diría Girard, en *Guzmán de Alfarache* lo tiene un maestro o un amo a cuya merced un ladrón de poca monta como Sayavedra muere en el intento de ser como él.

Ahora bien, cuando Roberto Duport afirma que Pablos de Segovia es "émulo de Guzmán de Alfarache (y aun no se diga mayor) y tan agudo y gracioso como don Quijote, aplauso general de todas las naciones"[11] nos estaría dando a entender que Quevedo concilia dos propuestas que la crítica tradicional considera contradictorias: la cervantina y la picaresca encarnada por Alemán, la saga de un mediatizado (Don Quijote) y la saga de un mediador (Guzmán de Alfarache), respectivamente. La influencia del *Guzmán* se encuentra a flor de piel en el *Buscón*. Podemos recordar aquí motivos que ya han sido apuntados por Lázaro Carreter: aventura fallida con una moza de posada (Guzmán en Malagón y Pablos en Madrid); quejas de un capitán que no recibe mercedes en la corte (que merece la conmiseración de Guzmán y las pullas de Pablos); la comida repugnante que se ofrecen al pícaro (tortilla y muleto para Guzmán y tortas de presunta carne humana para Pablos); inserción de "Órdenes mendicativas" en el *Guzmán* y "Prematica" en el *Buscón*, ambos textos paródicos y burlescos; compañía de mendigos organizados en el *Guzmán* y de falsos caballeros en el *Buscón*, ambos bajo reglamento[12].

En cambio, la sombra de *Don Quijote* solo ha sido percibida por la tradición crítica tras la frase: "Yo iba caballero en el rucio de la Mancha"[13], tras la cual se ha querido encontrar una alusión a Alonso Quijano y esto solo con el fin de fechar el texto del *Buscón*. ¿Qué parecido tendría el *Buscón* con *Don Quijote*? ¿Qué rasgo compartirían? Veamos para empezar la imagen que se tiene de *Don Quijote*:

> Todas las pruebas indican que en los siglos XVII y XVIII *Don Quijote* fue solo considerado como una obra maestra de la comicidad. Hasta los románticos, don Quijote mismo no fue visto como un personaje de noble patetismo; para sus contemporáneos –a quienes la

[11] Francisco de Quevedo, *La vida del buscón llamado don Pablos*, ed. Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1965. p. 6.
[12] Francisco de Quevedo, *op cit*, p. 85-86.
[13] Francisco de Quevedo, *op. cit.*, p. 148.

> expresión "triste figura" indicaba un objeto de ridículo- el Caballero de la Triste Figura era todo menos patético[14].

Según Alonso López Pinciano en su *Philosophia Antigua Poetica*, la risa "tiene su assiento en fealdad y torpeza"[15]. Ambos rasgos, los poseen don Quijote, Sancho Panza y también Pablos de Segovia. Al fin y al cabo, además de ser "más roto que rico, pequeño de cuerpo, feo de cara y pobre"[16], Pablos destaca precisamente por su torpeza. Dos veces se cae del caballo: en el episodio del rey de gallos y en la Corte frente a su dama para "hacer galantería". Su ineptitud como jinete lo delata como un falso caballero. Además de las caídas del caballo, es objeto de burla de los estudiantes de Alcalá, que lo llenan de escupitajos a su llegada. Agréguense las golpizas que recibe por don Diego Coronel: la del chiste de Poncio Pilato, en Segovia, y la del chirlo en la cara, en Madrid. Ciertamente, Guzmán de Alfarache también es burlado más de una vez, pero este se venga con éxito y tiene oportunidad de mostrarse más astuto que los demás (por ello decíamos que se constituía como mediador): piénsese en el episodio del *agnusdei* del capitán o los robos en Milán y luego en Génova. Los pícaros pasan por unas de cal y otras de arena, pero Pablos solo conoce las de cal. Esta diferencia también la percibe Raimundo Lida:

> Dentro del ingenioso muestrario, el *Buscón* despliega la más desaforada crueldad, con ironías y retruécanos o sin ellos. Golpes incesantes: adecuada respuesta de quien es, como Pablos –y en mucha menor mayor medida que Lázaro y Guzmán-, "el que recibe las bofetadas"[17].

Como don Quijote, cuyos intentos de emular a Amadís chocan con molinos, ejércitos de carneros, cueros de vino o ventas donde hay que pagar; los esfuerzos de Pablos por ser pícaro excelente ("émulo de Guzmán de Alfarache") tropiezan con una realidad adversa que él mismo no duda en revelarnos; este factor es un atentado contra el carácter de

[14] R. O. Jones, *Historia de la literatura española. 2. Siglo de Oro: prosa y poesía*, Barcelona, Ariel, 1974, p. 264.

[15] Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1973. vol 3, p. 33.

[16] Francisco de Quevedo, *op. cit.*, p. 209.

[17] "Pablos de Segovia y su agudeza. Notas sobre la lengua del *Buscón*", en *Homenaje a Casalduero*, eds. Rinzel Pincus Sigele y Gonzalo Sobejano, Madrid, Gredos, 1972, p. 290.

mediador del pícaro canónico. Guzmán cuenta en la primera parte de su libro la burla que le hacen en Génova porque se vengará en la segunda. Pero Pablos no tiene esa potestad, por el contrario, Pablos no duda en ridiculizarse frente al lector, ofreciendo sus fracasos con un orgullo bastante chocante. Este aspecto también llama la atención de B.W. Ife:

> Cuando se trata de convencer por escrito, Pablos es un fracaso total... incluso en una obra de ficción, en donde no hay una realidad objetiva que lo traicione tras su cortina de humo, Pablos es incapaz de conseguir pasar con éxito como caballero... En el *Buscón*, tenemos una obra de ficción en la que un personaje no solo no consigue convencernos, sino que hace todo lo posible para que no nos engañen sus ardides[18].

Ser caballero. A menudo, se cree que la pretensión de ascenso social es exclusiva de los pícaros. Lázaro de Tormes una vez que empieza a medrar se viste "muy honradamente de la ropa vieja, de la cual compré un jubón de fustán viejo y un sayo raído de manga tranzada y puerta y una capa que había sido frisada, y una espada de las viejas primeras de Cuéllar"[19]. Guzmán de Alfarache en Génova se hace pasar por "don Juan de Guzmán, un caballero sevillano"[20]. Sin embargo, revisando la segunda parte de *Don Quijote*, nos encontramos con la opinión del vulgo transmitida por Sancho Panza a su amo:

> Los hidalgos dicen que no conteniéndose vuestra merced en los límites de la hidalguía, se ha puesto *don* y se ha arremetido a caballero con cuatro cepas y dos yugadas de tierra y con un trapo atrás y otro adelante. Dicen los caballeros que no querrían que los hidalgos se opusiesen a ellos, especialmente aquellos hidalgos escuderiles que dan humo a los zapatos y toman los puntos de las medias negras con seda verde[21].

Bien visto, el "don" que se acuña Alonso Quijano implica una distinción social que no posee. En este solo aspecto, bien poca diferencia hay entre don Quijote y un pícaro. El contraste se da, por supuesto, en los

[18] *Lectura y ficción en el Siglo de Oro: las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 139-140.

[19] *Op. cit.*, p. 127.

[20] Mateo Alemán, *op. cit.*, vol 2, p. 272.

[21] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Madrid, Planeta, 1985. vol 2, p. 594.

motivos que lo llevan a colocarse el "don". Alonso Quijano es "don Quijote" por imitar a sus héroes en estampa, pues decide:

> Irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama[22].

Por otro lado, Guzmán de Alfarache es "don Juan de Guzmán" para vengarse de sus falsos parientes pero, sobre todas las cosas, para cometer un gran robo y solazarse pensando en cómo quedarán sus víctimas:

> Mas, cuando hallasen de oro de jeringas, ¡qué parejo le quedaría el rostro, los ojos qué bajos, y cuántas veces los levantó para el cielo, no para bendecir a quien lo hizo tan estrellado y hermoso, sino para, con los demás decretados, maldecir la madre que parió tan grande ladrón![23].

A diferencia de don Quijote, Guzmán de Alfarache no imita a nadie, se basta él solo. Mientras las acciones del manchego se orientan a ponerse a la altura de sus modelos, el sevillano cae en el egocentrismo y la vana presunción de imaginarse "tan grande ladrón".

Si Pablos está padeciendo los reveses de don Quijote y este es un mediatizado, ¿quién es el mediador de Pablos? Nadie que no sea su principal obstáculo, don Diego Coronel, una suerte de Amadís de Gaula picaresco, o de Guzmán de Alfarache dentro del mundo de la novela de Quevedo. Desde el momento de su encuentro, Pablos se le ofrece como un lisonjero más que como un verdadero amigo, con lo que la relación entre ambos se vuelve más vertical que horizontal, pero con don Diego encima de Pablos: "Yo trocaba con él los peones si eran mejores los míos, dábale lo que almorzaba y no le pedía de lo que él comía, comprábale estampas, enseñábale a luchar, jugaba con él al toro, y entreteníale siempre"[24]. Recuérdese que la burla a Poncio de Aguirre le fue propuesta por don Diego y ejecutada "por darle gusto a mi amigo"[25]. Bien podría afirmarse que los latigazos que recibe Pablos los recibe por (y en honor a) don Diego, pues la idea fue de este. ¿Cuál es el atractivo de don Diego

[22] Ibidem, vol 1, p. 36.
[23] Mateo Alemán, *op. cit.*, vol 2, p. 303.
[24] Francisco de Quevedo, *op. cit.*, p. 24.
[25] Ibidem, p. 25.

Coronel? Es un "caballerito"[26] y en el primer capítulo ya nos ha advertido Pablos de tener "pensamientos de caballero desde chiquito"[27]. De acuerdo con Ife, "Pablos queda hipnotizado por la imagen que tiene de don Diego, y sus 'pensamientos de caballero' son atribuibles en última instancia a su amistad de los años de colegio"[28]. La servidumbre de Pablos, entonces, se explica por la veneración que le tiene a su modelo, a quien obedece sin objeciones. El punto crítico de la mediación que ejerce don Diego sobre él se encuentra en el capítulo VII del libro II, cuando ambos tienen que separarse. Entonces el amo le propone a su criado acomodarlo con otro caballero, pues ya no pueden seguir juntos. Veamos la respuesta de Pablos: "Yo, en esto, *riéndome*, le dije: -Señor, *ya soy otro*, y otros mis pensamientos; más alto pico, y *más autoridad* me importa tener. Porque, si hasta ahora tenía como cada cual mi piedra en el rollo ahora tengo mi padre"[29]. Muerto el barbero ladrón que es su padre, Pablos se siente libre y, aparentemente, se propondría desprenderse de su mediador don Diego.

Pero la vida que se propone y llega a practicar en Madrid no es otra que la de caballero chanflón, es decir un falso noble que intenta mezclarse con los verdaderos para beneficiarse sea a través de la amistad con estos o del provechoso matrimonio con damas. Precisamente a lo último es a lo que aspira Pablos y lo está a punto de concretar hasta que reaparece don Diego, quien se presenta como primo de la moza cortejada. Cuando este le manifiesta a don Felipe Tristán (tal es el nombre que adopta Pablos) que se parece mucho a un criado que había tenido en Segovia, Pablos disimula naturalmente; pero también lo hacen las mujeres que están interesadas en pactar la boda, comiéndose también ellas el pleito:

> Entonces las viejas, tía y madre, dijeron que cómo era posible que a un caballero tan principal se pareciese un pícaro tan bajo como aquel. Y porque no sospechase nada dellas, dijo la una: -"Yo le conozco bien al señor don Felipe, que es el que nos hospedo por orden de mi marido, que fue gran amigo suyo en Ocaña". Yo entendí la letra, y dije que mi voluntad era y sería de servirlas con mi poca posibilidad en todas partes[30].

[26] Ibidem, p. 24.
[27] Ibidem, p. 18.
[28] *Op. cit.*, p. 158.
[29] Francisco de Quevedo, *op. cit.*, p. 94. Las cursivas son nuestras.
[30] Ibidem, p. 230.

¿Por qué mentirían las mujeres? ¿Por qué aparece de repente don Diego y las trata como primas? "Toda esta gente –damas y caballeros- está protagonizando una farsa, proyectando, igual que Pablos, una apariencia que no corresponde con la verdad. Lo más irónico es que Pablos parece que no se da cuenta de ello. El lector sí..."[31], de forma que "D. Diego revela por su comportamiento ser tan pícaro como Pablos"[32]. No cabría sino pensar que don Diego y sus parientes juegan al mismo juego que Pablos y su cofradía de chanflones[33]. Súmese a ello el hecho de que los Coronel eran conocidos conversos en Segovia. Entonces tendríamos dos pícaros en el *Buscón*: a don Diego y a Pablos, pareja que evoca a Guzmán y a Sayavedra. Guzmán y don Diego serían mediadores (amos) de Pablos y Sayavedra, sus mediatizados (criados). El conflicto se desata: Sayavedra, como hemos apuntado, muere por no soportar la mediación; Pablos sufre una golpiza y un corte en el rostro a manos de quienes lo confunden con don Diego por llevar la capa de este y le exclaman: "¡Así pagan los pícaros embustidores mal nacidos!"[34].

Tras el suceso, Pablos tiene que marcharse de la corte y olvidarse de sus pretensiones de ser caballero, con lo que don Diego triunfa sobre él. El resto de la vida que pasa Pablos no es más que un descenso hacia la nada: se dedica a representante, poeta y galán de monjas, actividades que también realiza el Guzmán de Alfarache apócrifo de Mateo Luján de Sayavedra, como lo ha advertido Lázaro Carreter[35]. Así, el buscón -que ya es un imitador dentro de su historia- imita a un imitador de otra ficción, el falso Guzmán que, a su vez, quería superar al Guzmán primigenio (nótese que fuera del mundo ficcional, también existe la mediación: Mateo Alemán es el mediador de Mateo Luján de Sayavedra en la medida en la que este último quiere alcanzar el éxito del sevillano usurpándole a su criatura). Así, la derrota está asegurada.

Vencido por su modelo don Diego (cuyas ínfulas en Madrid evocan las de Guzmán en Italia), cortadas las alas de su pretensión, Pablos acaba por

[31] Carroll Johnson, "El *Buscón*: don Pablos, don Diego y don Francisco", *Hispanófila* XVII(1974), p. 7.

[32] Ibidem, p. 9.

[33] Cfr. Francisco Ynduráin, "El Quevedo del *Buscón*", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* LXII(1986), p. 126.

[34] Francisco de Quevedo, *op. cit.*, p. 241.

[35] Cfr. "La originalidad del *Buscón*", en *op. cit.*, p. 87-88.

fugarse a las Indias (lo más cercano a la muerte en su caso), acto que sería su último esfuerzo por zafarse por completo de la sombra de don Diego. Este último, como se ve, marca a Pablos de principio a fin. Don Diego es quien impone el deseo de ser caballero, se erige como mediador y cuando el mediatizado intenta desplazarlo lo elimina. Si Pablos fracasa como narrador de su propia historia, ello también puede explicarse por su fracaso como víctima de la mediación. Al no poder superar su condición de mediatizado, le es imposible convertirse en un pícaro-escritor de la misma forma en que Lázaro y Guzmán, quienes sí han vencido "a la picaresca" es decir han caído en el autosacrificio para salvarse de la justicia: uno es marido cartujo y el otro un delator. Pablos, tras el crimen en Sevilla y su autoexpulsión a las Indias, solo puede representarse como un objeto de mofa de otros, pero ello no le vale ya de nada, pues está fuera de aquel mundo donde rigen las picardías de don Diego.

Otra razón para equiparar a Pablos con don Quijote, además de su rol de mediatizados en sus respectivos mundos, es su condición de soñadores. Nos cuesta en primera instancia mezclar las imágenes del caballero manchego y el cínico pícaro, pero ello no ocurría con los autores de la época. A este propósito, conviene traer a colación la "novela y escarmiento once" de la *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte* de Antonio Liñán y Verdugo (1620) donde se da cuenta de la estafa que comete un "alquimista" o "quimerista", según el narrador, que se hace pasar por un canónigo de sangre noble frente a un labrador rico recién llegado a la corte. El falso caballero, que se hace llamar don Juan, empieza prestándose dinero del labrador. Luego, le propone a este casarse con la guapa hija y para ello renunciar a su canonjía dejándole la renta al hijo, su futuro cuñado. La alegría del labrador, cuya descendencia era así ennoblecida, provoca un despilfarro y pompa exagerados: la muchacha, conocida como Mari Hernández, empieza a salir en silla y coche y ser llamada doña María; don Juan pasa de la mula a un coche propio; y Sancho, el cuñado, pasa a ser de la noche a la mañana don Sancho. El narrador afirma: "Estas aventuras soñadas duraron como tres meses en cuanto se esperaban las bulas de Roma de dignidad y canongía"[36]. Tales "aventuras soñadas" serán, líneas más adelante, asociadas, casi naturalmente, con el protagonista de la gran novela cervantina, pues el pícaro don Juan es equiparado con él: "Este caballero viandante, segundo

[36] Antonio Liñán y Verdugo, *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, ed. Edison Simons, Madrid, Editora Nacional, 1980, p. 219.

don Quijote de la Mancha, aunque se parecía a Amadís y al caballero del Febo en las aventuras soñadas, no se les parecía en la cortesía y castidad"[37]. El pícaro don Juan es equiparado con don Quijote por vivir sumergido en la fantasía, más allá de si esta se provoca por estafar y vivir a la picaresca o por "desfacer tuertos".

Sabido esto, los epítetos de "agudo y gracioso" como don Quijote no son nada gratuitos. La agudeza y la gracia vienen por el lado de las "aventuras soñadas" que en el caso de Pablos pueden ser aquellas de creerse caballero y querer casarse con doña Ana, la prima de don Diego, cuyo entorno le estaba haciendo vivir una fantasía que solo Pablos -como sostenía Carrol Johnson- quiere creerse.

Finalmente, consideremos la cantidad de veces en que Pablos justifica sus reveses mediante la intervención del diablo o la mala fortuna. Cuando vienen los autoridades y desmantelan el colegio buscón, Pablos introduce el suceso diciendo: "Quiso, pues, el diablo, que nunca está ocioso en cosas tocantes a sus siervos…"[38]. Más adelante, cuando Pablos intenta gozar a la muchacha del mesón donde vive como "don Ramiro de Guzmán":

> El diablo, que es agudo en todo, ordenó que, venida la noche, yo, deseoso de gozar la ocasión, me subí al corredor, y por pasar, desde él al tejado que había de ser, vánseme los pies, y doy en el de un vecino escribano[39].

Cuando está haciendo galantería frente a su dama y viene el letrado dueño del caballo que ha tomado por suyo: "Y soy tan desgraciado, que, estándome diciendo el lacayo que nos fuésemos llega por detrás el letradillo"[40]. La golpiza y el chirlo en la cara también se justifica de esa forma: "Ordena el diablo que dos que lo aguardaban [a don Diego] para cintearlo por una mujercilla, entendiendo por la capa que yo era don Diego, levantan y empiezan una lluvia de espaldarazos sobre mí"[41]. Más tarde, cuando se recupera en casa de Tal de la Guía, una vieja alcahueta:

[37] Ibidem, p. 219.
[38] Francisco de Quevedo, *op. cit.*, p. 192.
[39] Ibidem, p. 213.
[40] Ibidem, p. 235.
[41] Ibidem, p. 240.

"La desventura, que nunca me olvida, y el diablo, que se acuerda de mí, trazó que la venían a prender por amacebada [a la alcahueta]"[42].

Quizás a Pablos le falta escuchar a don Quijote excusándose frente a Sancho: "¿Que es posible que en cuanto ha que andas conmigo no has echado de ver que todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necedades y desatinos, y que son todas hechas al revés?"[43]. Las aventuras de don Quijote se equiparan con "quimeras" y el pícaro es identificado por Liñán y Verdugo con un "quimerista". He allí el vínculo de ambos personajes en primera instancia opuestos. En este caso, los encantamientos que acompañan a don Quijote y la mala suerte de Pablos son mecanismos análogos. Sin embargo, en el caso de don Quijote, sabemos -por el narrador- que tales encantamientos no son reales, sino que el mundo que rodea a don Quijote no es el mundo caballeresco que él ha leído; quizás esto en el universo narrativo de Pablos solo pueda ser inferido. Este recurso, en todo caso, es solidario con el propósito cervantino de proponer una "invectiva contra los libros de caballerías": demostrar la mentira y falsedad de tales ficciones. ¿Cómo comprender la intervención del "diablo" en la historia del *Buscón*? Asumida esta variación significativa de presentar a un protagonista mediatizado y no a uno mediador, no queda sino pensar con razón que Quevedo está presentándonos también una invectiva, pero contra los libros picarescos, género donde los protagonistas se atreven y alcanzan a cuestionar los valores y las jerarquías de su sociedad. El *Buscón* es un "libro concebido para dar al grupo hegemónico, y en especial a la casta dominante, la conciencia de su dominación"[44]. Dominación objetada precisamente en los libros que aspira superar. Este apartarse de la picaresca canónica proponiendo a un pícaro-escritor mediatizado y no mediador, vuelve la escritura del pasado picaresco de Pablos "defectuosa" en comparación con las de Lázaro y Guzmán. De allí que el *Buscón* haya padecido la censura de Francisco Rico en su cotejo frente al *Lazarillo* y al *Guzmán*:

> [Quevedo] no comprendió que el pregonero y el galeote cuentan lo pasado para aclarar lo presente (y, por ahí, el mismo hecho de contar). No comprendió la magistral ambigüedad con que Lázaro ofrece su

[42] Ibidem, p. 247.
[43] Miguel de Cervantes, *op. cit.*, vol 1, p. 260.
[44] Maurice Molho, "Cinco lecciones sobre el *Buscón*", en *Semántica y poética (Góngora y Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977, p. 102.

> libro como pliego de descargo… A Quevedo no le desazonó la radical incongruencia de que Pablos escribiera unas memorias como las de marras, donde traiciona sistemáticamente su credibilidad en tanto protagonista y narrador[45].

Esta incongruencia formal revelada por Rico, la falta de motivación que legitime la escritura, así como el desinterés del narrador por defenderse (no olvidemos que tal es una sana costumbre de Lázaro y Guzmán) llevan a considerar a Michel Cavillac que "il s'agit [el *Buscón*] de la vie d'un individu irrémédiablement abject, contée par lui-même"[46]. Pablos no busca ponerse por encima del bien y del mal, ni siquiera pontifica cual *atalaya de la vida humana*. Esta decisión de no moralizar de vez en cuando, que quizás el joven Quevedo tomó para distinguirse de la prédica de Alemán, es uno de los factores que ha provocado la opinión negativa de una parte de la tradición exegética. Pero es posible justificar esos "errores" por su condición mediatizada, aspecto que encerraría uno de los motivos del autor de *Buscón*: desprestigiar a la dupla que conforman *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache*, los que constituyen la picaresca canónica.

> La discrepancia más radical entre Quevedo y la picaresca es su negativa a darle al pícaro una voz independiente. Cuando Pablos intenta explicarse, Quevedo pone en su boca palabras que revelen su bajeza y falsedad[47].

¿Qué intentaba transmitir su autor? Asumiendo su deseo de competir y superar a sus precedentes, la narración picaresca ejecutada por Quevedo tendría por finalidad desvirtuar el carácter conflictivo de esta. Pablos es un pícaro sumiso para el deleite del público objetivo del *Buscón*: la corte vallisoletana de Felipe III. La excepción que presenta esta novela se debe, de seguro, al lugar de Quevedo en la corte, pues representa a cierto sector de la nobleza de sangre, la cual se ve acorralada por personajes como don Diego Coronel, que a inicios del XVII habían ingresado al círculo de poder del Duque de Lerma, con Rodrigo Calderón a la cabeza, notable *parvenu* que apelando a la lisonja y otras maniobras propias de pícaros había hecho una meteórica carrera al lado del valido de Felipe III. Así, el

[45] *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 127.

[46] Cfr. Michel Cavillac, "A propos du *Buscón* et du *Guzmán de Alfarache*", p. 126.

[47] B.W. Ife, *op. cit.*, p. 143.

Buscón es una reacción de tan noble cuño como *Don Quijote*, pues mientras esta última se ofrece como un ataque contra los libros de caballería, Quevedo pretendió un ataque contra los libros picarescos; la diferencia se encuentra en que los caballeros andantes y los valores que estos representan han caducado, en tanto la picaresca, dentro y fuera de los libros, se encuentra en auge.

La transmisión manuscrita de la obra confirma esta idea: el autor del *Buscón* no pensaba en el público no cortesano, sino en un estrecho círculo de señores que podían disfrutar, "sin daño de barras" como diría Cervantes, de las desventuras de un pícaro tan risible como don Quijote. El que el *Buscón* circule en tan estrecho círculo supone la adaptación y el reajuste de varios principios de la picaresca que recibe Quevedo. ¿Cómo criticar el honor (materia favorita del pícaro canónico) frente a quienes lo ostentan? A diferencia del *Lazarillo* y el *Guzmán*, donde el rol de narratario como autoridad no tiene que ver necesariamente con el del lector (pues este no es "Vuestra merced"), en la recepción del *Buscón* sí ocurría que el lector concreto se identificaba plenamente con el narratario. Quien leía la narración de Pablos era, en efecto, un "señor", un noble, a quien el manuscrito le había sido cedido; el resto del público (pensemos sobre todo en la burguesía emergente, público objetivo de la picaresca) está excluido del circuito de transmisión del *Buscón*: "Quevedo no escribió para ellos [los que están fuera del círculo de la corte], y, de haberlo hecho, lo hubiera publicado [el *Buscón*]"[48]. Por ello cabe suponer que en este caso la picaresca se pone al servicio de los intereses del sector social al que pertenece el autor: los nobles de sangre, mas no los de privilegio, cuyo representante en la novela sería don Diego.

Ya señaló Lázaro Carreter, en el "Estudio preliminar" de su edición, que la tardía publicación de la obra, más de veinte años después de escrita, a manos de un librero ansioso de medrar como Roberto Duport, se realiza sin la participación de Quevedo, quien no considera al *Buscón* dentro de sus obras completas[49]. El autor se desentiende del público objetivo del género: aquel sector social constituido por la burguesía mercantil nacida en torno a las ciudades que carecía aún de nombre propio[50]. Harry Sieber

[48] Ibidem, p. 132.
[49] Cfr. Francisco de Quevedo, *op. cit.*, p. LXVII.
[50] Cfr. Michel Cavillac, "A propos du *Buscón* et du *Guzmán de Alfarache*", p. 131.

se atreve a describir a dicho sector de la población, bastante numeroso para inicios del XVII:

> It seems evident that the readers Martínez had in mind were those literate courtiers, government bureaucrats, merchants, and hangers-on who followed the court and who, according to Madrid's city fathers, numered in the hundreds[51].

La impronta quijotesca de don Pablos permite a Quevedo contrarrestar el mensaje moralista y reformador que subyace a la picaresca canónica privilegiando la conseja, la anécdota divertida, y dejando de lado el consejo, la enseñanza provechosa, como no quería que ocurriera Mateo Alemán, quien respecto de su libro pedía a su lector: "Haz como leas lo que leyeres y no te rías de la conseja y se te pase el consejo"[52]. Asimismo, el *Buscón* supone una "domesticación" del discurso picaresco de parte de la nobleza, cuyos valores cuestionan Guzmán de Alfarache y sus secuaces, aquellos "burgueses frustrados" que claman por legitimidad. Como bien anota Michel Cavillac, el único pícaro de quien no conocemos actividad comercial es Pablos (salvo que la haya ejercido en Indias, pero no la consigna como un mérito): Guzmán fue vendedor de enseres en la galera, Lázaro fue aguador y luego vendedor de vinos y hasta la pícara Justina se introdujo en el negocio de las lanas y los hilos en Rioseco[53].

Siguiendo la lección cervantina de cuestionar los libros de caballerías escribiendo uno de ellos, el *Buscón* es algo más que un ejercicio de estilo conceptista. Bien visto, sería el primer testimonio de la influencia de la parodia a la manera cervantina. En verdad, como afirma Francisco Márquez Villanueva:

> La vida literaria de la época era a la sazón un laberinto de relaciones personales que el anticipado circular de manuscritos, al margen de la imprenta, ha vuelto para nosotros un poco menos que inextricable[54].

[51] "Literary Continuity, Social Order and the Invention of the Picaresque", en *Cultural Authority in Golden Age Spain*, eds. Marina S. Brownlee y Hans Ulrich Gumbrecht, Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1995, p. 150.

[52] Mateo Alemán, *op. cit.*, vol 1, p. 111.

[53] Cfr. Michel Cavillac, "La figura del 'mercader' en el *Guzmán de Alfarache*", *Edad de Oro* XX(2001), p. 69.

[54] "La interacción Alemán-Cervantes", en *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 293.

Fechado el texto del *Buscón* en torno de 1604, Lázaro Carreter consideraba posible que Quevedo, amigo de Cervantes en Valladolid, haya leído la novela antes de ser publicada[55]. No es por ende disparatado considerar que el lugar del buscón don Pablos frente a Guzmanes y Lázaros sea el de don Quijote frente a Amadises y Roldanes. Como se advierte en el prólogo "Al lector": "No poco fruto podrás sacar dél si tienes atención al escarmiento"[56]. El escarmiento, en ese caso, viene dirigido a los arribistas que, a la picaresca, osan invadir los predios del cristiano viejo.

[55] Lázaro Carreter, "La originalidad del *Buscón*", en *op. cit.*, p. 83.
[56] Francisco de Quevedo, *op. cit.*, p. 7.

FRAY FRANCISCO ORTIZ: UN EJEMPLO DE EPISTOLARIO "ALUMBRADO"

Francisco Javier Sedeño Rodríguez
Universidad de Málaga
fsr@uma.es

El 25 de septiembre de 1525 la Inquisición toledana promulgaba un edicto de fe y gracia contra los alumbrados o *dexados* –"personas se decían, conferían y publicaban algunas palabras que parecían desviarse de nuestra fe católica y de la común observancia de los fieles cristianos y de nuestra Santa Madre Iglesia"– de dicho reino[1], donde se calificaban 48 proposiciones descaminadas y heréticas que atentaban contra la religión católica. El Santo Oficio ordenaba la lectura obligatoria y pública del decreto en todas las parroquias del reino para que fieles cristianos viejos y neoconversos supiesen a qué ceñirse en lo concerniente a materia de tal espiritualidad:

[1] El edicto de la Inquisición Española de Toledo de 1525 (*Edicto contra los alumbrados, dexados y perfectos del Reino de Toledo*) está disponible en el Archivo Histórico Nacional de Madrid [AHN]: Inquisición, lib. 1.299, fols. 551r-556v. Copia del siglo XVII, *ibidem*, leg. 3.716. Fue editado por Vicente Beltrán de Heredia, *Revista Española de Teología,* X (1950), pp. 105-130. Ángela Selke en apéndice a sus *Algunos aspectos de la vida religiosa en la España del siglo XVI: los alumbrados de Toledo*, Tesis Doctoral inédita, Madison, Universidad de Wisconsin, 1953, 304 pp. comparó la versión anterior con la utilizada por Marcel Bataillon (AHN, lib. 1.299, fols. 551r-556v) y estableció otra lectura distinta, basada en este último texto. Antes se había detenido en las características del edicto en "Algunos datos nuevos sobre los primeros alumbrados. El edicto de 1525 y su relación con el proceso de Alcaraz", *Bulletin Hispanique*, 54 (1952), pp. 125-152. Antonio Márquez en *Los alumbrados. Orígenes y Filosofía. 1525-1559*, Madrid, Taurus, 1972, recoge el edicto basándose en los dos anteriores y en el del AHN, Inquisición, leg. 107, nº 10, fols. 66-69. Él mismo designa las tres copias con las siglas A [= leg. 3.716]; B [= leg. 1.299]; C [= leg. 107]. La última traslación que conozco es la de Álvaro Huerga, *Historia de los alumbrados*, Vol. V, Madrid, Fundación Universitaria Española-Seminario Cisneros [FUE], 1978-1994.

> Y porque creemos que estamos sembrados de cizañas y escándalos, y que se duele el demonio de la unidad y paz de la Cristiandad y procura infundir los dichos errores en los ánimos de algunos fieles, cegando sus juicios y sembrando sus maldades para que fuesen atraídos a estos yerros y novedades, no sin culpa de los que dieron consentimiento a las tales diabólicas cogitaciones: y nos, queriendo y deseando que los fieles cristianos se retraigan y aparten de los dichos errores y engaños, mandamos dar y dimos esta nuestra carta, insertas en ella las dichas proposiciones y la condenación y declaración de ellas, según de suyo va especificado, y enviamos predicadores de letras, autoridad y buen ejemplo para que os las lean y notifiquen en los púlpitos de las iglesias, donde sois parroquianos, los domingos y fiestas de guardar cuando estuviereis en ellas ayuntados para oír los divinos oficios, y os instruyan y enseñen en las cosas católicas que debéis tener y creer para salvar vuestras ánimas, y las que debéis evitar para no perder la gloria para que fuisteis creados.

A partir de ese peculiar documento, donde por primera vez aparece jurídicamente el sustantivo *alumbrado* como designador de herejía, el iluminismo castellano inicia su andadura oficial e histórica[2].

Denigrado sistemáticamente hasta la extenuación por teólogos, cronistas y beatos católicos, y además materia de escarnio y burla para el pueblo, el alumbradismo se erradica de forma inminente mediante la cárcel, la reclusión conventual, como el caso de Fray Francisco Ortiz que aquí ocupa[3], o el azote público de los herejes en las villas y ciudades donde prosperaron en los meses posteriores a ese edicto. Escarmentados los principales dogmatizadores de la primera fase del movimiento, la doctrina iluminista, sin embargo, continúa con matices en otros períodos y

[2] En los párrafos siguientes secundo el esquema de análisis trazado por José María García Gutiérrez, *La herejía de los alumbrados. Historia y Filosofía: de Castilla a Extremadura*, Madrid, Miletos, 1999, pp. 7-14.

[3] *Proceso contra Francisco Ortiz*, AHN, Inquisición de Toledo, leg. 103, nº 8; leg. 21, nº 24 (fragmentos). *Proceso contra Francisco Ortiz*, Universitäts Bibliothek, Halle, Vol. II, Yc20, 2, 2, (Actas completas). Cfr. Ángela Selke, *El Santo Oficio de la Inquisición: el proceso de fray Francisco Ortiz,* Madrid, Guadarrama, 1968.

lugares[4]. Rebrota con fuerza en Extremadura; germina en la alta Andalucía –el auto de fe, celebrado en Córdoba el 21 de enero de 1590, señala su crisis–; reaparece en Sevilla, de lo que da noticia el edicto del Cardenal Pacheco (8 de mayo de 1623) y concluye con el auto de fe celebrado en el convento de San Pablo (28 de febrero de 1627); tiene incidencia en el molinismo o quietismo a mediados del siglo XVII tras la publicación de la *Guía espiritual* (1675), sentenciado en 1687 y condenado por la Bula de Inocencio XI, *Coelestis Pastor*, y se extiende al Nuevo Mundo. Aunque a partir de esa segunda manifestación de los *dexados* de Llerena ya no se perpetúe el misticismo quietista de los primeros castellanos. Al contrario, clérigos y beatas se lanzarán al desenfreno carnal y al libertinaje. Desde ese momento, el vocablo alumbrado adquiere sus peores connotaciones: solicitantes, hipócritas, soeces[5]. Todos los núcleos históricos de alumbrados quedarán marcados

[4] Para la evolución de los alumbrados Cfr. especialmente Álvaro Huerga, "Los alumbrados en Extremadura", en *Predicadores, Alumbrados e Inquisición en el siglo XVI,* Madrid, FUE, 1973, pp. 64-93; e *Historia de los alumbrados, Op. cit.*, 5 Vols., [*Historia de los alumbrados: (1570-1630). I, Los alumbrados de Extremadura (1570-1582); Historia de las alumbrados: (1570-1630). II, Los alumbrados de la alta Andalucía: 1575-1590; Historia de los alumbrados: (1570-1630). Vol. III, Los alumbrados de hispanoamérica (1570-1605); Historia de las alumbrados: (1570-1630). IV, Los alumbrados de Sevilla: 1605-1630*]; Melquiades Andrés Martín, "La crisis", en *Historia de la mística de la edad de oro en España y América*, Madrid, BAC, 1994, pp. 261-296; Alastair Hamilton, *Heresy and mysticism in sixteenth-century Spain: the alumbrados***,** Cambridge, James Clarke & Co., 1992, y García Gutiérrez, "¿Una sola herejía?", en *Op. cit*., pp. 68-75.

[5] Félix Morales, "Tres sonetos anónimos del siglo XVII", *El fantasma de la glorieta. Revista de literatura*, 3 (2002): "Entre las páginas de una edición de 1618 de "La noche oscura", de Juan de la Cruz […], adquirida en una librería de viejo de Sevilla, encontré, escritos […], los tres sonetos que reproduzco más abajo [sólo se reproduce aquí el primero a modo de ejemplo]. El tema de los versos nos puede hacer pensar que su autor (o, mejor, autora) debió ser simpatizante o miembro del alumbradismo o el agapetismo de aquel momento, si tenemos en cuenta textos censores de entonces como aquel que afirma que los alumbrados "se desdeñaban de volver el pensamiento a resistir las pasiones de la carne" (en "Censura de los Maestros Fr. Melchor Cano y Fr. Domingo de Cuevas sobre los Comentarios y otros escritos de Fr. Bartolomé de Carranza, 1559") o este otro: "Enseñan los Alumbrados de Sevilla que hace Dios unión espiritual entre sus siervos mediante tactos y tocamientos deshonestos" (en "Memorial de la secta de alumbrados de Sevilla y sus doctrinas y delictos y de la complicidad que

por esa segunda fase del movimiento. En consecuencia, durante el primer siglo de oro, los disidentes atraídos por el erasmismo o el luteranismo reciben, por parte del Santo Oficio, la calificación condenatoria adicional a su credo religioso: alumbrados.

Durante mucho tiempo los historiadores de la Iglesia juzgaron inflexiblemente el alumbradismo por los sucesos de Llerena, sin distinguir las profundas diferencias entre el foco de Toledo y sus epígonos extremeños, como se ha dicho antes. Últimamente se ha transformado la visión histórica con los recientes análisis aparecidos. Ahora, los especialistas en la espiritualidad cristiana consideran la herejía como una de las claves esenciales para la comprensión íntegra de la espiritualidad española del XVI[6]. A pesar de la considerable bibliografía dedicada a su

---

en ella se ha descubierto") o tantos más, conservados en su mayoría en el Archivo Histórico Nacional, sección de la Inquisición. También nos puede inclinar a tal sospecha el haberlos encontrado dentro de una obra de nuestro Doctor Místico. Sabemos que "La noche oscura" circuló abundantemente entre los que pertenecían a la secta y que fue uno de sus libros favoritos. Pero, al tiempo que todos estos datos nos hacen volver la cabeza hacia aquellos iluminados, también hay que reparar en que, si por su mismo dejamiento no se les volvía cosa pecaminosa y prohibida el ayuntamiento carnal, no deja de resultar cuando menos extraña la autocomplacencia erótica (aunque no sea práctica en principio excluida entre las de, por otra parte, tan mal conocida facción heterodoxa) que se deduce de la lectura de estos poemas: "Del labio ignora el tacto o lumbre oscura/ sorprende, meta física, su centro./ Por eso se ha metido en un convento./ Mas la Iluminación no encuentra cura./ Obsesión de la carne, larga y dura,/ que inunda la colina de los sueños,/ ¿cuanto tiempo tendrás en la estrechura/ a la que, llaga, gime por su dueño?/ Luz del Amor, rompe ya el velo infame/ que la visión impide de la dicha./ ¡Buen Maestro, no olvides a tu alumna!/ Aparta de ella la sierpe que lame/ o amárrala ya al fin a esa columna/ si en tal altar ha de morir la bicha"".

[6] Aunque me refiero a los análisis sobre el movimiento alumbrado de Bataillon, Selke, Márquez y Andrés Martín, la historiografía moderna se abre con Eduard Boehmer, *Franzisca Hernandez und frai Franzisco Ortiz; anfänge reformatorischer bewegungen in Spanien under Kaiser Karl,* Leipzig, H. Haessel, 1865; Vicente Barrantes, (1875), *Aparato Bibliográfico para la Historia de Extremadura*, 3 Vols., Badajoz, Inst. Pedro de Valencia, 1977; Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, 8 Vols., Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003; Miguel Asín Palacios, *Šadilies y alumbrados*, Madrid, Hiperión, 1990; Marcel Bataillon, *Erasmo y el erasmismo,* Barcelona, Crítica, 2000 y *Erasmo y España: Estudios sobre la historia*

estudio, la doctrina de los alumbrados continúa siendo lugar de enfrentamiento entre distintas interpretaciones, sobre todo por el sustrato doctrinal y filosófico, por la fijación de orígenes tan diversos y porque la documentación existente sobre los alumbrados no pocas veces se halla recortada, cuando no ha sido intencionalmente manipulada con fines dogmatizadores.

Dicho lo anterior, conviene aclarar que el objetivo de este artículo no consiste en trazar, de manera exhaustiva, las posibles influencias de corrientes filosóficas o teológicas en la génesis del pensamiento alumbrado, sino tan sólo actualizar las distintas interpretaciones de analistas de los estudios religiosos, resaltando las divergencias y coincidencias más significativas entre ellas, para poder contextualizar un ejemplo de la producción epistolar –la carta segunda: "A una hermana del autor en respuesta de otra que le escribió, en que le enviaba a pedir instrucción para su vida"– de Francisco Ortiz, uno de los mayores implicados en los procesos contra el alumbradismo[7], extendiendo su

espiritual del siglo XVI, Barcelona, Crítica, 1991; Américo Castro, *La realidad histórica de España,* México, Porrúa, 1971; Vicente Beltrán de Heredia, "La teología en la Universidad de Alcalá", *Revista Española de Teología*, 5 (1945), pp. 497-410, 501-506; "Los alumbrados de la diócesis de Jaén. Un capítulo inédito de la historia de nuestra espiritualidad", *Revista Española de Teología*, 9 (1949), pp. 161-222; Luis Sala-Balust, "En torno al grupo de alumbrados de Llerena", en VV. AA., *Corrientes espirituales del s. XVI*, Barcelona, Editorial Científico-Médica, 1963, pp. 509-523; Selke, *Algunos aspectos…, Op. cit.* y *El Santo Oficio…, Op. cit.*; Eugenio Asensio, "El erasmismo y las corrientes espirituales afines", *Revista de Filología Española*, XXXVI (1952), pp. 31-99; José Ignacio Tellechea, "Textos inéditos sobre los alumbrados", *Ephemerides Carmeliticae*, 2 (1962), pp. 770-771, y Márquez, *Los alumbrados..., Op. cit*. Justamente este último autor advierte de la necesidad de dar una nueva visión de los alumbrados de 1525 desde una consideración conjunta de la historia de la teología contemporánea. Para una revisión de las fuentes y la historiografía del alumbradismo Cfr. Melquiades Andrés Martín, *Nueva Visión de los "alumbrados" de 1525,* Madrid, FUE, 1973, pp. 6-8.

[7] Selke, *El Santo Oficio…, Op. cit*., p. 24, afirma: "El proceso de Fray Francisco Ortiz […] reúne, quizá en grado mayor que otro alguno, las características que acabamos de señalar. Y si bien este proceso en cierto modo se encuentra "fuera de serie", ya que su protagonista no puede ser clasificado de "alumbrado", "erasmista" o "luterano", está, sin embargo, conectado estrechamente con todas las causas de fe que durante medio siglo ocupan a la Inquisición española. En sus actas se debaten, con una pasión y tenacidad

explicación sociohistórica al contenido, a veces subliminal, de sus *Epístolas familiares del muy R. P. Fr. Francisco Ortiz, preclarísimo predicador de la orden de San Francisco, enviadas a algunas personas particulares. Las cuales son de muy santa y provechosa doctrina y mucha erudición. —Contiénense juntamente en este volumen algunas otras obras del mismo padre, no menos provechosas, como en la tabla se declara. — Dirigidas al Ilmo. Sr. D. Juan de la Cerda, duque de Medinaceli, conde de la villa del Puerto de Santa María, señor de Cogolludo y su marquesado, y de las villas de Arcos y Luzón, Cigüela y Barahona, etc.,* e intentando aquí ofrecer una edición comentada de dicha epístola.

Centrándome en la producción de esta obra, el género epistolar en Ortiz fue una forma de entender la literatura, junto a otras creaciones del género ensayístico filosófico-teológico, como su *Acutissimi ac religiosissimi patris fratris Francisci Ortiz, ordinis Minorum regularis obseruantiae, almae provinciae Castellae, omnium praedicantium facile suo tempore monarcha: de Ornatu animae liber unicus*[8], y la producción oratoria, en la que se le consideraba el *omnium praedicantium facile suo tempore monarcha* de Carlos V, recogida en sus cincuenta y seis *Homilías, o Quadragesimale, super novem versus Psalmi L*[9]. Sus cartas, escritas desde la perspectiva de lo que la retórica renacentista denominaba familiares o misivas, trascienden para reflejar el espíritu reformador recogido y son el cauce adecuado de su espontaneidad expresiva donde discurren pensamientos, afectos e ilusiones. Para Ortiz las epístolas, al menos las editadas por Juan de Brocar, tienen la función de ensayo religioso que se escribe para una lectura que sobrepasa la del destinatario único, es decir, la carta-ensayo[10]. Es un proceso de escritura abierta

---

inauditas en los anales del Santo Oficio, todas las corrientes de innovación espiritual que, a lo largo del siglo XVI, amenazan los cimientos de la Iglesia católica".

[8] Alcalá de Henares, Compluti: excudebat Ioannes Brocarius, 1549 (1548). Me valdré del ejemplar A-14-126 (*Ex-libris* Ms. del Colegio de la Compañía de Jesús de Granada) depositado en la Biblioteca General de la Universidad de Granada.

[9] Alcalá de Henares, Compluti: excudebat Ioannes Brocarius, 1549.

[10] En la edición de Eugenio de Ochoa aparece la siguiente nota en la carta que numera como primera: "De las veinte y tres epístolas del P. Ortiz que contiene esta edición, hemos suprimido tres, que por su mucha extensión y la aridez de su argumento no pueden considerarse como tales cartas, siendo mas bien discursos o tratados especiales sobre diversas materias. Las cartas que hemos suprimido son:

dirigida a un destinatario concreto, que comparte su contenido a discreción con el contexto ideológico-religioso donde vive.

Para este propósito quiero apuntar una posible vía de acercamiento, que ya he utilizado con las cartas de Santa Teresa[11]. Creo que la historia de la epístola familiar, al menos en su vertiente literaria, se engarza con la de la Literatura en general, desde los testimonios más viejos en la Antigüedad hasta los ejemplos más contemporáneos. De la epístola literaria se habla en la órbita occidental desde Homero, y se sigue hablando hoy: unas veces, como elemento de una obra literaria; otras, como producto literario por sí misma. Ya los teóricos del estilo en la Antigüedad no eludieron prestar atención a esta variedad del arte de la palabra escrita, tan peculiar, tan susceptible de aplicarse a múltiples finalidades –en pragmática comunicativa hoy se dice *multifuncionalidad*– , y desde fecha muy temprana se teorizó sobre sus características. Aunque lo cierto es que la realidad de la actividad epistolar y la complejidad de sus manifestaciones superan a esos planteamientos teóricos de manera abrumadora, como el caso de este epistolario de Ortiz. Sin embargo, también es cierto que muchas cartas del franciscano se ajustan a elementos esenciales de fenómeno epistolar renacentista y que, si bien a veces parece que la teoría sigue un camino y la práctica otro, no es menos cierto que hay casos notables de coincidencia[12].

---

la 1ª, dirigida al arcediano de Medina, en que declara las condiciones que ha de haber en la limosna para ser entera y cumplida, fecha en 4 de octubre de 1535; la 3ª, dirigida a Dª Isabel de Silva, hermana del conde de Cifuentes, en respuesta de otra suya en que le envió a pedir le declarase la causa por que se canta con tanta solemnidad el día de Santo Tomé el antífona que comienza : *Nolite timere*, fecha en 23 de febrero de 1510; y la 4ª, que de ningún modo es una epístola, sino simplemente una Instrucción para los jueces, que es el título que lleva, no tiene fecha ni se declara a quién va dirigida", p. 251. José Messeguer, "Fray Francisco Ortiz en Torrelaguna", *Archivo Ibero-Americano*, (1948), pp. 479-529 [502], indica que el Ms. 3.620 de la BNM contiene copia de un tratado de Fray Francisco sobre la predicación en forma epistolar, reproducido en partes en el apéndice II de su estudio.

[11] Francisco Javier Sedeño, "El epistolario teresiano: para una hipótesis desde la intertextualidad", *eHumanista,* 4 (2004), pp. 158-195.

[12] Difícilmente Ortiz podía ser ajeno a la preceptiva epistolográfica, pues en los *studia humanitatis* los estudiantes se ejercitaban con las *Ad familiares* de Cicerón para la retórica y debían componer prosa latina a partir de ellas. Además, la *Brevissima maximeque compendiaria conficiendarum epistolarum formula*

Estos y otros problemas son los que intento destacar ahora para un posible futuro análisis del desarrollo de la doctrina epistolar en sus cartas[13]. Es más, si la carta literaria es ante todo un instrumento de comunicación humana, es, por tanto, una modalidad de transmisión de un mensaje y reúne en sí virtualidades muy cercanas a las del mensaje hablado, que Ortiz dominaba por su condición de predicador y que pretende reproducir, a lo que añade las características de su formalización escrita. Dicho de otra manera, algunas teorías sobre el fenómeno de la comunicación oral son igualmente aplicables al mensaje escrito. Las modernas teorías sobre las funciones del lenguaje y los elementos del acto comunicativo parecen útiles para el análisis y para la descripción de los distintos tipos de carta. No es difícil reducir las variedades analizadas y distinguidas por los renacentistas a las funciones lingüísticas desarrolladas por Karl Bühler, o a las seis distinguidas por Roman Jakobson, ya que hay algunos ejemplos de referencia *metaepistolar* y podríamos sustituir perfectamente el término *poética* por *retórica* en cuanto insistencia en el mensaje mediante recursos similares[14]. La antigua definición de la carta como "conversación por escrito" recoge lo esencial del fenómeno y además resulta ser rigurosamente cierta cuando se estudian diversos ejemplos no sometidos a excesivas convenciones genéricas.

Así, se puede analizar cómo el *emisor* codifica, elabora y transmite connotativamente la comunicación subjetiva de su mensaje epistolar tomando en cuenta toda una formación humanística, condicionada por la defensa implícita de su opción espiritual, el recogimiento franciscano, ocultando, a veces, todo un pasado del que difícilmente se puede extrañar y marcado por un proceso místico personal[15], es decir, abordando el

---

tuvo veinticinco ediciones entre 1520 y 1579, y el *Opus de conscribiendis epistolis* de Erasmo de Rótterdam, tan cercano en algunas propuestas de interiorización espiritual a Ortiz, se usaba como libro de texto.

[13] Actualmente preparo edición crítica del epistolario de Fr. Francisco Ortiz.

[14] Karl Bühler, *Teoría del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1985; y Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1985 y *Lingüística y Poética*, Madrid, Cátedra, 1988.

[15] Fray Francisco Ortiz nació en Toledo en 1497. Era uno de los siete hijos de Sancho Ortiz y de Inés Yañes, ambos de "linaje de conversos", según se desprende de la filiación que los inquisidores anotan en el primer interrogatorio. Es destacable que cuando se le pregunta por sus abuelos paternos, declare que: "[...] No *sabe* cómo *se llamaron* [...], mas de que vivieron frontero de San Nicolás en esta ciudad, porque allí se crió [...], y su abuela murió siendo niño este

epistolario de Francisco Ortiz desde su aspecto marcadamente recogido, recluido y, en cierta medida, heterodoxo. El autor presenta sus cartas como una reconvención, una demarcación de los límites respecto a qué puede demostrar que sabe y vivencia, qué puede decir sobre ello y qué puede hacer un fraile condenado el 21 de abril de 1532 por "fautor y defensor de herejes e impedidor e infamador e injuriador del Santo Oficio y de sus ministros y oficiales públicamente, con gran escándalo y alteración del pueblo", en el púlpito y mediante cartas, a pasear el hábito de penitente desde las mazmorras a la Iglesia Mayor de Toledo, a escuchar en el ara su sentencia, a la privanza de confesar, consagrar y predicar durante un lustro y a la reclusión en un monasterio provincial de su orden por dos años:

> Por nos los inquisidores contra la herética pravedad e apostasía, en esta muy noble ciudad de Toledo y su arzobispado [...]
>
> Visto un proceso y causa criminal que ante nos ha pendido y pende en tres partes, de la una actor denunciante el honrado bachiller Diego Ortiz de Angulo, promotor fiscal desde Santo Oficio, y de la otra reo acusado Fray Francisco Ortiz, predicador de la orden de Señor San Francisco, natural de esta dicha ciudad, sobre razón de cierta acusación que el dicho promotor fiscal contra él puso, en que en efecto dijo que estando el dicho Fray Francisco Ortiz en hábito y posesión de cristiano, gozando de los privilegios y libertades que los fieles cristianos gozan y deben gozar, había heretizado y apostatado contra nuestra santa fe católica, e había sido fautor y defensor de herejes e impedidor e infamador e injuriador del Santo Oficio y de sus ministros y oficiales públicamente, con grande escándalo e alteración del pueblo y clero de esta dicha ciudad; estando todos ajuntados dijo muchas palabras injuriosas y escandalosas contra el Santo Oficio y sus ministros, y después acá, por defender lo que públicamente había dicho, dijo muchas proposiciones heréticas,

---

declarante [...]". (Fol. LXXV r.). Tampoco conoce el nombre de sus abuelos maternos, pero sí que la Inquisición "no *tocase* a alguno de los dichos sus abuelos", porque "[...] oyó muchas veces dar gracias a Dios a su padre porque la Inquisición no había tenido que ver con él en nada". En cambio, Fr. Francisco recuerda bien los nombres de unos parientes más lejanos y algunos detalles de su vida, como, por ejemplo, que el hijo de un tío de su madre –"muy honrado [...] que fue armado caballero por hazañas [...] en tiempo del rey don Enrique"– casó con *cristiana vieja.* Y además sabe que una hermana de su padre "estuvo presa del Santo Oficio de veinte años a esta parte, y que salió libre". El fraile revela datos interesantes sobre las relaciones familiares entre las diferentes generaciones de conversos en la España del siglo XVI.

erróneas, escandalosas y contumeliosas y mal sonantes, defendiendo con mucha pertinacia todo lo que así avía dicho, especialmente las cosas siguientes: […]

Lo cual todo por nos visto y examinado con personas de letras y rectas conciencias, con toda diligencia y estudio, teniendo a Dios ante nuestros ojos, cuya es la causa,

CRISTI NOMINE INVOCATO

fallamos que el promotor fiscal, así por la probanza en este proceso por él presentada como por las confesiones hechas por el dicho Fr. Francisco Ortiz, probó bien y cumplidamente todo lo que convino probar para ayer victoria en esta causa, y por tal bien probado lo debemos pronunciar y pronunciamos, y el dicho Fr. Francisco Ortiz no ayer probado cosa alguna en su defensa, en cuya consecuencia, si hubiéramos de seguir el rigor del derecho, conforme a la temeridad, osadía y gran soberbia que el dicho tuvo en predicar lo que predicó en ofensa del Rvmo. Señor Cardenal, Arzobispo de Sevilla, inquisidor general, y de este Stº. Ofº. y de los ministros de el; y el escándalo que dio en aquel sermón que hizo estando presentes tantas personas insignes y en tal lugar y estando ajuntados allí en procesión general, y los errores y proposiciones dañadas, malsonantes a nuestra santa fe católica que después ha dicho liara defender lo que mal dijo en el dicho sermón y por loar por santa a la dicha Francisca Hernández siendo pecadora y los exquisitos nombres que como a santa le ha puesto, y todo lo demás que de suso se hace mención; y si hubiera más de mirar la pertinacia y temeridad que tanto tiempo ha tenido en defender los dichos errores, porque a él fuera castigo y a otros ejemplo de osar pensar de predicar tan desenfrenadamente y con tanta osadía y atrevimiento lo que predicó en perjuicio del dicho Santo Oficio y de los ministros de él, y todas las otras temeridades con tanta soberbia dichas y defendidas, le habíamos de condenar conforme a sus delitos en muy grandes y muy graves penas. Pero teniendo respecto no a su temeridad sino a la orden y hábito de señor San Francisco y a la larga prisión de tres años y más que ha tenido, aunque esto no le es excusa por haber sido a su culpa; y también a que en fin, aunque tarde, vino conociendo haber estado errado en lo que predicó y en todo lo que después ha dicho y defendido, y por otras causas que a ello nos mueven, dejando el rigor aparte, usando con él de muy grande equidad y misericordia, le condenamos a que vaya como penitente en procesión desde la cárcel hasta la Iglesia Mayor de esta ciudad en cuerpo sin manto y descubierta la cabeza, con una vela de cera en la mano y así esté en la dicha iglesia en el cadalso, donde le sea leída esta sentencia y allí públicamente retrate todas las proposiciones que le serán mandadas retratar, y después que las aya retratado abjure de vehementi las dichas proposiciones y todo lo demás que está notado e infamado. Y así mismo le suspendernos de oficio de predicar y de confesar por tiempo y espacio

> de cinco años, y más cuanto fuere la voluntad del Rvmo. Señor Inquisidor General. Y así mismo le mandarnos que tenga por cárcel y esté recluido y encarcelado en un monasterio, donde por nos le fuere señalado, de su orden en este arzobispado de Toledo, por espacio de dos años, en los cuales no diga misa públicamente. Y así mismo le mandamos de aquí adelante no hable ni participe ni comunique con la dicha Francisca Hernández por su persona ni por tercera ni interpósita persona, ni por mensaje ni carta, ni por otra vía directa ni indirecta, ni entre en el lugar donde ella estuviese con cinco leguas alrededor, lo cual todo lo mandamos que así haga y cumpla so pena de impenitente relapso, y así mismo haga y cumpla todas las otras penitencias espirituales que por nos le serán impuestas. Y así lo pronunciamos, sentenciarnos y mandamos en estos escritos y por ellos pro tribunal sedendo.
>
> [Firmado por]: El licenciado A. Mexía. El licenciado Yañes. El doctor Vaguer. El licenciado vicario De la Peña[16].

Así su epistolario puede ser leído, en clave, como un tratado de conducta, un manual de comportamientos espirituales que demuestra la administración de un saber y la gobernabilidad de un sujeto por acción o inacción y que también aprovecha la densidad de posibilidades que el intercambio epistolar le permite, dentro del silencio oral a que está condenado:

> Importunaisme con vuestras cartas que os instruya en el aparejo que debéis tener para que la muerte os sea fin de muerte y puerta de vida eterna, y que os diga yo cómo habéis de servir a Dios. *Retráeme de obedeceros*. Así, al ver que la razón no sufre que yo quiera ser maestro antes que sea buen discípulo, como el saber que lo habéis menester: yo no basto a darlo, aunque con su gracia baste a decirlo […] *Tomad de esta larga carta más lo que se calla y deja al gusto de la experiencia*, que lo que se habla y responde con la obra de aprovechamiento espiritual y crecimiento de toda virtud; que otra respuesta de esta carta, ni la pido ni la quiero; que por solo este fin se escribió. Y sin este crédito de que os habíades de mejorar en todo, en ninguna manera del mundo yo tal os escribiera.

Silencio y condena que lleva tras de sí toda una intransigencia espiritual. Es decir, el conocimiento de los alumbrados siempre fue un

[16] Extracto de la sentencia contra Fr. Francisco Ortiz, pronunciada por el Tribunal de Toledo el 21 de abril de 1532. [Ms. de Halle, fols. 326 r.-339 r.].

problema. Distintos calificativos han recibido: secta misteriosa[17], gavilla de facinerosos que se regodeaban como brutos animales[18], luteranos, herejes, iconoclastas, contubernio, etc. Por el contrario, la publicación de los procesos inquisitoriales ha revelado lo fundamental de su transcurso[19]. Insisto, históricamente los alumbrados han sido causa de discordia. Para tanta descalificación se han conjeturado varias causas:

> La intransigencia religiosa de los interlocutores; la interpretación unívoca, en aras del credo, sobre una tendencia espiritual que rara vez se deja aprisionar en los límites estrechos de una religiosidad dogmática; el carácter enigmático de un movimiento de renovación intelectual que se incuba bajo la férula de la alta nobleza castellana y que, al parecer de algunos, mantuvo lazos consanguíneos con la algarabía comunera. No podía ser otro su sino: el alumbradismo, según Miguel Mir, es la única herejía auténticamente española. Mientras todas las demás fueron importadas por el alma ibera, ésta brotó singular y autóctona; esencialmente, fue una herejía aborigen.[20]

Cómo se encuentra un *receptor*, coyunturalmente singular pero fácticamente colectivo –Ortiz escribe para que se le oiga–, que recibe, descodifica e interpreta una in-formación espiritual, personal, afectiva o cotidiana adecuadas en la forma o el contenido, bien socialmente o bien intelectualmente, que exige –a la vez que persuade– tal destinatario[21].

[17] Agustín Fliche y Víctor Martín, *Historia de la Iglesia*, Vol. XIX, Valencia, Edicep, 1978.

[18] Menéndez Pelayo, "Cap. I: Sectas místicas.- Alumbrados.- Quietistas.- Miguel de Molinos.- Embustes y milagrerías", en *Op. cit*., *passim*.

[19] A pesar de que algunos documentos importantes, como el proceso de Isabel de la Cruz o el denominado *Libro de los alumbrados,* se hayan extraviado, se puede afirmar que los investigadores actuales coinciden en la mayoría de sucesos históricos que marcan su trayectoria. Sólo disienten en su interpretación.

[20] García Gutiérrez, *Op. cit*, p. 17.

[21] Pero he aquí el equívoco del destinatario, "El primer beneficio, la primera claridad de una carta, es para el que la escribe, y él es el primer enterado de lo que dice. Surge de entre los renglones su propio reflejo, el doble inequívoco de un momento de su vida interior […] Pero lo convenido, y lo conveniente, es que una carta presuponga y requiera la existencia de una segunda persona. He aquí el círculo social mínimo de la carta: dos personas. [...] ¿Puede decirse que la carta queda así despojada de su carácter privado e íntimo? No, siempre que el grupo de lectores lo formen gentes de una modalidad de espíritu afín al destinatario, con análogas capacidades de entender y sentir los primores de la carta. Se pasa de lo único, el alma única, a lo unánime. Así por ejemplo lo sucedido con ciertas cartas

Cómo se da un *receptor implícito* al que responde con los intereses de su propio grupo social, la burguesía procedente de los conversos judíos, su casta, y la baja nobleza castellana de antiguos comuneros. Viene a colación el hecho de que algunos estudiosos de nuestro siglo han arrojado luz a partir de nuevos datos aparecidos, han reconsiderado la cronología y la doctrina iluminista, proponiendo interpretaciones más acordes con el marco histórico del alumbradismo. Por ello, en primer lugar, parten para el fenómeno alumbrado de la institución en Castilla del Santo Tribunal de la Inquisición en 1478, merced a una bula del Papa Sixto I con una sola finalidad: la persecución de los judeoconversos, de los cuales se sospechaba que mantenían en secreto rituales hebraicos. Sin embargo, pronto el católico Tribunal amplió su jurisdicción a las indagaciones y punición de herejías teológicas o morales. Las herejías españolas del siglo XVI no son ajenas a la imposición de conversiones forzadas por la circunstancia anterior; es más, en ese medio se nutren e inspiran. Casi todos los acusados en los procesos de alumbradismo castellano son judeoconversos –hasta tal punto Fray Francisco Ortiz quiere borrar su mácula de tercera generación que olvida el apellido de sus abuelos durante el interrogatorio del proceso, como se indicaba antes–. Tratándose de una herejía peninsular, era lógico que los historiadores buscasen orígenes semíticos, toda vez que la mayoría de los procesados, al menos los iniciadores, Alcaraz[22] e Isabel de la Cruz, eran probadamente conversos. Del origen doctrinal se hablará más adelante, pero del factor sociológico consiento con algunos razonamientos de Bataillon:

> El hecho se explica por razones múltiples. Desarraigados del judaísmo, estos hombres constituyen en el seno del cristianismo un elemento mal asimilado, un fermento de inquietud religiosa […] Y en todos los países, la revolución religiosa encuentra sus servidores más influyentes precisamente en la burguesía y en la porción más escogida del clero. Los cristianos nuevos de España aspiran tanto más

---

de edificación y ejemplaridad religiosa o moral, escritas por religiosos, que se copiaban y luego iban de mano en mano", afirma Pedro Salinas, "Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar", en *El defensor,* Madrid, Alianza Editorial, 1967, pp. 35-36.

[22] De Alcaraz consta su genealogía en el proceso: "Fue preguntado si es converso de partes de padre e madre, [dijo] que de parte de su padre es converso de todo, y de parte de su madre, cierta parte. Y que no sabe distinguir de manera por donde aquella parte, mas que sabe que la tiene". AHN, Inq., Toledo, leg. 106, nº. 5, fol. 4r.

> ardientemente a la libertad religiosa cuanto que se sienten amenazados en sus personas y más todavía en sus haciendas por la Inquisición[23].

Por idéntica razón, M. Asín Palacios y A. Castro han defendido la influencia doctrinal semítica de corrientes místicas šadilies en la espiritualidad alumbrada, transmisión que habría sido posible gracias a las tradiciones criptomoriscas[24]:

> Esta nueva hipótesis se cifra, efectivamente, en atribuir dicho renacimiento espiritual a la asimilación más o menos inconsciente y difusión por la España cristiana del siglo XVI, del léxico, del ideario y de los métodos de una escuela sufí hispano-africana, la de los šadilies, que entre los siglos XIII y XV de nuestra era, dio de sí una pléyade de sutiles pensadores místicos y austerísimos ascetas, por una parte, y de santones iluministas y milagreros, por otra, cuya doble actitud –la renuncia austera a los carismas en aquellos y la sed inextinguible de exhibicionismo teúrgico en éstos– ofrece sugestivos paralelismos con las dos corrientes, ortodoxa y heterodoxa, de la espiritualidad hispana de los siglos XVI y XVII, es decir, con la de la escuela carmelitana singularmente y con la de los alumbrados, dejados o quietistas[25].

Pero ambas hipótesis han encontrado seria respuesta por la falta de sustento doctrinal o porque faltaba consulta de fuentes cuando se formularon. Tanto a sefardíes como a moriscos convenía el nombre de *anuzim*, "cristiano por fuerza" como se les denomina en los círculos criptojudíos o aljamiados. Convertidos a la fuerza, tanto judíos como musulmanes, se ven obligados a practicar las ceremonias de una religión en la que no creen y a la que odian:

> Nada tiene de extraño que en un ambiente de tales tensiones surjan una vez más tendencias mesiánicas, sacrilegios de aquelarre y una nueva mística. Cualquier movimiento subversivo de carácter religioso o político tenía que despertar en estas gentes una viva e inevitable adhesión. Que sea el turco o el Mesías importa bien poco; lo importante es la liberación. Para la porción más escogida de este o estos pueblos subyugados, la *ecclesia spiritualis* era no sólo la salida

[23] Bataillon, *Erasmo…, Op. cit*., p. 18.

[24] Cfr. Las conclusiones de Miguel Asín Palacios, "Šadilies y alumbrados. Parte 5ª: La doctrina šadili del "dejamiento" en relación con la de los alumbrados, quietistas y dejados. Materiales preparatorios", *Al-andalus,* 16, 1 (1951), pp. 1-15 y Castro*, La realidad …, Op. cit*, p. 181.

[25] Miguel Asín Palacios, "Šadilies y alumbrados", *Al-andalus,* 9 (1944), p. 341.

> lógica; era la única posible. Nos parece que es en este sentido corno hay que entender la contribución de los conversos, tanto judíos como islámicos, a la formación del iluminismo en Castilla[26].

De tal manera ha señalado A. Márquez que no sólo el alumbradismo fue peligroso porque en pleno corazón de Castilla floreciera como secta anticlerical frente a un proyecto de unidad imperial, sino porque existían nexos familiares e ideológicos entre comuneros y alumbrados: María de Padilla estaba emparentada con el Marqués de Villena, en cuyo castillo de Escalona vivirán dos de los más importantes alumbrados, Alcaraz, contador de la casa, y el escritor Juan de Valdés, quien sirvió como camarero[27]. Los comuneros fueron más proclives al clero regular que a los seculares de la Iglesia romana, ya que algunas órdenes mendicantes apoyaron las reivindicaciones de las ciudades castellanas simpatizantes de los levantamientos luteranos allende las fronteras, mientras que, por el contrario, el clero diocesano se alió con el Emperador para acabar con el movimiento comunero[28]. En esas circunstancias, la Inquisición persigue tanto al judío como al luterano[29]. Últimamente se cree que no hubo

[26] Márquez, *Los alumbrados..., Op. cit*., pp. 93-94.

[27] Juan de Valdés ha sido considerado punto central de distintas corrientes ideológicas. Al Marqués de Villena, protector de sospechosos alumbrados, dedicará Valdés *Diálogo de la doctrina cristiana,* libro aparecido en la prensa de Alcalá durante 1529. Cfr. Domingo de Santa Teresa, OCD, *Juan de Valdés (1498-1541). Su pensamiento religioso y las corrientes espirituales de su tiempo*, Roma, Anales Gregorianos, 1957.

[28] Melquiades Andrés Martín, "Implicaciones señoriales del alumbradismo castellano en torno a 1525", en Adolfo Sotelo, (coord.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova,* Vol. I, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 13-30.

[29] Márquez, *Los alumbrados..., Op. cit*., p. 36: "Hasta ahora los estudios se han dirigido a los archivos de la Inquisición, porque en ellos los documentos estaban a la mano y en una abundancia sin precedentes. Los inquisidores eran ávidos archiveros de sus propias decisiones. Existen, sin embargo, otros archivos y otras fuentes soterradas en ellos: los de la Orden franciscana especialmente y los de las casas nobles de Castilla a cuyo amparo nació y se desarrolló la herejía. Sabemos concretamente de las relaciones de Isabel de la Cruz con los Mendoza de Guadalajara y de la intervención del Marqués de Villena en el proceso de Alcaraz: "Y enviaron a llamarme a mi a Escalona y escribieron al marques sobre ello y a mi". No son éstos, tampoco, los dos únicos nobles que aparecen complicados en el asunto de los alumbrados. Como en Alemania, o quizás más, o como en la guerra de las Comunidades, la nobleza no está incondicionalmente de parte de la Corona; en Castilla, su actitud es más bien ambigua. ¿Se debe a ello el fracaso de la Reforma en España? Al clasificar al iluminismo español dentro de

presencia luterana en la península, por lo menos en un sentido estricto, hasta la década de los treinta. Pero ya desde 1520, la Inquisición española califica vecino de lo luterano a todo aquel que se desvía de la ortodoxia católica. Pronto se colgarán tres apelativos: alumbrados (o iluminados), erasmistas y luteranos, sin distingos ni consideraciones. Las fronteras teológicas eran imprecisas y, por ello, los manuales para inquisidores no diferenciaban matices. ¿Dónde terminaba la herejía y comenzaba la santidad? Sólo cuando la Contrarreforma fortificó el catolicismo quedarían fijadas las corrientes cristianas confesionalmente irreconciliables[30]. No es de extrañar, por tanto, que el Santo Oficio juzgase, por presunto alumbradismo, los textos de una orden de la Iglesia que, *ad maiorem Dei gloriam*, se difundieron como reformadores de la

---

una tipología religiosa general del siglo XVI y, concretamente, dentro de la Reforma, veremos como la secta castellana tiene innegables parecidos con el fenómeno religioso del resto de Europa. Sabemos que allí el papel de la nobleza es decisivo. Sabemos igualmente que en España fracasa la herejía. ¿Por qué? Naturalmente no estamos buscando una respuesta trivial que nos resuelva el problema a nivel diplomático. Lo que nos interesa en este silencio de las fuentes extrainquisitoriales (particularmente las de la nobleza) es la posible raíz social del pensamiento iluminista. Nuevamente, en la tensión de fuerzas reales que caracteriza la descomposición del mundo feudal y el comienzo de una nueva época vagamente llamada Renacimiento es donde creemos que hay que buscar la razón de ser y el significado del iluminismo castellano, su originalidad y escasa vida. En este caso, el silencio es tan elocuente como es abrumador el volumen de documentación inquisitorial".

[30] Todavía los Inquisidores se enfrentarán con misticismos como los de Santa Teresa, vecina de escalas espirituales cercanas a las del alumbradismo, o con la espiritualidad jesuítica, perseguida a ultranza por el rastreador de alumbrados, Alonso de la Fuente. La producción literaria de Teresa estuvo predeterminada por la *humildad* y su condición de *cristiana nueva*, que le recuerdan continuamente la vigilancia de la Inquisición. No es extraño que Teresa tenga miedo y que comience una serie de consultas a través de su epistolario: le impresionó el auto de fe de Valladolid de su amigo, el doctor Cazalla, que se había instruido en la Universidad erasmista de Alcalá; le aterró el caso del arzobispo Carranza, amigo de fray Luis de Granada, partidario de la oración interior y de la comunión frecuente; y le inquietó el índice expurgatorio de libros de la tradición judía y musulmana, de Tauler, Francisco de Osuna, Luis de Granada, Juan de Ávila, Francisco de Borja, Juan de Valdés, Bartolomé de Carranza. Análogamente Ortiz ha realizado lo mismo una veintena antes con su epistolario: definirse tras el proceso y su actuación homelética en San Juan de los Reyes, Toledo, el 6 de abril de 1529. En ambos casos son *trabajos del alma*.

espiritualidad católica de su época. Las tres órdenes religiosas que mayormente sufrieron las pesquisas del Católico Tribunal fueron la franciscana, la carmelita y la jesuita.

A tal respecto, para resaltar la idea defendida por Á. Selke sobre la etiqueta de alumbrado a todo aquello que no fuese claramente luterano en el Siglo de Oro, J. L. Aranguren señaló lo siguiente:

> Este período es, desde el punto de vista religioso, el peor conocido del siglo XVI español. El método de Menéndez Pelayo, que consistió en estudiar por separado, los heterodoxos "erasmistas" y los "luteranos", poniendo luego, todos juntos, a los "alumbrados", divide artificialmente el *continuum* religioso que constituyó la nota fundamental de este movimiento. La categoría alumbrado ha funcionado como un comodín, cajón de sastre en que meter a los no determinantemente clasificables como erasmistas o luteranos. Pero hoy parece que las únicas opciones legítimas son, bien usarla muy restringidamente para el grupo de Isabel de la Cruz y Alcaraz, o bien seguir el enfoque de Bataillon, para quien el movimiento erasmista no acaba de entenderse, en su origen, sin *le replonger au sein d'un mouvement spirituel plus vaste*, el de los que, en sentido lato, se llaman alumbrados[31].

Varias son las cartas que Fr. Francisco dirige a esa casta, de la que se convierte en mentor espiritual: "Epístola VI. A doña Catalina Arias, monja en el monasterio de la Concepción en Guadalajara[Guadajara]; en que trata de la oración, y de la eficacia que tiene para dar paz con sosiego al alma; y acaba con mostrar cuanto aprovecha el conocimiento de si mismo para alcanzar el de Dios". [fol. XLIII]. "Epístola VII. De señor almirante don Fadrique al autor, en la cual le envía a rogar le fuese a predicar". [fol. XLVII], valgan como ejemplo.

Cómo se da un *mensaje* informativo a través de unos signos simbólicos seleccionados por parte de Ortiz, susceptible de establecer una tipología epistolar en donde afloran una temática y una estructura propias. Desde el punto de vista de una tipología discursiva se pueden caracterizar la mayoría de sus misivas como epístolas, en tanto que responde a los rasgos adecuados al género: una comunicación escrita diferida en el tiempo entre

[31] José Luis Aranguren, "Introducción", en Selke, *El Santo Oficio..., Op. cit*, pp. 14-15.

ámbitos distantes[32]. El epistolario subsume otros tipos discursivos que se acoplan e interrelacionan, generando distintos papeles de enunciación y de recepción que desarrollan un corpus mixto, conformado sobre distintos dispositivos: la carta familiar; la privada, la mixta, la confesión religiosa, el sermón, la carta-confesión, etc. Estos subtipos discursivos responden a géneros escritos pautados en la época. El mensaje de sus misivas está regulado por parámetros que el emisor admite implícitamente para lograr, además de una in-formación ideológica, una eficacia comunicativa. Sólo transmite la información necesaria –a veces por condicionantes extraliterarios– y, en algunos casos, de manera muy simbólica. Esa información se ofrece de manera clara, breve y ordenada, y se ajusta en las distintas partes de la estructura epistolar, a pesar de que los enunciados se produzcan de acuerdo con las necesidades del receptor, favoreciendo la dislocación sintáctica, una continua referencia deíctica, con tendencia a la condensación, con redundancia e implicatura del receptor, con la habitualidad de expresiones idiomáticas del registro escolástico, pero con un lenguaje, por otra parte, alegorizado y filosófico:

Prólogo de la obra

Aunque de los hombres sabios antiguos nos quedaron muchas obras de que ahora cogemos se doctrina y aunque dura hasta ahora diversidad muy grande de libro que escribieron; pero de muy pocos tenemos epístolas, y de este sólo género de esta escritura tenemos mucho menos que de las otras obras. Parece verdaderamente que los que trabajaron en conservar las obras de los filósofos y otros autores antiguos, se descuidaron en esta parte, y que no se le dio nada porque permaneciesen sus cartas. De Aristóteles tenemos un gran número de libros y ninguna carta; de Platón leemos muchos diálogos; y solas doce epístolas y otras tantas deben ser las de Hipócrates, y de autores griegos antiguos no tenemos más cartas aunque tenemos biografías y oraciones y otros libros, y de los latinos harto pocas epístolas y ahora, con haber gran multitud de otras escrituras. Pero en las obras de los santos parece lo contrario, porque mayor diligencia se puso en conservar sus epístolas que no en las otras obras que compusieron, y esto se ve claramente mirando la muchedumbre y variedad que hay de ellas, así de Augustino, Hierónimo, Basilio, Gregorio,

[32] Imprescindibles Ana María Barrenechea, "La epístola y su naturaleza genérica", en *Dispositio,* 15 (1990), pp. 51-65 y Claudio Guillén, "El pacto epistolar: las cartas como ficciones", *Revista de Occidente*, 197 (1997), pp. 76-98.

[…]No hay carta de ningún santo, si bien miramos, en la cual no se halle curiosas amonestaciones, avisos agudos, y ásperas reprehensiones. Y como es tanta la variedad de ellas, bastante allí preceptos y reglas para todos los estados de los hombres. Así que no las leerá clérigo, o casado, monja o religioso, mozo o viejo que no halle en ellas representada su vida, y provechosos remedios de su salvación. No hay vicio que allí no esté reprehendido, ni virtud que no esté extremadamente encarecida. En ellas se parece claramente el discurso de su vida, la gobernación de su persona, el concierto de sus estudios, el aviso con que de los vicios se guardaban, su virtuoso trato, su conversación honesta y las santas palabras, que dan a entender la sinceridad del ánimo y la perfección de sus obras. De manera que allí está debuxada su vida para su gloria; y para nuestra imitación, y remedio, y aunque otro exemplo de esto no tuviéramos si no el de nuestro padre Ortiz, bastaba para creer lo dicho […] .

Cómo un *código* común o consensuado entre emisor y receptor/es obedece a unas lecturas de epistolarios y guías espirituales anteriores muy concretos[33] que se comportan como fuentes condicionantes de éste, el cual, por ende, tiene su propia adecuación retórica a la epístola renacentista. Su obra converge, en ese sentido, con las corrientes religiosas distintas –erasmismo, luteranismo, gnósticos, agustinianos, reformadores franciscanos de Cisneros, šadilies, judaizantes– que habían fomentado durante el siglo XVI la búsqueda de una espiritualidad antidogmática, la entrega al hombre, que individualmente busca a Dios[34].

[33] Es de destacar la Biblia, Tertuliano, San Agustín, San Cipriano, San Basilio, San Isidoro, San Gregorio Magno, San Bernardo, Pablo Osorio, Santo Tomás, Alejandro de Alés, Escoto, Durando, Francisco de Meryonnes, Hugo y Ricardo de San Víctor, Gerson, el Pseudo-Dionisio, Ubertino de Casale, San Jerónimo, San Francisco de Asís, Santo Domingo de Guzmán. La presencia nórdica de la Imitación de Cristo, Cordial o libro de las cuatro cosas postrimeras de Dionisio de Rijkel, Vida de Cristo de Ludolfo de Sajonia y de Herp, Suso, Jan Van de Ruusbroec y Hadewijch. Cfr. Andrés Martín, "En torno a la cuna. El *humus* en que florece la mística española (1470-1500)", en *Historia de la mística, Op. cit*, pp. 203-222 y Álvaro Huerga, "Las lecturas místicas de los Alumbrados", en Manuel Criado de Val, (ed.), *Santa Teresa y la literatura mística hispánica: Actas del I Congreso internacional sobre Santa Teresa y la mística hispánica*, Madrid, EDI-6, 1984, pp. 571-581. A través de la edición de la carta segunda precisaré otras fuentes a pie de página.

[34] García Gutiérrez, *Op. cit*., pp. 26-27: "Uno de los problemas más controvertidos en la historia de la espiritualidad es el de establecer las lindes entre

En la misma línea franciscana de Osuna, Fray Francisco en su obra selecciona, aclara y divulga para llegar a una espiritualidad interior compartida por muchos; pero incluso trasciende ese franciscanismo para recoger experiencias místicas de otros maestros.

Si los últimos análisis sobre el alumbradismo, como se ha recogido más arriba, apuntan que su matriz teológica, aunque mal entendida, se encuentra en los recogidos franciscanos, se hace necesario detenerse en la oración interior dentro de la tradición seráfica y examinar la espiritualidad de la *Observancia* para entender por qué, por ejemplo, en el Capítulo de la Orden mencionado, el General Francisco de Quiñones anuncia severos castigos contra aquellos frailes que practicasen la vía perniciosa del *dexamiento*[35]. La observancia a partir de fray Pedro de Villacreces,

---

ortodoxos y heterodoxos. En no pocos casos, santos y herejes defienden las mismas doctrinas. ¿Dónde se bifurcan herejía y santidad? […] El peculiar clima espiritual, las ardientes ansias místicas, el afán de renovación en el seno de una iglesia corrupta y entregada al boato de fastuosos rituales, la interiorización genuina de la *imitatio Christi*, convierten al siglo XVI en hervidero de movimientos espirituales, cuyo fin último es la transformación de una religiosidad externa y jerarquizada en un cristianismo interior iluminado por luz divina. Santos y herejes se hallan inmersos en la misma dinámica. No es de extrañar que unos y otros utilicen idénticas metáforas, similares calambures literarios. Todos se sienten inflamados en amor divino y, a través de los vericuetos del alma, aspiran a la unión con Dios. ¿Cómo no iban a dudar los inquisidores si el objetivo final de unos y otros era alcanzar la posesión divina mediante el abandono del mundo?".

[35] "En la fiesta de la Trinidad celebró capítulo la Provincia de Castilla en el convento toledano de San Juan de los Reyes. Se había extendido en este tiempo por aquella región una peste herética blanda, pero perniciosa, llamada de los alumbrados, o vía iluminativa, o de los que se dejan a la disposición divina, y no quieren hacer nada, a no ser que se les sugiriese debidamente por inspiraciones o por revelaciones divinas. Tal cosa creían con facilidad y error. Esta necia, soberbia y engañosa fatuidad había infectado a lagunos clérigos y religiosos. Quiñones mandó vigilar con sumo cuidado que no se propagase, y si alguno fuese encontrado caminando por esta senda, y avisado no se apartase al punto, inmediatamente y sin resistencia, y desistiese de semejante necedad, por este mismo hecho, sin dilatación ni misericordia sea encarcelado": Luke Wadding, *Annales Minorum*, *XVI*, ed. Angelo Chiappini, Roma, Quaracchi, 1951, pp. 216-218. El decreto se encuentra en el archivo de la Orden en el convento de San Isidoro de Roma. Ms. 1/9, p. 135 y fue publicado en parte por Selke, *El Santo Oficio..., Op. cit*, p. 238.

vallisoletano que tenía fama de santo en los conventos de la Orden, de retorno al Evangelio viabilizó esta doctrina que se concretó bajo una serie de prácticas no contenidas expresamente en la Regla pero con el espíritu de Francisco: la abstinencia por devoción, el silencio perpetuo, la clausura devota, la pobreza, etc. Un deseo de retorno al Evangelio y a la Regla, a la sabiduría, pobreza, humildad, caridad y simplicidad del fundador. Los observantes franciscanos tenían preferencia por los eremitorios, como Nuestra Señora de la Salceda, del Castañar, de la Aguilera, del Abrojo. La principal tarea es la oración y la predicación en los pueblos de alrededor. El rasgo distintivo de la reforma villacreciana fue la pobreza, en la cual distinguieron seis grados. Sin duda éstos tuvieron enorme repercusión en el epistolario de Fray Francisco. El primer grado corta toda superficialidad en el uso de las cosas necesarias tales como libros, calzados, vestimentas, vasijas y joyas. El segundo afecta a las iglesias y casas de las que se pide una mayor estrechez, a fin de evitar la soberbia y posibilitar la oración. El tercero afecta a lo que nos es necesario y agradable a Dios como el vestir, dormir y calzar. Villacreces tiene gran estima por lo viejo y remendado, la limpieza, enfermedad, ancianidad que debe ser ayudada según las necesidades. El cuarto se refiere a la castidad y al uso del habla. Ante lo que recomienda la guarda de los consejos evangélicos, la lejanía del mundo, el silencio, la mortificación, la huida de alborotos. El quinto grado se concreta en las cosas que entran en nuestra carne desde fuera como el comer, el beber, el dormir desordenado, la ociosidad viciosa que enfría la oración y devoción. El sexto grado afecta a la interioridad del corazón, pues es en el corazón donde están las tres potencias del alma: entendimiento, memoria y voluntad. Pero, de estas seis cosas, en lo que hemos de ser más pobres es en esta última. La pobreza del yo ilumina aspectos cerrados de la persona. Si se repara en algunas de las epístolas que contiene la Tabla de su edición, "por la cual el lector muy mejor y más fácilmente podrá ver y saber lo que en cada epístola se trata", se notará fácilmente la relación de las cartas con los grados anteriores, *verbi gratia*: "Epístola primera al Arcediano de Medina, Canónigo en la Santa Iglesia de Toledo y limosnero de la dicha Iglesia, en que declara las condiciones que han de haber en la limosna, para ser entera y cumplida", "Epístola tercera a la Señora Doña Isabel de Silva, hermana del Conde de Cifuentes, en respuesta de otra suya, en que le envió a pedir le declarase la causa por que se canta con tanta solemnidad, el día de Santo Tomás, el antífona que comienza: *Nolite timere*", "Epístola VI. A Doña Catalina Arias, monja en el monasterio de la Concepción en Guadalajara, en que trata de la oración y de la eficacia que tiene para dar paz con sosiego al

alma, y acaba con mostrar cuánto aprovecha el conocimiento de sí mismo para alcanzar el de Dios", "Epístola X. Al Señor Almirante en respuesta de la segunda, en la cual declara cuál es la verdadera prosperidad. Y torna a negarle la salida de Torrelaguna", "Epístola XI. A Juan Ortiz, su hermano, en la cual da las buenas Pascuas espirituales, y le dice la prisa que le conviene al hombre darse en las enmiendasde la vida", "Epístola XII. Al mismo Juan Ortiz, en que trata la ceguedad de los mundanos, y ayúdalos a despertar de ella, con mostrarles en los peligros que ponen sus almas", "Epístola XIII. A Doña Juana Arias, su cuñada, en la cual trata cómo es oficio del sacerdote cristiano amonestar y adoctrinar los otros, y que es oficio de la buena casada ayudar por muchas vías a su marido, para que se salve, y del santo uso de los atavíos en las casadas", "Epístola XV. A un deudo suyo, en la cual trata las excelencias de la ley de Dios, sumadas en un verso de David del salmo diez y ocho, y él se las especifica y extiende declarando aquel verso", "Epístola XVI. A Juan Ortiz, su hermano, en que amonesta a hacer penitencia y enmendar la vida", "Epístola XVII. A Doña Catalina de Orozco, mujer de Hernandarias de Ávila, viuda, en la cual trata del estado de las viudas, y del nuevo matrimonio que pueden y deben hacer con Dios desposándose con él por fe", "Epístola XVIII. A Doña María Arias, mujer de don Alonso de la Cerda, hermano del Duque de Medinaceli, la cual trata del celo en el servicio de Dios y de los pleitos entre parientes", "Epístola XIX. A un Reverendo Padre llamado Fray Juan, de su orden, en repuesta de otra suya, la cual trata de la facilidad ordinaria con que Dios da la gracia, y de la humildad con que se ha de recibir y usar para que no se pierda, y declara también un verso de David muy copiosamente", "Epístola XXI. Al mismo Doctor Ortiz, su hermano, estando todavía en Roma, en la cual le dice del contentamiento y alegría espiritual que tiene. Y cuéntale un ejemplo de San Agustín", "Epístola XXII. A Doña Ana Arias, monja en el monasterio de Santa Clara de Guadalajara, en la cual trata que se ha denegar la propia voluntad, y que éste es el verdadero oficio y ejercicio del religioso","Epístola XXIIII. A Pedrarias de Ávila, cuñado de Juan Ortiz, su hermano, en la cual le encomienda la fe viva con eficacia de obras".

Como se observa, la expresión espiritual franciscana más importante a finales del s. XV se centra en esta mística del recogimiento, en torno a la cual girarán la mayoría de las concreciones espirituales españolas del s. XVI. La mística del recogimiento no es una ideología sino una experiencia de unión de Dios y el hombre por amor. Se sitúa más allá del

escotismo, del tomismo, del nominalismo y del humanismo renacentista para fijarse en el hombre concreto y real[36]. Se centra mucho en el amor de Dios al hombre pero, sobre todo, en el amor del hombre a Dios, como entrega gratuita de sí mismo sin recompensa. Esta mística se va a adentrar en el proceso de purificación de los motivos del amor. La mística de los recogidos viene a ser el estadio maduro de la espiritualidad de la Observancia.

[36] Ortiz y Osuna estudiaron en Alcalá. Allí se formaron teológicamente la mayoría de los recogidos franciscanos por lo que se demuestra en sus obras, especialmente el *Cuarto Abecedario* o *Ley de amor* (Sevilla 1530) de Osuna y el *De ornatu animae liber unicus* de Ortiz, es decir, una clara formación en el método teológico de las tres vías: tomismo, escotismo y nominalismo, y, dentro del nominalismo, en la teología de Gabriel Biel, que era el titular de la cátedra de teología nominal complutense. De forma que, en su nominalismo, se recoge la lectura indirecta de Occam y en teología mística, la de Gersón. Esta constatación es de suma importancia dado que Alcalá fue la capital de la espiritualidad española desde 1515 hasta 1530. En Alcalá se fundieron humanismo y teología gracias a las cátedras de lenguas fundadas por el Cardenal Cisneros. En la ciudad universitaria complutense se entrecruzaron la espiritualidad de las reformas y observancias: la del amor puro, de Alonso de Madrid; la del recogimiento, de los recolectorios franciscanos; la del cristianismo evangélico, de Erasmo; la de los alumbrados del reino de Toledo, de 1525; la de los nacientes *Ejercicios espirituales* de San Ignacio. Curiosamente Lutero se formó en teología con Gabriel Biel, a quien ataca decididamente en 1517 y 1518. Los nominalistas exaltaban el primado de la voluntad, la omnipotencia, la libertad omnímoda y generosidad de Dios, que se dio y sigue dando al hombre por pura benevolencia. La respuesta del hombre debe ser situada en la misma línea de amor desinteresado y puro. De este modo la teología nominalista favorece el desarrollo de la espiritualidad del amor limpio, santo, sin mezcla de interés. No deja de ser curioso que los franciscanos de esta época: Alonso de Madrid, Francisco de Osuna, Francisco de Ortiz, Bernabé de Palma y Bernardino de Laredo, propongan entre 1520 y 1535 la doctrina del puro amor. Otro aspecto de la teología nominal es la universalización o democratización de la perfección cristiana o su extensión a todos los bautizados. Esta doctrina sacaría la profesión de la perfección de los conventos y la llevaría a todos los fieles. Dios no niega su gracia al que hace lo que le corresponde: *facienti quod est in se, Deus non denegat gratiam,* repetían los nominalistas. Cfr. Saturnino López Santidrián**, "**Introducción"*,* Francisco de Osuna, *Tercer Abecedario Espiritual*, ed. de Saturnino López Santidrián, Madrid, BAC, 1998, pp. 5-26 y María Socorro Fernández-García, "Gabriel Biel, Lutero y la justificación por la sola fe", *Scripta Theologica*, 30 (1988), pp. 891-896.

Ahora bien, al principio fueron combatidos por los observantes, por el Cardenal Cisneros y por los Reyes Católicos, hasta que se les reconoció oficialmente cuando se aceptó la escisión entre observantes y conventuales de 1517. La mística del recogimiento fue tomando cuerpo con la reorganización de los recolectorios autorizados por el ministro general de la Orden, Fray Francisco de los Ángeles. Tuvo su cuna en el eremitorio o casa de oración y retiro de la Salceda[37], en el que se retiraron San Diego de Alcalá, Francisco de Cisneros, Francisco Ortiz y Francisco

[37] Cfr. Annie Fremaux-Crouzet, "Franciscanisme des villes et franciscanisme des champs dans l'Espagne du Bas Moyen Age", en *Les Espagnes Médiévales. Aspectes economiques et sociaux. Mélanges offertés a Jean Gautier-Dalché*, Niza, Universidad de Niza, 1983, pp. 53-65; María del Mar Graña, "Religiosos *in via.* Franciscanos y caminos en castilla la nueva (1215-1550)", en *Actas del I Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Madrid, Universidad Complutense, Vol. II, pp. 127-148: "El primer eremitorio castellano se fundó en tierras de Guadalajara. Se trata de La Salceda, establecido por fray Pedro de Villacreces, al que seguirían La Cabrera –1400–, El Castañar –1415–, Ocaña –420– y La Oliva –445–, entre otros. Estas casas se asientan en lugares retirados de los núcleos de población, normalmente zonas escarpadas o montañosas, aprovechando en muchas ocasiones las edificaciones de antiguas ermitas. A primera vista se trataría de una nueva faceta, eminentemente rural, de un franciscanismo que hasta entonces había mostrado preferencia por las ciudades. Sin embargo, un análisis más detenido pone de manifiesto que tales eremitorios no se hallaban muy alejados de la principales corrientes comerciales, sino, muy al contrario, quizá demasiado próximos a las grandes arterias de comunicación regionales. Volviendo al mapa se comprueba por ejemplo que La Salceda estaba muy cerca de Guadalajara y Alcalá; La Cabrera prácticamente en el camino Toledo-Madrid-Burgos y junto al transitado paso de Somosierra; La Oliva y El Castañar a escasa distancia de Toledo, la primera en el tramo Toledo-Madrid del camino anterior y la segunda muy cerca del camino Toledo-Córdoba; el convento de Ocaña, a poca distancia de esta población, no podía dejar de acusar la cercanía del camino Toledo-Cuenca, otro de los más importantes, ni las relaciones intensas que la villa mantenía a lo largo de un amplio eje Norte-Sur. Estas fundaciones eremíticas fueron impulsadas también en su mayor parte por una nobleza cada vez más poderosa al sur del Sistema Central, hasta el punto de que las nuevas casas suelen coincidir con lugares de señorío. Sería sugestivo desentrañar el motivo del interés de estos nobles en fundar donde lo hacían en relación con las comunicaciones y el control ejercido sobre las mismas en el marco de sus respectivos señoríos, sin olvidar tampoco sus intereses ganaderos y la posible conexión entre éstos y las casas de franciscanos, que en numerosas ocasiones se instalan en lugares estratégicos de paso del ganado trashumante".

de Osuna. Este último fue el primero que metodizó sobre la mística del recogimiento, se retiró a la Salceda en torno a 1520-1522 y publicó su *Tercer Abecedario Espiritual* en 1527[38]. Junto a *Tercer Abecedario Espiritual* aparecieron otras dos codificaciones: *Via spiritus* de Bernabé de Palma[39] y *Subida del Monte Sión* de Bernardino de Laredo a modo de experiencia personal[40].

A la vez que Osuna formula la mística del recogimiento y Francisco de Vitoria inicia su magisterio en la Universidad de Salamanca, Carlos V afianza su política imperial. Los recogidos, con la universalización de la experiencia del amor entre Dios y el hombre, harán caer los esquemas de la dignidad de la persona a la vez que asentarán la participación del hombre en la naturaleza divina. Una premisa muy afectiva va a ser la creencia de que Dios nos ama y que el hombre puede responder con amor superando todas las formas de racionalidad. El ideal recogido superará el ideal simplemente humano, saciando el vacío interior e intentará construir sólidamente el hombre interior de modo que las pasiones no lo derriben y su adhesión a Dios no sea superficial, sino profunda. Ciertamente un conflicto ante una Iglesia que quiere uniformar y a la que hace eco toda una política imperial. Entre el *homo novus* y el *homo humilis* del recogimiento hay verdaderamente un conflicto que el Santo Oficio de la

[38] Este camino espiritual no tenía nombre, fue él quien se lo dio en el "Tratado Sexto", en *Tercer Abecedario…, Op. cit.*, pp. 197-215: recogimiento o vía espiritual del recogimiento. Osuna, después de emplear una variedad de nombres (arte de amor, oración de sabiduría, unión, abrazamiento, ascensión espiritual...) y ver que una palabra no acaba de expresar del todo la idea, cree que "recogimiento" es el término más adecuado pues: recoge a los hombres que lo usan haciéndoles de un corazón y amor; recoge al hombre a sí mismo a dejar negocios distractivos o a apocarlos y moderarlos; recoge la sensualidad debajo del dominio de la razón; induce al hombre a recogerse y a morar en partes más retraídas y a salir muy de tarde en tarde; recoge los sentidos; recoge los miembros corporales; recoge las virtudes al hombre que se recoge a él; recoge los sentidos al interior del corazón; recoge las potencias al centro, donde está impresa la imagen de Dios; recoge en uno a Dios y al alma. Dios se recoge al alma como a casa propia, como si no tuviese cielos en que morar. No menos solícito él en recogerse a su casa que su casa a recogerse en él.

[39] Bernabé De Palma, *Via spiritus o de la perfección espiritual del alma*, ed. Teodoro Martín, Madrid, BAC, 1998.

[40] Bernardino de Laredo, *Subida del monte Sión*, ed. Alegría Alonso, Mercedes García Trascasas y Bertha Gutiérrez Rodilla, Madrid, FUE, 1999.

Inquisición quiere zanjar en personas concretas y con tramas perfectamente urdidas[41]:

> Y este hombre nuevo no puede ser otro sino aquél que se conduce rectamente, que practica obras de caridad y que lleva una vida de oración y ascesis conforme los principios de un evangelismo más puro, quizás también más primitivo. Pero el hombre cristiano no sólo debe reformar sus costumbres, también debe incrementar sus conocimientos cristianos bebiendo en las aguas más puras de sus propias fuentes. Y no sólo este conocimiento ha de realizarse en los miembros del cuerpo cristiano, sino también en la propia cabeza, empezando por los propios clérigos a los que les está encomendada la tarea de enseñar. El hombre nuevo cisneriano habría de ser preferentemente un clérigo, pastor de almas, experto y entendido en el mensaje auténtico de Cristo, lo que suponía necesariamente un "regreso a las fuentes" y un recordatorio profundo del utillaje teológico necesario para hacer fructífero ese viaje[42].

La mística del recogimiento se desarrolla desde el punto de vista editorial entre 1513 y 1837. Entre ambas fechas aparecieron unas obras en cuyo título aparece la palabra "atajo". Con este término se quiere presentar el recogimiento como un sendero fácil, seguro y experimentado de unión con Dios y de reforma de la Iglesia. Estos autores contrastan la propia experiencia con la doctrina revelada y con el magisterio de la Iglesia. De este modo disciernen la verdad de su vivencia y doctrina bajo la Tradición, separándose de alumbrados, protestantes y erasmistas. El primer período va desde la publicación de *Un brevísimo atajo e arte de amar a Dios, con otra arte de contemplar e algunas otras reglas breves para ordenar la piensa en el amor de Dios* (1513) y *Sol de contemplativos*

[41] La mística recogida empalma estrechamente con el ideal humanista del hombre esencial cantado en los *Claros varones de Castilla*. Todo se pone al servicio de construir el hombre interior desde el centro psicológico y cristiano. La oración de propio conocimiento traspasa los límites de la reflexión puramente socrática y se convierte en encuentro con Dios, más íntimo al ser humano que el hombre mismo. Cfr. Francisco de Osuna, en el capítulo séptimo de su tratado 17 del *Tercer Abecedario…, Op. cit.,* pp. 477-481, donde expresa la novedad de la espiritualidad del recogimiento en relación a la de sus antecesores y contemporáneos: "De cuán diferente sea nuestra perfección y de los antiguos pasados".

[42] Jaime Contreras, *Debates universitarios y conflictos políticos. El ideal del "hombre nuevo" en la Universidad de Alcalá: Siglo XVI,* Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2001, *passim*.

(1514), traducción del libro de *Theología mistica* de Hugo de Balma**,** hasta el *Índice de libros prohibidos de Fernando de Valdés* (1559)[43]. En este período destacan Alonso de Madrid, Francisco de Osuna, Bernabé de Palma, Bernardino de Laredo, Francisco de Hevia, Juan de Cazalla, Francisco Ortiz, Luis de Maluenda. En ellos se reflejan las dos tendencias propias del momento: la mística y el alumbradismo.

En este ambiente, Francisco de Osuna y Francisco Ortiz representan la experiencia espiritual de aquel anciano, Pedro de Villacreces, y de la atmósfera mística de la Salceda[44]. Allí hablaban de oración de propio conocimiento y de seguimiento de Cristo, de amor mutuo, de contemplación quieta, de silencio de las potencias, de abandonarse en totalidad al amor de Dios, de oración de quietud; y el grupo de los alumbrados esto lo entendía a su manera. Y como no hubo acuerdo, se produjo la ruptura. Para ambas corrientes, no obstante, se trata de una vía contemplativa resuelta en arte de amor. La primacía la tiene el amor y no el conocimiento y se dan cuenta del problema filosófico que esto comporta, pero ellos afirman que aman más de lo que conocen[45]**:**

> […] qué cosa sea este amor ferviente, procuradlo de tener, y sabréislo que el que lo posee, ese lo ve y sabe dar sus señas; mas señas son que no las entenderá sino el que también se siente llagado de la

[43] La vía del recogimiento, que es "vía segura y tiene menos trompicar", según Osuna, desarrolla la teoría de los caminos de las almas, en la que aparece frecuentemente el término "atajo" o acortamiento del camino para llegar al último grado de perfección (esposorio o unión). Herp habla de nueve estadios o la práctica de las virtudes teologales y cardinales. La palabra atajo tuvo especiales resonancias en el quietismo, Bossuet y Fenelón.

[44] En la edición de *Epístolas Familiares*, además de algunas cartas que descubren algo de la vida interna de los recolectorios franciscanos, hay un sermón en latín, *Pro congregatione capitulari fratrum*, en el que revela su anhelo de reforma. Quizás este discurso lo pudo pronunciar en el Capítulo provincial el 22 de mayo de 1524, cuando la Orden celebraba el Domingo de la Santa Trinidad [fols. 64r-68v].

[45] La unión con Dios es un proceso en el que se distinguen diversas etapas: exterior, interior, superior; corpórea, corpóreo-espiritual, espiritual, sobrenatural; sentidos, potencias, centro; buscar a Dios por de fuera (abstinencias, mortificaciones...) o por los adentros (vaciamiento de sí) hasta alcanzar la transformación en Dios. Para todo lo cual es necesaria la integración del hombre interior y exterior en el centro. En este proceso, cuando se llega a ciertos grados, el entendimiento calla para dar paso a la voluntad que ama.

> misma saeta aguda del poderoso y divino amor; porque el hombre bruto y sensual no entiende los negocios divinos. Dicen los que lo gustan, que el que con fervor ama a Dios, por igual balanza pesa ser ensalzado con lenguas de los hombres hasta los cielos, y ser abatido hasta los abismos, cuando la conciencia de dentro está segura; y cuando yo tomo sabor en los loores humanos, y en que sea yo amado, y se haga de mí cuenta, y no me aplace quien me arguye de mis vicios, con justa aspereza doy testimonio de mi vanidad, y de cuán poco gusto el gozo de los santos, y cuán poco deseo que Cristo me alabe delante de su Padre y de sus ángeles, y cuán poco suspiro por estar en la memoria eterna, donde los olvidadores del mundo están escritos.

La mística del recogimiento es la corriente primera y fundamental en la que se apoyan, en cierto modo, todas las posteriores. Se trata de un modo accesible, rápido y seguro de alcanzar la unión con Dios, pues este es el objetivo; puesto que pretende la unificación del hombre desde su centro esencial y simplicísimo, a partir de la oración de propio conocimiento, de seguimiento de Cristo y de unión o transformación. Es llamada también conocimiento de la propia nada, y "aniquilación" en el sentido de humildad o reconocimiento de la propia verdad[46]:

> *XVI.Ornamen. Caput. XVI.* Decimum sextum ornamentum est corona, virtutem humilitatis, (quae est fundamentum et radix virtutum) significans. Nam cum per illam deo subicimur reges efficimur: servire namque deo regnare est: immo et corona est humilitas, quia humiles exaltantur, et deprimuntur superbi, Ubi de admiranda humilitate beati Gregorii et Francisci multa dicit […] Scriptum enim est in proverbiis: corona sapientium divitiae eorum, quod de virtutibus, quae sunt sapientium divitiae, recte intelligitur: sed inter has divitias et virtutes precipua est humilitas, quae est illa vera sapientia, de qua Salomon ait, corona inclita protegit habentem se[47].

Ante todo es un proceso de oración y no un proceso puramente psicológico, aunque lo incluya, cuando algunos hablan de purificación de los sentidos y potencias. Esta oración recoge desasimiento de sí mismo y de las cosas para ordenarse toda el alma a Dios en abandono total. La oración de propio conocimiento suele comportar también la negación de sí mismo y la purificación activa. Esta doctrina del "fondo" o centro tiene su

[46] Este término fue empleado por Taulero, Kempis, Palma, Laredo, Juan de Ávila, Francisco de Borja, entre otros.

[47] Francisco de Ortiz, *De ornatu animae…, Op. cit.,* fol. LX.

máximo exponente en el maestro Eckhart[48], que relaciona fondo del alma y fondo de Dios: quien se localiza en el centro del alma, de ahí la importancia de buscarlo dentro de sí:

> No pienso que os diré lo que no sabéis, sino que si entráis en vuestra alma, la verdad eterna de Dios, que da aldabadas y habla dentro os enseñara lo que, si obraseis, crecierais con gran prisa de virtud en virtud.

Pero volvamos a las relaciones entre franciscanos y alumbrados, ya orientadas a partir del Capítulo de la Orden mencionado**.** El ejercicio de los *dexados* era, por aquella época, asunto cotidiano intramuros los conventos. A esas alturas, ya llevaban los alumbrados varios años practicando el dejamiento como la mejor forma de acceder a la posesión divina. Habría que preguntarse: ¿Quién contagia a quién? La definición que Ortiz hace de los alumbrados es sumamente gráfica y certera: "No es nuevo en la Iglesia haber nacido las herejías del mal entendimiento de las verdaderas palabras"[49].

Francisco de Osuna convivió y polemizó con el núcleo de alumbrados que se reúne en torno a Isabel de la Cruz y a Pedro Ruiz de Alcaraz. Junto a Ortiz, en los tiempos en que habitaba en el convento de La Salceda,

[48] Los sermones de Tauler se editaron en latín en la Cartuja de Colonia. Se hizo popular gracias la *Instituciones*, en realidad, una antología de Ruusbroec, Eckhart y Esche. Esta obra fue fuertemente censurada en los procesos contra alumbrados. Eckhart estableció la posibilidad ontológica de identidad con Dios, mientras el hombre se mantenía en este mundo; su conjunción de teología y filosofía se explico a través de alegorías acuáticas que aparecen en el epistolario de Ortiz.

[49] El centro del alumbradismo es su doctrina del *dejamiento,* que es presentado como un programa soteriológico que libera de lo visible y de lo múltiple. El dejamiento consiste en suspender todo acto de la voluntad creada, como único medio que puede apartar del fondo esencial, de aquello que verdaderamente "es". No son las obras ni devociones lo que puede salvar, sino una contemplación especial, como cauce inductivo de una paz inmutable ante apetencias o tentaciones. En la proposición 11 del *edicto* se dice "que después que uno se hubiese dejado en Dios, sólo esto le bastaba para salvar su ánima"... pues bajo un matiz gnóstico-monista, el que hace algo por su parte para salvarse se arruina a sí mismo, prolongando su engaño. Así, Pedro Ruiz de Alcaraz aconseja a una persona que negase su voluntad, aunque fuese buena, y, entrando en detalles de casuística, le añade que si su deseo era ir a misa o escuchar un sermón, mejor obra hacía quedándose en casa.

profesan ideas muy contiguas a las iluministas[50]. En 1523 se producirá el cisma entre Ortiz y Ruiz de Alcaraz o, digamos así, entre recogidos y alumbrados, y, a partir de entonces, se despreciarán. Por el contrario, no sólo en el lenguaje se encuentran analogías; sino en la doctrina. Ambos reducen los sentidos a las potencias del alma, y éstas, con este aniquilamiento de los sentidos, rechazan el mundo exterior. Las dos espiritualidades propugnan la experiencia interna –no teología revelada– como regla suprema del espíritu en su conocimiento de Dios. Ambas aspiran a la contemplación directa para la unión con Dios sin que interceda en modo alguno el mundo material. La diferencia, por el contrario, radica en varios puntos y, desde un principio, los recogidos –Ortiz, Osuna, Juan de Ávila, Laredo– se esfuerzan por contra distinguirse: oración vocal, mental y penitencial / actitud negativa ante ritos, buenas obras, rezos (origen converso); espiritualidad mística por aniquilación y oración de recogimiento/ dejamiento al amor e iluminación agresiva; espiritualismo erótico / espiritualismo genitalizado; defensa de la tradición / actitud antidogmática; Magisterio eclesiástico / Magisterio laico. Los dos puntos esenciales son, sin duda, el sentido de la oración quieta y, sobre todo, la doctrina del amor de Osuna. La siguiente explicación de Melquíades Andrés aclara la diferencia básica entre los alumbrados y los recogidos: "Ambos insisten en la interioridad [...] las obras externas no nos salvan. Pero para los recogidos son medio de ir a Dios; para los alumbrados, ataduras"[51].

Cómo un *contexto* entendido por el conjunto de circunstancias que rodearon el ejercicio de comunicación –sobre todo en el cuidado extremo de la redacción del epistolario– influye en la significación social, ideológica y religiosa del mensaje. El influjo que ejercen las corrientes espirituales de la época mediatiza el epistolario. Este es índice implícito

[50] Andrés Martín, *Nueva Visión…, Op. cit*., p. 28: "Existen en el recogimiento y alumbradismo algunas palabras y fórmulas que se harán especialmente sospechosas a lo largo de los siglos XVI y XVII, y que enlazarán con el vocabulario prequietista y quietista, y se mantendrán en nuestros mejores místicos. Desnudar el espíritu de todo lo creado, suspensión de potencias, acallamiento del entendimiento, ocio santo, oración de quietud, sábado interior, no hacer nada, amor puro, unión con Dios que roza los límites de la unidad, transformación, dejar discursos, imágenes y fantasmas, relación entre contemplación y discurso".

[51] Andrés Martín, *Nueva Visión..., Op. cit*., p. 27.

de posiciones bien marcadas que emergen en un ambiente espiritual crispado y suspicaz. Ortiz está envuelto vitalmente en la encrucijada mística de la época. Su epistolario es también una brújula de las actitudes en la España de la primera mitad del siglo XVI. Por eso, quizás sea necesario remontarse, en esta línea de contextualización, a las reformas que habían comenzado años antes de la irrupción luterana. En España fueron promovidas por el Cardenal Cisneros, quien había pasado por prisión tras sus enfrentamientos con el Arzobispo de Toledo, Alfonso Carrillo, aunque la protección del Cardenal Mendoza le blindara en la capellanía mayor de Sigüenza. La abandonó en 1484 para convertirse en franciscano y retirarse a la vida solitaria, primero en El Castañar y luego en Nuestra Señora de la Salceda, monasterio decisivo para los primeros alumbrados. Posteriormente el Papa Alejandro VI le encarga la reforma de los franciscanos y de las órdenes menores. El resultado fue una nueva espiritualidad de hondo contenido religioso-místico, recogido y quietista, muy perseguida por el poder eclesial. Se encargó también de la fundación, en 1498, de la Universidad Complutense, que tanto tuvo que ver en la formación de Fray Francisco Ortiz y desde donde se auspició la publicación de sus obras, pero sobre todo de bastantes obras contemplativas, que propiciaron frutos reformadores, desde la interiorización y la caridad, como nuevos consuelos, en la orden franciscana. Por ello, quedó abonado el caldo de cultivo para que, cuando la obra de Erasmo de Rótterdam fuere acogida en España, sus lectores se encontraran adiestrados a través del espíritu reformador de Cisneros. Es más, los primeros alumbrados brotan de este *humus* franciscano. Por lo que algunos estudiosos –Andrés y Huerga fundamentalmente[52]– han

[52] Para el recogimiento y el alumbradismo, Cfr. Andrés Martín, *Nueva Visión, Op. cit.,* pp. 9 y 12: "Desde este punto de vista podemos afirmar, basados en documentos, que los alumbrados de 1525 fueron una vía de espiritualidad, recién inventada, que buscaba la unión inmediata del alma con Dios sin intermedios eclesiales y con desprecio de las demás espiritualidades de la época. Por ello resultó escandalosa. Esta vía, como veremos, es compleja, entremezclada con las demás de su tiempo, separada de ellas por una línea imprecisa, o porque no estaba del todo perfilada la terminología y la doctrina en torno a la espiritualidad, o porque en el fondo no sólo se enfrentaban caminos del espíritu, sino también los problemas sicológicos y sociológicos de los conversos. Esta nueva vía procede en gran parte de la del recogimiento. Francisco Ortiz que vivió los hechos, y fue acusado de alumbradismo, hace diana en 1529 cuando dice: "No es nuevo en la Iglesia haber nacido las herejías de mal entendimiento de verdaderas palabras" […] Alumbrados y recogidos son dos vías espirituales completamente distintas, si

demostrado estrechos contactos entre los franciscanos reformistas de La Salceda y algunos de los principales fautores del movimiento de los *dexados,* como Isabel de la Cruz[53]. Tanto es así que, en los procesos por alumbradismo, casi todos los inculpados declaran conocer libros contemplativos y místicos, cuyas ediciones salieron de la imprenta complutense. M. Bataillon, por su lado, insiste en que sólo cabe entender la herejía alumbrada desde tales influencias[54]. A lo que J. M. García Gutiérrez añade:

---

bien inicialmente juntas y confundidas. Los recogidos proceden por aniquilación (es decir, conocimiento de sí mismos), seguimiento de Cristo y oración de recogimiento. Los alumbrados, por dejamiento al amor de Dios, que en el hombre es Dios. La oración vocal, la meditación en la Pasión, los ayunos, penitencias, ritos y ceremonias son ataduras y estorbos para los alumbrados. El dejamiento al amor de Dios pone al alma en la cumbre de la perfección. Es la vía más rápida y segura de unión con Dios". También Huerga, *Predicadores…, Op. cit.,* pp. 91-93.

[53] Los términos *alumbradismo* y *recogimiento* son confundidos con frecuencia, a pesar de ser definitivamente muy diferentes. Según M. Andrés Martín, los recogidos metodizan por el autoconocimiento, la ascesis y la oración en todas sus manifestaciones (*ibidem*). En un sentido más amplio, Bataillon se refiere al alumbradismo como un "cristianismo interiorizado". El alumbradismo no estaba restringido a ningún sector social; los miembros podían ser casados, solteros, seglares, clérigos. La secta tenía especial interés para los conversos a quienes les atraía una religión que su punto de concentración no era Cristo sino Dios Padre y su amor intemporal. Cfr. Bataillon, *Erasmo y España…, Op. cit.*, pp. 176-177.

[54] El logro del libro de Bataillon radicaba, además de su rigurosa investigación, en que, al reconocer simplemente como heterodoxos –erasmistas– a todos los disidentes religiosos españoles, se daba unidad, no sólo a la evolución política de España –lo que por otra parte había hecho Menéndez Pidal– sino también ideológica y religiosa, ya que se negaba que hubiesen existido herejes. Los cuales solamente habían estado en las mentes de los inquisidores, quienes exageraban la heterodoxia de los inculpados por el temor a la expansión de la Reforma. De esta manera, el gran hispanista francés venía a integrar a todos los españoles en su evolución histórica al considerar erasmistas, católicos en definitiva, a todos los que habían sido marginados. Esta teoría se veía reforzada, además, por la interpretación de Américo Castro, quien puso en relación a los heterodoxos españoles con las minorías étnicas peninsulares (judeoconversos y moriscos), mientras que los cristianos viejos los identificaba como católicos ortodoxos. Tal enfoque ha marcado también los estudios en el campo de los alumbrados. Cfr. José Ignacio Tellechea, "El protestantismo castellano (1558-

> Cabe decir que si bien no puede considerarse a los alumbrados como arquetipos del humanismo floreciente, ya que abominan con vehemencia de las letras y la sabiduría, sí cabe entenderlos como imbuidos de un sentimiento propio de la época: el intento de reformar la espiritualidad desde un individualismo subjetivista que no necesite la intermediación de la Iglesia entre los seres humanos y Dios[55].

Por su parte, para demarcar el contexto de los alumbrados, su apostolado inicial con Ruiz de Alcaraz e Isabel de la Cruz, los nombres, los hechos, los orígenes y la caída, su ocaso, pero a la vez su reconocimiento jurídico, por condena del edicto de 1525, es necesario unir los extremos, inicio y fin, pues sociológicamente se tocan. Muy cerca del nombramiento del erasmista Alonso Manrique, Arzobispo de Sevilla, como Inquisidor General en 1523, la Inquisición de Toledo promulga un edicto de fe y gracia contra los alumbrados de dicho Reino con cuarenta y ocho proposiciones erróneas (muchas de ellas también heréticas). Los inquisidores fueron:

> *informados por diversas personas*, temerosas de Dios y celosas de nuestra fe católica, que en algunos lugares de este arzobispado de Toledo entre muchas personas se decían, conferían y publicaban algunas palabras que parecían desviarse de nuestra santa fe católica y de la común observancia de los fieles cristianos y de nuestra Santa Madre Iglesia y se juntaban y *hacían conventículos* particulares secreta y públicamente, y algunos se decían *alumbrados*, *dexados* y *perfectos*: lo cual, como vino nuestra noticia, con el cuidado, vigilancia y diligencia que somos obligados porque estamos ausente de este dicho arzobispado, [...] para que con mucha diligencia y solicitud supiesen la verdad y procurasen y trabajasen de extirpar los dichos errores y apartar de ellos a las personas que los hubiesen recibidos y engañados, [...] *dieron término de gracia* a las tales personas para que viniesen a decir y manifestar sus culpas y errores acerca de lo susodicho, certificándolos que haciéndolo así dentro del dicho término, *no se procederá contra ellos a castigo ni penitencia* pública, ni confiscación de bienes, sino que les serían puestas penitencias espirituales secretas,

---

1559). Un topos (M. Bataillon) convertido en tópico historiográfico", en Manuel Revuelta y Ciriaco Morón, (eds.), *El erasmismo en España*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1986, pp. 304-321. José Carlos Nieto, *El Renacimiento y la otra España. Visión cultural socioespiritual,* Génova, Droz, 1997, p. 770. Álvaro Huerga, "Erasmismo y Alumbradismo", en Revuelta y Morón, *Op. cit*., pp. 341-342.

[55] García Gutiérrez, *Op. cit*, p. 28.

saludables a sus ánimas, según en los dichos edictos más largamente se contiene.

En varios puntos quiero detenerme. En primer lugar, la publicación del edicto se hacía con bastante solemnidad. Se instruía edicto de fe y de gracia. El primer nombre se ajustaba a la función del Santo Oficio, a saber, vigilar por la ortodoxia de la fe; el segundo, al "plazo de gracia" que se dispensaba para que pudiesen confesar sin miedo quienes sentían remordimientos de conciencia sobre algún error de los indicados. Expirado el tiempo de gracia, la Inquisición utilizaba métodos más persuasivos. Segundo, era de dominio público la proliferación de reuniones de alumbrados –"en algunos lugares de este arzobispado de Toledo entre muchas personas"– y de su doctrina, al parecer, recogida por escrito –"conferían y publicaban algunas palabras"–. En tercer lugar se sustantiviza por primera vez –"alumbrados, dexados y perfectos"–, oficialmente, el nombre[56]. Cuarto, la heterogeneidad del edicto –"informados por diversas personas"– se da debido a la diversidad de fuentes, a veces incluso antagónicas, que sirven de soporte a los inquisidores para la elaboración del edicto. Aunque los alumbrados constituían un grupo religioso y comulgaban con una doctrina elaborada, las contradicciones advertidas respondían más a esa síntesis unificadora de la Inquisición que a la sistematización de Isabel de la Cruz y de Ruiz de Alcaraz. Como respuesta a tal sistematización jurídica los fiscales organizaron un material ingente, seleccionaron, unieron acontecimientos diversos, advirtieron similitudes donde no las había; en definitiva, uniformaron hechos acaecidos individualmente. Finalmente, la doctrina de los alumbrados se condenaba por primera vez. No se puede hablar, por tanto, del alumbradismo como movimiento antes de ese texto. Y todos los inculpados de iluminismo con posterioridad lo fueron siempre en clara referencia al edicto de 1525. ¿Quiere esto decir que no hubo alumbrados hasta esa fecha? De ninguna manera, porque el edicto se formula por denuncias y procesos previamente celebrados; hoy se conoce que las primeras acusaciones se remontan a 1519. Es más, en 1527, durante su proceso inquisitorial, Ruiz de Alcaraz confesó que se había convertido al alumbradismo unos quince años antes, es decir, 1512. Esta confesión deja confirmado el hecho que dicho movimiento ya estaba establecido bajo la dirección de Isabel algunos años antes de las tesis de Lutero.

[56] Cfr. Márquez, "Los orígenes del nombre", en *Los alumbrados..., Op. cit*., pp. 71-84.

Así, los hechos se desencadenan desde la segunda década del siglo, en Guadalajara, y al auspicio de los Mendoza. El capellán Pedro de Rueda y la criada Mari Núñez acusarán por primera vez a Isabel de la Cruz y Ruiz de Alcaraz[57]. Gracias a algunos hechos sociales y políticos –el Inquisidor General era a la vez Regente de España: debía enfrentarse militarmente a las revueltas de los comuneros castellanos y de las Germanías valencianas. Tras la pacificación del Reino, el Inquisidor es elegido Papa. Durante año y medio la vacante de Inquisidor General queda descubierta. En 1523 se nombra a Alonso Manrique–, las denuncias no se tramitan seguidamente, aunque no son olvidadas. Muy por el contrario, el Fiscal del caso, Diego Ortiz de Angulo, convirtió las denuncias en proposiciones dogmáticas contra la fe católica. La Inquisición de Toledo busca y captura a Pedro Ruiz de Alcaraz y le confisca todos sus bienes. Se procede a la recogida de testimonios por escrito allí donde se alojaban alumbrados. A partir de entonces, las detenciones se suceden en cadena. Una comisión de teólogos extractó de dicho Libro las cuarenta y ocho proposiciones que se recogen en el edicto.

Pero anteriormente se ha apuntado cómo el documento del edicto, insisto, no manifiesta una doctrina sistemática compartida por todos los inculpados de iluminismo, sino que se registran en él acusaciones personalizadas, ya que no a todos los alumbrados se les podía imputar las cuarenta y ocho proposiciones, ni siquiera las mismas actitudes eran compartidas por el núcleo inicial de Isabel de la Cruz:

> Era engañoso en más de un respecto. La gente se llamó al engaño [...]. Nadie había defendido, ni individual ni colectivamente, todas las doctrinas contenidas en este original documento. Las denuncias se limitaban a reproducir pasajes de denuncias concretas sobre personas concretas[58].

¿Cuáles fueron, entonces, las causas de una persecución tan urdida? Varias razones, que se han recogido antes, dan respuesta. Casi todos los reos provenían genealógicamente de judíos conversos, con lo que se explica que no hallaran respuesta para completar su carencia existencial en una liturgia exteriorizante y que buscasen la práctica de un cristianismo

[57] Cfr. Márquez, "Los hechos", en *Los alumbrados..., Op. cit*., pp. 57-70.
[58] Cfr.. Márquez, *Los alumbrados..., Op. cit*., *ibidem*.

interior claramente inspirado en la Biblia[59]. Además el cisma luterano, apoyado por la nobleza germánica, había desestabilizado a la Iglesia y a la estructura imperial. Se enfrentaban también a otras voces de Reforma: anabaptistas, calvinistas y erasmistas. Los alumbrados, con relaciones entre gente comunera y con perfil de anatemas, se convierten en una lacra para la Iglesia, cuya erradicación tendría un valor ejemplarizante. Se une a ello el hecho de que se habían infiltrado entre la alta nobleza castellana. Los Mendoza, descendientes del Marqués de Santillana y con el título de Duques del Infantado, dieron cobijo desde 1519 a Isabel de la Cruz, amiga personal de los Duques y entroncada con hidalgos; Pedro Ruiz de Alcaraz era su contador; María de Cazalla, hermana del Obispo franciscano de Alcalá, Juan de Cazalla, envía a sus hijas solteras a este palacio-conventículo para que sean perfeccionadas por Isabel de la Cruz. En Horche, María de Cazalla posee tierras y, cuando se desplaza hasta allí, conversa y adoctrina en casa de los Cereceda. Ambos iniciadores apostolan por los alrededores con asiduidad. Fieles adeptos se multiplican por Guadalajara y Toledo. El clérigo de Pastrana, Gaspar de Bedoya, se convierte al iluminismo. Periódicamente se reúnen y comentan la Biblia contemplativamente. Isabel de la Cruz es recibida también en conventos franciscanos. En Cifuentes, Fray Diego de Barreda y Fray Antonio de Pastrana, habiendo recibido las enseñanzas de Isabel de la Cruz y Ruiz de Alcaraz, cuentan a un acólito que era mejor y más cierto camino el del *dexamiento* que no el del recogimiento. Pedro Ruiz de Alcaraz se traslada a Valladolid para tratar con Francisca Hernández y el núcleo que ésta reúne, aunque, al contemplar la farsa, se vuelve arrepentido. En 1523 el Marqués de Villena contrata a Pedro Ruiz de Alcaraz como persona de confianza, y se traslada a Escalona. Allí, Alcaraz ejerce además de contador, como consejero espiritual y de predicador del Marqués. Curiosamente, como lo haría Valdés en su época de camarero, Francisco de Osuna dedicará al Marqués el *Tercer Abecedario espiritual*. Es el período en que Osuna y Ortiz se reúnen con el grupo de Alcaraz para comentar los Evangelios y hablar de los atajos hacia Dios. Pero a partir de 1525, tras la publicación del edicto, se esfuerzan, como se ha dicho antes, cada vez más en distarse del alumbradismo. El edicto y los procesos contra el iluminismo castellano normalizarán tal situación. Condenados ya los principales mentores, se abre causa inmediatamente contra el resto de colaboradores: Bernardino de Tovar, el editor Eguía, Juan de Vergara, Barreda, Rodrigo de Vivar, Francisca Hernández, Medrano, Francisco

[59] Cfr. Andrés Martín, *Nueva Visión, Op. cit.,* p. 22.

Ortiz, incluso llega hasta el obispo Juan de Cazalla, y la situación se encrudece con el nombramiento de Valdés como Gran Inquisidor, alcanzando hasta los adeptos del Nuevo Mundo. De tal manera, con estos hechos, y a falta del Libro de los alumbrados y de los procesos de Isabel de la Cruz[60], con la única referencia de otros procesos y menciones literarias, Bremond califica al alumbradismo de herejía fantasma, Á. Selke, de doctrina generada por los inquisidores, Márquez apunta que los alumbrados realmente no supieron qué fueron realmente, Llorca lo tilda como un movimiento místico-subjetivista, Á. Huerga habla de su conciencia de grupo, M. Andrés ahonda en la antítesis con los recogidos, y J. M. García sustenta que se trataba de un movimiento organizado que, en esencia, acepta una sola doctrina, pero que estaba aún en proceso de cristalización ideológica cuando fueron detenidos los principales propagadores.

Por último, cómo el medio físico, el *canal*, por el que se transmite el epistolario póstumamente, el soporte editorial en un ámbito alcalaíno de ciertas libertades, pero sobre todo de generación de ideas religiosas nuevas, es un motivo de análisis.

Sin embargo, la edición comentada de esta carta, además de los posibles problemas de fijación textual y del análisis de los elementos formales del proceso de comunicación epistolar, encuentra otros de índole extratextual, como es la dificultad de conocer con precisión la doctrina que defendían esos *dexados* a los que alude el edicto con que se comenzaba a plantear la cuestión. Algunos de los procesos contra los más importantes miembros de la secta han desaparecido o tan sólo conocemos retazos de ellos[61]. Pero aunque se conservara la totalidad de sumarios y

[60] La información biográfica sobre Isabel de la Cruz es sumamente limitada. Las únicas fechas que se pueden citar con seguridad son las de su proceso inquisitorial de 1524 a 1529. Las actas de su proceso fueron incorporadas con las de Ruiz de Alcaraz. Recordaremos que Ruiz de Alcaraz declaró que Isabel de la Cruz ya había sido su maestra poco antes de 1512. Desafortunadamente el Libro de los alumbrados no se ha conservado. Sólo sabemos que Isabel dejó instrucciones explícitas "que no se avía de ver hasta que ella fuese muerta". Véase: John Longhurst, *Luther's Ghost in Spain* , Kansas, Lawrence, 1969, p. 92 y Márquez, *Los alumbrados…, Op. cit.,* p. 35.

[61] Los sumarios de los procesos contra Pedro Ruiz de Alcaraz (AHN, Inquisición de Toledo, Legajo 106, nº 28), Luis de Beteta (AHN, Inquisición de Toledo, Legajo 102, nº 3. Cfr. José Manuel Carrete, *Movimiento alumbrado y*

procesos, no quedaría resuelto el problema: sólo se posee la visión que los inquisidores legaron de los reos, sistematizando la herejía a la terminología jurídica-teológica en que se produjo[62]. Una tendenciosidad a

---

Renacimiento español: Proceso inquisitorial contra Luis de Beteta, Madrid, Centro de Estudios Judeo-Cristianos, 1980), Rodrigo de Bivar (AHN, Inquisición de Toledo, Legajo 213, nº 7. Cfr. Alastair Hamilton, *Proceso de la Inquisición contra Rodrigo de Bivar,* Madrid, FUE, 1984 y Jesús Fernández, *Proceso inquisitorial a Rodrigo de Bivar "El Mozo",* Alcalá de Henares, Instituto Estudios Complutenses, 1989), María de Cazalla (AHN, Inquisición de Toledo, Legajo 110, nº 21. Cfr. María Laura Giordano, *María de Cazalla (1487-?),* Madrid, Ediciones del Orto, 1998 y Milagros Ortega, *Proceso de la Inquisición contra María de Cazalla,* Madrid, FUE, 1984), Juan López de Celaín (AHN, Inquisición de Granada, Legajo 2604, caja 1. Cfr. Ángela Selke, "Vida y muerte de Juan López de Celaín, alumbrado vizcaino", *Bulletin Hispanique*, 62 (1960), pp. 135-162 y Stefanía Pastore, *Un'eresia spagnola. Spiritualità conversa, alumbradismo e Inquisizione (1449-1559),* Florencia, Leo Olschki, 2004), Juan López de Illescas (AHN, Inquisición de Toledo, Legajo 214, nº 31), Petronila de Lucena (AHN, Inquisición de Toledo, Legajo 111, nº 46), Isabel de la Cruz (Cfr. John Longhurst, "La beata Isabel de la Cruz ante la Inquisición", *Cuadernos de Historia de España (Buenos Aires)*, XXV-XXVI (1957), pp. 279-303), Antonio de Medrano (AHN, Inquisición de Toledo, Legajo 104, nº 15. Cfr. Javier Pérez Escohotado, *Antonio de Medrano, alumbrado epicúreo. Proceso inquisitorial (Toledo 1530)*, Madrid, Verbum, 2003), Francisca Hernández y Juan de Vergara (AHN, Inquisición de Toledo, Legajo 223, nº 42. Cfr. John Longhurst, "Alumbrados, erasmistas y luteranos en el proceso de Juan de Vergara", *Cuadernos Historia de España (Buenos Aires)*, XXVI (1958), pp. 99-163; XXVII (1958), pp. 102-165; XXIX-XXX (1959), pp. 266-292; XXXI-XXXII (1960), pp. 322-356; XXXV-XXXVI (1962), pp. 337-353; XXXVII-XXVIII (1963), pp. 356-371). Cfr. Márquez, *Los alumbrados..., Op. cit*., pp. 288-292.

[62] Cfr. Pérez Escohotado, *Op. cit.* La tesis capital que defiende es la siguiente: todo delito es un problema y un proceso textual. Dicho de otro modo: no hay delito hasta que no ha sido codificado en un texto que lo difunde en forma escrita; las prácticas delictivas –sean de pensamiento, palabra, obra u omisión– han de pasar por el proceso de su descripción y fijación en la letra de un código o de una sentencia. En la bibliografía sobre la historia de la Inquisición española no se ha estudiado suficientemente el rol de los llamados "cuadros inquisitoriales". En este ensayo se le da mayor importancia no a los inquisidores, sino a los escribanos y notarios del secreto, y, por supuesto, los fiscales. De ahí que Pérez Escohotado haya abordado el intrincado asunto de los cuadros intermedios y haya reconstruido la legislación que trataba y dictaba normas sobre los mismos. Para ello acude y se documenta en los llamados *Libros de Estilo* (más conocidos como *Manuales de inquisidores*) y las *Instrucciones* de procedimiento.

priori y una voluntad condenatoria rigen las caracterizaciones que los jueces transmitieron de los reos al futuro. Los alumbrados –que se conozca no escribieron ningún texto; su doctrina llega hasta nosotros, por tanto, de forma fragmentaria y, en muchas ocasiones, desfigurada. Así se explican las contradicciones que se aprecian entre lo que los inquisidores alegan y lo que los inculpados defienden para justificar la ortodoxia de su doctrina. Dato que ha sido en ocasiones olvidado por algunos investigadores. Ante la dificultad de conjeturar sobre las intenciones de los participantes en los procesos, he preferido remitirme a la documentación publicada más que a supuestos ideológicos previos.

Ya que la confusión histórica, hechos y causas, que rodea al fenómeno de los alumbrados no acaba con el desconocimiento de fuentes documentales, ni tampoco con el deslinde entre ortodoxia y heterodoxia, es decir, entre ellos y los recogidos, pasaremos a revisar las fuentes doctrinales de los alumbrados, para poder entender con mayor claridad la utilización del código del emisor y del mensaje de esta carta segunda de Francisco Ortiz.

Para este grupo las doctrinas básicas eran las que siguen. El amor de Dios era absoluto y dirigido a la primera persona de la Santa Trinidad. La espiritualidad alumbrada no es cristocéntrica. La sumisión total del libre albedrío es reconocida por el término general, *dexamiento.* Los alumbrados aspiraban a alcanzar la unión extática con Dios, transitando el itinerario del *dexamiento,* una clase de éxtasis contemplativo que únicamente los elegidos conseguían. En ese estado adquirían una iluminación absoluta de Dios y tal estadio de perfección –llamaban *perfectos* a los que llegaban a tal esfera– que ya no podían pecar ni mortal ni venialmente, puesto que todos sus actos eran dictados por el mismo Dios. Dicha impecabilidad les eximía de toda potestad terrena y eclesiástica, puesto que se abandonaban al Sumo Demiurgo y era éste quien obraba por ellos. Según las instrucciones de Isabel de la Cruz, el amor que se siente por Dios "invade" el alma del alumbrado; dicha presencia era más real que en los sacramentos. Además, considerando a Dios como la esencia de la misericordia, no podían aceptar el concepto del infierno ni de la excomunión; aunque sí creían en la existencia del purgatorio. Aborrecían la adquisición y uso de indulgencias para reducir el castigo. Frente a la Iglesia como organización social proponen el abandono de ésta y su sustitución por una iglesia interior; rechazan la liturgia y el culto oficiales, a la vez que potencian –en sus conventículos secretos– una nueva forma de participación cristiana mediante la lectura

directa de los Textos Sagrados. La práctica interior o privada de la religión era esencial: en sus "Confesiones", parte del proceso inquisitorial, Isabel de la Cruz insistió que para unirse con Dios el hombre no necesita ningún intermediario:

> Algunas veces hablando con personas que se daban a la penitencia y a otras obras de aflicciones corporales decía que para qué se daban a aquellas cosas que eran ataduras y que no lo dice reprobándolas por malas, sino porque no pusiesen su confianza en ellas sino en Dios y su amor[63].

Sólo algunos historiadores como Américo Castro y López Martínez han defendido una influencia doctrinal del judaísmo entre los alumbrados. Pero los argumentos que aportan son más confesionales que otra cosa. Toda la documentación disponible hoy en día revoca tales argumentos. No obstante, el rasgo de conversos sí tiene importancia a la hora de estudiar el medio de donde provienen los acusados y su psicología particular. Algunas de las actitudes radicales anteriores de los alumbrados cobran explicación si son examinadas bajo su condición de conversos – M. Andrés ha incidido en la importancia que los verdaderos conversos otorgan al amor, a la ley escrita en el corazón y no en las Tablas. Esta actitud viene de "la superación de obrar por temor, incluso de las penas eternas. Ella aparece en los alumbrados de 1525 y en otros posteriores. Acaso sea una reacción frente al temor, como disposición interior, que caracterizó a los fieles del Antiguo Testamento[64]"–. Por eso, los alumbrados están en contra de ciertos dogmas y de la Iglesia como institución mediadora entre Dios y el hombre, aunque asistan a las celebraciones para esquivar el castigo. Esta actitud insumisa, su presuntuosa teoría de la impecabilidad, su laicismo, las tres propuestas más substanciales del párrafo anterior, unidos a ese origen social suponen una lacra que varias proposiciones del edicto así lo acusan:

> 4. Que más enteramente venía Dios en el ánima del hombre que estaba en la hostia, si la criatura hacía lo que debía, porque la hostia era un poco de masa, y el hombre era a su semejanza [de Dios].
>
> [Calificación:] Esta proposición es errónea, falsa y herética: lo uno, porque en el sacramento del altar está Dios y hombre por unión hipostática; lo otro, porque parece afirmar que después de la consagración queda la sustancia del pan.

[63] Longhurst, Art. cit., p. 288.
[64] Andrés Martín, *Nueva Visión, Op. cit*., *ibidem*.

> 8. Que la confesión no es de derecho divino, sino positivo.
>
> [Calificación:] Esta proposición es luterana y tiene sabor de herejía.
>
> 13. Que los actos exteriores de la oración no hacen al caso ni son menester, y que hacerlos es imperfección, y que no se humillasen al nombre de Jesús, y que la humillación en el corazón había de estar; y porque se hincó de rodillas a una cruz cierta persona, fue reprehendida; y que hablando en las obras exteriores, dijo cierta persona que eso se le daba decir misa que no decirla, y eso se le daba rezar que dejar de rezar, o ofrecerlo que no ofrecerlo; y que pasando el Santísimo Sacramento por la calle, dijo a ciertas personas: A qué queréis apostar, que aunque pase el Santísimo Sacramento por la calle, que no me levanto a vello, y que así lo hizo; y que inclinando cierta persona la cabeza al nombre de Jesús, se sonrió; y dijo otra cierta persona que era propietaria la persona que así inclinó la cabeza, porque dijo que se ganaban perdones haciendo la tal humillación, y le dijo que no lo hiciese, o que no era menester.
>
> [Calificación:] Esta proposición es errónea, blasfema y herética, porque aparta a los hombres de los votos y santos establecimientos de la Santa Madre Iglesia
>
> 18. Que cierta persona, predicando, decía que no se había de adorar la cruz, diciendo que era un pedazo de madera, que adorasen a Jesucristo crucificado.
>
> [Calificación:] Esta proposición es infiel y herética y cruel.
>
> 27. Que para qué son las excomuniones, ayunos y abstinencias, que eran ataduras, que libre había de ser el alma.
>
> 30. Que no estaba bien que los hombres se metiesen frailes.

Alonso de Santa Cruz, cronista oficial de Carlos V, extractó intencionadamente la mayoría de las proposiciones condenadas por la Inquisición de Toledo en 1525 para expresar la doctrina de los alumbrados:

> Los alumbrados afirmaban que no había infierno [...] Afirmaban que el Padre había encarnado como el Hijo, y que en la bienaventuranza había fe, y que los que lloraban sus pecados eran propietarios de sí mismos [...] Decían que no eran necesario los actos exteriores de adoración; que hacerlos era imperfección y que las que se hacían con fe y esperanza y caridad no se hacían por amor a Dios, sino por propio interés[...] Decían más: que lo que dictaba la razón *in genere boni*, como era oír Misa o Sermón, que la voluntad no se debía conformar a ello, porque se presumía que todo acto que procedía de la voluntad era pecado [...] Decían también que más enteramente venía Dios en el ánima del hombre que en la Hostia consagrada [...] Tenían que no estaba la suma perfección en servir a Dios, ni hacer penitencia,

> ni guardar sus mandamientos, y que ataviar la imagen de Ntra. Sra. y sacarla en procesión era idolatría; y decían que levantarse al Evangelio y hacer las otras humillaciones y señales ordenadas por la Iglesia no era otra cosa sino jugar con el cuerpo en la Iglesia, y que bastaba que las palabras de la Consagración se pronunciasen interiormente, sin pronunciarlas con la boca (...), que aquella palabra del Evangelio que decía que el que perdiese su alma en este mundo la hallaría en el otro se entendía a la letra del dicho *dexamiento*. Afirmaban que no se habían de guardar los Concilios Ecuménicos, y que nadie se había de obligar a ellos. Afirmaban más: que no se había de leer ningún libro por fin de ser consolada el ánima con la comunicación de la Escritura y tenían que por la vida presente no podía el hombre saber si estaba alguno en estado de gracia o no, y que el que amaba a su ánima o hacía algo por su salvación, que la perdía, y, finalmente, afirmaban que, aunque Adán no pecara, no entrara nadie en el Cielo si el Hijo de Dios no naciera[65].

El espíritu reformador de parte de la Iglesia, en todas sus extensiones religiosas y políticas, es el único espacio desde donde cabe analizar la doctrina de los alumbrados toledanos. Así lo vieron pronto los inquisidores y por ello los juzgaron como un verdadero problema teológico. Sin embargo, la concomitancia entre herejes y ortodoxos propició dudas de peso al Tribunal. No se les ocultaron a los inquisidores los elementos helenísticos que la patrística sintetizó en el cristianismo primitivo: el platonismo y la filosofía de Plotino, a través de San Agustín, invadieron el pensamiento teológico, urdiendo misticismos de difícil asentamiento en el entramado dogmático de la Iglesia.

¿De dónde procedían, entonces, los posibles orígenes e influencias doctrinales del alumbradismo[66]? Resulta reveladora la disparidad de criterios sobre los orígenes ideológicos del movimiento –criterios que detentan presupuestos ideológicos previos, bien por caminos religiosos bien por senderos agnósticos–. Conocemos quiénes fueron los alumbrados toledanos; quién fue su mentora; su carácter sectario; lo fundamental de su doctrina. Pero no se está de acuerdo en torno a sus orígenes doctrinales. Se han defendido posturas a veces contrapuestas al no estar definida su doctrina con rasgos seguros por la falta de textos escritos de los propios inculpados. Sobre estas discrepancias del sustrato filosófico del

[65] Cito por García Gutiérrez, *Op. cit*., pp. 54-55.

[66] Cfr. Augusta Foley, "El alumbradismo y sus posibles orígenes", en *Actas VIII de la Asociación Internacional de Hispanistas*, (1983), pp. 527-532.

pensamiento alumbrado que determinan el epistolario de Fray Francisco Ortiz y de su aspecto literario me detendré en la edición de su epistolario completo más adelante.

Cabe ahora presentar una ejemplificación de todos estos condicionantes expuestos a través de las líneas anteriores, a saber, la carta segunda –"A una hermana del autor en respuesta de otra que le escribió, en que le enviaba a pedir instrucción para su vida"–, que fluctúa entre el subtipo de epístola familiar y la carta-ensayo, por cuanto plantea siete consideraciones doctrinales de los perfectos, así se encuentra el lector al Ortiz *emisor* cercano, familiar, al *receptor* concreto que recibe esa carta como todo un *código* elaborado de teología mística, al *contexto* del intercambio epistolar renacentista dentro de un intencionado retiro que condiciona crípticamente el *canal* de fluencia y cifra el *mensaje*, a la vez que lo relaciona con la espiritualidad emergente de la época.

Nótese que las *Epístolas familiares del muy R. P. Fr. Francisco Ortiz, preclarísimo predicador de la orden de San Francisco: enviadas a algunas personas particulares. Las cuales son de muy santa y provechosa doctrina y mucha erudición. —Contiénense juntamente en este volumen algunas otras obras del mismo padre, no menos provechosas, como en la tabla se declara. —Dirigidas al Ilmo. Sr. D. Juan de la Cerda, duque de Medinaceli, conde de la villa del Puerto de Santa María, señor de Cogolludo y su marquesado, y de las villas de Arcos y Luzón, Ciguela y Barahona, etc*.[67], se publicaron póstumamente en Alcalá de Henares, en casa del señor Juan de Brocar, 1552 (1551)[68]. Aparecieron en folio, con

[67] Juan de la Cerda, IV Duque de Medinaceli, IV Conde del Puerto de Santa María, III Marqués de Cogolludo; Virrey y Capitán General de Sicilia y de Navarra, Gobernador de los Piases Bajos, fallecido el 1-VIII-1575 en Madrid. Se casó el 7-IV-1541 en Ocaña (Toledo) con Juana de Noroña, Dama de la Emperatriz Isabel de Portugal, nacida hacia 1520 en Lisboa y fallecida el 19-VI-1568 en Pamplona.

[68] La ecdótica textual es como sigue: 1) *Cartas manuscritas*, Legajo Cortes, 2.388, fols. 108-144 de la Real Academia de la Historia de Madrid. 2) *Epístolas familiares del muy R. P. Fr. Francisco Ortiz, preclarísimo predicador de la orden de San Francisco, enviadas a algunas personas particulares. Las cuales son de muy santa y provechosa doctrina y mucha erudición. —Contiénense juntamente en este volumen algunas otras obras del mismo padre, no menos provechosas, como en la tabla se declara. —Dirigidas al Ilmo. Sr. D. Juan de la Cerda, duque de Medinaceli, conde de la villa del Puerto de Santa María, señor*

tipografía gótica y portada a dos tintas enmarcada por 4 bellos tacos xilográficos y escudo en el centro, (4), 105 folios, numerosas letras capitulares grabadas. Tenemos referencias de ellas en Heredia, 2805; Palau, 205626; Salvá, 3964 y Catalina, 250. Consta la obra de un paratexto, en el que se presentan la cédula de tasación y permiso real, la dedicatoria de "Pedrarias de Ávila al Ilustrísimo Señor don Juan de la Cerda, Duque de Medinaceli, etc. Su Señor" y el prólogo de la obra, en el que se recoge:

> En ellas se parece claramente el discurso de su vida, la gobernación de su persona, el concierto de sus estudios, el aviso con que de los

---

de Cogolludo y su marquesado, y de las villas de Arcos y Luzón, Cigüela y Barahona, etc., Alcalá de Henares, en casa del señor Juan de Brocar, 1552 (1551). Utilizaré el ejemplar Z-8/211(2) de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia. 3) *Epístolas familiares del muy R. P. Fr. Francisco Ortiz, preclarísimo predicador de la orden de San Francisco, enviadas a algunas personas particulares. Las cuales son de muy santa y provechosa doctrina y mucha erudición. —Contiénense juntamente en este volumen algunas otras obras del mismo padre, no menos provechosas, como en la tabla se declara. — Dirigidas al Ilmo. Sr. D. Juan de la Cerda, duque de Medinaceli, conde de la villa del Puerto de Santa María, señor de Cogolludo y su marquesado, y de las villas de Arcos y Luzón, Cigüela y Barahona, etc*., Zaragoza, en casa de Bartolomé de Nagera, 1552, [[4], 136 h. ; 4º]. 4) «Epístolas Familiares del Padre Fray Francisco Ortiz», en *Epistolario Español. Colección de Cartas de Españoles Ilustres, Antiguos y Modernos, recogida y ordenada con notas y aclaraciones históricas, críticas y biográficas por don Eugenio de Ochoa*, Vol. Primero, Madrid, 1945, pp. 251-294.[En nota a la carta que numera como primera reza: «De las veinte y tres epístolas del P. Ortiz que contiene esta edición, hemos suprimido tres, que por su mucha extensión y la aridez de, su argumento no pueden considerarse como tales cartas, siendo mas bien discursos o tratados especiales sobre diversas materias. Las cartas que hemos suprimido son: la 1ª, dirigida *al arcediano de Medina, en que declara las condiciones que ha de haber en la limosna para ser entera y cumplida*, fecha en 4 de octubre de 1535; la 3ª, dirigida *a Doña Isabel de Silva, hermana del conde de Cifuentes, en respuesta de otra suya en que le envió a pedir le declarase la causa por que se canta con tanta solemnidad el día de Santo Tomás el antífona que comienza* : *Nolite timere*, fecha en 23 de febrero de 1510; y la 4ª, que de ningún modo es una epístola, sino simplemente una *Instrucción para los jueces*, que es el título que lleva, no tiene fecha ni se declara a quién va dirigida», p. 251]. Utilizaré el ejemplar Z-8/211(2) de la edición prínceps, depositado en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, aunque existen ejemplares en bastantes bibliotecas europeas, registrados en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español.

> vicios se guardaban, su virtuoso trato, su conversación honesta y las santas palabras, que dan a entender la sinceridad del ánimo y la perfección de sus obras. De manera que allí está dibujada su vida para su gloria; y para nuestra imitación y remedio y, aunque otro ejemplo de esto no tuviéramos sino el de nuestro padre Ortiz, bastaba para creer lo dicho. [...] El cual retraído en aquel rincón de Torrelaguna, el cual para mayor gloria suya le fue dado, salido de las perturbaciones del mundo, apartado del golfo de los vicios, desviado del ruido del siglo, y de sus tráfagos y trapazas, puesto todo en divinas contemplaciones, metido en aquella pequeña morada, adonde de lo mucho que había sabido, despertado con aquel grandísimo silencio, desplegó de tal manera las alas de su divino entendimiento, [...] Lo cual todo declara en estas epístolas con tan subido y excelente estilo, que no habrá corazón tan endurecido que no sienta enternecerse, leyendo cosas tan admirables juntadas con una soberana elocuencia, que cuando otra cosa no tuvieran sino la policía de nuestra lengua, los que le son aficionados estarán obligados a no dejarlas de la mano.

Le sigue la tabla del contenido con la descripción de las veinticinco epístolas y los once tratados que se contienen fuera del corpus epistolar. Se ofrece a continuación la edición de la carta anunciada.

EPÍSTOLA[69]

[Torrelaguna, 10 de marzo de 1535]

[69] En la edición de Eugenio de Ochoa aparece la siguiente nota en la carta que numera como primera: "[…] escribió las devotas cartas que insertarnos aquí, sacadas de la edición de Zaragoza, 1552, libro que ha llegado a ser rarísimo. D. Nicolás Antonio cita otra edición del mismo año, hecha en Alcalá, y otra de Zaragoza, hecha en 1592, en 4.1; pero es probable que la primera de estas dos y la que nosotros tenemos a la vista sean una misma. Estas cartas, como, sus demás obras, se publicaron por diligencia de un hermano del autor, después de su muerte, ocurrida por los años 1517. En el prólogo de estas cartas se lee un notable y muy justo elogio de su doctrina y alto estilo. Después de decir que las buenas cartas son lectura muy provechosa y además un retrato moral del que las escribe, añade: "Y aunque otro ejemplo de esto no tuviéramos sino el de nuestro P. Ortiz, bastaba para creer lo dicho. El cual allende que compuso otras excelentes obras con grandísimo ingenio y curiosidad y prudencia; de las cuales se le siguió mucha gloria y grande provecho a la cristiandad; pero no hay cosa donde mas se muestre la grandeza de su ingenio y santidad de su vida que en estas Epístolas. El cual retraído en aquel rincón de Torrelaguna, el cual para mayor gloria suya le fue dado, salido de las turbaciones del mundo, apartado del golfo de los vicios, desviado del ruido del siglo y de sus tráfagos y trapazas, puesto todo en divinas contemplaciones, metido en aquella pequeña morada, adonde lo mucho que había sabido, despertado, con aquel grandísimo silencio, desplegó de tal manera las alas de su divino entendimiento, que ayudadas por el aliento de Espíritu Santo, el cual por sus santas obras había merecido, nos dio a entender claramente, como quien por experiencia de tantos años lo sabía, en qué consistía nuestra bienaventuranza, y cuál sea el verdadero camino para ella. Lo cual verá quien todas sus epístolas leyere, viendo en ellas pintado un tan subido contentamiento de pobreza, un arrepentimiento extremado, un temor nacido del conocimiento de sí y de Dios, un grande regocijo, engendrado de sus virtuosas obras; finalmente, un alma gloriosa, toda a la voluntad divina sujetada. Lo cual todo declara en estas Epístolas con tan subido y excelente estilo, que no habrá corazón tan endurecido, que no sienta enternecerse leyendo cosas tan admirables, pintadas con una soberano elocuencia; que cuando otra cosa no tuvieran sino la policía de nuestra lengua, los que le son aficionados estarán obligados a no dejarlas de la mano. A nuestro juicio el P. Ortiz es uno de los puros y elegantes escritores del siglo XVI. Adolece algo de la pedantería y prolijidad propias de aquel tiempo; pero su frase es castiza y su estilo noble, conveniente y exento de toda afectación".

A una hermana del autor en respuesta de otra que le escribió, en que le enviaba a pedir instrucción para su vida[70].

Muy amada y en Cristo señora hermana:

Jesucristo Nuestro Señor, luz de los que le siguen, y misericordia los que le temen, y gozo de los que le aman, os inflame en su divino amor, y os dé a gustar cuán suave es, y os haga una misma con Él, y os enseñe a hacer su santa voluntad, amen.

Importunaisme con vuestras cartas que os instruya en el aparejo[71] que debéis tener para que la muerte os sea fin de muerte y puerta de vida eterna, y que os diga yo cómo habéis de servir a Dios. Retráeme de obedeceros. Así, al ver que la razón no sufre que yo quiera ser maestro antes que sea buen discípulo, como el saber que lo habéis menester: yo no basto a darlo, aunque con su gracia baste a decirlo. No pienso que os diré lo que no sabéis, sino que si entráis en vuestra alma, la verdad eterna de Dios, que da aldabadas[72] y habla dentro os enseñara lo que, si obraseis, crecierais con gran prisa de virtud en virtud[73]. Porque no mintió quien

[70] María Ortiz, la mayor entre las hermanas. La correspondencia con sus hermanos fue muy fluida.

[71] Aparejo: Preparación, disposición para algo; prevención de lo necesario para conseguir un fin.

[72] Aldabada: Aviso, especialmente el que causa sobresalto.

[73] La noción de propiedad intelectual sólo existía en la tradición mística para ser permanentemente impugnada. El deseo de posesión suponía la negación del ser. Durante el siglo XVI fue motivo de largas discusiones la llamada "cuestión difícil", es decir, la elevación sobre lo especulativo por la fuerza del amor y la interiorización en el alma. Algunos franciscanos defendían, siguiendo al Pseudo-Dionisio y San Buenaventura, que la labor del entendimiento permanecía implícita en el hombre habituado a la interiorización meditativa y diferenciaban entre entendimiento especulativo y práctico. "Entrar dentro de sí" o "subir de sí" era uno de los ejercicios practicados en los recolectorios franciscanos, ya que la ascesis está en función de la reintegración hacia la esencia o fondo del alma. Este

dijo: "Obra el bien que entiendes, y vendrás a entender lo que no entiendes". Convídame, por otra parte, a hablar el ver que con tanta humildad y deseo de obedecer a Dios y obrar lo que de su parte se os dijere[74], y con tanta fe me escribís y con instancia rogáis que os escriba[75], que me puedo llamar constreñido a obedeceros, por ver que vuestro deseo es dado de Dios y es para ir a Dios. Y como yo os ame tan entrañablemente en Cristo, y cada día con tanto cuidado os encomiende a su Majestad, y con tanto deseo codicie que vos lo améis y poseáis, que con su gracia daría la vida por este fin, esme muy ligero tomar el trabajo de escribiros lo que yo para mi alma deseo, por esperar el fruto de vuestra obra, y que redundará en honra y gloria de mi Dios. Y pongo por orden las siguientes consideraciones, que todos debemos tener.

La primera es, que pensemos que más falta hay de verdadera hambre espiritual en nosotros, que de pan de doctrina; porque predicándonos tan de continuo cuanto Dios ha criado y escrito e inspirado, no hay quien justamente se pueda quejar de falta de doctrina, en especial después que Cristo vino al mundo a partir y multiplicar este pan en tanto grado, que de los pedazos que los apóstoles cogieron, hay para que siempre sobre a mil

---

tipo de prácticas tenían como referente la escuela de Ricardo de San Víctor, especialmente *Les douze Patriarches ou Benjamin Minor,* 84: ML 196, 59-60 y *Benjamin Maior,* IV, 1: ML 196, 135, expresión de la mística especulativa, entre otros.

[74] La pobreza franciscana, expuesta por Ortiz en sus diversas facetas literarias, en su forma elemental es la carencia voluntaria de bienes materiales; pero en el ámbito más elevado, esa pobreza se hace sinónimo de la humildad. La puerta del camino ascético se abría con el conocimiento propio y de lo fenomenológico: con ello se adquiría la dimensión de la propia pobreza y pequeñez y del papel misericorde de Dios. Sobre la humildad metodiza Ortiz en varias de sus obras, que guardan una relación evidente y estrecha con la producción de Francisco de Osuna, al que remitiré en más ocasiones. Cfr. Osuna, *Op. cit.,* pp. 498-515, donde "Habla de la humildad, diciendo: Humildad crezca contigo para bien aprovechar".

[75] Ya desde Roma, la carta tenía una estructura fija. Ese formato epistolar normalizado tuvo una enorme incidencia en las cartas del Nuevo Testamento y en los epistolarios del siglo XVI español. La fórmula introductoria (*praescriptio*) de una carta clásica o neotestamentaria consistía en tres elementos básicos (remitente, destinatario, saludo), aunque a veces hay otro componente que amplía el saludo, por ejemplo el recuerdo (*mnemoneúein*) del destinatario, o la expresión del deseo de buena salud para aquél y la información sobre la propia salud (buena) del remitente.

mundos que fuesen[76]; y hacemos tanta ventaja en el conocimiento de Dios y de sus caminos a los que fueron antes que Dios encarnase[77], como el que camina con luz del sol al que camina con luz de pequeña candela. Y así llamó San Pedro a la doctrina de los profetas candela que resplandece en lugar oscuro hasta que amanezca[78]; y como el agua del mar a la del

[76] Francisco Ortiz está especialmente interesado en su epistolario –"cuanto Dios ha criado y escrito e inspirado"– en afirmar la Tradición y Universalidad de la Iglesia católica, ambas recogidas a través del testigo del sacerdocio. Pero sobre todo en el carácter revelado de la Palabra, algo sumamente defendido por los movimientos cristianos no católicos desde aquella época. Téngase en cuenta además que el aspecto negativo del Recogimiento busca la meditación amorosa de la creación, especialmente la vida de Jesús, que va *iluminando* la mente del hombre. Cfr. Francisco de Osuna, *Quinto Abecedario Espiritual*, Burgos, 1542, 59b, LXXIX rº: "Si traes contigo delante de tu atención a Jesús, tendrás todo el magisterio del mundo".

[77] La *devotio* moderna se expresa en Ortiz con los motivos del Nacimiento, Encarnación, Eucaristía y Pasión de Jesús, a través de consideraciones plásticas, poéticas o imaginativas. Con ellos plantea la superación de los sentidos y la consecución de la llamada "ciencia sabrosa". La Encarnación demostraba la humanidad de Cristo y su entendimiento contemplativo ayudaba a purificar las tres potencias del alma.

[78] 2 San Pedro, 1, 19: "Tenemos también la palabra de los profetas más firme, a la cual hacéis bien de estar atentos como a una candela que alumbra en lugar oscuro, hasta que el día esclarezca, y el lucero de la mañana salga en vuestros corazones" [Las citas bíblicas latinas que utiliza Ortiz en las cartas están tomadas de la *Vulgata Latina*, a veces con errores de traslación que señalaré en cursiva. Las reseñaré con el versículo completo. Además recogeré la Antigua Versión castellana de Casidoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), muy cercana al espíritu de los recolectorios franciscanos, para confrontar la traducción que de la primera realiza en el cuerpo epistolar]. Repárese en dos textos casi coetáneos. Primero, en Fray Antonio de Guevara en el capítulo segundo de *Oratorio de religiosos y ejercicio de virtuosos*, Valladolid, 1542, muy cercano a esta epístola por el género de la destinataria, quien escribe para plantear el papel de la mujer: "Sint lubi viri precincti: et lucerne ardetes in manibus vestris: decía Cristo a sus discípulos: luce, XII, y es como si les dijera: Si queréis ser discípulos míos seguirme y servirme, conviene que os ciñáis muy justo, y que tengáis una candela encendida en cada mano, como los que esperan a su señor que vendrá de súbito. Conforme a este consejo Elías en el desierto, San Pedro en la cárcel, San Pablo en Éfeso, y Cristo en el cenáculo, aunque estaban mal vestidos, andaban bien ceñidos: para darnos a entender, que los verdaderos siervos de Dios, por afrentas que les hagan, ni trabajos que les vengan, nunca han de aflojar en lo que empezaron". Segundo, en San Juan de la Cruz en el libro

arroyo; que así dijo Isaías: *Repleta est terra scientia domini sicut aqua maris aperientis*[79]*;* quiere decir: "Toda la tierra está llena de la sabiduría

---

segundo, capítulo 17 de la *Subida al Monte Carmelo* declara: "La cual no puede ser sin cerrar los ojos a todo lo que es de sentido e inteligencia clara y particular. Porque, aun con estar san Pedro tan cierto de la visión de gloria que vio en Cristo en la transfiguración, después de haberlo contado en su Epístola 2ª canónica (1, 17-18), no quiso que lo tomasen por principal testimonio de firmeza, sino, encaminándolos a la fe, dijo (1, 19): Et habemus firmiorem propheticum sermonem: cui benefacitis attendentes, quasi lucernae lucenti in caliginoso loco, donec dies elucescat, etc.; quiere decir: Y tenemos más firme testimonio que esta visión del Tabor, que son los dichos y palabras de los profetas que dan testimonio de Cristo, a las cuales hacéis bien de arrimaros, como a la candela que da luz en el lugar oscuro. En la cual comparación, si quisiéremos mirar, hallaremos la doctrina que vamos enseñando. Porque, en decir que miremos a la fe que hablaron los profetas, como "a candela que luce en lugar oscuro", es decir que nos quedemos a oscuras, cerrados los ojos a todas esotras luces, y que en esta tiniebla sola la fe, que también es oscura, sea luz a que nos arrimemos. Porque si nos queremos arrimar a esotras luces claras de inteligencias distintas, ya nos dejamos de arrimar a la oscura, que es la fe, y nos deja de dar la luz en el lugar oscuro que dice san Pedro; el cual lugar, que aquí significa el entendimiento que es el candelero donde se asienta esta candela de la fe, ha de estar oscuro "hasta que le amanezca" en la otra vida "el día" de la clara visión de Dios, y en ésta el de la transformación y unión". El símbolo de la candela (lámpara según otras traducciones) ha ocupado la poética de contenido religioso de casi todas las confesiones y ha generado bastante bibliografía, especialmente en la relación con el neoplatonismo literario. Puesto que en la carta presente, Fray Francisco está relacionando temática, sistémica e intencionadamente pasajes neotestamentarios con otros del Antiguo Testamento, interesa reparar cómo apunta a hitos claves de la historia de la salvación, donde el símbolo connota espiritualidad.

[79] Is. 11, 9: "Non nocebunt et non occident in universo monte sancto meo quia repleta est terra scientia Domini sicut *aquae* maris *operientes*": ["No harán mal ni dañarán en todo mi santo monte; porque la tierra será llena del conocimiento de Jehová, como cubren la mar las aguas"]. El Libro de Isaías es el de mayor prestigio entre los libros proféticos. A pesar de su título, no consta que sea una sola obra y de un solo autor. Se puede dividir el libro, todo él inspirado, en tres grandes títulos: Isaías Primero (capítulos 1-39); Isaías Segundo (capítulos 40-55); Isaías Tercero (capítulos 56-66). Hay en él temas que se repiten con insistencia y predilección: la santidad de Dios, el pecado del hombre, la fe, el pueblo elegido, la gloria de Jerusalén y sobre todo hay una mirada hacia el futuro. El cuadro descrito en este capítulo 11 pasa de la enumeración de las cualidades del rey-mesías a la descripción de las características de la nueva era que él va a comenzar. El Espíritu de Dios, principio de vida y de salvación, reposará

de Dios, como agua de mar extendido"[80]. Mas, aunque hay tanto y tanta agua, fáltanos hambre y sed[81], por la abundancia de los malos humores, que son nuestras propias voluntades y pasiones, que ocupan con tan grave enfermedad nuestras almas, que ya tenemos perdido el apetito y gusto, teniendo a las veces hastío del maná suavísimo, y suspirando por las ollas de Egipto, y teniendo lo dulce por amargo y lo amargo por dulce; y ya que algo comemos, presto lo lanzamos; y si lo retenemos es en la memoria para saber parlar de Dios; que no desciende al estómago del alma, que es la voluntad, ni se digiere con el calor de la caridad, pues tan poco se nos pega[82]. Y pues tan poco nos esforzamos, con lo que oímos, a andar diligentes por el camino de Dios, y hasta que estemos bien purgados de nuestros malos humores y dejemos muy de veras nuestras ruindades, no sabremos qué cosa es tener aquella verdadera hambre que merece ser llena de bienes[83], según que la sacratísima Madre de Dios lo cantó en la

---

permanentemente sobre el Mesías. Gracias a este Espíritu podrá establecer la justicia, vivirá atento a las necesidades de los más débiles. Pondrá en paz el reino donde pequeños y pobres serán los privilegiados. La paz mesiánica alcanzará a los animales. La vida que restablezca es nueva y espiritual porque procede del Espíritu de Dios y es guiada por Él. La interpretación del franciscanismo recogido radical, bajo la óptica de la mística teología, de esta fraternidad universal podía afectar a la concepción escolática de la *sustancia personae*, y no era bien visto ante los ojos de ciertos dominicos de la Inquisición. El conflicto latente entre mística y autoridad eclesial era prácticamente insoluble desde principios del XVI.

[80] Recrea un fragmento del *Speculum* 2 de San Buenaventura: "Como el océano recibe todas las aguas, así María recibe todas las gracias. Como todos los ríos se precipitan en el mar, así las gracias que tuvieron los ángeles, los patriarcas, los profetas, los apóstoles, los mártires, los confesores y las vírgenes se reunieron en María".

[81] El alma, por su capacidad receptiva, se simboliza a veces con el agua en el lenguaje religioso. Las aguas y la noche son dos símbolos centrales de la obra de Ortiz. En realidad, ambos símbolos son paralelos y constituyen uno solo. Descender a la noche es descender al fondo de las aguas, que espejan la verdad revelada.

[82] En la aplicación de los principios antropológicos-teológicos del recogimiento franciscano a la experiencia de la fuerza atractiva de Dios se responde con el entendimiento, la voluntad y el amor como causas de conocimiento.

[83] En las convergencias entre las señales de los escritores místicos del siglo XVI español, sobre todo franciscanos y carmelitas, el camino espiritual desemboca sobre un campo interior situado en la profundidad del ser donde se consume la unión de amor, también llamado por ellos "matrimonio espiritual" por

Magnificat[84]. Y no quiero que penséis que solamente llamo ruindades los

---

su carácter completo y definitivo. Para éstos, esa morada es la última de une serie de siete –número perfecto– y la antecámara de la vida celestial. Es necesario un vaciamiento del alma y purgación del cuerpo para que se produzca esa sabiduría de la "ciencia sabrosa" –en la declaración de la estrofa decimoctava del *Cántico* de San Juan de la Cruz: "La ciencia sabrosa que dice aquí que la enseño es la teología mística, que es ciencia secreta de Dios que llaman los espirituales contemplación, la cual es muy sabrosa, porque es ciencia por amor, el cual es el maestro de ella y el que todo lo hace sabroso"–. Así, en el *Diálogo de Doctrina Cristiana*, Juan de Valdés para explicar la alegoría de los siete dones del Espíritu Santo y al referirse al don de la verdadera sabiduría, dice por voz del arzobispo: "Primeramente, el don de sabiduría da Dios comúnmente al alma para que le conozca y guste; y particularmente lo da a los que han de enseñar a sus prójimos, para que, mediante él, sepan enseñar toda verdad con mucho fervor y sin temor ninguno; y enseñar, no por interés ni con la ambición de ser tenidos y estimados por sabios, sino solamente de magnificar y engrandecer la doctrina de Jesucristo e imprimirla y encajarla en los ánimos de todos. Esta es la sabiduría con que hablaban los Apóstoles, y con ésta gustaban y sentían lo que hablaban al sabor de ésta, y al olor corrían las doncellas que dice el sabio en los Cantares; con ésta escribieron los santos Doctores. De esta manera habéis de entender este don de sabiduría; y éste es el efecto que hace en el alma, porque como esta sabiduría venida del cielo es ciencia sabrosa, de tal manera se imprime y encaja en nuestros ánimos, que nos da fervor y eficacia para predicar la bondad y misericordia de Dios muy de otra manera que si no la tuviésemos, puesto caso que alcanzásemos toda la ciencia que con fuerzas humanas se puede alcanzar". Nótese la coincidencia del número de dones y las consideraciones que Ortiz propone en esta carta y que los siete beneficios del Espíritu fueron meditados ampliamente en los ejercicios practicados en la Salceda.

[84] El *Magnificat* aparece en Lc. 1, 46-55. En este cántico pueden distinguirse tres estrofas: en la primera (versículos del 46 al 50) María glorifica a Dios por haberla hecho Madre del Salvador, hace ver el motivo por el cual la llamarán bienaventurada todas las generaciones y muestra cómo en el misterio de la *Encarnación* se manifiestan el poder, la santidad y la misericordia de Dios. En la segunda (versículos del 51 al 53) enseña cómo en todo tiempo el Señor ha tenido predilección por los *humildes*. En la tercera (versículos del 54 al 55) proclama que Dios, según su promesa, ha tenido siempre especial cuidado del pueblo escogido al que le va a dar el mayor título de gloria: la Encarnación de Jesucristo, judío según la carne (Rom. 1, 3). Varios lugares bíblicos va a relacionar con el *Magnificat* Ortiz en las consideraciones siguientes. La providencia divina se ha manifestado multitud de veces a lo largo de la Historia. Así, Dios alimentó con el maná al pueblo de Israel en su peregrinación por el desierto durante cuarenta años (Éx. 16, 4-35). Así también colmó las ansias de

groseros pecados, que cualquiera ciego los sentirá; mas todos cuantos apetitos y pundonores y sentimientos hay en nuestra alma, que cotejados con la regla de la voluntad, del Padre y de la vida de su benditísimo hijo Jesucristo nuestro Señor, y de lo que el Espíritu Santo inspiró para ser obrado y predicado y escrito de su Iglesia apostólica, se hallaren discordar y tener olor de mundo; y aunque estén mas encubiertos de celos y colores y falsas luces del que se transfigura en ángel de luz, tened que son ruindades y malos humores que impiden la verdadera hambre del alma; y aunque todos sean mortales, todos son perjudiciales y dañosos a la buena disposición del alma, y la hacen andar descolorida y flaca, como a persona que tarde convalece, y desganada y desabrida. Y así entended siempre que hablare de ruindades[85].

La segunda consideración es, que no se debe tener por verdadera hambre ni por verdaderos deseos de Dios unos que nos parecen a nosotros que son deseos, cuando viéremos que no tienen eficacia para que el alma busque todos los medios necesarios para su remedio[86]; porque entonces se puede decir: *Venerunt filii usque ad partum, et non erat virtus pariendi;* que quiere decir: "Las madres no tienen fuerza de parir, aunque los hijos

---

santidad de la Virgen con la Encarnación del Verbo. Dios había alimentado con su Ley y la predicación de sus profetas al pueblo elegido, pero el resto de la humanidad sentía la necesidad de la Palabra de Dios. Ahora, con la Encarnación del Verbo, Dios satisface la indigencia de la humanidad entera. Serán los humildes quienes acogerán este ofrecimiento de Dios. El origen último de este proceder divino es la gran misericordia de Dios que se compadeció de la miseria de Israel y de todo el género humano. La misericordia de Dios fue prometida de antiguo a los Patriarcas. Así, a Adán (Gén. 3, 15): Encarnación, humildad y humanidad del pecado son las ideas recreadas en esta parte inicial del *corpus epistolare* de este texto.

[85] Según la mariología la Virgen reúne en sí los frutos del Espíritu Santo: la paz y la alegría. Estos sentimientos del alma de María se desbordan en el *Magnificat*. El alma humilde ante los favores de Dios se siente movida al gozo y al agradecimiento. En ella el beneficio divino sobrepasa toda gracia concedida a criatura alguna. Cfr. Ortiz, *De ornatu animae, Op. cit*., fol.14v. y *Homilias*, *Op. cit*., fol. 119r.

[86] Los deseos para los recogidos son los pies del alma, con los que va ligera y prestamente donde quiere. Los recogidos desean más que saben. En esto siguen a San Agustín: *Confesiones*, XIII, 9, 10: "Pondus meum amor meus"; *Epístolas*, 55, 10, 18 y *La ciudad de Dios*, XI, 28.

han llegado a los nueve meses"[87]. Y de las tales almas dice Cristo: *Vae pregnantibus et nutrientibus in illis diebus*!: " ¡Ay, dice Dios, de las que en aquellos días estuvieren preñadas o criaren a sus pechos!"[88]. Que aquellos deseos cáusanse de que se siente el alma desasosegada en su ruindad, y Dios con misericordia la hostiga y llama por otra parte para sí; mas aquel llamamiento de Dios más es manifestador del deseo que tiene Dios de mi bien, que del deseo que tengo de su honra y servicio. Y es una inspiración que dice *Adam, ubi es?*: "Adán, ¿dónde estás?" al alma pecadora; y la hace más digna del infierno, cuando no responde como debe. Y si queréis llamar los tales deseos, yo lo otorgaré con tal que sintáis que son los deseos del perezoso, que dice el Sabio que lo matan por su pereza; porque no son sino un parecerme bien lo bueno desde lejos; y si gimo por ello y si es amargura en mi cautividad, es esa la amargura de que se escribe en el Éxodo (Éx. 1), que con las obras duras causaban los egipcianos amargura en los hijos de Israel que los servían[89]. Mas no se lee

[87] 2 Libro de los Reyes, 19, 3 : "Qui dixerunt haec dicit Ezechias dies tribulationis et increpationis et blasphemiae dies iste venerunt filii usque ad partum *et vires non habet parturiens*": ["Que le dijesen: Así ha dicho Ezechias: Este día es día de angustia, y de reprensión, y de blasfemia; porque los hijos han venido hasta la rotura, y la que pare no tiene fuerzas."]. Is. 37, 3 : "Et dixerunt ad eum haec dicit Ezechias dies tribulationis et correptionis et blasphemiae dies haec quia venerunt filii usque ad partum *et virtus non est pariendi*": ["Los cuales le dijeron: Ezechias dice así: Día de angustia, de reprensión y de blasfemia, es este día: porque los hijos han llegado hasta la rotura, y no hay fuerza en la que pare"]. Este capítulo recoge el recurso a Isaías que continúa con un versículo en el que el profeta se encuentra recluido, en una situación muy parecida a la de Fray Francisco en su convento: "Vinieron pues los siervos de Ezechias a Isaías. Y díjoles Isaías: Diréis así a vuestro señor: Así dice Jehová: No temas por las palabras que has oído, con las cuales me han blasfemado los siervos del rey de Asiria".

[88] Lc. 21, 23: "Vae praegnantibus et nutrientibus in illis diebus: erit enim pressura magna super terram": ["Mas ¡ay de las preñadas, y de las que crían en aquellos días! porque habrá apuro grande sobre la tierra é ira en este pueblo"].

[89] El fondo de los hechos que relata el Éxodo fue la crisis política que atravesó Egipto en el siglo XIV antes de Cristo. Los pueblos extranjeros poderosos constituían una amenaza desde fuera del país, los emigrantes semitas provocaron disturbios desde dentro. Para restablecer la situación un general egipcio dio un golpe de estado y emprendió una serie de grandes construcciones de defensa y urbanización. Para ello utilizó muchos obreros judíos. Moisés, egipcio de origen hebreo, no aceptó esta situación de trabajos forzados y arrastró a sus hermanos de raza hacia el desierto. Allí organizó su vida y preparó la conquista de Canaán. El

haberles Dios oído hasta que, como se cuenta en el segundo capítulo, después de muerto Faraón, el que entonces reinaba, gimieron, y entonces salió su clamor a Dios; en lo cual se significa que mientras que el pecado reina en nuestra voluntad, aunque estemos tristes por él, no es aquella tristeza con la que Dios se aplaca; mas muerto el rey de Egipto, sube el gemido al cielo. Que los pecados son obras tan duras para el alma y tienen tan gran congoja consigo, que en alguna manera se puede llamar estrecho el camino que lleva al infierno y ancho el del cielo. Aunque por el respeto que Cristo nuestro Señor dijo ser estrecho el camino de la vida, sea verdad soberana que no puede contradecir a lo dicho; porque aunque pone en muy estrecho a la carne, cuyos sensuales apetitos refrena, da grandes anchuras al alma, en especial cuando le ama: que de la tal declara San Agustín aquella palabra de San Juan: *Et mandata eius gravia non sunt*[90]; quiere decir: "Sus mandamientos no son graves ni pesados". Que de verdad, tomar el yugo de Cristo es dejar los cinco yugos de bueyes que mercó el que por ellos, según dice San Lucas, dejó de ir a las bodas, y trocar carga muy pesada por muy ligera.

---

libro I cuenta la vocación de Moisés. Dios que elige a Moisés, le revela su Nombre y lo constituye jefe de su pueblo. Dios [Moisés], que guía a su pueblo a través de las penalidades del desierto, establece con su pueblo una Alianza y sigue fiel a lo pactado. Por ello, al libro del Éxodo se le ha llamado el Evangelio del Antiguo Testamento.

[90] 1 Jn 5, 3 "Haec est enim caritas Dei ut mandata eius custodiamus et mandata eius gravia non sunt": ["Porque este es el amor de Dios, que guardemos sus mandamientos; y sus mandamientos no son penosos"]. La primera carta de San Juan fue muy recurrida entre los escritores recogidos. Está dominada por la idea de la "luz". La luz de la que se habla recibe también los nombres de "verdad" y de "unción interior". A lo largo de ella aparecen los criterios de la comunión con Dios, considerada ésta como una participación en la luz que es Dios. Si Dios es luz, el cristiano: camina en la luz y no peca; guarda los mandamientos, especialmente la caridad contra el mundo y los anticristos. La carta continúa con la idea de la filiación divina, idea compartida por cristianos, gnósticos y neoplatónicos, aunque con algunos matices. Ello exige para el escriturista: obrar con justicia, solidaridad fraternal y admisión de la fuerza del Espíritu Santo. La tercera parte de la carta, de donde está tomada la cita de la epístola de Fray Francisco, expone el principio "Dios es amor" [Se hace necesario distinguir entre *caritas*, *amor* y *cupiditas*] y el *iter vitae* a través del testimonio de Dios: la vida eterna por el amor. Fue precisamente su interpretación del Eros divino una de las causas que condenó a Ortiz en el proceso inquisitorial de Toledo.

La tercera consideración es, que pensemos que esta empresa de la vida eterna conviene tomarla muy a pechos[91], pues es justo ser en tal caso varones[92]; que vemos que en el mundo si algún caballero toma alguna cosa por pundonor[93], perderá su estado[94] por salir con su interés, porque lo toma por caso de honra; y aunque la cosa en sí valiese poco, por salir con su intención trabajará hasta la muerte; y así, pues hay tan mayor razón, conviene que nuestra ánima se determine de tomar este pleito viejo que contra el demonio y sus hacedores, que son el mundo y la carne, tiene muy a pechos, y que se diga así con firmeza: "O yo tengo de salir, con ser humilde y paciente, gran amador de Dios y despreciador de sí mismo, o morir sobre tal caso; que la muerte me será vida". Y así dice San Ambrosio, declarando aquella palabra: *Regnum caelorum vim patitur, et violenti rapiunt illud*[95]: que quiere decir: "El reino de los cielos es combatido por fuerza, y los violentos se alzan con él"; que como los ladrones salen al camino para hacer fuerza y robar al que pasa con grandes riquezas, así nosotros hemos de salir a Cristo, que es el camino cuanto hombre, y el riquísimo cuanto Dios, para tomar sus tesoros; mas la fuerza dice que no se ha de hacer al que viene los brazos abiertos y las manos llenas de celestiales riquezas, mas a nuestros vicios, acoceándolos[96] y domándolos, porque nos estorban de poseer sus tesoros; y si, como dice San Pablo, con tanto cuidado corren todos por la joya temporal y corona corruptible[97], donde es cierto que no la lleva sino uno solo que sobre todos

[91] Tomarse algo a pecho: *Frs*. Mostrar mucho interés y empeño. Ofenderse excesivamente por ello.

[92] Varones: En el sentido de hombre de respeto, autoridad u otras prendas. Hombre de extremada bondad y virtud.

[93] Pundonor: Estado en que la gente cree que consiste la honra, el honor o el crédito de alguien.

[94] Estado: Cada uno de los estamentos en que se dividía el cuerpo social; clase o condición a la cual está sujeta la vida de cada uno.

[95] Mt. 11, 12: "A diebus autem Iohannis Baptistae usque nunc regnum caelorum vim patitur et violenti rapiunt illud": ["Desde los días de Juan el Bautista hasta ahora, al reino de los cielos se hace fuerza, y los valientes lo arrebatan"].

[96] Acocear: *Coloq*. Abatir, hollar, ultrajar.

[97] 1 Co. 9, 25: "Y todo aquel que lucha, de todo se abstiene: y ellos, a la verdad, para recibir una corona corruptible; mas nosotros, incorruptible". En los primeros capítulos de 1 Corintios, el apóstol Pablo se dedica a tratar específicamente todos los problemas que hablan conducido a la joven iglesia a las divisiones y desacuerdos entre los creyentes, así como también un caso de

es aventajado, ¿qué cuidado se debe tener por la incorruptible, que a cuantos fielmente pelearen es prometida?

La cuarta consideración sea, que aunque sea santa la osadía que nos da el amor para allegarnos a Dios y pedirle misericordia, debemos no olvidar una santa vergüenza que la razón y justicia demanda que se tenga. Y pues que tantas veces hemos ofendido a una tan gran Majestad, cuando fuéremos a pedirle perdón y favor, no vamos con desvergonzado atrevimiento, como a quien tiene en poco sus llagas; sitio con sentimiento de alma y con lágrimas y suspiros del corazón pidamos más el perdón que con palabras[98]. Y esta es doctrina de San Ambrosio, en el sermón cuarenta

---

inmoralidad sexual que le había sido reportado. Ya en el capítulo 7 Pablo empieza a responder a otra serie de problemas y preguntas que le habían sido planteados oficialmente por medio de una carta de la iglesia de Corinto. Entre los asuntos que se le planteaban a Pablo destacan el matrimonio, el divorcio, la idolatría, el servidor cristiano y su recompensa, la Cena del Señor, los dones espirituales y la naturaleza de la resurrección de los creyentes. En el capítulo 9 Pablo hace uso de ilustraciones tomadas del campo del atletismo. En primer lugar se refiere a "los que corren en el estadio" (versículo 24), con lo cual demuestra que aunque todos corren, sólo uno se lleva el premio. Luego se refiere a "todo aquel que lucha" (versículo 25) para obtener una corona. Estas ilustraciones recalcan la necesidad de la autodisciplina y del esfuerzo personal. Su interés primordial es que cada cristiano se convierta en un ganador de almas para Cristo, pero está convencido de que si no hay autodisciplina no puede haber éxito. Esta autodisciplina era la abstinencia de pensamiento de los recogidos franciscanos y uno de los puntos cruciales de su diferenciación con los alumbrados.

[98] El procedimiento ordenativo se resuelve en la colocación al comienzo y al final de la carta bajo una motivación de carácter fuertemente religiosa y hasta doctrinal; entre estos dos extremos se extiende una considerable diversidad de remitencias bíblicas que a su vez obedecen a una intencionalidad catequética determinada: la meditación sobre la Pasión de Cristo. En el fondo, el empleo de estos motivos se debe a una causalidad que empieza canónicamente en la interpretación que el Concilio de Trento reconoce a la Pasión: *atque illud in primis, a Deo justificari impium per gratiam ejus, per redemptionem, quae est in Christo Jesu* (*Concilio de Trento*, Barcelona, 1845, Sesión VI, cap. VI "Modus praeparationis", p. 51). Antes, en la Sesión V "Decretum de peccato originali", ya ha quedado asentado sobre Cristo "*qui nos Deo reconciliavit in sanguine suo, factus nobies justitia, sanctificatio, et redemptio*" (*ib.*, p. 36). De aquí emana en gran medida un componente esencial de la configuración de la mentalidad del escritor consistente en "mover a devoción" [Cfr. Emilio Orozco, *Op. cit*., Vol. II, p. 31; por lo que se verá abocado "a la acentuación de lo expresivo y de lo

y seis, de la penitencia de San Pedro, donde dice que más quiso San Pedro llorar su pecado que hablarle, porque la desvergüenza de pedir tan presto perdón no ofendiese más que aplacase; porque más presto suele merecer el perdón el que con más vergüenza ruega. Y así da por doctrina que en toda culpa primero lloremos que oremos; y cierto es que quien bien entendiere la intención de San Ambrosio, verá que él no quiere que haya tardanza en confesarse y pedir perdón el que pecó, mas quiere que lo pidan nuestras lágrimas y la mudanza de nuestra vida, que suenan más que las solas palabras; y quiere que haya sentimiento de vergüenza en nosotros, y acatamiento delante una tan tremenda Majestad. Que no por estar Dios muy presto para perdonar siempre al que de verdad se arrepiente, da soltura para que tengamos en poco ofenderle, tú por ser él

---

impresionante" (*id.*). En un contexto religioso, el asunto que se presta de forma más eficaz a esta finalidad lo constituye "el nervio de nuestra imaginería: los pasajes de la Pasión de Cristo" (*id.*). Por tanto, los escritos devocionales tenían por objeto "no la fría lectura, sino despertar en el lector la presencia de un determinado cuadro o ambiente" (*ib.*, p. 35). Mediante la *descriptio* de la secuencia escénica de Pasión sobre la que debía ejercerse la actividad meditativa, en un alarde del uso de los sentidos [Cfr. Giuseppina Ledda, "Predicar a los ojos", *Edad de Oro*, VIII (1989), pp. 129-143], se produce la visión en la memoria sobre la que se operará su traslado a un determinado modo de representación artística "en un procedimiento que nosotros no dudamos en asociar a una figura retórica —la écfrasis—, pero que conoce también una vinculación en un contexto más vasto y complejo, cual es el de la memoria artificial, y especialmente una de sus variantes, la conocida como *compositio loci*, composición de lugar". Éste es el procedimiento de que se vale continuamente Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios espirituales* [San Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, en *Obras completas*, Madrid, BAC, 1982], cuya finalidad de perfección se sostiene sobremanera en la meditación sobre la Pasión, a la que dedica toda la semana tercera, presidida por lo que "es propio de demandar en la passión, dolor con Christo doloroso, quebranto con Christo quebrantado, lágrimas, pena interna de tanta pena que Christo passó por mí" (*ib.*, p. 251), según el misterio que describe más adelante: "Primero: habló siete palabras en la cruz: rogó por los que le crucificaban; perdonó al ladrón; encomendó a San Joán a su Madre, y a la Madre a San Joán; dixo con alta voz (*Sitio*); y diéronle hiel y vinagre; dixo que era desmamparado; dixo: (*Acabado es*); dixo: (*Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu*)" (*ib.*, p. 274). El fin sustanciado en el efecto de la conmoción también constituía el objeto último de la retórica sagrada; a través de "una corporalidad evocada en la palabra" pretende cuidadosamente "conseguir una imagen cuya plasticidad provoque el *movere* sobre la audiencia. Imagen cuya 'construcción' aparece cuidadosamente reglada en los tratados de oratoria sagrada" (*ib.*, pp. 315-316).

tan bueno, hemos de ser nosotros más desvergonzados y malos; que con gran vergüenza iba el hijo pródigo cuando se arrepintió, y por dichoso se tuviera en ser admitido con los mercenarios; y por su bendita boca alabó Dios al publicano de que no osaba alzar los ojos al cielo; y la Magdalena con tan santa vergüenza se postró detrás del benignísimo Jesús a sus pies; y toda la Escritura está llena de semejantes ejemplos, que avergüenzan nuestra desvergüenza y poco temor.

La quinta es, que considerando los grandes beneficios que Dios nos ha hecho, temamos mucho viendo cuán mal respondemos a ellos; porque de verdad os digo que las mayores misericordias de Dios, que son haber encarnado, y muerto, y resucitado por nosotros, y dársenos por manjar cotidiano; con las cuales suelen muchos tomar sobrada esperanza, ponen consideradas en los siervos de Dios grande y santo y solícito temor; porque cuando yo veo cuántas cosas ha hecho porque yo le ame, y con cuánta verdad dirá: ¿Qué pude hacer, o debía hacer a mi viña, que no hiciese? y que habiendo Dios buscado tantas artes para enamorarme de sí, aún yo porfío en ser duro de corazón, y no quiero seguir hacia el cielo al que vino en pos de mí hasta descender a los infiernos; y parece que porfío a vencer con mis descuidos y maldades el cuidado que la bondad de Dios ha tenido de mi salvación: razón tengo de temblar; porque sin duda acertó el que exclamando dijo:

O bonitas, pietas, nostris bene provida rebus!
O pietas, bonitas, nostris male cognita seclis!
O bonitas, nostris tunc prope victa malis!

Que es: " ¡Oh gran bondad y piedad, que no haces tú sino proveer a nuestras faltas, y nosotros no hacemos sino desconocerte! ¡Oh bondad, que casi te vencemos nosotros con nuestra maldad! ¡No es de llorar que casi llevamos de vencida a la bondad de Dios!" (Aunque todo lloverá sobre nuestra cabeza si no nos enmendamos.) ¡Oh buen Jesús, y qué quiere ser esto, que no siendo vos contento de andar gobernando todo el mundo para que me sirva, y mandando a vuestros ángeles que me sirvan, aun vos descendisteis a servirme y dar la vida por mi rescate, y os estáis acá con nosotros en el santo sacramento para remedio de todos nuestros males, y entre tanto fuego estemos fríos; que en parte parece mayor milagro diabólico, cansado por nuestra dureza, que no el quemarse los tres mozos en el horno de Babilonia lo fue divino! Quiero decir, que ni el

horno estaba tan encendido cuan encendido se ha mostrado el amor con los hombres, por más que se reveyó[99] Nabucodonosor en que subiese la llama siete tanto más que solía en alto; ni tanto es de espantar que Dios los guardase que no se quemasen, como es de espantar y abominar que tanto nos guardamos y desviamos de Dios; que clamando él: *Ignem veni mittere in terram: et quid volo nisi ut ardeat?*[100] Quiere decir: "Fuego es el que yo vine a traer al mundo; ¿y qué pretendo sino que se abrase?" Nos estamos fríos, ateridos, y lisiados, y sólo nuestro amor propio es el que tiene alzada la bandera contra Dios en nuestra alma; porque más cuidadosos somos de cumplir nuestra voluntad que la de Dios. Justo es esperar en la misericordia de Dios, viendo lo que ha hecho por el hombre; mas esto se entiende procurando de tener el corazón aparejado para esperar, como el justo de quien dice David: *Paratum cor eius sperare in Domino*[101]. "Aparejado, –dice–, está el justo para esperar en Dios nuestro Señor". Mas esperar siendo yo tan tibio en servir a quien tanto me espera, y estándome tan de espacio en mis ruindades, y pasándoseme tantos años sin crecer en su amor, y yendo atrás más que adelante, por sospechosa cosa lo tengo, si no se junta con la esperanza la enmienda de la vida. Que de verdad creo que nuestras resistencias que ponemos a las grandes misericordias de Dios, fueron las que le hicieran trasudar gotas de sangre en el huerto; porque no sin causa dice por el profeta: *Multum labore sudatum est, et non exivit de ea nimia rubigo eius. Sed nec per ignem immunditia tua execrabilis: eo quod mundare te volui et non es mundata a sordibus tuis*[102]: "Con el mucho trabajo, –dice–, he sudado, y no salió de

[99] Reveyó: *U. t. Pron*. Término jurídico y económico recogido en tal acepción sólo en los siglos XVI y XVII. Mirarse en una cosa, complaciéndose en ella. Empeñarse.

[100] Lc. 12, 49: "Ignem veni mittere in terram et quid volo *si accendatu*": ["Fuego vine a meter en la tierra: ¿y qué quiero, si ya está encendido?"].

[101] Salmo 112, 6-7: "In memoria aeterna erit iustus ab auditione mala non timebit paratum cor eius sperare in Domino": ["En memoria eterna se tendrá a los justos. No temerán las malas noticias; su corazón está firme, confiado en mi Soberano"].

[102] Ez. 24, 12-13 : "Multo labore sudatum est, et non *exibit* de ea nimia rubigo eius, *neque* per ignem. Immunditia tua execrabilis, *quia* mundare te volui, et non es mundata a sordibus tuis; sed nec mundaberis prius, donec quiescere faciam indignationem meam in te": ["En fraude se cansó, y no salió de ella su mucha espuma. En fuego será su espuma consumida. En tu suciedad perversa padecerás: porque te limpié, y tú no te limpiaste de tu suciedad: nunca más te limpiarás,

ella su mucho moho que tiene. Mas ni aun metida en el fuego tu maldita suciedad salió; que quísete yo limpiar, y no fuiste limpiada de tus suciedades". Que parece quejarse que ni sus trabajos, ni sus sudores, ni sus dolores, mas amores no me bastan a limpiar; porque aunque él quiere, yo no quiero, y por eso es mi fealdad aborrecible. Así que es justo que con temblor se piensen sus misericordias; y aquí os doy por consejo que siempre que pensáredes alguna obra de la vida y pasión de nuestro Redentor, en la cual os conviene muy de continuo ejercitar de día y de noche, tengáis muy solícito cuidado en aplicar con ardiente deseo a vuestras propias llagas todo lo que pensáredes[103], como quien pone sobre ellas un emplasto y ungüento confeccionado del cielo por Espíritu Santo, que poniéndole caliente con fervor de amor, obra por su inefable virtud maravillas en el alma; y no os contentéis con el solo ver y pensar en las medicinas que nuestro verdadero médico nos receptó y ordenó y obró, más apretadlas mucho y perseverantemente con vuestras llagas, y usad a levantaros de cada una con suspiros del corazón y silencio exterior, para pedir a Dios el fruto de lo que pensáis; porque a mí muy dulce cosa me parece decir a Dios: "¡Oh Señor, por tu santa Encarnación me descarna para que yo te adore y sirva en espíritu y en verdad, y con verdadera humildad me dispone y apareja para que participe yo vuestra deidad, pues os hicisteis vos hombre por me hacer a mí Dios! ¡Ay de mi abominable soberbia, que aun os resiste y está yerta, viéndoos a vos tan inclinado, siendo justa cosa que a los gusanos más viles me sujetase yo, todo por amor de vos, que por mí tanto os abajasteis! ¡Oh Señor mío, por vuestra

---

hasta que yo haga reposar mi ira sobre ti"]. Con este capítulo termina Ezequiel el anuncio a sus compatriotas del juicio de Dios sobre todos los israelitas infieles.

[103] Da pie a todo un ejercicio de retórica descriptiva objetivada en el crucificado, que aborda si no en el orden estricto, sí en la evocación de sus elementos, según una *dispositio* más o menos establecida. El origen se encuentra en San Buenaventura, trasladado después a Ludolfo de Sajonia el Cartujano, reseñándose por primera vez para la literatura española en el *Tratado del amor de Dios para con los hombres* del Beato Juan de Ávila: "No solamente la cruz, mas la misma figura que en ella tienes, nos llama dulcemente a amor; la cabeza tienes reclinada para oírnos y darnos besos de paz, con la cual convidas a los culpados; los brazos tendidos para abrazarnos; las manos agujereadas para darnos tus bienes; el costado abierto para recibirnos en tus entrañas; los pies clavados para esperarnos y para nunca te poder apartar de nosotros". El primer género de oración mental al que se entregaban los recogidos de la Salceda era la meditación de la vida y sufrimiento de Cristo: ella es la base de la iluminación así como del impulso hacia los profundos afectos.

santa natividad os suplico que nazcáis de nueva manera en mi corazón; y como os manifestasteis a los pastores y reyes, esclarezcáis mi alma ciega con nuevo rayo de vuestra luz, para que, destruida toda vejedad[104] de pecado, se renueve mi ánima en toda virtud! ¡Oh mi buen Jesús, circuncidad vos mi corazón y mis sentidos de todo cuanto en ellos os es desagradable; quitad de mí todo cuanto me puede quitar de ti!" etc. Y de esta manera y de otras muy más vivas que el amor divino os enseñará, aplicad a vos toda su vida y pasión santa, pues toda es vuestra; y cuanto fruto sacáredes de mi enmienda de vida y aumento de virtudes, tanto haced cuenta que supisteis bien pensar lo que é1 hizo y sufrió; que si yo pienso su humildad y su obediencia para me quedar tan vano como antes, no supe allegar a mi la piedra viva, tomada sin manos desmerecimientos del monte alto; porque su encarnación fue pura gracia, no merecida, pues no ha caído con su toque la estatua de mis pecados; que cuando aquella piedra tocó a la estatua de Nabucodonosor, menuzos se hizo, que no quedó enhiesta[105].

La sexta consideración sea, que pensemos que aunque Dios solamente nos dijera que nos daba licencia para te amar, se había de tener por merced tan estimable que se hubiese acordado aquella inmensa Majestad de una cosa tan vil como el hombre, que por sólo esto merecía ser loado y servido para siempre. Porque si vos pensáis en qué estimaría una labradorcita, si un gran rey le diese licencia para que tratase con Él en castos amores, y le diese con verdad esperanza de la tomar por esposa; entenderes, aunque de lejos, qué merced fuera dar Dios licencia a nuestras almillas rústicas, afeadas por el pecado, etiopianas[106], pobres, desnudas, y miserables y esclavas, para tratar con Él en amores divinos, teniendo Él en su celestial corte tan noble, rica y hermosa gente en la angélica naturaleza que Él crió, que vienen todos haciendo más de cien mil cuentos de

[104] Vejedad: *Sust*. De vejar: maltrato o perjuicio.

[105] Daniel, 3, 3-4: "Y envió el rey Nabucodonosor á juntar los grandes, los asistentes y capitanes, oidores, receptores, los del consejo, presidentes, y á todos los gobernadores de las provincias, para que viniesen á la dedicación de la estatua que el rey Nabucodonosor había levantado. Fueron pues reunidos los grandes, los asistentes y capitanes, los oidores, receptores, los del consejo, los presidentes, y todos los gobernadores de las provincias, á la dedicación de la estatua que el rey Nabucodonosor había levantado: y estaban en pie delante de la estatua que había levantado el rey Nabucodonosor".

[106] Etiopiana: De color negro. Infeliz, infausto y desventurado.

reverencias a su llamado; y son tan humildes y de verdadero conocimiento, que cuando Dios algo les manda, sienten y confiesan los más altos serafines, que no son dignos ellos de sí mismos de le servir; y se sienten por tan dichosos en ser mandados, que reciben por merced grande los ángeles, a venir a ser ayos de unos hombrecillos lodosos, cenicientos, llenos de basura y estiércol, y se humillarían a los gusanitos de la tierra, si Dios se lo mandase. Pues ¿qué diremos, hombres tesos, rebeldes y duros de cerviz, que tenemos licencia de le amar, y no la estimamos? Que por ella habíamos de dar voces con David, y decir: *Domine*, *quis est homo quia innotuisti ei, et filius hominis quia reputas eum*?[107] Quiere decir: "Señor, ¿quién es el hombre para que vos os le manifesteis, o quién es el hijo del hombre para que así hagáis caso de Él?" ¿Qué diremos, ciegos de nosotros, que añadiendo Dios merced a merced, no sólo nos dio licencia para le amar, mas nos lo ha rogado, mandado e importunado, y dado su corazón por el nuestro, y voceado por ello, no sólo por sus domésticos, mas por su persona, hasta morir en la cruz ronco, y sobre ello nos ha hecho tantas promesas, y tantos halagos y regalos, y contra los duros tantas amenazas, y procedido hasta descomulgar a los que le quitan y roban este corazón, que tan suyo es de derecho, aunque no de hecho? Y ya está la carta de descomunión sacada, y leída y pregonada por San Pablo, que dice en las postreras palabras de la primera carta que envió a los de Corinto: *Si quis non amat Dominum nostrum Jesum Christum, sit anathema*[108]*;* que fue como decir: "Téngase por descomulgado y maldito cualquiera que a nuestro Señor Dios no amare". Y la candela de la vida se nos va acabando, y no hay un momento seguro; y en matándose la candela, no hay más redención, y emperezamos en amar a quien tanto nos ama. ¡Oh ciegos de nosotros, duros más que piedras; que en las piedras escribió el dedo de Dios su ley con su dedo y las piedras le fueron en su Pasión leales, partiéndose cuando Él se partía, y el mundo se deseara acabar si licencia le dieran, y estáse nuestro corazón duro y rebelde,

[107] Salmo (143) 144, 3: "Domine *quid* est homo quod innotuisti ei *aut* filius hominis *quoniam* reputas eum": ["Oh Jehová, ¿qué es el hombre, para que de él conozcas? ¿O el hijo del hombre, para que lo estimes?"].

[108] 1 Cor. 16, 22: "Si quis non amat Dominum Iesum Christum sit anathema maranatha": ["El que no amare al Señor Jesucristo, sea anatema. Maranatha"]. La fe y las obras fue uno de los puntos que más controversias y separaciones ocasionó entre protestantes y católicos. El Primer Canon del Concilio de Trento sobre la justificación dice así: "Si alguno dijere que el hombre puede justificarse por sus obras, sin la gracia divina por Cristo Jesús, que sea anatema".

tirando siempre coces contra Dios y su ley! ¡Oh ciegos de nosotros, que anda el médico de vida a rogar a los que quieran ser sanos, y anda el ofendido (que con una seña que Él hiciese a la tierra, nos tragaría vivos) a rogarnos que queramos su amistad, y no queremos quitar los embarazos que la estorban! Envíanos Él sus embajadores de paz, y dice claramente San Pablo: *Pro Christo legatione fungimur, tanquam Deo exhortante per nos rogamus pro Christo, reconciliamini Deo*[109]*;* quiere decir : "Embajador soy de Cristo, y mis palabras son de tanto crédito, como si Dios os las hablase y amonestase"; y es mi embajada, que os ruega Dios, y yo con Él y todos los suyos os rogamos, que no le ofendáis más, sino que queráis ser sus amigos y hagáis paz con Él; que en tal que queráis, Jesucristo su hijo pagará por vosotros todos los agravios y daños que a su padre se han hecho. Y no queremos poner fin a nuestros males, ¡oh ciegos de nosotros! Espántase San Pablo, y dice en otra parte: *An emulamur Dominum, numquid fortiores illo sumus?*[110] Que quiere decir: "¿Qué locura es la nuestra, hombres, en querer irritar a Dios y provocarle contra nosotros?" ¿Somos por ventura más fuertes que Él, tenemos ejército bastante para resistir al que a Faraón, rey de Egipto, peleando con huestes de mosquitos y de ranas, le hacían, mal que le pesase, sentir que los mosquitos bastaban a humillar la dura cerviz que contra Dios se engreía? Cristo nuestro redentor dice, en el Evangelio, que el que no puede salir al encuentro del rey que viene contra Él, ni tiene diez mil hombres que basten a resistir al que viene con veinte mil, procura de enviar donde lejos sus embajadores que le rueguen por paz. Y como a nosotros, que no podemos, según dijo Job, responderle con uno a mil, convenga enviar con temor embajadores para le rogar con la paz, envíanos a nosotros Dios sus embajadores tan de lejos, que ha millares de años que Él dijo: *Non saepe rogavi vos, sicut pater filios suos, et sicut mater filias suas, et sicut nutrix parvulos suos, ut essetis mihi in populum*?[111]: "Decidme, –dice–, Dios,

[109] 2 Cor. 5, 20: "Pro Christo *ergo legationem* fungimur tamquam Deo exhortante per nos *obsecramus* pro Christo reconciliamini Deo": ["Así que, somos embajadores en nombre de Cristo, como si Dios rogase por medio nuestro; os rogamos en nombre de Cristo: Reconciliaos con Dios"].

[110] 1 Cor. 10, 22: "An aemulamur Dominum numquid fortiores illo sumus omnia licent sed non omnia expediunt": ["¿O provocaremos a celo al Señor? ¿Somos más fuertes que Él?"].

[111] 2 Esdras 1, 28-29: "Haec dicit Dominus omnipotens: *nonne ego* vos rogavi *ut* pater filios et *ut* mater filias et nutrix parvulos suos, ut essetis mihi in *populo* et ego vobis in Deum, et vos mihi in filios et ego vobis in patrem?".

¿no os he mil veces rogado y halagado como padre a hijos, y como madre a hijas, y como ama a sus criados, que fuésedes mis amigos, y fuésedes mi pueblo, y me reconociésedes por vuestro señor y padre?" Y no lo queremos oír. ¡Oh ciegos de nosotros, que bien de verdad digo que no queremos! pues tan tibiamente queremos, y tan arraigados y aposesionados tenemos en el alma a sus enemigos, que son nuestros propios quereres, y tan ligeramente nos reímos al mundo, que no parece sino que, como dice Isaías, *pepegimus foedus cum morte, et cum inferno fecimus pactum*[112]; quiere decir que hemos hecho alianzas con la muerte, y con el mismo infierno hemos hecho paces.

La séptima consideración sea, que los dones de Dios son tan preciosos[113], que por ese mismo caso, cuando son queridos tibiamente, se hace el alma indigna de ellos; porque, aunque vos tuviésedes grandísima voluntad de darme una piedra preciosa que valiese una ciudad, si viésedes que yo de tal manera la quería, que no la estimaba sino por pequeño don, so pena de ser mal mirada, no me la daríades, mas buscaríades quien la estimase. Y así, con la tibieza que tenemos en estimar y amar a Dios y a sus dones, que nace de nuestra gran ceguedad, nos hacemos indignos de los recibir. Y esta tibieza es una mala bestia, enemiga de todo bien y destruidora de toda fortaleza, que se traga todo el crecimiento del alma

[112] Is. 28, 15: "Dixistis enim *percussimus* foedus cum morte et cum inferno fecimus pactum flagellum inundans cum transierit non veniet super nos quia posuimus mendacium spem nostram et mendacio protecti sumus": ["Porque habéis dicho: concierto tenemos hecho con la muerte, e hicimos acuerdo con la sepultura; cuando pasare el turbión del azote, no llegará a nosotros, pues que hemos puesto nuestra acogida en la mentira, y en la falsedad nos esconderemos"].

[113] En esta consideración comienza Ortiz a defender la cristología de los primeros maestros franciscanos, es decir, la *Summa halensis.* El gran movimiento teológico franciscano de París comienza el día en que Alejandro de Hales, maestro titular de la Universidad, que se hace franciscano en 1236, estableciendo en el convento su prestigiosa cátedra de teología. En esta *Summa* se recoge el material que luego facilitará la síntesis bonaventuriana, continuadora del mismo espíritu cuyas características son: concepción afectivo-sapiencial de la teología, referencia a la historia salvífica, la Trinidad, revelada en Cristo, como centro de todo, la *intelligentia fidei* o sea la percepción sapiencial de los misterios sobrenaturales, fruto de la misma fe en cuanto ésta resulta ser la iluminación del alma. La fe engendra inteligencia, haciendo descubrir los motivos de nuestro creer. Por lo tanto se supone confianza, pues, en las "razones necesarias" que muestran, por ejemplo, el como es la Trinidad que antes fue creída por la fe.

figurado en Josef, y hace pasarse los años largos con provecho muy corto. Y quien no se determinare a hacerle guerra capital con el favor de Cristo, y a la desterrar lejos de sí, tarde o nunca saldrá de mucha pobreza espiritual. Y de verdad os digo que, aunque procurase el hombre de la vencer, sólo por vivir en gran paz y alegría y contentamiento en esta vida, era justo darse gran prisa a la desechar del alma; porque yo creo que si día bueno hay en la tierra y si gozo bueno hay en ella, no le tiene sino el que con fervor a Dios ama; porque al tal las adversidades le son prósperas, y las cargas que parecen pesadas le son alas; que aunque pesa más el ave con ellas que sin ellas, con el peso de sus plumas vuela, y sin Él no se levantaría del suelo; y el tal en tal manera llora por el largo destierro de esta vida, por carecer de la presencia de su amado Jesús, que también para le servir se le hace corto todo el tiempo del mundo, aunque en cada hora le sacrificase con nuevo martirio la vida, resucitando siempre para tornar a sentir por su amor nuevos dolores; que todo esto sabe que puede, en virtud del que le conforta. ¡Oh si nos acordásemos siempre de lo que San Ambrosio dice, en el libro de Josef, patriarca, donde determina que no se contenta con mi oro ni con mi plata, el que dio por mí su sangre; porque la vida y la sangre, que Él dio por mí, le debo; y aunque Él no siempre me demande la paga, mas yo siempre tengo la deuda de resistir al pecado y celar su honra y gloria hasta poner la vida; cierto es que procuraríamos de no amar con tibieza para estar aparejados a pagar tal deuda, y no volver las espaldas cuando fuese menester morir por Él! Vale para este fervor del alma, ver el fervor que tienen los mundanos en la cosa de poco valor. Y cuando yo veo que está averiguado por común sentencia, de todos los sabios, que si toda la tierra se pusiese en el cielo estrellado, y le diese Dios el resplandor de una estrella, apenas se podría donde acá adivinar, sino que parecería un puntillo pequeñuelo; y cuando pienso las anchuras y realeza de aquella gran casa que Dios nos tiene aparejada, háceme la fe abominar a quien por una cosa tan pequeña pierde una tan grande; y háceme tomar grandes alas y alientos para buscar un tal reino, pues tengo tan gran acción a Él. Y el mismo que ha de ser el juez, me ganó el derecho por su pasión, si yo por mi ingratitud y tibieza no pierdo título de tanta valía. Cuando yo pienso que si todos los estados de los reyes de la tierra se amontonasen en uno, no tendría quien todo el mundo mandase caudal para vestirse con todas sus riquezas terrenas, de tal arte que fuese juzgado por suficiente para mozo de espuelas del menor cortesano del cielo en la grande fiesta que allá se hace, sino que le desecharían como a grosero

ensayalado[114] y cargado de cisco y polvo; qua allá no se usan sino ornamentos inmortales y más claros que el sol; por una parte me río de la locura que tienen los que tanta ansia tienen por el estiércol de este establo; por otra parte lloro la poca ansia que tenemos por los tesoros del cielo. Y hallo en este pensamiento espuelas para salir de varón, y aguijar con fervor tras Dios; en especial oyéndole que con deseado deseo desea Él comer en aquella gran Pascua con nosotros, y sentarnos a su mesa en su reino; que sin duda este deseo le tiene Él mayor que el que tuvo de comer la Pascua legal con sus discípulos; porque este se ordenó para el otro. Cuando veo que Él con una palabra crió el mundo, puede en un momento enriquecer mi alma; y veo que no le falta amor para ello, si en mí hay vaso; allégome a Él, e importúnole, y dígole que mire que soy menos que cascarita da avellana cotejada con el mar, y que con una gotica me puede hacer bienaventurado y puede quitar mis embarazos, y suplícole que en la guerra cruel que mi maldad le hizo y hace, salga Él por vencedor, y doy voces tras Él, diciendo: "Jesucristo, hijo de la Virgen, venza tu piedad". Y canta mi alma con la Iglesia: *Ipsa te cogat pietas, ut mala nostra superes*[115]. Quiere decir: "Señor, vénzate a ti tu propia misericordia, para que tú con ella venzas nuestras maldades". Y pídole de buena gana los azotes que Él viere que yo he menester para asesar y no ser más niño en amar las niñerías de esta vida, cuyas honras no son sino jueguezuelos de muchachos, en tal que me dé su gracia para sufrir como valiente caballero cuanto Él sobre mí permitiera. Cuando yo pienso cuántos años ha que le he merecido el infierno muchas veces, y que con tan justa justicia me pudiera Él tener allá, que diera con mi castigo a todos los del cielo materia para le loar y bendecir porque así castigó al soberbio traspasador de su ley; y veo que no quiso sino esperarme y perdonarme, no hallo con qué razón se me pueda hacer áspera alguna tribulación presente, por larga y dura que fuese, y siento cuánta razón tuvo San Buenaventura en dar por

[114] Ensayalado: Cubierto o vestido de sayal.

[115] *In adventu domini Ad primas vesperas hymnus. Carmen iambicum archilochicum dimetrum: Ambrosius auctor*. "De eodem ad completorium iambicum ametrum": "Iesu nostra redemptio. / amor et desiderium. / deus creator omnium. / homo in fine temporum. / Quae te vicit clementia. / ut nostra ferres crimina. / crudelem mortem patiens. / ut nos a morte tolleres. / Interni claustra penetrans. / mos captivos redimens. / victor triumpho nobili. / ad dextram patris residens. / Ipsa te cogat pietas. / ut mala nostra superes. / parcendo et voti compotes. / nos tuo vultu saties. / Gloria tibi domine. / qui scandis super sidera. / cum patre et sancto spiritu. / in sempiterna saecula".

general doctrina, que nunca se debe tener por agraviado en cualquier afrenta y desprecio que de sus prójimos reciba, quien a Dios ha ofendido; pues cuando le ofendemos, merecemos que todo el mundo se alce, y a pedirle contra nosotros en favor de su Criador. Y así se aveza el ánima a sentir aquella palabra que de Cristo se dijo: *Saturabitur opprobriis*[116]*;* que es: "Henchirán de baldones". Y ve que dan más hartura y contentamiento al corazón los oprobios del mundo, que las honras del mundo, si no queremos ser ciegos y sacarnos los ojos que Dios nos dio. Cuando veo con qué fervor sirvieron a Dios aquellos antiguos, cuya peregrinación era más prolija (porque vivían más de quinientos y aun novecientos años), donde tenían mayores fatigas y menos favores, que no tenían los vasos de gracia que poseemos en los sacramentos, ni las promesas tan cercanas, que más de cinco mil años se estuvo Abel, con ser tan gran profeta, y confesor, y virgen, y mártir, de esclarecida justicia, detenido en el limbo; y veo que mi jornada es tan corta y con tanta prisa volada más que corrida, y que nunca más tornaré a pasar esta carrera ni podré recobrarla hora que hoy perdiere; porque por bien que aproveche el día de mañana[117], aquel día se merece todo el trabajo y fervor que en Él yo pudiere tener, y lo perdido queda para siempre perdido; que pudiera ganar nueva gloria, que mientras

[116] Libro de las Lamentaciones de Jeremías, 3, 30: "*Dabit percutienti se maxillam* saturabitur opprobriis": ["Dará la mejilla al que le hiriere; hartaráse de afrenta"].

[117] Acude en este período sintáctico a un motivo literario tópico —el afán y la ansiedad— en dos sistemas referenciales distintos: el *tempus fugit* clásico y la alusión al pasaje neotestamentario Lc. 12, 22-31: "Por tanto os digo: No os afanéis por vuestra vida, quéhabéis de comer o quéhabéis de beber; ni por vuestro cuerpo, quéhabéis de vestir. ¿No es la vida más que el alimento, y el cuerpo más que el vestido? Mirad las aves del cielo, que no siembran, ni siegan, ni recogen en graneros; y vuestro Padre celestial las alimenta. ¿No valéis vosotros mucho más que ellas?¿Y quién de vosotros podrá, por mucho que se afane, añadir a su estatura un codo? Y por el vestido, ¿por quéos afanáis? Considerad los lirios del campo, cómo crecen: no trabajan ni hilan; pero os digo, que ni aun Salomón con toda su gloria se vistióasícomo uno de ellos. Y si la hierba del campo que hoy es, y mañana se echa en el horno, Dios la viste así, ¿no harámucho más a vosotros, hombres de poca fe? No os afanéis, pues, diciendo: ¿Qué comeremos, o qué beberemos, o qué vestiremos? Porque los gentiles buscan todas estas cosas; pero vuestro Padre celestial sabe que tenéis necesidad de todas estas cosas. Mas buscad primeramente el reino de Dios y su justicia, y todas estas cosas os serán añadidas. Así que, no os afanéis por el día de mañana, porque el día de mañana traerá su afán. Basta a cada día su propio mal".

fuera Dios, Dios, me durara; y veo los favores que tengo y las voces que todo el cielo y la tierra me da, y que va Cristo delante con la cruz a cuestas, y tras Él innumerables millones de mártires, muchos de los cuales son niños y niñas tiernas y delicadas; y veo el cielo abierto, y que el mismo mundo me da voces a que no lo crea, y me pone delante sus mentiras y engaños que hace a sus amadores; paréceme que aunque nos llevase Dios por ruedas de navajas, habíamos de ir regocijados tras Él, y desear ser hechos pedazos y menucitos por amor del que nos rehará de nuestros polvos, más hermosos y esclarecidos que el sol[118]. ¿Quién es tibio de huir de la casa que se abrasa? Veo que el apóstol San Judas Tadeo manda en su carta, que como quien con gran prisa arrebata del fuego lo que más ama, así procuremos de salvar, no a solos nosotros, mas a nuestros prójimos[119]. Veo que San Pedro nos manda que *simus properantes in adventum diei Domini*[120]: "que aguijemos y corramos a recibir al Señor el día de su entrada". San Pablo nos dice que *festinemus ingredi in illam requiem*[121]; quiere decir que "aguijemos a ir a aquel descanso tan sin pena de la gloria". Los pastores buscan con prisa a Cristo, y Él mandó a Zaqueo, que con prisa descendiese de la higuera loca e infructuosa de su vana codicia[122]. Todos se dan prisa tras Dios, yo sólo

[118] Salmo 113, 7-8: "El levanta del polvo al pobre, / y al menesteroso alza del muladar, / para hacerlos sentar con los príncipes, / con los príncipes de su pueblo".

[119] Novena de San Judas Tadeo: "Ayuden a los que tienen dudas; a unos, sálvenlos arrancándolos del fuego; a otros, compadézcanlos, aunque con cautela, aborreciendo incluso el vestido contaminado por su cuerpo".

[120] 2Pe 3, 12: "*Expectantes et* properantes in adventum Dei *diei per quam caeli ardentes solventur et elementa ignis ardore tabescent*": ["Esperando y apresurándoos para la venida del día de Dios, en el cual los cielos, encendiéndose, serán deshechos, y los elementos, siendo quemados, se fundirán"].

[121] San Pablo a los Hebreos, 4, 1: "Festinemus *ergo* ingredi in illam requiem *ut ne in id ipsum quis incidat incredulitatis exemplum*": ["Procuremos pues de entrar en aquel reposo; que ninguno caiga en semejante ejemplo de desobediencia "].

[122] Lc. 19, 1-10: "Habiendo entrado Jesús en Jericó, iba pasando por la ciudad. Y sucedió que un varón llamado Zaqueo, que era jefe de los publicanos, y rico, procuraba ver quién era Jesús; pero no podía a causa de la multitud, pues era pequeño de estatura. Y corriendo delante, subió a un árbol sicómoro para verle; porque había de pasar por allí. Cuando Jesús llegó a aquel lugar, mirando hacia arriba, le vio, y le dijo: Zaqueo, date prisa, desciende, porque hoy es necesario que pose yo en tu casa. Entonces él descendió aprisa, y le recibió gozoso. Al ver

tengo de quedar rezagado; como cabra coja. Si tal soy, no quiero tener fiesta, sino decir con David: *Si dedero somnum oculis meis, et palpebris meis dormitationem, donec inveniam locum Domini*[123]*;* quiere decir: "Nunca jamás daré descanso a mis ojos, ni mis párpados se cerrarán con sueño hasta que halle y llegue al lugar del Señor". ¡Oh hermana mía en Cristo, carísima! Qué de desvelarnos habíamos con cuidado y deseo de agradar a Dios y de le dar lugar quieto en nuestra alma sin ruido de vicios, y como clavo había de estar hincado en el corazón el cuidado de agradar a Dios, y con sollozos de corazón habíamos de decir: " ¡Oh! ¿Cuándo te amaré? ¿Cuándo te poseeré? ¿Cuándo te serviré? ¿Cuándo te agradaré? ¿Cómo haré tu voluntad? ¿Cómo hallaré gracia en tus ojos? ¿Cómo podré aplacerte?". Y sobre esto habíamos de conjurar al cielo y a la tierra, dar voces sin cesar, como lo hacía la Esposa, en los *Cantares*, a las hijas de Jerusalén, por saber el rastro de su amado; y créeme, créeme, que nunca Él se escondería de quien con fervor y perseverancia le buscase, pues con tanto amor va Él dando voces en pos de los que huyen de Él[124]. La dura

---

esto, todos murmuraban, diciendo que había entrado a posar con un hombre pecador. Entonces Zaqueo, puesto en pie, dijo al Señor: He aquí, Señor, la mitad de mis bienes doy a los pobres; y si en algo he defraudado a alguno, se lo devuelvo cuadruplicado. Jesús le dijo: Hoy ha venido la salvación a esta casa; por cuanto él también es hijo de Abraham. Porque el Hijo del Hombre vino a buscar y a salvar lo que se había perdido".

[123] Salmo 131, 1-9: "Canticum graduum memento Domine David et omnis adflictionis eius / qui iuravit Domino votum vovit Deo Iacob / si intravero in tabernaculum domus meae si adsedero super lectum straminis mei / si dedero somnum oculis meis et palpebris dormitationem / donec inveniam locum Domino tabernacula Deo Iacob / ecce audivimus illum in Ephrata invenimus illum in regione saltus / intremus in tabernacula eius adoremus scabillum pedum eius / surge Domine in requiem tuam tu et arca fortitudinis tuae / sacerdotes tui induantur iustitia et sancti tui laudent ": ["Acuérdate, oh Jehová, de David, / y de toda su aflicción; / de cómo juró a Jehová, / y prometió al fuerte de Jacob: no entraré en la morada de mi casa, / ni subiré sobre el lecho de mi estrado; / no daré sueño a mis ojos, / ni a mis párpados adormecimiento, / hasta que halle lugar para Jehová, / morada para el fuerte de Jacob. / He aquí en Efrata lo oímos; / lo hallamos en los campos del bosque. / Entraremos en su tabernáculo; / nos postraremos ante el estrado de sus pies. / Levántate, oh Jehová, al lugar de tu reposo, / tú y el arca de tu poder. / Tus sacerdotes se vistan de justicia, / y se regocijen tus santos"].

[124] Cantares 1, 2-6: " Oh, si él me besara con besos de su boca! / Porque mejores son tus amores que el vino. / A más del olor de tus suaves ungüentos, / tu nombre es como ungüento derramado; / por eso las doncellas te aman. /

batalla en este artículo es cuando Él por secreto juicio hace que no oye, y disimula como con la Cananea, y deja al alma seca, sin zumo de devoción; mas si entonces yo le dijere con humildad : "Señor, justo eres, y justísimas son tus justicias, que muchas veces tú me llamaste, y no te respondí yo, sino que me detuve en pláticas con las vanidades; justo eres y muy misericordioso, en que no me tienes puesto en la tierra del olvido perpetuo, donde están los dañados: sea bendita la paciencia con que sufres una cosa tan vil; que no merezco yo mentar tu glorioso y precioso nombre ni pisar tu templo santo, aunque anduviesen mis ojos por el suelo. Ea, Señor, que agora es tiempo de misericordia, no despreciéis al que por vos suspira, no quiero vivir si no vivís en mí; si a vos mismo no me dais, tomáos todos vuestros dones, que no me harían; no entra consuelo ni gozo del mundo en mi ánima, hasta que vos me lo deis con vuestra presencia; velaré ahora más que nunca para tener limpia la posada para solo vos"[125].

Atráeme; en pos de ti correremos. / El rey me ha metido en sus cámaras; / nos gozaremos y alegraremos en ti; / nos acordaremos de tus amores más que del vino; / con razón te aman".

[125] La incertidumbre de una vida recogida en condiciones adversas y simbolizada en la figura del peregrino, del errante, explicaría las imágenes, los temas, las alusiones y la teología que emplea en estas líneas, por medio de las cuales irradia su compromiso religioso. Un tema recurrente en su epistolario es la aceptación del pecado original. La aceptación de esta doctrina del pecado original, aun en un nivel metafísico, conduce a reafirmar la influencia indeleble del adoctrinamiento de los perfectos. Ortiz se formó en el ambiente cisneriano complutense antes aludido y esto lo marcó en su formación para el futuro. El concepto de la salvación cristiana parte siempre en él de la fe en Jesucristo, que da acceso a la redención y de una preocupación en el autosacrificio como prueba última del compromiso religioso. La insistencia en la Biblia, en el tono del lenguaje de los profetas, especialmente Jeremías, en la inspiración en el libro de oraciones, en el evangelio de San Juan y en las epístolas paulinas conforma el enriquecimiento cultural religioso de su compromiso. En este sentido, se explicarían los actos de contrición propuestos. La literatura penitencial venía siendo propiciada por la Compañía de Jesús a partir de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola. Incluso detrás de esta catequética había un laborioso entramado didáctico que se valía de medios hasta visuales y ejemplificadores para participar a los catequizandos en los fenómenos propiamente suprasensibles. Estos sistemas catequéticos y penitenciales meditaban sobre la eternidad, la brevedad de la vida, la vileza del hombre y el engaño de las cosas. En ellos, el pecador arrepentido confiesa sus culpas y pide el perdón divino para lo que prepara su oración. Se trata de una preparación expiatoria de culpa para el perdón, es decir la necesidad de arrepentirse para ganar la vida eterna. El esquema

Créeme, créeme, que cuando con perseverancia busca el alma a Dios, y con dolor que le halla, que un bien tan grande no se consiente buscar con tibieza; mas no lo hacemos, tristes de nosotros, y vámonos luego a buscar consolaciones de aire y temporales; y lo peor es que porque nunca gustan los de veras a Dios, tenemos en poco carecer de su gusto, y contentámonos y pensamos muchas veces que es consuelo, cuando tenemos muchas lágrimas que puede ser que nazcan de cabezas húmedas; y cuando se hacen las cosas a sabor de nuestra voluntad, tenemos que nos ha Dios consolado, y sobre falsas paces muchas veces armamos falsos gozos, como quiera que vengan sin examinar con discreción del espíritu su raíz; que aquel es verdadero consuelo y nace de cumplirse en nosotros toque Dios manda, y de estar nosotros muy deseosos de su honra y gloria, y de que Él sea obedecido y temido y amado por sí mismo de toda criatura. Que el manjar nuestro no ha de ser otro sino el que fue de nuestra cabeza, Cristo, que es hacer la voluntad de su eterno Padre, y perfeccionar su obrar, procurando que esté muy lucida y bella la imagen suya que Él puso en nosotros como en templo suyo, Y este atavío hácese con la luz de su conocimiento, y mayormente con su puro y ferviente amor. Y qué cosa sea este amor ferviente, procuradlo de tener, y sabréislo que el que lo posee, ese lo ve y sabe dar sus señas; mas señas son que no las entenderá sino el que también se siente llagado de la misma saeta aguda del poderoso y divino amor; porque el hombre bruto y sensual no entiende los negocios divinos. Dicen los que lo gustan, que el que con fervor ama a Dios, por igual balanza pesa ser ensalzado con lenguas de los hombres hasta los cielos, y ser abatido hasta los abismos, cuando la conciencia de dentro está segura; y cuando yo tomo sabor en los loores humanos, y en que sea yo amado, y se haga de mí cuenta, y no me aplace quien me arguye de mis vicios, con justa aspereza doy testimonio de mi vanidad, y de cuán poco gusto el gozo de los santos, y cuán poco deseo que Cristo

---

tripartito de la contrición es el siguiente: una confesión de arrepentimiento; una petición de perdón y una reconciliación y esperanza de clemencia divina. Esta estructura está tensada por los equilibrios muerte/vida, delito/clemencia y ofender/perdonar. Para conseguirla debe renunciar sin ambages a los dictámenes de la sensualidad y emprender una *mutatio animi* más ajustada a ese nuevo estadio ascético y de contrición. Suelen ser párrafos con un autoexamen de un yo atormentado, que alegoriza mediante el recurso del enfrentamiento hombre/Dios, asaltado el primero por continuos embates mundanos. Cfr. *Homilias, Op. cit*., XXV-XXXV, fols. 169r-261v., donde defiende contra los luteranos la necesidad de confesión, que es derecho divino.

me alabe delante de su Padre y de sus ángeles, y cuán poco suspiro por estar en la memoria eterna, donde los olvidadores del mundo están escritos. Dicen que el que con fervor ama, nunca descuida para ofender, con título o achaque de ser la culpa pequeña. Bien puede ser que caiga y ofenda, mas a lo menos nunca tiene en poco su caída, ni llora poco las ofensas pequeñas; porque sin ser ciego para dejar de conocer cuál es culpa venial y cuál mortal, nunca tiene en poco las culpas que otros flojos se beben como agua; porque ve que lo que Dios no tiene en poco para pedir de una palabra ociosa cuenta delante del mundo universo en su juicio, no es justo que se tenga en poco del que ha de ser juzgado. Y de verdad os digo que, así como yo no me espanto por muchas veces que el pecador caiga, así abomino al que sus culpas tiene en poco; porque lleva camino de nunca enmendarse. Dicen que el que con fervor ama, cuando conoce lo bueno y lo mejor, no se contenta con hacer lo bueno, mas el ferviente deseo le hace obrar lo mejor. Porque no se contenta con no pecar, mas quiere mucho agradar al que mucho ama. Dicen que el tal aborrece la vanagloria como a carcoma del alma, y gusano que destruye, y polilla que consume todos los bienes, de arte que no quede cosa que atesorar en el cielo; y por eso procura de andar siempre en el acatamiento de Dios, y traerle siempre presente; y así vive, como si él solo y Dios estuviesen en el mundo; y de tal manera procura de agradar a todos según todo lo que Dios manda y quiere, que en lo demás no solamente no procura no agradar al mundo, mas antes procura de le desagradar con gran instancia, como el patriarca Josef, que sabiendo que todos los egipcianos aborrecían a los pastores de las ovejas, mandó a sus hermanos que dijesen delante de Faraón en su palacio real: "Pastores somos de ovejas, nosotros y nuestros padres"; que la simplicidad que es locura acerca del mundo, y la humildad y pobreza, es sabiduría acerca de Dios; y lo que es alto acerca de los hombres, dijo nuestro Redentor que era abominación acerca de Dios. Si yo a Dios con fervor amase, a Él sólo vería en todo lugar con tanta atención, que por todo lo que parece y bulle por de fuera, pasaría mi alma como por devaneo, y lo miraría como si ya no fuese; porque estaría mi contemplación, como San Pablo manda, en lo eterno, que no se ve con el cuerpo; y aunque me diesen un novicio por prelado, mirando a Dios en él, le reverenciaría y obedecería como al más reverendo y discreto y antiguo padre; que es la gracia decía nuestro padre San Francisco que había él alcanzado de Dios. Yo no digo lo que tengo, mas lo que los perfectos siervos de Dios tuvieron y tienen, y lo que nos conviene mirar para ver lo que nos falta y suspirar por ello. Y pluguiese a Dios que le amásemos nosotros con obra y con verdad, aunque nuestro amor no fuese tan

perfecto; que a lo menos, si de veras le amásemos, huiríamos de la murmuración como de pestilencia, no solamente de hablarla, mas de oírla; acordándonos que aunque se le hace dificultoso a San Bernardo determinar quién peca más, el que la habla o el que la oye de buena gana, muy sin escrúpulo afirmó que el demonio estaba asentado, así en la lengua del que la habla, como en las orejas del que la oye. Si de veras le amásemos, huiríamos como del fuego, no solamente de ser ligeros a juzgar vidas y obras ajenas, mas aun de nos entrometer en lo que a nosotros no nos conviene; y siempre sonaría en nuestra alma aquella muy notable palabra que Cristo dijo a San Pedro: "¿Qué se te da a ti? Tú sígueme". Que con la primera palabra nos recoge, y aparta de todas las superfluidades en que vagueamos; y con el tú sígueme"[126], nos convida a la unión del sumo bien. Este amor hase de alcanzar con pedirlo como cualquier don celestial, que ha de venir de acarreo, y le han de mendigar los de la tierra. Mas esto es cierto, que así como el que lo tiene lo debe a la misericordia de Dios, así quien no lo tiene, lo ha de atribuir a su culpa; pues tan aparejado está Dios a darle a quien no lo resiste. Y este pedir ha de ser continuo y con instancia; que por eso ordenó la santa Iglesia, que tan de continuo se cantase en prima, y tercia, y sexta, y nona, el salmo en que empieza: *Beati immaculati*; que es: "Bienaventurados los justos sin mancilla de pecado"; y acaba en: *Erravi sicut ovis quae periit*[127]; que quiere decir: "Yo he andado descarriado como oveja perdida del rebaño"; porque todo él es un soliloquio del alma con Dios, en que nunca otra cosa hace sino pedir a Dios favor para entender, y amar, y guardar sus mandamientos; cuya suma está en la caridad. Y aunque usa de diversos nombres, que una vez dice camino, y otra vez ley, y otras veces testimonio, justicias, justificaciones, juicios, palabras, mandamientos, etc., todos significan una misma ley de Dios; y por eso siempre que aquel salmo en la iglesia oyéredes cantar, o cuando le rezáredes, os inflama en cada verso en nuevo deseo de amar a Dios. Y porque para ser vuestra oración y deseo cumplidos, entre otras cosas es la más necesaria la humildad, encomiéndoos el cuidado de esta virtud cuanto puedo, y que dado caso que el estado virginal que habéis escogido por la misericordia

[126] Jn. 21, 20: "En aquel tiempo dijo Jesús a Pedro: Sígueme".

[127] Salmo 118, 1 y 176: "Beati inmaculati *in via qui ambulant in lege Domini* [..] Erravi *quasi ovis perdita quaere servum tuum quia mandatorum tuorum non sum oblitus*": ["Bienaventurados los perfectos de camino, los que andan en la ley de Jehová [...] Yo anduve errante como oveja extraviada; busca a tu siervo, porque no me he olvidado de tus mandamientos"].

de Dios, le podéis tener por más alto que el de las casadas, aunque no tan perfecto como el de las que, juntamente con la virginidad votada, prometieron obediencia, y pobreza, y clausura; empero nunca entre en vuestro corazón pensamiento soberbio, con que os oséis a vos anteponer a persona alguna; porque una cosa es comparar estado a estado, y otra persona a persona; porque como San Agustín dice, en el libro *De sancta virginitate*[128]*,* puede la mujer casada estar aparejada para sufrir martirio por Dios, en el cual aun no sabéis vos qué tan fuerte estaríades, y puede excederos en otras grandes virtudes del ánima, que monten sin comparación más que el exceso de gloria accidental, aunque fuese aureolado, que sobrepujan las vírgenes a las casadas. Y por eso San Agustín, en aquel libro *De virginitate,* todo se empleó en alabar la humildad, casi olvidándose de la virginidad; porque sin la humildad, ni vale, ni luce, ni aun quizá es de dura la virginidad; y ya que durase, iría con las vírgenes locas al infierno. Y por eso San Ambrosio, escribiendo a Demetriade, que fue virgen nobilísima romana, nunca hace sino encomendarle la humildad, y que no fíe de si ni ose estar segura, aun en lo que le parece que su conciencia más le certifica que acierta; sino que siempre tema y se recele de sí misma, pidiendo a Dios gracia para nunca desviarse de su voluntad. Y lo mismo os digo como consejo memorable. Pedisme que os diga devociones, protestando de las ejercitar. Digo que la primera devoción conviene en todo caso que sea la reformación del alma, y enmienda de la vida, y guarda solícita de la ley de Dios, y el procurar de tener el corazón limpio y guardado para vuestro esposo Cristo. Y sin esta devoción os valdrán poco las otras; mas siendo el principal cuidado de esta, buenas son las otras que sirven para ganar y poseer esta primera. Y aquellas devociones tened por mejores, en las cuales por experiencia sintiéredes que es vuestro corazón más despertado a aborrecer el mundo y a amar a Dios, y desarraigar vuestro corazón del suelo y plantarle en el cielo. Y en, esto no es posible daros una regla cierta; que tiempo hay que el alma engreída ha menester pesar y rezar cosas con que se despierte a temer y llorar sus pecados: otras veces, cuando está tentada de tristeza, se ha menester alegrar, y confiar y cantar. Entristézcase Satanás, que no verá a Dios para siempre jamás; que con razón se debe alegrar quien espera de te mirar. Y así, según la diversidad de las afecciones se han de buscar

[128] San Agustín, *Virginidad sagrada***,** *Op. cit*.: "María cooperó con su caridad para que nacieran en la Iglesia los fieles miembros de aquella cabeza de la que es madre según el cuerpo". (PL. 40, 399).

diversas devociones; y todas han de servir al fin que tengo dicho. Por universal y general devoción os doy el cuidado de levantar muy a menudo el corazón a Dios con fervientes deseos; que aunque se haga esto por breve espacio, vale por de gran precio cuando, hay en ello frecuencia; que aquellas oraciones que los santos padres llamaron jaculatorias, que son como saetas encendidas y arrojadas con ímpetu fuerte de amor, tienen este bien entre otros, que se pueden ejercitar sin embarazar los ejercicios de la vida activa; porque así como a mí no me estorba de estudiar el levantar el corazón de rato en rato para pedir a Dios la verdadera ciencia, que es tener a Cristo nuestro Señor en la conciencia, antes me ayudaría el usallo para mejor estudiar; así no os estorbará a vos de vuestra labor, el suplicar a Dios de rato en rato que labre Él vuestra alma, ni os estorbará el andar a suplicar a Dios os dé gracia para que vuestras aficiones siempre corran tras Dios, ni os estorbará de comer el estar rogando a Dios que guise vuestro corazón muy a su sabor, y que le coma en todo, porque seáis digna de sentaros a su mesa en el cielo; y estas aficiones os enseñará el autor de ellas, Dios, cien mil más sabrosas que toda miel, y con ellas traeréis juntas y hermanadas a María y a Marta. Mas conviene que haya en vos cuidado de penitenciaros, aunque sea con daros unos pecilgos, cuando se os hubiere pasado algún tiempo notable sin levantar a Dios vuestro corazón con nuevo deseo. Oí de un santo religioso, llamado Fr. Joan Hortelano, por quien Dios ha hecho muchos milagros, que está enterrado en Salamanca, que cuando tañía a la campana, a cada golpe le oían decir con gran fervor: Hijo de la Virgen, este por amor de vos. ¡Oh buen Hortelano, que tan gran fruto sabía sacar de cosa tan poca, que creo sin dudar que contaban las badajadas todas que daba con tan celestial prudencia, por le dar riquísimo galardón por cada una! Y quedarémos yo, y los tales como yo, después que con lenguas de ángeles habláremos, contados por grandes badajos y campanas quebradas, si no tuviéremos caridad. ¡Oh qué sabiduría y ganancia es hacer continuas ofrendas a Dios, del corazón, y movernos actualmente en todo lo que hacemos por su amor y por su honra; y decirte en cada cosa con verdad y fervor. Hijo de la Virgen, esto por amor de vos! Esto he puesto por ejemplo, para muchas cosas; y sé que si esto bien ejercitáis, os traerá a tener continua memoria de Dios y tenerte siempre presente; que es el mayor consuelo y bienaventuranza que en la tierra se alcanza. Y porque con razón deseáis aparejaros para morir, allende de deciros que el bien vivir es aparejo verdadero de bien morir, quiero os decir una devoción con que yo cada día me aparejo para morir antes que me acueste a dormir; que se reduce a la meditación de las siete

palabras que Cristo nuestro Señor dijo antes que espirase, en que le dice el alma:

"Señor mío Jesucristo, ruégote por aquella caridad con que rogaste a tu Padre eterno por los que te crucificaron, que tú me perdones todos mis pecados con que yo te ofendí y fui causador de tu cruz y tormentos, y que perdones a todos mis enemigos, y me otorgues que yo los perdone con tan lleno corazón corno tú mandas. ¡Oh Señor mío, que no desechaste al ladrón que te invocó, mas dijiste con dulzura de amor: En verdad te digo que hoy serás conmigo en el paraíso! Perdona, mi buen Jesús, lo hurtos que yo te he hecho de este mi corazón que tan tuyo es de justicia, dándole contra tu voluntad a la vanidad, recíbeme a misericordia en la hora de mi muerte, dándome gracia para que donde luego yo me enmiende, si aguardar a merecerla en hora tan terrible. Y porque mis ruegos no bastan, pongo por tercera a vuestra benditísima Madre, que con tanto amor nos distes donde 1a cruz por madre, suplicándoos que entre tantos pecadores como por su medio han alcanzado de vos remedio de todos sus males, sea yo uno. ¡Ea, Virgen sagrada, cumplid el testamento de vuestro precioso Hijo y tened cuidado de mí como de hijo, porque con vuestro socorro, pueda yo cumplir la cláusula en que me manda que reverencie y sirva como a madre! ¡Oh Señor mío! No sea yo desamparado ni dejado por mi culpa huérfano tal madre; pues vos sin culpa, por me amparar a mí fuisteis desamparado de vuestro Padre eterno; que especialmente tengo necesidad de ser de ti amparado en aquella hora postrera, donde si tú me dejas, ¿quién me valdrá de mis enemigos, o qué será de mí, triste pecador? No te pido muerte dulce ni sabrosa, pues tú la tomaste para ti muy amarga; no pido ni escojo manera o tiempo de muerte; que con toda voluntad acepto cualquier acaecimiento que tu alta providencia sobre mí ordenare, suplicándote que aquello ordenes que más conviene para tu gloria y para la salvación de mi ánima; que sé, Señor, que son tus juicios muy ocultos sobre nosotros, y aun conviene tener muerte prolija y a otros súbita, y ay de otras varias circunstancias que tú dispones. Lo que te importuno con la mayor instancia y ahínco que puedes, que me des tal socorro de tu gracia y fortaleza, que ninguna congoja, ni agonía, ni tentación baste para me apartar de ti; sino que siempre tenga yo sed de tu justicia y amor, y de sufrir por el cumplimiento de tu san voluntad toda pena que sobre mi ordenares; y que sed y deseo de mi alma correspondan consumación obra perfecta y perseverante hasta espirar, inclinándote mi cabeza con perfecta obediencia. Y porque después de cumplida toda tu ley, no puedo con verdad decir sino que soy siervo sin provecho, y no bastan mis manos a

me salvar, en tus manos, Señor, que por mí fueron tendidas y enclavadas y desangradas en la cruz, enmiendo mi espíritu, y a tus obras perfectísimas me arrimo, y a tu santa Pasión me acojo, para que tus merecimientos me valgan; porque tú, que con tu sangre preciosa me compraste, me redimas y salves en aquella hora postrera, y en el juicio que de mi hicieres, des en mi favor la sentencia. Señor mío, Dios mío, lleno de toda la misericordia y verdad, venza tu piedad, venza tu piedad venza tu piedad, por la gloria de tu benditísimo nombre, oh buen Jesús. Amen".

Mejor lo sabréis vos sentir, que yo aquí lo pongo; mas he puesto esto para daros materia y ocasión de mejor pensar. Y haced grande hincapié en la tercera palabra, teniendo devoción, no de sola palabra, con la sacratísima Madre de Dios, y decid por su reverencia cada día la oración de *Obsecro te, Domina,* y la oración *Gratiam tuam quaesumus, Domine, mentibus nostris infunde*[129]*,* etc., que es de gran devoción; porque pide gracia y gloria, que son los mayores dones por los mayores misterios de la fe. También es de gran devoción aquel brevecito salmo: *Deus misereatur nostri et benedicat nobis*[130]*,* etc.; mas entiéndese que la mayor devoción es la enmienda de la vida, con todo lo que arriba dije. Allá os envié estotro día la declaración del *Pater noster*, que nuestro seráfico padre San Francisco compuso, que me parece corta en palabras y larga en sentencias, y de valor inestimable para quien la supiera sentir y obrar. Lo que mucho os encomiendo es, que cada vez que quisiéredes orar y alabar a Dios, consideréis que si vos os convertiésedes en cien mil millones de cuentos de lenguas, no bastaríades a le loar, aun por la menor de sus misericordias; y despertando todo vuestro corazón y entrañas y sentidos, del arte que lo hacia David cuando decía: *Benedic, anima mea, Domino, et omnia quae*

[129] *Libro de las horas*, "Siete gozos de la Virgen": "Obsecro te, domina mea, sancta maria, mater dei". *Angelus*: "Gratiam tuam, quaesumus, Domine, mentibus nostris infunde; ut qui, Angelo nuntiante, Christi Filii Tui Incarnationem cognovimus, per passionem eius et crucem, ad resurrectionis gloriam perducamur. Per eumdem Christum Dominum nostrum. Amen" ["Infunde Señor tu gracia en nuestras almas a fin de que, los que hemos conocido por la voz del ángel el misterio de la Encarnación de Jesucrito tu Hijo, por su Pasión y su Cruz, lleguemos a la gloria de la Resurrección. Por el mismo Jesucristo Nuestro Señor. Amén"].

[130] Salmo 66, 1: "Deus misereatur nostri et benedicat nobis inlustret faciem suam super nos semper": ["Dios tenga misericordia de nosotros, y nos bendiga; Haga resplandecer su rostro sobre nosotros"].

intra mesunt, nomini sancto eius[131]: "¡0h ánima mía, dice, bendice al Señor, y todas mis potencias se empleen en bendecir su santo nombre!". Llamad a los vecinos que os ayuden, convidando a todos los cielos y la tierra para le haré invocar, como lo hacia el mismo David en el salmo: *Laudate Dominum de coelis*[132]*;* y cuando consideráredes que *excelsus super omnes gentes Dominus, et super coelos gloria eius*[133]*;* quiere decir: "Grande es Dios y ensalzado sobre todas las gentes, y su gloria es sobre todos los cielos"; y que ni los hombres ni los ángeles bastan a le loar cómo Él merece. Sentiréis bienaventurado desfallecimiento, y podréis decir: *Concupiscit et deficit anima mea in atria Domini et deficit in salutare tuum, anima mea*[134]. Grande es el deseo que mi alma tiene, y desfallece en pensar las ricas moradas de Dios; y mi alma, oh Dios mío, se halla desmayada buscando que le des la salud de ta mano. Y será el sacrificio vuestro lleno de grosura de devoción y muy apacible a Dios; y aunque no siempre sintáis tal jubileo, siempre tened acatamiento a las santas palabras, considerando que no las merecéis vos hablar; sino que es

[131] Salmo 102, 1-2: "David benedic anima mea Domino et omnia *viscera mea nomini sancto eius / benedic anima mea Domino et noli oblivisci omnium retributionum eius*": ["Bendice, alma mía, a Jehová, Y bendiga todo mi ser su santo nombre. / Bendice, alma mía, a Jehová, Y no olvides ninguno de sus beneficios"].

[132] Salmo 148 1-2: "*Alleluia* laudate Dominum de caelis, *laudate eum in excelsis / laudate eum omnes angeli eius laudate eum omnes exercitus eius"*: ["Aleluya. Cantad a Jehová cántico nuevo; su alabanza sea en la congregación de los santos. / Alégrese Israel en su Hacedor; los hijos de Sion se gocen en su Rey"].

[133] Salmo 96 9-12: "Tu enim Dominus Excelsus super omnem terram vehementer elevatus es super universos deos / qui diligitis Dominum odite malum custodit animas sanctorum suorum de manu impiorum eruet eos / lux orta est iusto et rectis corde laetitia / laetamini iusti in Domino et confitemini memoriae sanctae eius": ["Porque tú, Jehová, eres excelso sobre toda la tierra; eres muy exaltado sobre todos los dioses. / Los que amáis a Jehová, aborreced el mal; el guarda las almas de sus santos; / de mano de los impíos los libra. / Luz está sembrada para el justo, y alegría para los rectos de corazón. / Alegraos, justos, en Jehová, y alabad la memoria de su santidad"].

[134] Salmo 83, 2: "Desiderat et defecit anima mea in atria Domini cor meum et caro mea laudabunt Deum viventem": ["Anhela mi alma y aun ardientemente desea los atrios de Jehová; mi corazón y mi carne cantan al Dios vivo"]. Salmo 118, 81: "Defecit in salutare tuum anima mea *verbum tuum expectavi*": ["Desfallece mi alma por tu salvación, mas espero en tu palabra"].

gran liberalidad y merced de Dios, que tomemos nosotros en nuestra boca lo que de la boca de Dios salió y lo que a sus santos inspiró.

Quiero decir aquí, para consuelo y esfuerzo de nuestra flaqueza, que nos debemos acordar, si nos pareciere que desmayamos, en ver cuán tarde vencemos nuestras pasiones, de lo que Dios dijo en el Éxodo, a los veinte y tres capítulos, con que había prometido de dar la tierra de promisión a los hijos de Israel. Dijo que no quería echar a los enemigos que en ella moraban, en un año, sino poco a poco, porque no creciesen con estar la tierra desierta muchas bestias contra su pueblo. Dando a entender que era menos trabajo pelear corporalmente contra los hombres, que contra las bestias fieras. En lo cual, según los santos declaran, se entiende que no quiera Dios sin nuestro trabajo quitar súbitamente todos los vicios, que son las viciosas pasiones que repugnan a nuestra intención; porque es mejor pelear con ira los estímulos de la carne, que son tentación humana, que ser destruido del estimulo de la elacion y soberbia, que es tentación diabólica; y de ligero nos engreiríamos con vana altividad, si nos viésemos altos; que vemos que en San Pablo se permitió y dio el estímulo de la carne, porque careciese del estímulo de la elacion. De donde se saca con cuánta razón es de abominar, el que siendo pobre de virtudes, y flaco y tentado, aun es soberbio; cuán justamente merece ser dejado caer en grandes miserias. Así que, muy muchas veces se detiene nuestro Señor de hacernos grandes mercedes, porque no nos ensoberbezcamos; y es aquella gran misericordia, aunque no lo sintamos nosotros. Y esto no lo he dicho para excusar nuestra tibieza, sino para que no desmaye nuestra flaqueza. Y mira que aunque en Cristo nuestro Señor había tal virtud, que con solo llegar a su halda sanaron súbitamente cuantos le tocaron; emparo en San Marcos leemos, al octavo capítulo, de un ciego que sanó en Betsaida poco a poco, y primero le sacó de entre la gente, y poniéndole saliva en sus ojos, poniendo sus manos preciosas encima, preguntóle si veía, y aun no veía bien, sino que los hombres se le antojaban árboles; y tornó la segunda vez a poner sus benditas manos sobre sus ojos, y empezó a bien ver, hasta que claramente lo veía todo. Todo esto se escribe para nuestro consuelo, y para que no desmaye nadie si no alcanzara tan presto lo que desea; que no le debemos a Dios poco, cuando nos sana poco a poco. Pero ¡ay del que siempre va atrás y cuesta abajo rodando con prisa hasta el infierno, Y sin sentillo! Y si viéredes que resbaláis en algún deslizadero, procurad con toda diligencia de teneros para que no caigáis, y decid a Dios y al sacerdote suyo vuestra falta; que escrito está: *Si dicebam motus est pes*

meus, misericordia tua, Domine, adjuvabat me[135]*;* que quiere decir: "Si yo acaso me quejaba de habérseme algo movido ó desmandado, luego, Señor, sentía que tu misericordia me ayudaba". Y si (lo que Dios nunca permita) del todo cayéredes, levantaos muy presto, y tal cual os halláredes, id siempre a Dios y nunca dé] os desprendáis; mas decidle: Señor, tal cual estoy, enferma y pecadora y seca de toda devoción, me doy a ti toda, para que tú, que me amaste y me redimiste, me remedies en el hospital de tu misericordia, y me cures como yo lo he menester. Y mirad que nunca a tal médico le limitéis los jarabes y purgas y sangrías que os ha de dar, sino amadle y fiaos en Él y dejaos en sus manos, y corte por do quisiere y llágueos en cuanto Él mandare, con penas en el alma y en el cuerpo, en la vida y en la fama, y en los bienes exteriores, y todo como Él mandare; sólo le demandad que no alce mano de vos hasta llevaros al cielo; mas nunca rehuséis ni murmuréis de su justicia, porque merezcáis con la humildad, que os dé su misericordia. Acuérdeseos para siempre de un dicho de San Gregorio, que escribiendo a Mauricio, emperador, que injustamente le perseguían, el santo dé Dios le escribe estas palabras: "No con fingida humildad, sino con gran verdad de humildad, porque soy pecador, creo que tanto más presto aplacaréis al poderoso Dios, cuanto alas me afligís a mí, que mal le sirvo". Imprimidla esta humildad en el corazón y pedidla a Dios, y veréis qué tesoros de paz hallaréis. Huid de toda ocasión de perdimiento de tiempo y de parlería, y temed mucho de ofenderá Dios; porque así como el que ama el peligro perecerá en él, así el alma que teme el pecado será libre del pecado; y el alma que aborrece el pecado, da testimonio que mora en ella Dios. Infinitas cosas hay que mi corazón os desea decir, y no basta papel para explicar el deseo que yo tengo de que sirváis muy de veras a Dios. Él nos enseñe por su piedad a hacer en todo su santa voluntad. Ruégoos en todo caso que leáis con gran atención un librito que se llama *Contemptus mundi;* que quien quiera que lo hizo fue instrumento de Dios, en mucho grano de virtudes que puso, sin paja de sobradas palabras; que en sola una hojita que yo tengo de él, de un capítulo que tiene por título: *Que en esta vida no puede estar el hombre seguro de tentación*[136]*,* hallo para mí gran consuelo, y en otras muchas

[135] Salmo 93, 18: "si dicebam *commotus* est pes meus misericordia tua Domine *sustentabat* me": ["Cuando yo decía: Mi pie resbala, / Tu misericordia, oh Jehová, me sustentaba "].

[136] El capítulo citado es el XL de L. III, según la traducción anterior a la de Fray Luis de Granada. Pudo servirse de la edición toledana de Juan de Villaquirán de 1523, que sigue la sevillana de 1493.

verdades que allí se dicen. Mas si no procuráis de entrar en vuestro corazón y entender la verdad de Dios, que de dentro habla, poco fruto sacaréis de las palabras que suenan de fuera, aunque sean de Dios; que de lo que Cristo predicó, y sembró su propia persona en la tierra, tres partes se perdieron, y sólo la buena tierra fructificó. Dios nos haga buena tierra por su piedad. Tomad de esta larga carta más lo que se calla y deja al gusto de la experiencia, que lo que se habla y responde con la obra de aprovechamiento espiritual y crecimiento de toda virtud; que otra respuesta de esta carta, ni la pido ni la quiero; que por solo este fin se escribió. Y sin este crédito de que os habíades de mejorar en todo, en ninguna manera del mundo yo tal os escribiera. Ya a vos dedicada, no solamente por vuestra petición, mas porque como sois más nueva en el servicio de Dios y nacisteis más tarde, habéis menester más instrucción de doctrina. Empero si algunas palabras hallare en ella la señora María Ortiz que hagan a su caso, mi intención es que la reciba toda por suya. De las señoras nuestras hermanas las monjas no digo aquí más, sino que me encomiendo mucho en las oraciones de sus Mercedes; porque justo débese creer que con tan largos años de religión y de clausura, estarán tan muertas al mundo, que su conversación más sea en los cielos que en la tierra; y si así es, poca necesidad tendrán de mis palabras; que bastaráles oír al benditísimo Jesús, con quien ha tantos años que se desposaron. Y no debe ser razón pensar sino que con su interior y dulce coloquio estarán puras en toda virtud. Y decid a sus Mercedes que muy mucho las amo, y deseo gozar con su presencia en el cielo en virtud de Cristo, su esposo; que se den gran prisa a le importunar que nos dé su eterna bendición. Y yo no me olvido, tal cual soy, de le suplicar nos haga a todos del número de los bienaventurados. Amen. En Torrelaguna a 10 de marzo, año de 1535.

APUNTES SOBRE CLASIFICACIÓN Y EVOLUCIÓN DE LA LOA: UNA PROPUESTA

Manuela Sileri
Università di Pisa

Entre los géneros que constituyen el teatro menor del Siglo de Oro destaca la loa, pieza preliminar que desempeñaba un papel fundamental en el desarrollo del espectáculo global: tenía que preparar al bullicioso y distraído público para el comienzo de la ficción, es decir, debía llamar la atención del auditorio hacia el escenario, pedir silencio y atención a los oyentes, para hacer posible la posterior representación de la comedia. A diferencia de las otras piezas menores, intercaladas entre los actos de la comedia para romper la unidad de la representación ofreciendo variedad, la loa adquiere el carácter de una "institucionalización" de la fórmula de apertura del espectáculo.

La loa, como señala K. Spang, no es un género fijo e invariable: antes bien, está determinado por el ambiente en que se representa, por el público que asiste a la representación, por el lugar donde se actúa, en una palabra, por el entorno[1]. Si además consideramos que muchos son los criterios (formales, funcionales, temáticos, escenográficos, etc.) que se pueden elegir a la hora de examinar este género teatral breve y que poseemos un corpus realmente extenso de loas (muchas de las cuales anónimas y de datación incierta), nos percatamos de que en efecto es difícil llegar a una sistematización unívoca y válida en cualquier caso.

Un trabajo pionero en esta dirección se remonta a los primeros años del siglo pasado, cuando Cotarelo y Mori, fundándose más que nada en criterios temáticos, distinguió entre *loas sacramentales*, *loas al nacimiento de Nuestra Señora y de los Santos, loas de fiestas reales*, *loas*

[1] Kurt Spang, "Aproximación a la loa sacramental y palaciega: notas estructurales", en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, eds. Ignacio Arellano, Kurt Spang, Mª Carmen Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 7-24.

en casas particulares y *loas de presentación de compañía*[2]. Desde este primer trabajo, hay que esperar hasta los años setenta del mismo siglo, cuando Francisco Rico, aventajando la clasificación de Cotarelo (que sigue gozando de amplia aceptación entre los estudiosos de piezas breves y cuyo mérito no debe olvidarse), distingue entre *loa profana* (*de sucesos fabulosos / ficción, burlas, engaños / alabanza, vituperio / enigmas, cuentos varios*), *loa devota o cortesana* y *loa de principio de temporada*[3]. Después de esta esquematización, que parece tener en cuenta sólo aspectos formales y escenográficos, pasando por alto el lugar y la ocasión de la representación, el crítico analiza únicamente la *loa de alabanza*. En 1994 sale a luz un trabajo colectivo sobre las loas de Bances Candamo, en cuya parte introductoria K. Spang[4] deslinda, siguiendo criterios funcional-temáticos, y considerando también el desarrollo cronológico, cinco subgéneros de loa: la *loa supragenérica*, o sea la laudatoria y/o argumental, que reúne los rasgos característicos del género loa; la *loa sacramental/religiosa*, que comprende, además de la *loa sacramental* y la del *nacimiento* individuadas por Cotarelo, también la loa religiosa, la litúrgica etc.; la *loa palaciega*, categoría en la que Spang incluye las *loas cortesanas*, *de fiesta real* y *para casas particulares*; la *loa de presentación de compañía y/o temporada*; la loa en unión con otros géneros, es decir la *loa entremesada*, *bailada*, *cantada* etc. Se trata de una clasificación bastante completa, pero el estudioso, después de un rápido bosquejo de los rasgos definitorios de la loa "supragenérica", se limita a analizar sólo los elementos diferenciadores de la *loa sacramental* y la *palaciega*.

A mi modo de ver, todas las investigaciones que acabo de mencionar, a pesar de los indudables avances que suponen, adolecen de alguna limitación en cuanto que, o se basan en criterios heterogéneos o carecen de una visión cronológica global de lo que fue la loa en el Siglo de Oro. Mi intento en este trabajo es el de proponer una clasificación, si no

[2] *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines de siglo XVI a mediados del XVIII* (2 vols.), ed. Emilio Cotarelo y Mori, 2ª ed., Granada, Universidad de Granada, 2000.

[3] Francisco Rico, "Para el itinerario de un género menor: algunas loas de la *Quinta parte* de Comedias", en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, eds. A. David Koseff, José Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 611-621.

[4] Kurt Spang, "Aproximación a la loa sacramental y palaciega ", cit.

definitiva (lo que parece casi imposible de conseguir, dada la variedad y la dificultad de datación que caracterizan el género), sí útil a una sistematización de conjunto del "fenómeno" de la loa. Mi propuesta se basa en un criterio temático-cronológico que tiene en cuenta también el tipo de espectáculo que la loa encabeza (factores que, como vamos a ver, influyen en los temas y funciones de nuestra pieza breve) [5].

Si se considera que el teatro áureo español comprendía tres tipos de representaciones diferentes - el teatro de corral, el teatro cortesano y el teatro religioso de la octava del Corpus, con la representación de los Autos sacramentales – y que a cada uno de estos tres tipos de teatro corresponde una específica pieza introductoria, podemos distinguir tres macrogéneros: la *loa profana para el corral*, la *loa palaciega* y la *loa religiosa*. Estos tres tipos de loa se pueden dividir en subgéneros distintos por forma y función, según la siguiente sinopsis[6]:

[5] El primer problema que se nos plantea al acercarnos a la loa, es el de la datación: muchas loas (sobre todo las más tempranas) nos han llegado anónimas y en ediciones probablemente tardías. Para llevar a cabo este estudio, he analizado las loas cuya autoría es bastante cierta y cuya datación es de una manera u otra definible. Por eso nos referiremos sobre todo a la edición de Fausta Antonucci y Stefano Arata (eds., *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra - Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València 1995, cuyas loas señalamos con AyA) que fijan como fecha de redacción para las loas por ellos recogidas el periodo que va de 1585 a 1595 aproximadamente, y a las loas impresas en las diversas partes de *Comedias* de Lope de Vega, cuya paternidad lopesca, a excepción de las editadas en la Parte tercera, parece más que probable (véase, entre otros, Américo Castro, Hugo Albert Rennert, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968 y la introducción a las loas editadas por Prolope en la *Primera Parte de Comedias* de Lope de Vega). Para estas loas, remitimos a Cotarelo y Mori (ed., *Colección*, cit.) con la abreviación Cot., en vez de la más exhaustiva y completa edición de Prolope, sólo por comodidad de numeración, dado que hasta ahora han salido a la luz solo las primeras cinco *Partes* cuidadas por dicho Grupo de investigación); por lo que atañe las loas no incluidas en las colecciones antedichas, sólo se indica la primera edición que se conserva, cuya datación se utilizará como término *ad quem* para su composición.

[6] La distinción cronológica y de nomenclatura sólo quiere indicar una tendencia evolutiva de nuestra pieza preliminar, cuyos límites cronológicos y funcionales, aquí como en cualquier otro género literario, siempre son efímeros y nunca unívocos.

LOA PROFANA PARA EL CORRAL:

a. Loa introductoria:
1. Loa de divulgación preceptiva
↓
2. Loa digresiva (en alabanza o vituperio; burlas, [enigmas, cuentos)
↓
3. Loa para la lectura
↓
4. Loa en unión con música / otros géneros

b. Loa de presentación de compañía y/o temporada

LOA SACRAMENTAL Y RELIGIOSA

a. Loa sacramental

b. Loa al nacimiento de Cristo; a Nuestra Señora; a los Santos

LOA PALACIEGA

a. Loa cortesana y de fiestas reales

b. Loa para casas particulares

La voz "loa introductoria" reúne cuatro tipos de loas que, en contra de lo que suele comúnmente afirmarse, no pueden considerarse como géneros coexistentes y paralelos, sino como estadios sucesivos de la evolución de un mismo tipo de loa; en poquísimos años la *loa para el corral* (si dejamos momentáneamente de lado la *loa de presentación de compañía y/o temporada*) cambia su función y tema, adquiriendo una fisionomía distinta, resintiéndose de las transformaciones que experimenta la misma representación teatral.

Es distinto el caso de la *loa de presentación de compañía y/o temporada*: tradicionalmente diferenciada de las demás, se incluye en el grupo de *loas profanas para el corral*, puesto que sólo se diferencia de la *loa introductoria* por la función especifica que va a asumir: en lo que concierne el lugar (el *corral*, exactamente) y el tipo de representación al que precede, no parece diferenciarse en nada de dicha loa.

Bajo la voz "loas religiosas y sacramentales", he reunido la *loa sacramental* y la loa *al Nacimiento, a Nuestra Señora, a los santos* ya que, aunque sea distinto el tipo de representación al que preceden (respectivamente el *Auto sacramental* y las fiestas al nacimiento de Cristo, a la Virgen y en honor de los Santos), coinciden en cuanto a tema (religioso), tipo de público (hetérogeneo, como en el corral) y finalidad (didáctica y teológico-política).

Del mismo modo, comparten rasgos distintivos importantes la *loa cortesana y de fiestas reales* y la *loa para casas particulares*, es decir: público selecto, escenificación espectacular, función apologética.

Pasemos ahora a analizar los subgéneros.

1. LA LOA PROFANA PARA EL CORRAL

Como es sabido, la representación en el *corral de comedias* empieza en las primeras horas de la tarde y, faltando el tejado, la comedia se estrena a la luz del día; no hay telón que esconda el escenario que, constituido por un simple tablado sin decoraciones, no atrae, por otro lado, la curiosidad de los asistentes. No hay iluminación que se apague gradualmente y que indique al público que tiene que callar a fin de que pueda empezar la comedia; ni el escenario es el único punto iluminado donde se dirigen necesariamente todas las miradas. Es más difícil para el

público del teatro áureo "ensimismarse", para utilizar un término de Ortega y Gasset, en el "hecho teatral", viéndose atraído por la mágica atmósfera del escenario. A falta del juego luz - obscuridad, que ayuda a enfocar la atención hacia el escenario y a propiciar el silencio, el actor debe utilizar otros recursos para acallar el murmullo de la sala.

1.1. LA LOA INTRODUCTORIA

La primera función de nuestra loa es, pues, de tipo pragmático y no dramático: el teatro del Siglo de Oro está caracterizado por una relación de tipo comercial entre autor y público. Éste, pagando la entrada, puede pretender - y pretende, so pena de fracaso de la comedia – un producto determinado. El autor, consciente de que "una despiadada crítica (aun si es injusta) puede vaciar un corral durante una temporada"[7], lisonjea a su auditorio y, como en el exordio de cualquier otra obra literaria, utiliza los *topoi* de la *captatio benevolentiae* para conseguir su favor, su silencio y su atención, sin los cuales sería imposible la representación de la comedia; pero no se limita a eso.

1.1.1. Final del siglo XVI: una función preceptiva

En los últimos veinte años del siglo XVI es cuando se afianza la fórmula de la Comedia Nueva, basada en principios que Lope de Vega llega a expresar de forma sistemática sólo más tarde, en 1609, en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, donde el "monstruo de naturaleza" propugna una nueva estética dramática que vuelva definitivamente las espaldas a los dogmas aristotélicos. Los partidarios de la *comedia nueva* tienen que enfrentarse con una doble exigencia: por un lado satisfacer a un público, el de los corrales, refractario a todo tipo de innovación, por otro lado, promover la nueva fórmula dramática; la solución, claro está, es la de dirigir el gusto del auditorio hacia este inédito modelo teatral[8]. Entra, pues, en escena nuestra loa, pieza introductoria que

[7] Jean-Louis Flecniakoska, *La loa*, Madrid, SGEL, 1975, p. 64.

[8] Ya Mª Rosa Pino, en su breve estudio sobre "Función preceptiva de las loas", muestra, alegando una notable cantidad de ejemplos, cómo los prólogos o loas son muy a menudo "«manifiestos» de la teoría literaria que profesaba el escritor de comedias" (p. 82), y por eso son utilizados por la mayor parte de los estudiosos del teatro áureo para conocer los principios poéticos y estéticos de un

en los últimos veinte años del siglo XVI se configura como instrumento de divulgación de la preceptiva dramático-teatral, mejor dicho, como medio para "educar" al popular público del *corral* a la nueva poética:

> El sermón a los espectadores se escondía entre los pliegues de la anécdota, y sólo al final, con un golpe de ingenio, la anécdota se trasformaba en un *exemplum* sobre cómo había que escuchar la obra mayor y sobre cómo había que portarse[9].

Muy a menudo sobresale la metáfora del teatro como "imago mundi", cuyo ingrediente principal es la "variedad", única verdadera fuente de deleite en oposición a la rígida preceptiva aristotélica[10]; la figura del pintor como imagen del dramaturgo[11], el problema teórico de la imitación de la naturaleza contra la autoridad de los antiguos[12]. El poeta se mezcla entre el público y, anotando (irónicamente) los comentarios que surgen de la presunción del auditorio de considerarse "depositario del código teatral"[13], arremete al mismo tiempo tanto contra los entusiastas del teatro italianizante cuanto contra aquella parte de público que reclama el viejo *argumento* explicativo al principio de la obra[14]. Otro blanco de esta clase de loa son los neoaristotélicos, "una manada de duendes" que "con frialdad notable / glosan la comedia toda"[15], atentos a los rígidos "dogmas" aristotélicos, con sus corolarios del respeto del decoro, de condena de las comedias palatinas (con su fórmula tragicómica), etc.

Es manifiesto el parentesco de esta clase de loas con el discurso judicial o deliberativo de la retórica clásica: su función es la de intentar

escritor o hasta de una entera época. Recordemos además que la estudiosa supera la distinción entre prólogo y loa, piezas que se igualan por la función introductoria que tienen. Cfr. Mª Rosa Pino "Apuntes sobre una función preceptiva en las loas", en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana*, cit., pp. 81-101

[9] *La enjambre mala soy yo*, eds. Fausta Antonucci, Stefano Arata, cit., p. 13.
[10] AyA, núms. 7 y 13.
[11] AyA, núms. 10 y 11.
[12] AyA, núm. 9.
[13] *La enjambre mala soy yo*, eds. Fausta Antonucci, Stefano Arata, cit., p. 88.
[14] AyA, núms. 5 y 8.
[15] AyA, núm. 8 (*Entré a ver representar*), vv. 84 e 88-89.

influir en su auditorio, para que no hable, preste atención y juzgue favorablemente la obra[16].

Hay un último elemento de interés que nos deparan las loas de finales del siglo XVI: su carácter metateatral. Aunque la voluntad de llamar la atención sobre la compañía y sobre todo lo que gira alrededor de la profesión del actor, como observa Flecniakoska, parece fundamental desde el nacimiento de la loa y a lo largo de todo el siglo XVII, es decir cuando los actores ya son profesionales[17], nos parece que este carácter metateatral se impone con mayor fuerza al final del siglo XVI cuando, con el florecimiento en toda España de los corrales y la instauración del nuevo teatro profesional, cambia la actitud del poeta dramático. La loa representa el único momento del espectáculo en el cual los dramaturgos pueden reivindicar ante todos los oyentes un prestigio social que "casi siempre les negó una sociedad que dejaba su condición de 'público' a las puertas de los corrales, una vez concluida la representación"[18]. El motivo de esta reivindicación no es difícil de averiguar: la polémica acerca de la licitud del teatro llega a su apogeo con la prohibición de las representaciones por causa de "decencia" en 1598[19]. Los dramaturgos, defendiendo el arte que ejercitan contra las acusaciones de inmoralidad de que son víctimas, elogian el teatro como "arte noble"[20] que entrega el nombre de los poetas a la eternidad de la fama. Se critica a los lisonjeros que disimulan bajo

[16] Como queda expresado por Antonucci, las loas de esta clase "se amplían y dilatan hasta transformarse en peroratas ejemplares sobre cómo debe portarse el buen espectador de teatro, y cómo se debe juzgar la causa de los representantes"; cfr. *La enjambre mala soy yo*, eds. Fausta Antonucci, Stefano Arata, cit., p. 30.

[17] Jean-Louis Flecniakoska, *La loa*, cit., p. 80.

[18] Evangelina Rodríguez Cuadros, Antonio Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis, 1983, p. 32.

[19] El 2 de mayo de 1598, con motivo de la muerte de Doña Catalina, hermana de Felipe II, el rey ordenó que se cerrasen los teatros de Madrid. Los enemigos del teatro aprovecharon la ocasión para renovar la discusión sobre si había que cerrarlos definitivamente. Sólo en 1599 Felipe III, venciendo todas las objeciones, revocó la prohibición. Baste aquí recordar, entre otros estudios, Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, 2ª ed., Granada, Universidad de Granada, 1997.

[20] AyA, núm. 7 (*Estaba el Ariosto componiendo*), vv. 88-89.

falsas adulaciones su menosprecio por la farándula[21]: no es la profesión que se ejerce la que determina al hombre y en todo caso el actor es un virtuoso que no cae en la inmoralidad a causa de su oficio[22].

1.1.2. Inicio s. XVII: la loa digresiva; la alabanza; el cuento

Con la reapertura de los *corrales* en 1599, el teatro español recibe un enorme impulso, tanto que, en el primer cuarto del siglo XVII y en los 50 años siguientes, cayó sobre España un "verdadero diluvio de comedias"[23]. El reflorecimiento del teatro también interesa a la loa, que, como anota Flecniakoska[24], llega en los primeros decenios del siglo XVII a su ápice, gracias a la capacidad de los dramaturgos de adaptarse a la nueva situación.

Dejando el papel de propaganda poética que antes desempeñaba (ahora sería inútil el adoctrinamiento de un público ya acostumbrado a la nueva poética teatral[25]), la loa ya no es considerada como parte de la comedia,

[21] AyA, núm. 6.

[22] A principios del siglo XVII y a lo largo de todo el siglo, las *loas para el corral* siguen mostrando el mismo carácter metateatral, pero la reivindicación cambia de rumbo: ahora el dramaturgo defiende su propia obra (y ya no su profesión) vituperando a los que no logran comprenderla, alabando la habilidad, los conceptos, la invención, la novedad, la "agudeza de las coplas" de la obra, no entendidos por un público ignorante que, envidioso, critica sólo por el gusto de murmurar y chismear (Cfr. Cot., núm. 132). En cuanto al oficio de actor, desaparece la polémica acerca de la licitud de esta profesión, para dejar lugar a la pintura de las dificultades con las que el actor se enfrenta para contentar a su público: la diversidad de cartel con fin de dar gusto al auditorio (Cot. n. 167 y *En cuanto el cielo rodea*, impresa en *Comedias portuguesas [...] cuatro loas famosas de Lope de Vega*, Lisbona, 1631; único ejemplar que recoge esta loa), la dificultad de estudiar muchos textos, los ensayos diarios, las precarias condiciones económicas en que viven (Cot., 143 y "Pasando por cierta calle", impresa en *Tercera parte de las loas de Lope de Vega, pidiendole alabasse los colores Blanco y Negro*, Sevilla 1678), los muchos viajes para ir de una ciudad a otra, etc. Véase a este respecto Josef Oehrlein, *El actor y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993. suddetto

[23] Américo Castro, Hugo Albert Rennert, *Vida de Lope de Vega*, cit., p. 130.

[24] Jean-Louis Flecniakoska, *La loa*, cit., p. 128.

[25] La loa que hemos llamado *de divulgación preceptiva* parece desaparecer por completo a principios del siglo XVII; no conocemos testimonios de este tipo

sino como algo distinto y temáticamente diferente del resto del espectáculo; un testimonio de esta metamorfosis se encuentra en la poética titulada *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo, donde se lee:

> LECTURA: Ese [la loa] a mi opinión, no es parte de la comedia, sino distinto y apartado, y así diré ahora lo que dél se puede decir. Al principio de cada comedia sale un personaje a procurar y captar la benevolencia y atención del auditorio, y esto hace en una de cuatro maneras... Y ahora las llaman loas por loar en él la comedia, al auditorio o festividad en que se hace. Mas ya las podemos así llamar, porque han dado los poetas en alabar algunas y otras cosas en que se quiere señalar y mostrar sus ingenios, aunque todo debe ir ordenado al fin que dije, que es captar la benevolencia y atención del auditorio.[26]

De eso se deduce que el autor, con el centenar de versos que antepone a la comedia, intenta aún captar la atención y la benevolencia de su público, pero lo consigue por medio de la exhibición de su propio ingenio. Siguiendo la única verdadera ley del teatro áureo, es decir, satisfacer al polimorfo público del *corral*, aplacando su sed de variedad y novedad[27], el dramaturgo aprovecha ahora la alabanza de cualquier cosa, el elogio de objetos diferentes, recogiendo a manos llenas los frutos de una plurisecular tradición retórica[28].

1.1.3. La loa en alabanza de cualquier cosa

La técnica del elogio se convierte, junto a la petición de silencio (función que como pieza introductoria no puede perder), en la fuerza motriz que pone en marcha la composición. Los dramaturgos, siguiendo las huellas de los antiguos, manifiestan su talento bajo forma de elogios retóricos de los más raros motivos, no desdeñando materias

de loa posteriores a la fecha mencionada: ni en la *Colección* de Cotarelo, ni en *El viaje entretenido* de Rojas, ni en las diversas partes de *Comedias* de Lope de Vega hay loas cuya finalidad sea la divulgación de la nueva preceptiva dramática.

[26] Cita hallada en Federico Sánchez Escribano, Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, 2ª ed., Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica IV. Textos), 1972, p. 118.

[27] En *El viaje entretenido* Ríos juzga una loa come "buena, de mucho gusto y entretenimiento, por la variedad de las cosas que tiene, que eso es sin duda lo que más agrada". Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, (2 vols.), ed. Jacques Joset, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, I, p. 307.

[28] Francisco Rico, "Para el itinerario de un género menor", cit., p. 615.

insignificantes. Emblemático de esta variedad de cosas ensalzadas es el exordio de diversas loas donde, mediante la figura retórica de la preterición, el poeta enumera una serie de temas "elevados" y literarios, que serán pasados por alto para dejar espacio al tema humilde en el cual se centrará la loa[29].

Conservamos una larga serie de loas "en alabanza" de cosas que no tienen nada que ver con el teatro, el saludo o la petición de silencio[30] y que tanto Rico como Flecniakoska relacionan con el género epidíctico o demonstrativo, que comprende bien la alabanza, bien el vituperio y en el que el orador no quiere convencer al público, sino sólo conmoverlo y suscitar admiración[31].

[29] Cfr. Cot., núm. 140 y la "Loa de los oficios y naciones", editada en *Tres loas famosas de Lope de Vega, las mejores que hasta hoy han salido*, (Sevilla, 1639) cuyo único ejemplar se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (R-9.546).

[30] Además de las dos anteriormente citadas, cfr. Cot., núms. 123, 149, 150 y 151 (a excepción de la primera, editada en la primera parte de *Comedias* de Lope de 1604, las otras aparecen en ediciones posteriores a 1611). Muy particulares son las loas en alabanza recogidas por Rojas: a excepción de la loa en alabanza de la primavera (Cot., núm. 94), de la mosca (Cot., núm. 100) y de la comedia (Cot., núm. 92), mucho más parecidas a las mencionadas, las loas en alabanza englobadas en el *Viaje entretenido* (Cot., núms. 95, 98, 105, 108 y 112-117) son, como por lo general las demás de este volumen, bastante largas (exceden la largueza máxima señalada por Flecniakoska de 100-150 versos) y muy a menudo parecen interpolaciones o fusiones de de loas preexistentes. Esto parece evidente en las loas con estructura bipartida: algunas veces la primera y la secunda parte son estrechamente ligadas (por ejemplo, cfr. Cot., núms. 108, 116, y 117, en las cuales en la primera parte se relata la ocasión que ha llevado el dramaturgo a alabar , en la secunda parte, una cosa tan rara), otras no hay relación alguna entre las dos partes: en la loa en alabanza del martes (Cot., 113) los primeros 264 versos, contra la soberbia, no tienen nada que ver con el día en cuestión; lo mismo acontece en la loa en alabanza el viernes (Cot., 115) donde los versos 1-113 van contra el casamiento y las mujeres y en la en alabanza del jueves donde se hallan tres temas diferentes: el comer mucho (vv. 1-230), el tradicional vituperio de los médicos (vv. 231-296) y, finalmente, la alabanza del jueves (vv. 297-375).

[31] En este sentido, no estoy de acuerdo con el largo análisis de este aspecto por parte de José Iniesta Maestro (*Entre la retórica y la escena: construcción literaria y dramática de la loa en el siglo XVII*, Memoria de licenciatura,

Un subgénero de la loa de alabanza es la que se centra en el público[32]. Muy frecuente es el vituperio de la parte femenina del auditorio, que procede de tópicos misóginos tradicionales: a las mujeres se las pinta como parlanchinas y chismosas[33] que, aunque carezcan de cultura adecuada, se atreven a juzgar la comedia[34]. Algunas veces a las mujeres "malas", maldicientes por naturaleza, se contrapone la mujer discreta y callada[35].

1.1.4. El cuento

Por la misma senda se encaminan las loas que incorporan cuentos, burlas de todo tipo, enigmas, historietas sobre temas muy diferentes, cuya única finalidad es la de introducir variedad en el espectáculo, distraer al público, divertirle. Hernández Valcárcel pone de manifiesto la importancia del cuento en el teatro del *Siglo de Oro* y, específicamente, en la producción dramática del Fénix[36]. Si recordamos que el término *cuento* sirvió "para designar formas simples: chistes, anécdotas, refranes

Valencia, Universidad de Valencia, 1986) que parece partir de una equivocación: en su estudio el panegírico y la técnica del elogio se consideran como "estudiada estrategia de manipulación de la sala" y "calculado engaño", terminología que nos parece por lo menos impropia. Rico, en su ya citado estudio, habla de una tradición tan explotada que se transforma en retórica pura, mero ejercicio (y ostentación) de estilo; su fin, y esto parece constituir la misma esencia del "genus demonstrativum", no es "manipular" la sala, sino admirar al público.

[32] No nos referimos a las loas que engloban una breve, y subrayamos breve, alabanza del auditorio en el final (procedimento tópico de la *captatio benevolentiae* que se halla en casi todos los tipos de loa), sino a las que tienen como tema al auditorio mismo.

[33] Cfr. Cot., núm. 141.

[34] Cfr. Cot., núms. 125 y 144.

[35] Cfr. Cot., núms. 128, 166 y 168.

[36] Carmen Hernández Valcárcel*, Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1992. Es imprescindible recordar que Valcarcél se refiere en su estudio a las loas intercaladas en el tejido de la comedia y que, por lo tanto, tienen una función de ruptura en la continuidad de acción de la representación. El presente trabajo se limita al análisis de las loas en su esencia de piezas introductorias: no se trata, como en las *pièces* analizadas por la estudiosa, de teatro en el teatro, sino de textos escritos y pensados para ser representados delante del público, con función principalmente pragmática.

explicados, casos curiosos"[37], no nos extrañará comprobar que las loas, sobre todo las de Lope de Vega, que muy a menudo presentan carácter narrativo, se aproximan al cuento; por otro lado, la definición de la loa ofrecida por Flecniakoska como género "corto y jocoso"[38] se ajusta perfectamente a la del cuento en general.

Analizando la procedencia de los cuentos en la producción teatral de Lope, Chevalier[39] indica como fuentes los apotegmas antiguos, los clásicos de la antiguedad[40], las fábulas esópicas[41], las novelas cortas italianas de los siglos XV-XVI[42] y las *facezie* de Poggio Bracciolini, cuentos tradicionales y folclóricos[43], la mitología y hagiografía, la historia clásica o moderna[44]; formas populares como anécdotas, proverbios, enigmas y adivinanzas[45], *romances*. Cabe recordar, además - nos avisa

[37] Enrique Anderson Imbert, *Teoria y técnica del cuento*, Buenos Aires, Ed. Marymar, 1979, p. 18; cita en Carmen Hernández Valcárcel, *Los cuentos*, cit., p. 16.

[38] Jean-Louis Flecniakoska, *La loa*, cit., p. 127.

[39] *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, ed. Máxime Chevalier, Madrid, Taurus, 1982, pp. 15, 17-30.

[40] La *Loa en vituperio de las malas lenguas* (Cot., núm. 166), por ejemplo, parece seguir muy de cerca el capítulo "Sobre la charlataneria" de los *Moralia* de Plutarco.

[41] Por ej., la loa *Sobre una mesa de murtas* (Cot., núm. 130) relata el cuentecillo del águila y la serpiente, cuya moral es: no hay benevolencia de que no se pueda sacar provecho.

[42] Un estudio exhaustivo de este aspecto se encuentra en Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 290 y ss.

[43] Por ejemplo la "Loa famosa de Lope de Vega" *Perdióse en un monte un rey* (impresa en *Autos sacramentales, con cuatro comedias nuevas, […] Primera parte*, Madrid, 1655), cuya fuente es probablemente un cuentecillo popular, de probable origen francés, que se encuentra también en forma de novela narrada por Amintas en el tercero de los *Coloquios Satíricos* de Antonio de Torquemada (Mondoñedo, en casa de Augustín de la Paz, 1553); muy similar es la loa *Estando el rey Fernando valeroso*, inédita y conservada manuscrita en *Loa de Lope de Vega a la segunda parte de "Las fortunas de Ruy Lope d'Avalos*"(Madrid, Biblioteca Nacional, Mss 17.450-19).

[44] Cfr. Cot., núm. 137, que se refiere a la batalla naval de Lepanto o la núm. 143, que alude a las bodas entre Ana de Austria y Luis XIII de Francia, celebradas en 1615.

[45] Cfr. Cot., núms. 99, 122 y 129.

Chevalier - la inmensa facultad inventiva de Lope, que le permite crear cuentos con una apariencia tradicional.

En la mayoría de las loas que engloban historietas y anécdotas el prologuista relata cuentos en primera persona, recurso éste que presenta una doble ventaja: por una parte, confiere al cuento mayor verosimilitud, factor que, según Flecniakoska, contribuye mayormente a llamar la atención del espectador; por otra acrecienta el potencial de comicidad del texto, ya que la "víctima" es la misma persona que recita la loa. Estas características estimulan a muchos dramaturgos a escribir loas autobiográficas o, mejor dicho, falsamente autobiográficas, en las cuales el tiempo de la historia (en las formas del imperfecto, pretérito indefinido y condicional) y el espacio de la ficción (es decir, el de la representación) revisten mayor importancia con respecto a los demás tipos de loas. En el final, o sea en la que se llama tradicionalmente "aplicación" (los últimos versos de la loa en los que el prologuista aplica la historieta a la situación teatral contingente), la ficción se rompe y, como acontece en los "apartes" del gracioso en la comedia, se vuelve al tiempo del discurso (en presente, pretérito perfecto y futuro); las coordenadas espacio-temporales de la loa, además de las momentáneas "inmersiones" en la ficción, siempre se refieren al "aquí" y "ahora" de la representación teatral y de aquí procede, como indica F. Antonucci,[46] un uso abundante de deícticos.

1.1.4. Después de 1610/25: hacia una loa para la lectura

Desde el punto de vista formal, las loas más tardías muestran una estructura más regular, son más amplias y se parecen más a composiciones poéticas destinadas a la lectura y a la fruición privada que a piezas declamadas delante de una muchedumbre de espectadores. Podemos añadir que se nota cierto parecido en su estructura: en muchas loas tardías un estribillo popular o una sentencia vulgar, al estilo de la *glosa*, cortan el cuerpo de la loa en partes de igual extensión; la loa parece así cadenciosa, con una partitura casi musical que fragmenta las largas enumeraciones siguiendo sólo el criterio de la simetría interna, prescindiendo completamente del contenido; ahora ya no es la materia que plasma la forma, sino al contrario.

[46] *La enjambre mala soy yo*, eds. Fausta Antonucci, Stefano Arata, cit., p. 29.

Ejemplos de este tipo se hallan en las dos loas paralelas y opuestas *en alabanza de la humildad*[47] (en la que la glosa "todo la humildad lo vence" divide el texto en 6 partes, cada una con un ejemplo de humildad premiada de 16 versos) y *en alabanza de la vanidad*[48] (en la que a un exordio de 24 vv., siguen 9 ejemplos de vanidad "buena" de 12 vv. cada uno; la loa termina con una *aplicación*, ésta también de 12 vv.). En la loa *Muertes, enojos, agravios*[49] el estribillo "que hay muchas mujeres necias" divide el texto en 11 partes, todas de 12 versos; en *Pariendo juró Pelaya*[50] el estribillo "jura mala en piedra caiga" corta la loa en 6 partes, cada una de las cuales trae un ejemplo de juramento no cumplido; la misma simetría se encuentra en *Después que el famoso César*[51], en que el verso "contentar a varios gustos" divide la loa en 4 partes, y la última de estas no es sino una lista de los nombres citados en las primeras tres, símbolo de la variedad que se encuentra en el teatro. El estribillo "No más de por ganar fama" divide la loa *En cuanto el cielo rodea*[52] en 9 partes, cada una de 20 vv. (las últimas 2 partes costituyen la *aplicación*); en *En la sombra de la noche*[53] el verso "Nadie sabe el fin que espera" se repite cada 27 vv., por 6 veces. Las dos loas "gemelas" *Pasando por cierta calle* y *Tras este negro de amor*, editadas en el mismo tomo en Sevilla en 1678[54] (una edición, pues, muy tardía) presentan la misma estructura: en la primera el verso "siempre la blancura agrada" divide el texto en 8 partes todas de 28 vv., (excepto la 5ª de 24 vv.); la segunda es cortada por el verso "tal es la color morena" en 7 partes, todas de 32 vv. (con excepción de la 2ª de 28).

[47] *El Fénix de España Lope de Vega Carpio* [...] *Séptima parte de sus comedias*, Madrid, 1617, Fols.301v-302r; (Cot., núm. 165).

[48] *El Fénix de España Lope de Vega Carpio* [...] *Octaua parte de sus comedias*, Madrid, 1617, Fols.283v-284r (Cot., núm. 172).

[49] Ibid., Fols.286v-287r (Cot., núm. 170).

[50] Ibid., Fols.284r-285r (Cot., núm. 171).

[51] Ibid., Fols.285r-286v (Cot., núm. 169).

[52] *Comedias portuguesas*, cit.

[53] Ibid.

[54] *Tercera parte de las loas de Lope de Vega,* cit. Hay que decir que en la loa en alabanza del domingo (Cot., núm. 122), editada en *El viaje entretenido*, Rojas, mencionando las diversas cosas ensalzadas por los autores de loas, dice que "uno alaba lo negro, otro lo blanco" (v. 12); parece más que probable, por lo tanto, que estas loas se remonten a los primeros años del siglo XVII y, quizás, fueran interpoladas posteriormente. Esta sin mbargo sólo es una hipótesis que, a falta de textos, no es posible comprobar.

Una constancia de que este tipo de loa es una evolución tardía de la loa digresiva, la tenemos en el hecho de que todos los textos mencionados aparecen en ediciones posteriores a 1617. Las únicas loas de este tipo anteriores a esta fecha son tres: *Vemos con lóbregas nubes*[55] (editada por primera vez en 1604 en la primera parte de *Comedias* de Lope de Vega), donde el verso "no es más que un soplo de viento" (que aparece también en la variante "todo es un soplo de viento") divide el texto en cinco partes todas de extensión diferente y, por lo tanto, si bien "cadenciosa" no muestra todavía ningún tipo de simetría interna; las otras dos, recogidas en el *Viaje entretenido* de Rojas[56], no presentan una serie de *exempla* (como las impresas en volúmenes posteriores al 1617, donde cada parte, delimitada por la glosa, es un ejemplo de lo que la loa quiere alabar), sino una enumeración bastante babélica que nos recuerda las loas más tempranas, donde este recurso es bastante frecuente[57].

Esta rápida evolución de la loa hacia la estructura simétrica aparece señalada ya en la segunda década del siglo XVII por Cristobal Suárez de Figueroa, que en su *Pasajero*, editado en Madrid en 1617 (¡año de la edición de hasta cinco de las loas susodichas!), asevera la ya total inutilidad de la loa a los fines de la representación, ya por la falta de relación con el tema de la obra principal, ya por la repetición de los temas:

> En las farsas que comúnmente se representan, han quitado ya esta parte que llamaron loa. Y según de lo poco que servía y cuán fuera de propósito era su tenor anduvieron acertados. Salía un farandulero y después de pintar largamente una nave con borrasca o la disposición de un ejército, su acometer y pelea, concluía con pedir atención y silencio, sin inferirse por ningún caso de lo uno lo otro.[58]

Según afirma Cotarelo, parece además que el público llegaba a rechazar a los que recitaban las loas, género ya menospreciado. Es justamente este tipo de loa, el que se basa en juegos retóricos de escasa trascendencia significativa, el que según Figueroa se ha desterrado de los escenarios por inútil. Al independizarse de la obra que encabeza, la loa experimentará por un lado un progresivo alejamiento de los escenarios

[55] Cot., núm. 124.
[56] Cot., núms. 88 y 93.
[57] Cot., núms. 90, 92, 95, 102, 109 y en menor mesura núm 131.
[58] Cita en *Colección*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, cit., p. XXIII.

como género epidíctico, pero por otro obtendrá un increíble éxito editorial (recuérdese a este propósito la estrepitosa popularidad de que gozó *El viaje entretenido* de Rojas), dos factores que "lejos de ser una contradicción, parecen representar las dos caras de un mismo fenómeno"[59]. Habiendo perdido a estas alturas su característica oral, la loa empieza a desempeñar un nuevo papel, más cercano al de género de entretenimiento confiado exclusivamente al texto impreso que al de género de la *mimesis*.

Para poder sobrevivir en las tablas, la *loa para el corral* metamorfoseará hacia la tercera década del siglo XVII sus rasgos específicos mezclándose con otros géneros menores: de simple y monologada, la loa se convertirá en una forma híbrida. Las loas *entremesadas, bailadas, cantadas* y hasta *zarzueladas*, más tardías con respecto a la loa propiamente dicha, ya no presentan las peculiaridades de la pieza introductoria: en lugar de la humilde petición de silencio y de benevolencia, la loa adquiere un decorado propio y acoge numerosas figuras y juegos escénicos. La loa, en fin, de una "presentación" de la obra principal llega a ser ella misma una "re-presentación".

1.2. LA LOA DE PRESENTACIÓN DE COMPAÑÍA Y/O TEMPORADA

Vida paralela e independiente con respecto a la loa introductoria tiene en el corral la *loa de presentación de compañía y/o temporada*, categoría en la que Cotarelo incluye las loas inaugurales de temporada, representadas dos veces al año (al día siguiente de la Pascua de Resurrección y en otoño), y que tienen por objeto la presentación ante el público de la compañía o parte de ella; algunas veces el prologuista enuncia brevemente las comedias que se representarán a lo largo de la temporada[60]. Son las únicas loas, junto a las que se representan antes de los *Autos*, que resisten sobre las tablas a largo del siglo XVII, cuando en los *corrales* la loa (en su forma primitiva, claro está) ya no se recita.

[59] *La enjambre mala soy yo*, eds. Fausta Antonucci, Stefano Arata, cit., p. 14.

[60] AyA, núms. 1-4 y Cot., núms. 85, 107 y 158, y la loa "Muy reverendo senado", impresa en C*olección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. Cayetano Rosell, Madrid, Atlas (B.A.E. 38), 1950, pp. 239-240.

Dejando de lado sus funciones específicas de pieza introductoria (petición de silencio, *captatio benevolentiae*, etc.), esta clase de loas se configura más que las otras como fuente de datos sobre las compañías, los actores y su oficio.

2. LA LOA SACRAMENTAL Y RELIGIOSA

Bajo este epígrafe reunimos dos subgéneros que Cotarelo y Mori mantiene separados: las *loas sacramentales*, que preceden los *Autos* representados en las fiestas del *Corpus*[61] y las loas que se centran en asuntos devotos (pero no sacramentales) que son:

1. Las que precedían las representaciones del Nacimiento de Cristo, poco frecuentes en el siglo XVII, a excepción de las representadas en los conventos[62];

2. Las loas *a Nuestra Señora*, más frecuentes, que se decían antes de las representaciones de obras dramáticas en la festividad de la Virgen; muchas por la fiesta de *Nuestra Señora del Rosario*, que se celebraba, en el siglo XVII, no en octubre, sino el 15 de agosto con la Asunción, cuando en muchas aldeas de Castilla se formaban cofradías del Rosario, que representaban Comedias y *Autos*; estas loas conmemoran casi todas la "Advocación" de la Virgen[63];

3. Las loas en honor a los Santos, menos frecuentes[64].

En cuanto a la forma y la estructura, este subgénero comparte rasgos con la loa profana: un único acto y una extención que no excede los 100-

[61] Ejemplos: Cot., núms. 98, 110, 173-183, AyA, núms. 22 y 26-29 y las cuatro loas recojidas en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega (cit.).
[62] AyA, núms. 23 y 24.
[63] AyA, núms. 22 y 25.
[64] Ejemplos: Cot., núm. 164, AyA, núm 21.

120 versos aproximadamente; pero se diferencia en cuanto al lugar de representación, al asunto y a la función.

Si comparamos este tipo de loa con la que se representaba en los corrales, advertimos que el público es el mismo - todo un pueblo que acude en masa a la celebración religiosa - pero cambia su disposición en el espacio: no existe la jerarquización que caracteriza el corral de comedias o el teatro cortesano, y el espacio-espectáculo y el espacio-público, ya no delimitados y separados, convergen en un único espacio común, la calle. Cambia, junto con el espacio, la manera de representar: se nota aquí una fuerte componente carnavalesca, con procesiones, desfiles y carros alegóricos donde se montaba provisionalmente un escenario y que se desplazaban por toda la ciudad[65] (para llegar a la escena fija hay que esperar hasta Calderón).

Haciendo hincapié en el tema, Cotarelo afirma que esta categoría de loas sólo contiene una invocación (a veces devota, a veces al público), una declaración del contenido de la obra y la petición de atención y silencio. La costumbre de anteponer preámbulos a los dramas religiosos, continúa Cotarelo, llevó a un poeta anónimo de hacia 1570 a escribir una *Loa para cualquier auto*; lo que se puede imputar a estas piezas es, según el estudioso, la monotonía y la consiguiente falta de interés. Pero, ¿es del todo cierto que además de la petición de silencio y de atención, no hay nada más?

[65] Un testimonio fundamental en esta dirección es la *Loa entre un villano y una labradora* ("Fiesta primera" en *Fiestas del Santisimo Sacramento: repartidas en doze autos sacramentales con sus loas y entremeses. Compuesta por el phenix de España frey Lope de Vega Carpio* [...] En Çaragoça, por Pedro Verges: a costa de Pedro Verges [...] 1644), espejo que refleja la fiesta y sus características, y, por lo tanto, inapreciable fuente histórica y costumbrista. Habiendo reencontrado a su joven mujer perdida en la "gran confusión" del día del Corpus, el villano le pregunta por lo que ha visto y ella puntualmente contesta, ofreciéndonos una detallada pintura de la fiesta del Corpus. Es muy raro encontrar loas que se refieran al espacio circunstante, un asunto considerado secundario con respecto al tema, la Eucaristía, de que tratan.

2.1. FINALIDAD DIDÁCTICA

Si es verdad que el *auto sacramental* puede ser introducido por loas profanas[66], no es posible lo contrario: las *loas sacramentales* encabezan siempre y sólo *Autos*. El hecho de estar vinculadas a los *Autos* ("Comedias a honor y gloria del pan"[67]) determina una dependencia temática: el núcleo de este tipo de loas es la Eucaristía, a menudo centro de ingenuas disquisiciones entre figuras campestres sobre la real presencia de Cristo en la hostia, hasta convertirse en "polémicas filosóficas y teológicas a veces descabelladas"[68]. Estas discusiones tienen un fin bien distinto con respecto a las loas profanas: ahora la loa tiene una función didáctica muy precisa, la de acercar al público al misterio de la Eucaristía y el dramaturgo, que quiere suministrar a su auditorio "las claves para la comprensión de la doctrina"[69], hace desfilar delante de los ojos estupefactos de los espectadores figuras alegóricas como la Fama, el Celo, las siete Virtudes, la Fe, etc. Un personaje que está presente con frecuencia es el de la Ignorancia, que, en traje de villano, se configura como "metáfora perfecta del espectador"[70], al que hay que adoctrinar. El prologuista, a diferencia de lo que sucede en el corral, puede contar con efectos escénicos y escenarios móviles que, en una época en la que imperaba una religiosidad de tipo "mágico", alimentan la sensibilidad milagrera de la población.

[66] Cfr. por ejemplo AyA, núms. 28 y 29, en las cuales el prologuista sólo alaba a su público, dejando totalmente de lado los asuntos devotos (y que se parecen más, por lo tanto, a loas profanas que a loas religiosas) y *Siendo tan corta nuestra vida humana* (Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Sevilla, 1604), prólogo que parece mucho más cercano a la loa profana que a la sacra, tanto por su asunto (la Fama buscada por los hombres), como por su forma (serie de *exempla*: personas que han buscado y conseguido fama inmortal; *aplicación*: búsqueda de fama por parte del autor).

[67] *Loa sacramental de un villano y una labradora* ("Fiesta primera" en *Fiestas del Santisimo Sacramento*, cit., vv. 164-165.

[68] Kurt Spang, "Aproximación a la loa sacramental y palaciega ", cit., p. 17.

[69] José Iniesta Maestro, *Entre la retórica y la escena*, cit., p. 114.

[70] Ibid., p. 118.

2.2. UNA FINALIDAD TEOLÓGICO-POLÍTICA

En un reciente estudio, E. Rull, analizando una serie de loas sacramentales de Calderón, atribuye a la loa, además de la doble función propedéutica (como introducción doctrinal o temática de la obra mayor) y apologética (atraer una benévola atención del público para que asimile su mensaje), también una función teológico-política[71]. No es diferente la opinión de Spang, según el cual política y teología están profundamente conexos en este tipo de pieza que "propugna la colaboración entre Iglesia y Estado, vinculando el soberano y la corte en general con las causas religiosas"[72]. Es preciso, aún en este caso, hacer una distinción cronológica entre las loas calderonianas - que en efecto se configuran como medio para propagandar algunas tesis políticas a las que se intenta hallar una raíz religiosa- y las más tempranas (es decir, las editadas por Antonucci y Arata y por Cotarelo), donde no se hallan más que rápidas y sumarias alusiones a los soberanos o a la vida palaciega[73], refiriendo en cambio términos de la esfera política y temporal a la Virgen, a Dios, a los santos[74].

[71] Enrique Rull, "Apuntes para un estudio sobre la función teológico-politica de la loa en el Siglo de Oro", en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana,* cit., pp. 25-35

[72] Kurt Spang, "Aproximación a la loa sacramental y palaciega ", cit., p. 18.

[73] Cfr. AyA, núm. 29, Cot., núm. 98 y *Salieron desafiados*, prólogo a *Las bodas entre el alma y el amor divino* (en *El peregrino en su patria* de Lope, cit.), donde el retrato de la "dama gallarda", metáfora de la Fe que vence sobre todos los sentidos, es, según Menéndez Pelayo, un "evidente homenaje a la nueva reina austríaca", o sea Margarita de Austria, recién casada con Felipe III cuando se representó esta loa; cfr. *Obras de Lope de Vega*, 6-8 "Autos y coloquios", ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas (B.A.E. 157), 1963, p. XXVIII y ss.

[74] Cfr. por ejemplo, *Sobre entrar en una huerta* ("Fiesta Undécima", en *Fiestas del Santísimo Sacramento*, cit.), loa de dudoso gusto, en la que se relata el altercado entre Dios y el hombre surgido por haber éste comido la manzana; por lo cual Dios "pretendió desagraviarse / deste agravio, aunque no agravia / el criado a su señor, / ni el villano a sangre hidalga" (vv. 9-12) o *Claro, insigne ayuntamiento* (AyA, 21) en honor a San Sebastián, donde el Santo se configura como "caballero soberano, gentilhombre y cortesano" de la Corte de Dios (vv. 37-40).

Una forma particular se nota, en fin, en las loas sacramentales y religiosas representadas a corte o en presencia del rey: el cambio de público y de ambiente - factores que como hemos dicho tantas veces influyen en nuestra pieza introductoria - determina una modificación de las características de la loa, que adquiere los rasgos típicos de la *loa palaciega*[75].

3. LA LOA PALACIEGA

En esta categoría, como ya he apuntado antes, incluyo las loas cortesanas, para fiestas reales y *para casas particulares*; loas, estas últimas, que presentan un contenido y una forma muy parecidos, pero que "se adaptan a las posibilidades técnicas y pecuniarias del privado que las encarga"[76].

Lo que caracteriza este grupo de loas es una vez más el lugar donde se representan. Son muy escasas las representaciones palaciegas en la época de Felipe III por la ausencia de edificios teatrales y por la poca afición al teatro del rey (se representaban comedias palaciegas, nos informa Cotarelo, casi exclusivamente en el cuarto de la reina Margarita). Sólo con Felipe IV ese tipo de representación recibirá un impulso creciente: en 1629 Cosme Lotti proyecta un nuevo tipo de lugar teatral, llamado Coliseo, de concepción completamente diferente con respeto al corral: las diferencias fundamentales son la presencia del tejado, que hace indispensable la iluminación artificial (efectuada desde el foso de la orquesta hacia el escenario, y que, por lo tanto, deja en la penumbra la sala); el telón de boca; el foso de la orquesta, que separa el tablado del público; las decoraciones prospécticas, pintadas sobre bastidores. Son características que se repiten en el más suntuoso Coliseo del Buen Retiro, edificado en 1638 e inaugurado en 1640.

[75] Véanse, por ejemplo, *En el tiempo feliz que reina Astrea* y *¿Cuándo será más feliz ... ?*, dos loas devotas editadas por el mismo Lope en *Relación de las fiestas* (Madrid 1622) por la canonización de S. Isidro y enfocadas en la alabanza de la familia real.

[76] Kurt Spang, "Aproximación a la loa sacramental y palaciega ", cit., p. 18.

A pesar de las polémicas que suscitó[77], la nueva escenografía tuvo un éxito tan extraordinario que

> ... movió a muchos autores a escribir comedias, e incluso entremeses, loas etc... cuya trama estaba al servicio de los efectos escénicos, y no lo contrario como primitivamente pudo suceder.[78]

Estas representaciones ante la familia real, realizadas con gran aparato de tramoyas y apariencias en diversas residencias, como Aranjuez y El Pardo, sufrirán, pues, profundas transformaciones que afectarán no sólo la obra principal, sino también la loa. Largas y detalladas acotaciones introducen personajes alegóricos que remiten muy a menudo a la representación que va a empezar dentro de poco. En este sentido (presencia de personajes alegóricos y referencia al tema de la obra que encabeza), esta loa puede acercarse a la loa religiosa, pero se aleja de ésta por el tipo de escenografía y de público.

Representadas en días importantes, como cumpleaños de reyes, nacimientos de príncipes y otros grandes eventos de palacio, y en honor y en presencia de los monarcas, estas piezas se "echan" frente a una platea exenta del componente popular: al espectáculo teatral no asiste la muchedumbre bulliciosa del corral o de la calle, sino un público elitista y noble, a quien no es preciso pedir silencio. ¿Cuál es, pues, en este caso, la función de la loa?

La mirada del prologuista se dirige ahora a la sola persona del rey; la loa se convierte en apología del monarca, en elogio de la vida de palacio y de los valores aristocráticos y se configura como un género que ayuda a afianzar la imagen de un mundo en cuyo centro se colocan el rey y la corte. Se puede notar cierto paralelismo entre el teatro del *Corpus* y el de palacio: "de la misma manera que el *auto* sirve para la glorificación de la eucaristía y del reino de Dios, las *fiestas* cortesanas […] enaltecen a los

[77] Cfr. por ejemplo el diálogo entre el Teatro y un Forastero en el prólogo a la parte XVI de las Comedias de Lope *(Décimasexta parte de las comedias de Lope de Vega* [...], En Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1621).

[78] *Historia del teatro en España* (2 vols.), ed. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1984, vol. I, p. 673.

reyes y se convierten en la autorrepresentación de la monarquía, llegando a ser el rey y su comitiva «co-autores» en este espectáculo"[79].

Terminaré este apartado refiriéndome, aunque sea brevemente, a la *loa para casas particulares*: se trata de representaciones que se estrenan en las casas principales con ocasión de bodas, cumpleaños y fiestas ante un público muy restringido formado por nobles que pagan de su bolsillo la representación. Es un fenómeno muy difundido, de cuya existencia nos dan razón los escritores contemporáneos: no es raro encontrar en las novelas breves relatos de representaciones de comedias en casas particulares. Cotarelo atribuye la escasez del número de loas de esta clase que se conservan a una pérdida de textos correspondiente a los primeros treinta años de siglo XVII; una hipótesis más que probable puesto que, a lo mejor, estas piezas sólo se transmitían por vía oral, es decir, no llegaban a imprimirse. Sólo nos quedan loas de este tipo bastante tardías (es decir, desde la segunda mitad del siglo XVII aproximadamente) pero, a estas alturas, la loa ya está declinando, puesto que, como indica Flecniakoska, "la loa propiamente dicha se diversifica, crece, florece y muere en la época de Lope de Vega"[80].

[79] Josef Oehrlein, "El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque, Tamesis, Londres 1989, pp. 24 y ss. Véanse para este tipo de loa la ya citada obra colectiva *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo* y el reciente estudio de Judith Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Kassel, Reichenberger (Estudios de literatura, 73-74), 2003.

[80] Jean-Louis Flecniakoska, *La loa*, cit., p. 103.

	LOA PROFANA PARA EL CORRAL				LOA RELIGIOSA		LOA PALACIEGA	
Géneros y subgéneros	Loa introductoria			Loa de presentación de compañía y/o temporada	Loa sacramental	Loa al nacimiento, a Nuestra Señora, a los santos	Loa cortesana y de fiestas reales	Loa para casas particulares
	Loa de divulgación preceptiva	Loa digresiva	Loa para la lectura	Loa en unión con otros géneros				
Lugar	corral				calle	calle; conventos	corte; palacios reales	casas particulares, palacios nobles
Período	Final s. XVI (1585/95)	Principio s. XVII (1590/1615)	después de 1610/25	después de 1625	final s. XVI - s. XVII	final s. XVI - s. XVII	s. XVII, sobretodo después 1621	después 1630
Tipo de representación	comedia / tragedia/tragicomedia				Auto sacramental (fiesta del Corpus)	Fiestas al nacimiento, Virgen, santos	comedias palaciegas	comedias
Tipo de público	de masa (heterogéneo)			de masa	de masa	de masa; religioso	noble (corte y nobleza)	
Función	pragmática (conseguir silencio y benevolencia)			presentación de la compañía al principio de la temporada	pragmática		teológico - política	elogio del personaje festejado
	divulgación de la nueva preceptiva dramática	deleitar al público			didáctica; teológico - política			
Tema	(vs. detractores del) "arte nuevo"	alabanza de cliq cosa; alabanza o vituperio del público; cuentos, adivinanzas; glosas de pies populares		toda la compañía o parte de ella	Eucaristía; (apología de rey y corte)	Cristo, Virgen, Santos	apología de rey y corte; (de la Iglesia)	
Ejemplos*	AyA: 5-13, 19,20	Alabanza:de cliq cosa: Cot. 92/94/95/100/105/108/112/ 113*/114* /115*/116/117/123/ 140/147/149-151; Alabanza y vituperio del público: Cot. 125/128/141/144/ 153 /166/168; Cuentos: AyA. 14-18; Cot. 86/87/89-91/ 97/102/103/104/106/111/118/126/127/130/132/137/138* /139/143/145/152/155-157/159/163/167/186; Adivinanzas: Cot. 99/122/129; Glosas: Cot. 88/93*/124/134/136/146/160/161/169-171		AyA: 1-4; Cot. 85/96/107/158	AyA: 22/26-29; Cot. 98/110/119-121/173-185	Cristo: AyA 23/24 Virgen: AyA 25 Santos: AyA 21; Cot 164	Cot. 101*]	

* Con [*] indicamos las loas que sólo parcialmente pueden ser consideradas ejemplos de la categoria en que figuran

BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES Y TEXTOS

Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa. Dirigidas al Illustrissimo señor Don Grabiel (sic) Blasco de Alagon, Conde de Sastago, señor de las Baronías de Espes y Escuer, Camarlengo del Rey nuestro señor. [...] En Çaragoza. Por Angelo Tauanno. Año M. DC. III. (1603).

El Fénix de España Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio. Séptima parte de sus comedias. Con Loas, Entremeses y Bayles. [...] En Madrid, Por la viuda de Alonso Martin. A costa de Miguel de Siles, mercader de libros [...] 1617.

El Fénix de España Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio. Octaua parte de sus comedias. Con Loas, Entremeses y Bayles. [...] Año 1617. Con privilegio. En Madrid. Por la viuda de Alonso Martin. A costa de Miguel de Siles, mercader de libros. [...] (1617).

Décimasexta parte de las comedias de Lope de Vega, procutador fiscal de la Cámara Apostólica. Año 1621. Con privilegio. En Madrid, por la viuda de Alonso Martín. A costa de Alonso Pérez, mercader de libros (1621).

Comedias portuguesas. Feitas pello excellente poeta, Symão Machado. [...] *Cuatro loas famosas de Lope de Vega,* Em Lisboa por Antonio Aluarez. Vendese na rua dos Douradores. Anno de 1631.

Tres loas famosas de Lope de Vega, las mejores que hasta oy han salido. [...] en Sevilla, por Pedro Gómez de Pastrana, en la Carcel Real. Año de 1639.

Fiestas del Santisimo Sacramento: repartidas en doze autos sacramentales con sus loas y entremeses. Compuesta por el phenix de España frey Lope de Vega Carpio [...] Recojidas por el licenciado Ioseph Ortiz de Villena. En Çaragoça, por Pedro Verges: a costa de Pedro Verges [...] 1644.

Tercera parte de las loas de Lope de Vega Carpio, pidiéndole alabasse los colores Blanco y Negro, contraponiendo el vno al otro. [...] En Sevilla, por Juan Cabeças, en calle de Genova, año de 1678.

Loa de Lope de Vega a la segunda parte de "Las fortunas de Ruy Lope d'Avalos" que escribió Damian Salustrio Poyo con titulo de "La adversa fortuna de Ruy Lope de Avalos". (Al fin) *Nota mia. Esta obra se halla en el folio 78 de un codice antiguo que en 157 ojas contiene las dos comedias de la fortuna de Ruy Lope de Avalos, natural de Ubeda, con los mismos titulos que se hallan impresas en la parte [del]*

tomo 3° de la colección de comedias de Lope de Vega, donde consta que su autor fue Damian Salustrio poyo, vecino de la ciudad de Sevilla. La d[ic]ha loa no la he vista aun impresa (s.l., s.a.; Biblioteca Nacional, Mss: 17.450-19).

Lope de Vega, *El peregrino en su patria*. Dedicado á Don Pedro Fernandez de Córdova, marqués de Priego, señor de la casa de Aguilar. Sevilla, 1604. Imprenta de Clemente Hidalgo.

Lope de Vega, *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienauenturado hijo y patron San Isidro, con las comedias que se representaron y los versos que en la Iusta Poetica se escriuieron*. Dirigida a la misma insigne villa [...] Año de 1622. En Madrid: por la viuda de Alonso Martin (1622).

Autos sacramentales, con cuatro comedias nuevas, y sus loas y entremeses. Primera parte. [...] En Madrid, por Maria de Quiñones, 1655.

Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, (2 vols.), ed. Jacques Joset, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio, ed. Cayetano Rosell, Madrid, Atlas (B.A.E. 38), 1950.

Obras de Lope de Vega, 6.-8. "Autos y Coloquios", ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas (B.A.E. 157), 1963.

La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra - Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI, eds. Fausta Antonucci, Stefano Arata, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València 1995.

Colección de Entremeses. Loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines de siglo XVI a mediados del XVIII (2 vols.), ed. Emilio Cotarelo y Mori, 2ª ed., Granada, Universidad de Granada, 2000.

Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII, ed. Máxime Chevalier, Madrid, Taurus (Temas de España, Sección Clásicos, 119), 1982.

2. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969

Américo Castro, Hugo Albert Rennert, *Vida de Lope de Vega* (con adiciones de F. Lázaro Carreter), Salamanca, Anaya, 1968.

Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, 2ª ed., Granada Universidad de Granada, 1997.

Historia del teatro en España, 2 vols., ed. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1984-1989.

Judith Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Kassel, Reichenberger (Estudios de literatura, 73-74), 2003.

Jean-Louis Flecniakoska, *La loa*, Madrid, SGEL, 1975.

Carmen Hernández Valcárcel*, Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1992.

José Iniesta Maestro, *Entre la retórica y la escena: construcción literaria y dramática de la loa en el siglo XVII*, Memoria de licenciatura, Universidad de Valencia, Valencia 1986.

Josef Oehrlein, "El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. Díez Borque J. M., London, Tamesis, 1989; pp. 17-33.

M. Rosa Pino, "Apuntes sobre una función preceptiva en las loas", en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, eds. Ignacio Arellano, Kurt Spang, Mª Carmen Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 81-101.

Francisco Rico, "Para el itinerario de un género menor: algunas loas de la "Quinta parte" de Comedias", en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, eds. Kossoff A D., Amor y Vásquez J., Madrid, Castalia, 1971, pp. 611-621.

Evangelina Rodríguez Cuadros, Antonio Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis, 1983.

Enrique Rull, "Apuntes para un estudio sobre la función teológico-politica de la loa en el Siglo de Oro", en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, eds. Ignacio Arellano, Kurt Spang, Mª Carmen Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 25-35.

Federico Sánchez Escribano, Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, 2ª ed., Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica IV. Textos), 1972.

Kurt Spang, "Aproximación a la loa sacramental y palaciega: notas estructurales", en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, eds. Ignacio Arellano, Kurt Spang, Mª Carmen Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 7-24.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL HUMANISTA BENITO ARIAS MONTANO (1832-2005)

Rafael Caso Amador
UNED Mérida-Fregenal de la Sierra

La siguiente relación bibliográfica pretende tan solo ser una ayuda para toda aquellas personas interesadas en la figura del humanista del siglo XVI Benito Arias Montano, cuya vida y obra han sido y siguen siendo, en los últimos años, objeto de una creciente atención, interés que se expresa en la ya nutrida serie estudios publicados por parte de investigadores pertenecientes a distintas disciplinas y centros de investigación.

Desde la pionera biografía de González Carvajal, aparecida en 1832, hasta las publicaciones actuales, se recogen aquí, salvo las posibles omisiones, todas aquellas referencias bibliográficas que, de manera directa, se refieren a cualquier aspecto biográfico del personaje y de su extensa obra escrita, incluyendo algunos trabajos todavía inéditos, como es el caso de las ponencias y comunicaciones presentadas al Congreso Internacional que tuvo lugar en su ciudad natal en 2001. Por ello, salvo muy contadas excepciones, quedan fuera las referencias correspondientes a publicaciones más genéricas o sobre temas afines, en las que Benito Arias Montano es asimismo objeto de atención si bien no como asunto principal; sería éste el caso de las cada vez más numerosas menciones a su protagonismo y significación en el contexto social, cultural y político de la época, que comienzan a ser frecuentes en manuales y monografías de autores tanto españoles como extranjeros.

A poco que se analicen las fichas descriptivas, se observará una multiplicación de las publicaciones en coincidencia con la celebración del centenario de la muerte de Arias Montano, celebrado en 1.998, y la importancia, en este sentido, de los encuentros científicos impulsados por la Real Academia de Extremadura de las Letras y de las Artes, que organizó las cuatro Jornadas sobre el Humanismo extremeño celebradas hasta la fecha, cuyas actas han sido tan puntual y pulcramente editadas, y la Universidad de Huelva, donde tuvo lugar un Simposio internacional sobre el humanista frexnense, cuyas actas son, igualmente, referencia bibliográfica inexcusable para el conocimiento del personaje y su obra. La loable iniciativa de la Universidad de Huelva se continúa en la actualidad

mediante la publicación de la Biblioteca Montaniana, dirigida por los profesores Gómez Canseco, Navarro Antolín y Mora Galiana, en su triple línea de reedición y traducción de la obra de Montano, de estudios sobre esta misma obra y su autor, así como de estudios del contexto cultural de la época.

En los momentos actuales son, por fortuna, relativamente numerosos los investigadores que, desde diversos campos, especialmente el filológico, dedican sus esfuerzos al estudio de la obra montaniana; es de obligación subrayar los trabajos que, en el ámbito universitario, llevan a cabo sendos equipos de trabajo en las Universidades de Huelva, Cádiz, León, Sevilla e, incluso, Extremadura; la labor investigadora se extiende también a ámbitos extrauniversitarios.

Pero se entenderá que la dedicación y el esfuerzo de todos los investigadores los identifiquemos en la persona del llorado profesor Gaspar Morocho Gayo, cuya producción bibliográfica es referencia imprescindible para cualquier estudioso de la obra del humanista y cuya persona ha dejado en todos cuantos le conocieron un imborrable recuerdo de bondad y generosidad. Sea también este trabajo un humilde homenaje a su memoria.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ, Ángel, "Tres notas sobre Arias Montano: marranismo, familismo, nicodeísmo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 296 (febrero 1975), pp. 347-378.

–, "Arias Montano y el familismo flamenco: una nueva revisión", en Gómez Canseco, Luis (ed.), *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Huelva,* Huelva: Diputación Provincial de Huelva-Universidad de Huelva, 1998, pp. 85-109.

ALCINA, Juan F., "Dos notas sobre Benito Arias Montano (1527-1598)", *Salina. Revista de Lletres***,** 9 (1995), pp. 37-44.

–, "La fama de las odas de Arias Montano entre poetas y humanistas luteranos", *Actas del III Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico* (Alcañiz, 2 al 5 de mayo de 1995), en prensa.

–, "Los *Hvmanae Salvtis Monvmenta* de Benito Arias Montano", en Gómez Canseco, Luis (ed.), *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Huelva*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva-Universidad de Huelva, 1998, pp. 111-147.

–, "Arias Montano y la cultura literaria en castellano", ponencia presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

ALFARO BECH, V.; RODRÍGUEZ MARTÍN, V.E., "Relectura del *Dictatum christianum* a la luz de la obra *De cultu feminarum* de Tertuliano", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

ALMENARA SEBASTIÁ, M., "Fadrique Furió Ceriol y Arias Montano", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo,* Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

ÁLVAREZ DEL PALACIO, Eduardo, "Sobre la salud de Arias Montano y sus tratamientos naturales en la Peña de Aracena", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios*

presentados a las 3ª Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 9-26.

ÁLVAREZ ESPINO, Romualdo, y otros, *Homenaje a la memoria de Arias Montano y Bravo Murillo*, Fregenal de la Sierra: 1881.

ÁLVAREZ MULERO, María del Carmen, "Relaciones de Arias Montano con el cardenal italiano Sirleti", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

ALVAR EZQUERRA, Alfredo; CANO RAMOS, José Javier; y otros, *Arias Montano y su tiempo*, Mérida: Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, 1998.

–, "Montano y el Concilio de Trento", en *Arias Montano y su tiempo*, Mérida: Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, 1998, pp. 113-128.

–, "Benito Arias Montano en Portugal", en *Arias Montano y su tiempo*, Mérida: Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, 1998, pp. 189-214.

ANDRÉS MARTÍN, Melquíades, "En torno a un libro sobre Arias Montano", *Arbor*, nº 347 (1974), p. 124.

–, "Introducción", en Benito Arias Montano, *Dictatum Christianum*, Badajoz: Diputación Provincial, 1983.

–, "Una espiritualidad ecuménica (1575) en Arias Montano (1527-1598)", *La Ciudad de Dios. Revista agustiniana* (Monasterio de El Escorial), vol. CCXL, nº 1 (1988).

–, "Humanismo en Arias Montano (1527?-1598)", en Marqués de la Encomienda, Terrón, M., Viudas, A. (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las Iªs. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1997, pp. 9-29.

–, "El *Dictatum Christianum* de Arias Montano. Visión Histórico-Teológica", en Marqués de la Encomienda y otros (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 2as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1998, pp. 9- 24.

–, "De las oraciones por la Unión de la Iglesia de Felipe II a la Espiritualidad Ecuménica de Arias Montano (1560-1575)", en Gómez Canseco, Luis (ed.), *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Huelva*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva-Universidad de Huelva, 1998, pp. 29-61.

–, "La teología de Arias Montano (1527-1598) y los índices expurgatorios inquisitoriales", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 27-45.

–, "Introducción", en Benito Arias Montano, *Lección christiana*, Huelva: Universidad de Huelva, 2003.

ASENSIO, Eugenio, "El erasmismo y las corrientes espirituales afines", *Revista de Filología Española*, XXXVI (1952)

ASENSIO, F., "Juan de Mariana y la *Políglota* de Amberes: censura oficial y sugerencias de M. Bataillon", *Gregorianum* XXXVI (1955), pp. 50-80.

BARRANTES, Vicente, "Bibliografía de Arias Montano", en *Homenaje a la memoria de los ilustres varones Arias Montano y Bravo Murillo*, Fregenal de la Sierra: Establecimiento Tipográfico El Eco, 1881, pp. 75-137.

BATAILLON, Marcel, *Erasmo y España*, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966.

–, "Philippe Galle et Arias Montano", *Bibliotheque d'Humanisme et Renaissance***,** VI (1942), pp. 132-160.

BÉCARES BOTAS, Vicente, "Las ideas lingüísticas y el método de Arias Montano", en Marqués de la Encomienda y otros (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 2as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1998, pp. 25-39.

–, "Arias Montano, mediador entre España y Flandes", *Cuadernos de Pensamiento*, nº 12 (1998), pp. 273-284.

–, *Arias Montano y Plantino. El libro flamenco en la España de Felipe II*, León: Universidad de León, 1999.

BELTRÁN NOGUER, María T.; SÁNCHEZ LAFUENTE, Andrés, "Benito Arias Montano y los Aforismos de Tácito", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

BELL, Aubrey F.G., *Benito Arias Montano*, Sociedad Española de América, Univ. de Oxford, 1922 (t. V)

BENGOECHEA, Ismael, "La Virgen María en la vida y en la obra de Benito Arias Montano", *Estudios Marianos* (Salamanca), 44 (1979), pp. 117-145.

CABANELAS, D., "Arias Montano y los libros plúmbeos de Granada", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos* (Univ. de Granada), vol. XVIII-XIX, fsc. 1º (1969-1970), pp. 7-41.

CABEZAS DE HERRERA, Ricardo; FANCONI, Paloma, "Introducción" a Benito Arias Montano, *Paráfrasis super Cantica Canticorum de Salomón en modo pastoril*, Badajoz: UBEX-Caja de Badajoz: 2004.

CAMACHO MACÍAS, Aquilino, "Benito Arias Montano (1527-1598)", *Alminar* (Badajoz), nº 16, p. 2.

CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, Mº. Dolores, "Arias Montano y Philippe Galle: Texto e imágenes para una alegoría sacro política", en Marqués de la Encomienda y otros (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 2as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1998, pp. 41- 56.

CANTERA, F., "Arias Montano y Fr. Luis de León", *Bol. Biblioteca Menéndez Pelayo* (Santander), XXII. 4 (1946), pp. 299-338.

CAPELA REAL, Juan, "La oda a Pedro Vélez de Guevara de Benito Arias Montano o el cuento de la Cenicienta", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios preentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 47-61.

CARO, R., *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, ed. S. Montoto, Sevilla: 1915.

–, *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla de Rodrigo Caro*, ed. Luis Gómez Canseco, Sevilla: Diputación Provincial, 1992

CASO AMADOR, Rafael, "Una carta autógrafa de Arias Montano en el Ayuntamiento de Fregenal", *La Fontanilla* (Fregenal de la Sierra), nº 17 (septiembre 1991), pp. 76-78.

–, "La huella de Arias Montano en Fregenal de la Sierra", *Diario HOY* (Badajoz), 19-septiembre-1991.

–, "La partida de bautismo de Benito Arias Montano: Comentarios sobre un error historiográfico", en Marqués de la Encomienda y otros (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 2as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1998, pp. 57-65.

–, "La celebración del IV Centenario del Nacimiento de Benito Arias Montano: Los Juegos Florales de Fregenal de la Sierra de 1925", en *Federico Roldán. Arias Montano su vida y su obra*, Reed. facsímil, Fregenal de la Sierra: Seminario Lingüístico-Pedagógico, 1998, pp. XIII a XXXVI.

–, "El semanario El Homenaje de Fregenal de la Sierra (1924-1926) y el IV Centenario del nacimiento de Benito Arias Montano", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de*

Extremadura, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 63-74.

–; FORNIELES ÁLVAREZ, Juan Luis, "Los orígenes sociales de un humanista extremeño: la familia Arias de Fregenal de la Sierra", *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 4as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, noviembre 2000, pp. 9-22.

–; OYOLA FABIÁN, Andrés (eds.), *El frescor de los montes. Arias Montano y sus orígenes*, Fregenal de la Sierra: I.E.S. Eugenio Hermoso, 2001.

CASTELLANO, L.; CALVO, M.L.; PASCUAL, M.J., "La presencia de B. Arias Montano en el Centro de Estudios Extremeños", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), LII (1996), pp. 1.125-1.129.

CLOSA FARRÉS, J., "Prolegómenos para una nueva lectura del *De figuris rhetoricis* de Arias Montano", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

CLUA SERENA, J.A., "Los argumentos icotas y el syllogismós (o collectio) aristotélicos en Nebrija (Art. XIII, 1-26; XVI, 1-73) y Arias Montano (Rhet. Libri IIII, 554-797)", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

COBOS BUENO, J.M.; VAQUERO MARTÍNEZ, J.M., "Una aproximación a Arias Montano como científico", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 75-92.

–, "Benito Arias Montano y el estudio de los fluidos", *Llull. Revista de la Sociedad Española de las Ciencias y las Técnicas*, vol. 22, nº 43 (1999), pp. 51-74.

–, "Ciencia y técnica en el epígrafe "De circulo aquarum et fluminum" de la *Naturae Historia* de Benito Arias Montano", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 93-108.

CODOIN: Colección de documentos inéditos para la historia de España, volumen XLI, Madrid: 1862 (Correspondencia del Doctor Arias Montano con Felipe II, el secretario Zayas y otros sujetos").

CONDE RIBALTO, Prudencio J., "Arias Montano y la cuestión bíblica de su tiempo", *Revista del Centro de Estudios Extremeños* (Badajoz), Año II, tomo II (enero-agosto 1928), pp. 403-498.

–, "Arias Montano y el origen del lenguaje", *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, tomo III.1 (1929), pp.93-104.

CUADRA GARCÍA, F., "Apuntes sobre arquitectura en la Biblia Regia de Amberes", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

CHAPARRO GÓMEZ, César, "Edición y estudio del Carmen Francisci Hernandi ad Ariam Montanum", ponencia presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

CHARLO BREA, Luis, "El poema *De diuinorum nominum usu et interpretatione* de Benito Arias Montano", *Euphrosyne*, XXIII (1995), pp. 319-331.

–, "El poema *De psalmorum studio atque usu* de Benito Arias Montano", en *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI* (Sánchez, Merino y López, eds.), Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996, pp.425-434.

–, "Los nombres de Dios en el salmo IV montaniano", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), LII (1996), pp. 1015-1026.

–, "*Inter praecipuos hic tibi primus erit*. Un poema laudatorio a Benito Arias Montano", *Habis* (Sevilla), nº 28 (1997), pp. 263-274.

–, "Una nueva carta de Torrencio a Arias Montano", *La Ciudad de Dios. Revista agustiniana* (Monasterio de El Escorial), vol. XXXIX (1998), pp. 1.079-1.115.

–, "Acotaciones al Arias Montano de Ben Rekers", *Excerpta Philologica. Revista de Filología Griega y Latina*, nº 10-12 (2000-2002), pp. 259-265.

DÁVILA PÉREZ, Antonio, "El libro V de los SECVLA de Benito Arias Montano: Acercamiento a su fondo religioso", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), LII (1996), pp. 1041-1059.

–, "Influencias de Tibulo en la poesía elegíaca de Benito Arias Montano: a propósito de un poema de *Hymni et Secula*", comunicación en el *II Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos*. Almagro, 8-10 de mayo de 1997, publicado en A.M.Aldama et alii, *La Filología Latina hoy. Actualización y perspectivas*, tomo II, pp. 881-890.

–, "Noticias bio-bibliográficas sobre Benito Arias Montano en su correspondencia latina con el impresor Johannes Moretus (1589-1598)", en *X Congreso Internacional de la IANLS*. Ávila, 4-9 agosto de 1997.

–, "Inventario general de los documentos de Benito Arias Montano conservados en el Museo Plantin-Moretus de Amberes", *Excerpta Philologica. Revista de Filología Griega y Latina*, nº 7-8 (1997-1998), pp. 101-139.

–, "Los documentos comerciales de Benito Arias Montano archivados en el Museo Plantin-Moretus de Amberes", *La Ciudad de Dios. Revista agustiniana* (Monasterio de El Escorial), vol. XXXIX (1998), pp. 1.117-1.154.

–, "Arias Montano y Amberes: enlaces espirituales, bibliófilos y comerciales entre España y los Países Bajos", *Excerpta Philologica. Revista de Filología Griega y Latina*, nº 9 (1999), pp. 187-197.

–, "Francisco Pacheco y Arias Montano piden libros a la imprenta plantiniana: hacia la reconstrucción de las lecturas de un círculo humanista sevillano (I)", *Excerpta Philologica. Revista de Filología Griega y Latina*, nº 9 (1999), pp. 213-257.

–, "La polémica Arias Montano - Wilhemus Lindanus: un nuevo documento (AGR I, 115, nº 3714)", *Humanistica Lovaniensia* (2000), pp. 139-165.

–, "La correspondencia inédita de Arias Montano: nuevas prospecciones y estudios", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

– (ed.), *Benito Arias Montano. Correspondencia conservada en el Museo Plantin-Moretus de Amberes*, Madrid-Alcañiz: Instituto de Estudios Humanísticos, 2002.

DIEGO, Sandalio, "La versión métrica del Salterio de Benito Arias Montano", *Revista Española de Estudios Bíblicos*, año III, nº 25 extraord. (1928), pp. 71-77.

DOETSCH, C., *Benito Arias Montano, extractos de su vida*, Madrid: 1920.

–, *Iconografía de Benito Arias Montano*, Madrid: 1927.

–, "La Peña (retiro predilecto de Montano)", *Revista Española de Estudios Bíblicos*, año III, nº 25 extraord.: Número Homenaje a Benito Arias Montano (1928), pp.155-179.

DOMENICHINI, Daniele, "Studio introductivo" a la edición latina del *Dictatum Christianum*, Pisa: Giardini Editori, 1984.

–, "Studio introdutivo" a la edición de *Rethorica*, Pisa: Giardini, 1985.

–, "Scienza biblica e curiosità filologiche in una lettera inedita di Benito Arias Montano", en *Humanistica Lovaniensia*, XXXV (1986), pp. 125-136.

–, "Una nota escurialense di B. Arias Montano (escor. H.I., 9 15rº)", *Bibliothèque d,Humanisme et Renaissance*, XLIX. 13 (1987), pp. 607-610.

–, "Benito Arias Montano e Italia. Dos cartas inéditas", *Revista de Estudios Extremeños*, XLIV.3 (1988), pp. 565-571 + transcripciones sin paginar.

DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ, Juan Francisco, "Apuntes sobre la estancia de Arias Montano en Venecia (1559) y sobre el Nuevo Testamento siríaco: Carta a Daniel van Bomberghen (1570)", en Marqués de la Encomienda y otros (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 2as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1998, pp. 67-87.

–, "Carta de Arias Montano a Fray Luis de León", *Cuadernos de Pensamiento*, nº 12 (1998), pp. 285-312.

–, "Barbaros... vocitant: Dos poemas inéditos de Antonio Márquez dedicados a Arias Montano", *La Ciudad de Dios. Revista agustiniana* (Monasterio de El Escorial), vol. CCXL, nº 1 (enero-abril 1988).

–, "La carta dedicatoria de Antonio de Morales a Vélez de Alcocer en la Retórica de Arias Montano", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 109-136.

DOMÍNGUEZ LEAL, J.M., "Benito Arias Montano y los juegos del latín humanista: la poesía macarrónica", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

DURÁN BARCELÓ, J., "La fábula como disciplina: Arias Montano y el catálogo de la Libreria Laurentina", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

DURAN RAMOS, Mª. Ángeles, *Arias Montano y su tratado De optimo imperio*, Sevilla: 1981, Tesis doctoral inédita.

–, "Cuatro poemas de Benito Arias Montano", Trabajo inédito.

–, "El pensamiento político de Arias Montano", Marqués de la Encomienda, Terrón, M., Viudas, A. (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las I^as^. Jornadas organizadas por la Real*

Academia de Extremadura, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1997, pp. 31-39.

FELIPE, Eduardo, "Paráfrasis del maestro Benito Arias Montano sobre el Cantar de los Cantares de Salomón en tono pastoril", *Revista Española de Estudios Bíblicos*, año III, nº 25 extraord.: Número Homenaje a Benito Arias Montano (1928), pp. 85-112.

FERNÁNDEZ MARCOS, Natalio, "*De Arcano Sermone* of Arias Montano", en Backus, I. y Higman, F. (eds.), *Théorie et pratique de l'exégèse*, Ginebra: Droz, 1990, pp. 403-431.

–, "La Biblia Regia de Arias Montano: ¿Biblia de la concordia o Biblia de la discordia?", en Marqués de la Encomienda y otros (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 2as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1998, pp. 89-103.

–, "*De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León y *De arcano sermone* de Arias Montano", *Sefarad*, nº 48.2 (1988), pp. 245-270.

–, "Lenguaje arcano y lenguaje del cuerpo: la hermenéutica bíblica de Arias Montano", Sefarad, nº 62.1 (2002), pp. 57-83.

FERNÁNDEZ NIEVA, Julio, "Un extremeño en Trento", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), LII (1996), pp. 937-967.

–, Julio, "Arias Montano: el desafío de las fronteras", Marqués de la Encomienda, Terrón, M., Viudas, A. (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las I^{as}. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1997, pp. 41-45.

–, Julio, "Educación, escuela y valores en el contexto del humanismo "montaniano", en Marqués de la Encomienda y otros (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 2as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1998, pp. 105-122.

FERNÁNDEZ TEJERO, Emilia, "Cipriano de la Huerga, Luis de León y Benito Arias Montano: tres hombres, tres talantes", en Gómez

Canseco, Luis (ed.), *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Huelva*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva-Universidad de Huelva, 1998, pp. 181-199.

–, Emilia, "Dos tratados de Benito Arias Montano", *Sefarad*, nº 50.2, (1990), pp. 465-473.

– y FERNÁNDEZ MARCO, Natalio, "Luis de Estrada y Arias Montano", *Sefarad*, nº 42 (1), 1982, pp. 41-57.

– y FERNÁNDEZ MARCO, Natalio, "Benedicti Ariae Montani in Librum de Hebraicis Idiotismis", *La Ciudad de Dios. Revista agustiniana* (Monasterio de El Escorial), vol. XXXIX (1998), pp. 997-1.016.

– y FERNÁNDEZ MARCO, Natalio, "La polémica en torno a la Biblia Regia de Arias Montano", *Sefarad*, nº 54 .2 (1994), pp. 259-270.

– y FERNÁNDEZ MARCO, Natalio, "Pagnino, Servet y Arias Montano. Avatares de una traducción latina de la Biblia Hebrea", *Sefarad*, 63.2 (2003), pp. 283-329.

FLÓREZ, Ramiro, "Actitud ante la Filosofía y Humanismo de Arias Montano", *Cuadernos de Pensamiento*, nº 12 (1998), pp. 111-133.

–, "Un libro significativo: los *Humanae salutis monumenta* de Arias Montano", *Cuadernos de Pensamiento*, nº 13 (1999), pp. 205-227.

– y BALSINDE, Isabel, *El Escorial y Arias Montano: ejercicios de comprensión*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000.

FRANCESCHI, Serena, "Las reminiscencias garcilasianas en la Paráfrasis *del Cantar de los Cantares* de Benito Arias Montano", *Revista de Filología Románica* (Madrid), 15 (1998), pp. 205-214.

FUENTE FERNÁNDEZ, Francisco, "Laudatio de Bartolomé Cairasco a Arias Montano", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real

Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 137-153.

GARCIA DE LA FUENTE, P. Arturo, OSA, "Arias Montano, numísmata", *Revista del Centro de Estudios Extremeños* (Badajoz), año II, tomo II (enero-agosto 1928), pp. 271-283.

– "Arias Montano", *La Ciudad de Dios*, (1941), pp. 9-56.

GARCÍA Y GARCÍA, R., "Las *Elucidatione in Euangelia* de Arias Montano", *Revista Española de Estudios Bíblicos*, (1928), pp. 115-131.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Juan, "Sobre el epitafio que Pedro de Valencia dedicó al impresor Plantino", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

–, "Arias Montano y Pedro de Valencia: hitos de una amistad", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

–, "El epitafio a Plantino por Pedro de Valencia y la oda sáfica de Antonio Márquez a Arias Montano", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), tomo LX, nº II, 2004, pp. 515-522.

–, "Una paráfrasis del Cántico de Zacarías, por Benito Arias Montano", *Cuadernos de Çafra. Estudios sobre la Historia de Zafra y el Ducado de Feria* (Zafra), nº III (2005), pp. 129-135.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa, "Arias Montano en el Perú: La Academia Antártica de Lima y su Discurso en loor de la poesía", en Gómez Canseco, Luis (ed.), *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Huelva*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva-Universidad de Huelva, 1998, pp. 319-337.

GARCÍA IGLESIAS, Luis, "*Paráfrasis del Cantar de los Cantares*, de Arias Montano: donde se dan la mano la Escritura y la bucólica renacentista", en Marqués de la Encomienda y otros (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 2as. Jornadas*

organizadas por la Real Academia de Extremadura, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1998, pp. 123-155.

–, "Métrica de la *Paráfrasis del Cantar de los Cantares* de Arias Montano", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 155-169.

–, "Una reminiscencia de Calpurnio Sículo en la *Paráfrasis del Cantar de los Cantares* de Arias Montano", *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y de las Artes* (Trujillo), tomo XI (2000-2001), pp. 197-202.

GARCIA MARCEIRA, A., *Estudio biográfico-crítico de Arias Montano*. Trabajo premiado en los juegos florales de Badajoz, en junio de 1900, Salamanca, 1900.

GARCÍA MORENO, Abdón, "Los *Cantares de Salomón* traducidos por Benito Arias Montano. Un manuscrito de la Colombina", en *Tras las huellas de humanistas extremeños. Manuscritos inéditos*, Badajoz: 1996.

GARCÍA OVIEDO, C., "El maquiavelismo de Arias Montano", *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 1930.

GARCÍA RECIO, Jesús, "El salmo de Benito Arias Montano", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 171-193.

GARCÍA RUIZ, Mª. P., "Autores renacentistas en la biblioteca de Arias Montano", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

GARRAÍN VILLA, Luis, "El maestro Benito Arias Montano y el Santo Oficio de la Inquisición", Marqués de la Encomienda, Terrón, M., Viudas, A. (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las I^as^. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*,

Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1997, pp. 47-61.

GIAMMANCO, R., "Sull'inautenticitá del memoriale antigesuitico attribuito a Benito Arias Montano", *Archivum historicum Societatis Iesu***,** XXVI (1957), pp. 276-284.

GIL, Juan, *Arias Montano en su entorno (Bienes y herederos)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1998.

–, "Montano y El Escorial", en *Arias Montano y su tiempo*, Mérida: Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, 1998, pp. 173-188.

–, "Montano en su retiro", en *Arias Montano y su tiempo*, Mérida: Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, 1998, pp. 215-238.

GÓMEZ CANSECO, Luis; MÁRQUEZ, Miguel A., Edición y estudio de *Tractatus de figuris rhetoricis cum exemplis ex sacra scriptura petitis*, Universidad de Huelva, Huelva, 1995.

– y NÚÑEZ RIVERA, Valentín, "El *Cantar de los Cantares en modo pastoril*: La *Paráfrasis* de Benito Arias Montano en su entorno literario", en Gómez Canseco, Luis (ed.), *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Huelva*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva-Universidad de Huelva, 1998, pp. 217-278.

–, "La tolerancia religiosa y las fronteras de la ortodoxia en Benito Arias Montano y Pedro de Valencia", *La Ciudad de Dios*, CCXIII.2 (2000), pp. 423-448.

–, "Estudio preliminar", en Benito Arias Montano, *Libro de la generación y regeneración del hombre o Acerca de la Historia del género humano. primera parte de la Obra mangna, esto, es, Alma*, ed. de Fernando Navarro Antolín, Huelva: Universidad de Huelva, Biblioteca Montaniana, 2000, pp. 13-78.

–, "Estudio preliminar", en Benito Arias Montano, *Historia de la Naturaleza. Primera parte del Cuerpo de la Obra magna*, ed. de Fernando Navarro Antolín, Huelva: Universidad de Huelva, Biblioteca Montaniana, 2003.

–, "Notas para un itinerario humanístico del *Cantar de los cantares* en el mundo hispánico", *Grafías del Imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, ed. Carlos Alberto González Sánchez y Enriqueta Vila Vilar, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 461-479

–, "Elogio y censura del humanismo en el *Virorvm doctorum de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII* de Philippe Galle y Benito Arias Montano", *Archivo Hispalense*, 255 (2001 [2003]), 107-141.

– y NÚÑEZ RIVERA, Valentín, "Para el texto de la *Paráfrasis sobre el Cantar de los Cantares* de Benito Arias Montano", en Juan Francisco Domínguez Domínguez (ed.), *Humanae Litterae. Estudios de humanismo y tradición clásica en homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo, Colección de Humanistas Españoles nº 28*, León: Universidad de León, 2004, pp. 231-236.

– y Fernando NAVARRO ANTOLÍN, "Hacia una edición crítica de las *Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII* de Benito Arias Montano y Philips Galle: Ediciones y reimpresiones", en Juan Francisco Domínguez Domínguez (ed.), *Humanae Litterae. Estudios de humanismo y tradición clásica en homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo*, *Colección de Humanistas Españoles nº 28*, León: Universidad de León, 2004, pp. 355-375.

– y Fernando NAVARRO ANTOLÍN, *Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies XLIIII*, de Benito Arias Montano, Huelva: Universidad de Córdoba/ Universidad de Huelva/ Universidad de Sevilla, 2005.

– y Fernando NAVARRO ANTOLÍN, "Un tratado de gramática general y comparada de Benito Arias Montano", ponencia presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

GÓMEZ VILLAFRANCA, Ramón, "Cooperación a la bibliografía de Arias Montano. Número 1. La Biblia regia", *Revista del Centro de Estudios Extremeños* (Badajoz), año II, tomo II (enero-agosto 1928), pp. 285-384.

GONZÁLEZ, J., "El Centenario de Arias Montano", *Revista del clero leonés*, III, 62, 1928.

GONZÁLEZ, P. Raimundo, OSA, "Contribución a la bibliografía de Arias Montano. Los manuscritos montanianos de la Biblioteca del Escorial", *Revista del Centro de Estudios Extremeños* (Badajoz), año II, tomo II (enero-agosto 1928), pp. 237-270.

GONZÁLEZ CARVAJAL, T., "Elogio histórico del Doctor Benito Arias Montano", *Memorias de la Real Academia de la Historia* (Madrid), tomo VII, 1832.

GONZÁLEZ CRUZ, David, "Arias Montano y la fundamentación de los derechos de Felipe II al trono de Portugal", en Gómez Canseco, Luis (ed.), *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Huelva*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva-Universidad de Huelva, 1998, pp. 301-318.

GONZÁLEZ DE LA CALLE, Pedro Urbano, "Arias Montano (Apuntes y notas para un ensayo)", *Revista del Centro de Estudios Extremeños* (Badajoz), año II, tomo II (enero-agosto 1928), pp. 17-170.

GONZÁLEZ MANZANARES, Joaquín, "Proyectos y deseos para la Peña de Alájar", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 195-208.

GONZÁLEZ MANZANARES, Joaquín, "Arias Montano: bibliografía en la biblioteca Clot-Manzanares", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J.L., "La biblioteca de Arias Montano: ejemplares conservados en El Escorial", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

GOÑI, B., "Glosando a B. Arias Montano. La función social del ingenio", *Revista Española de Estudios Bíblicos*, 1928, pp. 145-152.

GRANDE QUEJIGO, F.J., "Sobre la estructura de la Epístola a Arias Montano de Francisco de Aldana", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

GUILLO, Magdalena, *Un sambenito para el señor Santiago*, Barcelona: Muchnik, 1986.

GUTIÉRREZ CABEZÓN, M., "Oda sáfica latina del Dr. Frey Benito Arias Montano", *La Ciudad de Dios*, 83 (1910), pp. 480-488.

HÄNSEL, Sylvaine, "Benito Arias Montano y la estatua del Duque de Alba", *Norba-Arte* (Cáceres), X (1990), pp. 29-52.

–, *Der spanische Humanist Benito Arias Montano (1527-1598) und die Kunst*, *Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft)*, Münster: 1991, 220 págs, 383 fotografías.

–, *Benito Arias Montano (1527-1598). Humanismo y arte en España*, Huelva: Editora Regional de Extremadura-Diputación Provincial de Huelva-Universidad de Huelva, 1999.

HARTO TRUJILLO, "La elipsis en Arias Montano", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

HOLGADO REDONDO, Antonio, "Benito Arias Montano (1527-1598)", *Historia de la Baja Extremadura*, II, 1986, pp. 303-319.

–, "Algunas precisiones sobre humanistas extremeños", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), tomo XLII, nº I (enero-abril 1986), pp. 33-34.

–, "Hacia un Corpus de la poesía latina de Benito Arias Montano", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), tomo XLIII, nº II (mayo-agosto 1987), pp. 537-550.

JIMÉNEZ DE LA ESPADA, M., "Correspondencia del Doctor Benito Arias Montano con el licenciado Juan de Ovando", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1891, pp. 467-498.

JONES, John A., "Pedro de Valencia defense's of Arias Montano; the expurgatory indexes of 1607 (Rome) and 1612 (Madrid)", *Bibliotéque d'Humanisme et Renaissance*, XL (1978), pp. 121-136.

–, "De mente et electione ad Petrum Valentiam ode tricolon: Una nota sobre Arias Montano, Pedro de Valencia y el Fomes pecati", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), tomo XXXIV, nº III (septiembre-diciembre 1978), pp. 487-499.

–, "Arias Montano and Pedro de Valencia: Three further documents", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), tomo XXXV.2 (1979), pp. 293-300.

–, "Las advertencias de Pedro de Valencia y Juan Ramírez acerca de la impresión de la *Paraphrasis chaldaica* de la Biblia Regia", *Bulletin Hispanique*, LXXXIX (1982), fasc. 3-4, pp. 328-346.

–, "Censuras acerca de la impresión de la *Paraphrasis Chaldaica* de Andrés de León: un aspecto de la amistad entre Benito Arias Montano y Pedro de Valencia", *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*. Tomo I, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986.

–, "El humanismo en la segunda mitad del siglo XVI: Arias Montano y Pedro de Valencia", *Actas del I Congreso Nacional sobre humanistas españoles*, León: Universidad de León, 1996, pp.225-235.

JORGE LÓPEZ, Juan José, "El Prólogo del *Opus Magnum* de Benito Arias Montano", *Cuadernos de Pensamiento*, nº 12 (1998), pp. 317-349.

JORGE LÓPEZ, Juan José, "Benito Arias Montano "El Opus Magnum". De una Filosofía de la Historia a una Antropología filosófica", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 209-218.

–, *El pensamiento filosófico de Benito Arias Montano. Una reflexión sobre su Opus magnum*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2002.

JUSTEL CALABOZO, Braulio, "Arias Montano y los manuscritos árabes de El Escorial", *Anales de la Universidad de Cádiz*, nº 7-8, tomo 2 (1990-1991), pp. 203-310.

LANDTSHEER, J. de, "Benito Arias Montano and the friends from his Antwerp Sojourn", ponencia presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

LARA GARRIDO, J., "El nombre y el símbolo: Arias Montano en la Epístola de Francisco de Aldana", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

LARA RÓDENAS, Manuel José de, "Arias Montano en Portugal. La revisión de un tópico sobre la diplomacia secreta de Felipe II", en Gómez Canseco, Luis (ed.), *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Huelva*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva-Universidad de Huelva, 1998, pp. 343-366.

LAZCANO, Rafael, "Benito Arias Montano (1527-1598)", *La Ciudad de Dios. Revista agustiniana* (Monasterio de El Escorial), vol. XXXIX (1998), pp. 923-928.

–, "Benito Arias Montano : Bibliografía, *La Ciudad de Dios. Revista agustiniana* (Monasterio de El Escorial), vol. XXXIX (1998), pp. 1.157-1.193.

LAZURE, G., "Arias Montano y los humanistas sevillanos", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

LÓPEZ DE TORO, J., "Arias Montano, orientalista", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), tomo IX (1953), pp. 165-168.

–, "Benito Arias Montano, poeta laureatus", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LX, 1, 1954, pp. 167-188

–, "Arias Montano escribe a Justo Lipsio y a Juan Moreto", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LX, 1954, pp. 533-543.

–, "Fray Luis de León y Benito Arias Montano", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXI, 1955, 2, pp. 531-549.

LÓPEZ GUILLAMÓN, Ignacio, "Benito Arias Montano y la Biblioteca escurialense", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), tomo LII, 1996, pp. 969-985.

LORENZO LORENZO, J., "Los *Rhetoricorum libri IIII*: singularidad de un tratado innovador dentro de la tradición", ponencia presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

LOSADA, Juan, "El universo de Arias Montano en la Real Biblioteca de El Escorial", *Reales Sitios*, Madrid: XX, nº 76, 1983.

LUJAN GARCIA, José, "Benito Arias Montano, datos biográficos", *Revista de Española de Estudios Bíblicos*, año III, nº 25 (extraord.), pp. 2-23.

MACÍAS ROSENDO, Baldomero, "*De locis apud Habacuc et Malachiam notatis*, una obra inédita de Arias Montano", *Revista de Estudios Extremeños*, 1995, tomo LI, nº III, pp. 647-676.

–, Baldomero, *La Biblia Políglota de Amberes en la correspondencia de Benito Arias Montano (ms. Estoc. A902)*, Huelva: Universidad de Huelva, 1998.

MAESTRE MAESTRE, José María, "El epigrama laudatorio de Benito Arias Montano a los *De ratione dicendi libri duo* de Alfonso García Matamoro", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), tomo LII, 1996, pp. 987-1013.

–, "En torno a la influencia retórica de A. García Matamoros en B. Arias Montano", Marqués de la Encomienda, Terrón, M., Viudas, A. (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las I^as^. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1997, pp. 63-75.

–, "La oda sáfica *Pro incolumitate fontis Ariae Montani*: una interpretación inaudita", ponencia presentada en el *Congreso*

Internacional Benito Arias Montano y su tiempo, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

–, "Descubrimiento de la parte perdida de la gramática italiana de Benito Arias Montano", *Excerpta Philologica. Revista de Filología Griega y Latina*, nº 10-12, 2000-2002, pp. 319-332.

MANCINI, G., "Dos obras de Arias Montano", *en Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, 1982, t.I, pp. 23-35.

MARÍN FIDALGO, Ana, "Benito Arias Montano y el patronazgo de las ermitas de Aracena", *Archivo Hispalense* (Sevilla), tomo LXXI, nº 216 (enero-abril 1988), pp. 99-109.

MARÍN MELLADO, Guadalupe, "El poema de *Noahhi Occupatione et uini inuentione, usu et abusu* de Benito Arias Montano", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), tomo LII, 1996, pp.1061-1080.

–, "Biblismo y Horacianismo en Benito Arias Montano: el Himno al profeta Joel", comunicación en *II Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos*, Almagro, 8-10 de mayo de 1997.

–, "La experiencia poética en Arias Montano a la luz de sus *Odae Variae*", *La Ciudad de Dios. Revista agustiniana* (Monasterio de El Escorial), vol. XXXIX (1998), pp. 1.057-1.077.

MARTÍNEZ GÁZQUEZ, J., "Un cuaderno de notas de Benito Arias Montano: el ms. Esc. III, 3", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, "Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano, del Prado y Villalpando", en *Real Monasterio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV centenario*, Madrid: CSIC, 1987.

–, "Del arca al templo. La cadena ejemplar de prototipos sagrados de Benito Arias Montano", en *Dios arquitecto*, Madrid: Siruela, 1994.

–, "La Universidad de Alcalá y la formación humanista, bíblica y arqueológica de Benito Arias Montano", *Cuadernos de Pensamiento*, nº 12 (1998), pp. 13-92.

MATUTE Y GAVIRIA, J., "Noticias del Doctor Benito Arias Montano", *Archivo Hispalense*, I, 1886, pp. 249-260.

MEDINA GATA, Manuel, *Fisonomía espiritual de Benito Arias Montano*, Imprenta de Nra. Sra. de Gracia, Segura de León, 1927.

MIGUÉLEZ BAÑOS, Crescencio, "Figuras retóricas en Cipriano de la Huerga y el *Tractatus de Figuris Rhetoricis* atribuido a Arias Montano", en F. Rafael de Pascual (ed.), *Humanismo y Císter*, León, 1996, pp. 207-224.

–, "Arias Montano en los debates bíblicos del V Concilio Provincial Compostelano (Salamanca, 1565-1566)", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 219-226.

MOLINOS LÓPEZ, Pilar (ed.), *Laurel, hiedra y mirto. Exposición Homenaje a Benito Arias Montano (1527-1598). La Cinoja, 1998*, Badajoz: Diputación Provincial, 1999.

MORALES OLIVER, Luis, *Arias Montano y la política de Felipe II en Flandes*, Ed. Voluntad, Madrid: 1927.

–, "Avance para una bibliografía de obras impresas de Arias Montano", *Revista del Centro de Estudios Extremeños* (Badajoz), año II, tomo II (enero-agosto 1928), pp. 171-236.

–, "Arias Montano y la Orden de San Jerónimo", *Studia Hieronymiana*, Madrid, II (1973), pp. 381-403.

MORALES LARA, Enrique, "Españoles en el *Album Amicorum* de Abraham Ortels: Un poema de Arias Montano", *La Ciudad de Dios. Revista agustiniana* (Monasterio de El Escorial), vol. XXXIX (1998), pp. 1.029-1.056.

MORA MANTERO, M., *Monografía de la Peña llamada de Arias Montano en la villa de Alájar. Huelva*, Sevilla: Imprenta la Exposición, 1924.

MORENO GARCÍA, Abdón, *Tras las huellas de humanistas extremeños: Arias Montano- Pedro de Valencia. Manuscritos inéditos*, Badajoz: Universitas, 1996, 207 pp.

MOROCHO GAYO, G., "Arias Montano y la Universidad de Salamanca", en *Salamanca y su proyección en el mundo***,** ed. J.A. Bonilla, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1992, pp. 153-179.

–, "*Magnum illum Vergensem Cyprianum Monachum alium praeterea neminem*...": Cipriano de la Huerga, maestro de Benito Arias Montano", en *Cipriano de la Huerga. Obras Completas*. Vol. IX. Estudio monográfico colectivo, León: Universidad de León, 1996, pp. 71-112.

–, "Cartas de fray Luis de Estrada sobre la Biblia Real de Benito Arias Montano", *Cistercium*, 208 (1997), pp. 61-90.

–, "Transmisión histórica y valoración actual del biblismo de Arias Montano", *Cuadernos de Pensamiento*, nº 12 (1998), pp. 135-240.

–, "Avance de datos para un inventario de las obras y escritos de Arias Montano", *La Ciudad de Dios* (Real Monasterio de El Escorial), vol. CCXI, nº 1 (enero-abril 1998), pp.179-275.

–, "Trayectoria humanística de Benito Arias Montano, I. Sus cuarenta primeros años (c. 1525/27-1567)", en Marqués de la Encomienda y otros (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 2as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1998, pp. 157-210.

–, "Pedro Chacón y Arias Montano", en V. BÉCARES BOTAS y otros (eds.)**,** *Estudios de Filología Clásica e Indoeuropea dedicados a F. Romero Cruz*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999, pp. 161-169.

–, "Trayectoria humanística de Benito Arias Montano. II. Años de plenitud (1568-1598)", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 227-304.

–, "El proceso a la Biblia Real en las primeras décadas del siglo XVII", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 4as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 2000, pp. 63-86.

MIURA ANDRADES, José María, "Baltasar de Brum, albacea testamentario de Arias Montano y heredero en su Campo de Flores", en Gómez Canseco, Luis (ed.), *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Huelva*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva-Universidad de Huelva, 1998, pp. 455-475.

NAVARRO ANTOLÍN, F.; MORA GALIANA, J., "La Oda sáfica *Pro incolvmitate mei fontis* de Benito Arias Montano", en Gómez Canseco, Luis (ed.), *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Huelva*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva-Universidad de Huelva, 1998, pp. 443-454.

NAVARRO LOPEZ, Joaquín Luis, *Los Humanae Salvtis Monvmenta de Benito Arias Montano. Introducción, edición crítica, traducción anotada e índices*, Tesis doctoral inédita leída en la Univ. de Cádiz, 1990 (en prensa).

–, "La influencia horaciana en Benito Arias Montano: a propósito de la oda VI de los Humanae Salutis Monumenta", *Anales de la Universidad de Cádiz*, VII-VIII (1990-1991), pp. 439-453.

–, "Dos versiones de la oda XI de los *Humanae Salutis Monumenta*", *Excerpta Philologica*. *Revista de Filología Griega y Latina*, 1991.

–, "El poema I de los *Humanae Salutis Monumenta* de Benito Arias Montano", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), LII (1996), pp. 1027-1039.

NIETO IBÁÑEZ, Jesús-Mª, "El tratado *Daniel, sive de Saeculis* de Arias Montano en la tradición cronográfica judeo-cristiana", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de*

Extremadura, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 305-313.

ORDUÑA, Ismael R., "Arias Montano, escriturario", *Revista del Centro de Estudios Extremeños* (Badajoz), año II, tomo II (enero-agosto 1928), pp. 1-15.

OYOLA FABIÁN, Andrés, "Virgilio y Arias Montano: La génesis de la obra literaria", *VI Jornadas de C.O.U.*, Jarandilla de la Vera, Salamanca, 1991, pp.337-342.

–, "Un *elogium* de Arias Montano en el marco del Humanismo frexnense del siglo XVI", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), LII (1996), pp. 847-868.

–, "Del sapientísimo Benito Arias Montano (1527?-1598), en el Cuarto Centenario de su muerte", *Cátedra Nova. Revista de Bachillerato* (Badajoz), nº 8 (diciembre 1998), pp. 299-313.

–, "El *Eclesiastés*, una lección de álgebra, según Arias Montano: Introducción a su versión en hexámetros", en Marqués de la Encomienda y otros (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 2as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1998, pp. 211-220.

–, "La peña de Alájar en la versión poética del *Eclesiastés* de Arias Montano: una posible glosa autobiográfica", en Marqués de la Encomienda y otros (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 2as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1998, pp. 221-228.

–, "Arias Montano y la cuestión alimentaria: elogio de la oveja y denuesto del cerdo", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 315-321.

–, "Jamón presunto de español marrano: Propuestas de interpretación del conocido terceto de Lope", en Marqués de la Encomienda y otros

(edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 323-333.

–, "El año de nacimiento de Benito Arias Montano el Mayor", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 4as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 2000, pp. 87-94.

–, "El pensamiento pedagógico de Benito Arias Montano (1525-1598): de su biografía a la *Brevis ars*", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001. Publicado en Benito Arias Montano, *Historia de la Naturaleza. Primera parte del Cuerpo de la Obra magna*, ed. de Fernando Navarro Antolín, Huelva: Universidad de Huelva, 2003, pp. 65-89.

–, "Arias Montano y los placeres de Llerena (I)", *Torre Túrdula* (Llerena), nº 8 (febrero 2004), p. 15.

–, "Arias Montano y los placeres de Llerena (y II)", *Torre Túrdula* (Llerena), nº 9 (agosto 2004), p. 34.

OZAETA, José M., "El tratado inédito *De fide quae revelanda est*, de B.A. Montano, según los manuscritos de El Escorial", *La Ciudad de Dios*, 178 (1965), pp. 433-465.

–, "Fray Lucas de Alaejos, discípulo de Arias Montano", *La Ciudad de Dios*, 202, fasc. 3 (1988), pp. 553-571.

–, "Arias Montano, maestro del Dr. José de Siguenza", *La Ciudad de Dios*, sept.-dic. 1990.

PANIAGUA PÉREZ, Jesús, "Avance para un estudio de Juan de Ovando y Arias Montano en relación con América. Las redes por el control del poder en el reinado de Felipe II", en Marqués de la Encomienda y otros (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 2as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1998, pp. 229-243.

PARADINAS FUENTES, Jesús Luis, "Dos cartas atribuidas a Arias Montano", Marqués de la Encomienda, Terrón, M., Viudas, A. (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las Iª. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1997, pp. 77-82.

–, "Crónica de la cátedra de latinidad fundada por Arias Montano", *La Ciudad de Dios. Revista agustiniana* (Monasterio de El Escorial), vol. CCXL, nº 1 (enero- abril 1988).

–, "Arias Montano, fundador de una cátedra de latinidad", en Marqués de la Encomienda y otros (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 2as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1998, pp. 254-255.

–, *La Cátedra de latinidad fundada por Arias Montano*, Aracena: Ayuntamiento de Aracena, 1998.

–, "Arias Montano y los negocios de Flandes", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios preentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 335-343.

–, "Arias Montano y las Centurias de Magdeburgo", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 4as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 2000, pp. 95-102.

PASCUAL BAREA, Joaquín, "La inscripción sepulcral de Pedro Mexia: cuestiones textuales, autoría y composición a partir de la lauda de Arias Montano y de cuatro poemas preliminares", *Excerpta Philologica. Revista de Filología Griega y Latina*, nº 3 (1993), pp. 313-331.

–, "Un epitafio inédito de Benito Arias Montano a su maestro Pedro Mexía", *Excerpta Philologica. Revista de Filología Griega y Latina*, IV-V (1994-1995), pp. 301-306

–, "Doctrina pitagórica y de los filósofos antiguos sobre alimentación en un epigrama inédito de Arias Montano a Pedro Serrano", *Excerpta Philologica*. *Revista de Filología Griega y Latina*, VI (1996), pp. 193-206.

–, "Benito Arias Montano y el teólogo Pedro Serrano, obispo de Coria", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), tomo LII (1996), pp.869-882.

–, "Un epigrama inédito de Arias Montano basado en la epístola quinta de Horacio como invitación a un suculento almuerzo en Alcalá", Marqués de la Encomienda, Terrón, M., Viudas, A. (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las I^as^. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1997, pp. 83-90.

–, "Un poema inédito de Arias Montano a Don Hernando de su etapa complutense influida por Marcial", *La Ciudad de Dios. Revista agustiniana* (Monasterio de El Escorial), vol. XXXIX (1998), pp. 1.017-1.027.

–, "El epitafio latino inédito de Arias Montano a un joven médico y astrónomo y el tratado de Cirugia de Francisco Arceo", *Excerpta Philologica Iosepho Ludovico Pereira Iglesias Sacra*, X-XII (2000-2002), pp. 357-372.

–, "El poeta Juan de Quirós, maestro de poesía de Arias Montano", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

–, "El epitafio latino inédito de Arias Montano a un joven médico y astrónomo y el Tratado de Cirugía de Francisco de Arceo", *Excerpta Philologica. Revista de Filología Griega y Latina*, nº 10-12 (2000-2002), pp. 357-372.

PAZOS, P. Manuel R., "Cartas inéditas en torno a Arias Montano y su Biblia", *Archivo Ibero-Americano. Revista Histórica de los Padres Franciscanos* (Madrid), nº II (1942), pp. 472-474.

PECELLÍN LANCHARRO, Manuel, "Benito Arias Montano", en *Literatura en Extremadura*, Badajoz: Universitas, 1980, tomo I, pp. 145-160.

–, "*Dictatum Christianum*: erasmismo en la Extremadura del XVI", *Erasme i l'erasmisme*, Univ. de Barcelona, 1986.

–, "*Dictatum christianum*: erasmismo en la Extremadura del siglo XVI", *Actas del Congreso Hernán Cortes y su tiempo*, Valencia, 1987, pp. 693-698.

–, "La *Naturae Historia* de B. Arias Montano", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), tomo XLV, nº II (mayo-agosto 1989), 269-280.

–, "Arias Montano, víctima de la censura**",** *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), tomo L.1 (1994), pp. 55-74.

–, "Benito Arias Montano: su origen judeoconverso", *Actas Jornadas Extremeñas de Estudios Hebraicos. Raíces hebreas en Extremadura*, Badajoz: 1996, pp. 351-374.

–, *Benito Arias Montano*, Badajoz: HOY, Col. Personajes Extremeños, 8, 1997, 12 pp.

–, "Visión panorámica de la *Naturae Historia* de Benito Arias Montano", Marqués de la Encomienda, Terrón, M., Viudas, A. (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las I*^{as}*. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1997, pp. 91-96.

PÉREZ BUSTAMANTE, Jesús, Reseña de "Der spanische Humanist Benito Arias Montano (1527-1598) und die Kunst" de Sylvaine Hänsel, *Hispania*, vol. C/I, nº 189, 1995, pp. 361-364.

PÉREZ CASTRO, F., "La Biblia Regia de Arias Montano. Monumento de ecumenismo humanista en la España del siglo XVI", en *La Biblia Políglota de Amberes. Conferencias pronunciadas en la F.U.E.*, Madrid: 1973, pp. 11-34.

PÉREZ CUSTODIO, Mº Violeta, "Influencias de Horacio en Arias Montano: Una oda a Gabriel de Zayas**",** *Anales de la Universidad de Cádiz*, V-VI (1988-1989), pp. 317-334.

–, *El libro primero de la Retórica de B. Arias Montano*, Tesis de licenciatura inédita leída en la Unid. de Cádiz, 1989.

–, "La estructura de los excursus laudatorios en la Retórica de Arias Montano**",** *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid: 1989, vol. III, pp. 647-655.

–, "Estudios de Arias Montano sobre recursos estilísticos: el *Rhetoricorum Liber III* y el *Tractatus de figuris rhetoricis*", *Anales de la Universidad de Cádiz*, VII-VIII (1990-1991), pp. 499-515.

–, "Un episodio bíblico como fuente de creación épica y lírica en Arias Montano", en *Excerpta philologica Antonio Holgado redondo Sacra*, I. 2, Cádiz, 1991, pp. 615-635.

–, "Las relaciones poética- retórica en la teoría literaria renacentista: Jerónimo Vida y Arias Montano", *Actas del Ier. Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo Clásico*, Cádiz, 1993, t. I.2, pp. 744-759.

–, *Edición y estudio de Rhetoricorum libri quattuor*, Mérida: Diputación de Badajoz-Universidad de Cádiz, 1996.

–, "Problemas textuales en la edición de 1698 de la *Retórica* de Arias Montano", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), tomo LII (1996), pp.1095-1113.

–, "Aportaciones a la cuestión de Arias Montano y los jesuitas: Comentarios de Hectóreo a la Retórica", Marqués de la Encomienda, Terrón, M., Viudas, A. (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las Iª. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1997, pp. 97-103.

–, "Traducción de un poema de Arias Montano sobre un cuadro de Zúcaro", *Cuadernos de Pensamiento*, nº 12 (1998), pp. 313-315.

PÉREZ GOYENA, A., "Cuarto centenario del nacimiento de don Benito Arias Montano", *Razón y Fe*, noviembre 1927.

–, "Arias Montano y los jesuitas", *Revista de Estudios Eclesiásticos*, XVIII (julio 1928), pp. 273-317.

PÉREZ REVIRIEGO, Miguel, *Al silbo de su mirada. Notas, "en pequeñitas letras", para un centenario (Benito Arias Montano, 1598-1998)*, Badajoz: ed. Ayuntamiento de Alájar, 1997.

PICKLESIMER PARDO, Maria L., "Una égloga de Viperano dedicada a Benito Arias Montano", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

PIZARRO, F.J., "Arias Montano y el humanismo artístico", ponencia presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

POZUELO CALERO, B., "Dos poemas latinos inéditos del canónigo Francisco Pacheco y Benito Arias Montano en alabanza de la Cena Romana de Pedro Vélez de Guevara", *Archivo Hispalense*, 223 (1990), pp. 105-119.

–, "Un retrato de juventud de Arias Montano: un epigrama inédito de Ambrosio de Morales", comunicación en *II Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos*, Almagro, 8-10 de mayo de 1997.

– y PEREA SILLER, F.J., "El *Phaleg* en su entorno: la concepción montaniana de la geografía e historia primitivas", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

RAMOS FRECHILLA, Domicio, "La políglota de Arias Montano", *Revista Española de Estudios Bíblicos*, año III, nº 25 (extraord.)

REBOLLO SÁNCHEZ, Augusto, "Arias Montano y Aldana con el rey Don Sebastián de Portugal", *Cándil. Revista de la Asociación Pedagógica de Badajoz*, nº 7, pp. 12-13.

REGUERA RODRÍGUEZ, Antonio T., "Benito Arias Montano y Abraham Ortelio. Humanismo y geografía en los círculos intelectuales hispan-flamencos", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 3as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1999, pp. 345-362.

REKERS, Ben, "Epistolario de Benito Arias Montano", *Hispanófila*, 9 (1960), pp. 25-37.

REKERS, Ben, *Arias Montano*, Madrid: Taurus, 1973.

RIOS, Román, "Los *Monumenta humanae salutis* de Benito Arias Montano", *Revista Española de Estudios Bíblicos*, año III, nº 25 (extraord.).

RODRÍGUEZ CANCHO, Miguel, "Arias Montano y su ambiente histórico", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), LII (1996), pp.757-772.

RODRIGUEZ MOÑINO, Antonio, "La biblioteca de Benito Arias Montano. Noticias y documentos para su reconstrucción (1548-1598)", *Revista del Centro de Estudios Extremeños* (Badajoz), II (1928), pp. 555-598.

–, "Benito Arias Montano", en *Los poetas extremeños del siglo XVI: Estudios biobibliográficos*, Badajoz-Cáceres: 1980, pp. 360-404.

RODRÍGUEZ PAZOS, M., "En torno a Arias Montano y su Biblia. Cartas inéditas", *Archivo Ibero-Americano*, 2 (1942), pp. 469-484.

ROLDÁN, Federico, "Fisonomía moral de Arias Montano", *Revista Española de Estudios Bíblicos*, año III, nº 25 (extraord.: Número Homenaje a Benito Arias Montano) (1928), pp. 183-186.

–, *Arias Montano. Su Vida y su obra*, Segura de León: Imprenta de Nra. Sra. de Gracia,¿1928?, reed. facsímil, Fregenal de la Sierra, 1998.

RÚJULA, José de; SOLAR, Antonio del, *Doctor Benito Arias Montano. Datos, noticias y documentos para su biografía*, Badajoz: 1927.

SABBE, Mauritz, "Hoe stond Benedictus Arias Montanus Tegenover de eleeringen van Hiel?", en *De Moretussen enhun kring*, Amberes: 1928, pp. 212-230.

–, "Arias Montano y Barrefelt-Hiel y la teología moderna", *Revista del Centro de Estudios Extremeños* (Badajoz), tomo VIII (1934), pp. 63-92.

SÁEZ ARANCE, A., "Entre la teología y la política: Arias Montano, agente de la confesionalización (1560-1580)", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

SALAZAR, Antonio, "Arias Montano y Pedro de Valencia", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), tomo XV, nº III (sept.-dic. 1959), pp. 475-493.

SÁNCHEZ GARCÍA, Saturnino, "El *Dictatum Christianum* de Arias Montano", *Alminar* (Badajoz), nº 20, p. 8.

SÁNCHEZ LORA, José Luis, "El pensamiento político de Benito Arias Montano", en Gómez Canseco, Luis (ed.), *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Huelva*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva-Universidad de Huelva, 1998, pp. 149-179.

SÁNCHEZ LUENGO, J., "Un retrato inédito de Arias Montano, el original al óleo del Libro de los retratos de F. Pacheco", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

–, "Arias Montano, mago de Felipe II", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

SÁNCHEZ MANZANO, María Asunción, "Diferencias estilísticas y uso de la lengua latina en los *Comentarios a los XXXI primeros salmos* de Benito Arias Montano", en Marqués de la Encomienda y otros (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 2as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1998, pp. 257-266.

–, "Tipología literaria de los prólogos de Arias Montano a la Biblia Regia", en Marqués de la Encomienda y otros (edits.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 4as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 2000, pp. 103-111.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Carlos, *La Peña y Arias Montano*, Huelva, 1992.

–, *Perfil de un humanista. Benito Arias Montano (1527-1598)*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 1996.

– y CASTILLO GÓMEZ, Rafael, *El humanista Arias Montano (1527-1598)*, Huelva: Universidad de Huelva, 1998.

– (ed.), *Benito Arias Montano. Cierta luz que me alumbraba (Antología)*, Huelva, Asociación Literaria Huebra, 2002.

SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio, "Arias Montano, entre la cruz y la pluma", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), LII (1996), pp. 883-935.

–, "Contenido de la Biblia Políglota", en Gómez Canseco, Luis (ed.), *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Huelva*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva-Universidad de Huelva, 1998, pp. 279-300.

–, "Colaboradores de Arias Montano en la Biblia Políglota", *La Ciudad de Dios. Revista agustiniana* (Monasterio de El Escorial), vol. XXXIX (1998), pp. 929-972.

–, "Obras de Arias Montano", en *Arias Montano y su tiempo*, Mérida: Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, 1998, pp. 149-172.

SANTOS OLIVERA, Balbino, "Benito Arias Montano, padre de la Arqueología Bíblica", *Revista Española de Estudios Bíblicos*, año III, nº 25 (extraord.)

SCHUBART, Hertha, "Arias Montano y el monumento al Duque de Alba", *Cruz y Raya*, 7 (1933), pp. 33-75.

–, *Arias Montano y el Duque de Alba en los Países Bajos*, Madrid: Santiago de Chile, 1962.

SERRANO MANGAS, Fernando, "Benito Arias, menor", en Marqués de la Encomienda y otros (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 2as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1998, pp. 267-270.

–, *La segura travesía del Agnus Dei. Ignorancia y malevolencia en torno a la figura de Arias Montano el menor (1588-1641)*, Badajoz: Diputación Provincial, 1999.

SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, "Arias Montano y la difusión del manierismo flamenco en Indias", *III Congreso Español de Historia del Arte. Ponencias y Comunicaciones (Resúmenes)*, Sevilla: 1980.

SOLÍS DE LOS SANTOS, J., "Un poema latino del doctor Francisco Hernández a Arias Montano", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo, "El licenciado Cristóbal Fernández de Valtodano. Datos sobre el protector de Arias Montano", en Marqués de la Encomienda y otros (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 2as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1998, pp. 271-286.

SORIA SÁNCHEZ, Vicente, "Un contemporáneo de Arias Montano: el arzobispo Carranza en Yuste y en Roma", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

SPOTTORNO, Mª. Victoria, "Arias Montano en una carta de John Mill", *Sefarad*, nº 50, 2 (1990), pp. 479-479.

STEPANEK, P., "Benito Arias Montano y su lectura en el Reino de Bohemia", comunicación presentada en el *Congreso Internacional Benito Arias Montano y su tiempo*, Fregenal de la Sierra: 2001, inédita.

SUÁREZ, Juan Luis, "Arias Montano y la espiritualidad en el siglo XVI. Un estudio del *Dictatum Christianum*", *La Ciudad de Dios. Revista agustiniana* (Monasterio de El Escorial), vol. CCXL, nº 1 (enero-abril-1988).

–, "Retórica, ética y pedagogía en Arias Montano. Una aproximación a la filosofía del humanismo", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), tomo LII, 1996, pp.1081-1094.

–, "La idea del derecho en los *Rhetoricorum Libri Quatuor* de Benito Arias Montano", en Marqués de la Encomienda y otros (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las 2as. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1998, pp. 287-295.

–, "Aldana y Arias Montano sobre la vida retirada, o el final del humanismo", en Gómez Canseco, Luis (ed.), *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Huelva*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva-Universidad de Huelva, 1998, pp. 367-373.

TELLECHEA IDÍGORAS, J. Ignacio, "Arias Montano en Roma. Entrega de la Biblia Regia a Gregorio XIII", Marqués de la Encomienda, Terrón, M., Viudas, A. (eds.), *El Humanismo extremeño. Estudios presentados a las I^{as}. Jornadas organizadas por la Real Academia de Extremadura*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1997, pp. 105-111.

–, "Benito Arias Montano y San Carlos Borromeo", en Gómez Canseco, Luis (ed.), *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Huelva*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva-Universidad de Huelva, 1998, pp. 63-84.

THENUISSEN, Ph., "Arias Montano et la Polyglotte d,Anvers", *Les Lettres Romances*, 19 (1965), pp. 231-246.

UÑA JUAREZ, Octavio, "Benito Arias Montano: Edición del *Tractatus de Figuris Rhetoricis* (Manuscrito escurialense g.IV.39)", *La Ciudad de Dios*, CXCVII, 1984, pp. 503-533.

–, "Descubrir a Montano y reencuentro cultural en Alemania", *La Ciudad de Dios*, CCVII, 2, 1994.

VAQUERO, Santos Protomártir, "El último recuerdo: el epitafio de Pedro de Valencia a Arias Montano", *Revista de Estudios Extremeños* (Badajoz), LII (1996), pp. 1.115- 1.123.

VÁZQUEZ, José Andrés, *Arias Montano, rey de nuestros escriturarios*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1943, 246 pp.

VEIGA DÍAZ, Manuel, "El manuscrito *Addenda in Thesauro Linguae Hebraicae Santis Pagnini* atribuido a B. Arias Montano", en Gómez Canseco, Luis (ed.), *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Huelva*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva-Universidad de Huelva, 1998, pp. 339-342.

VINAGRE, Miguel A., "Fuentes griegas de la clasificación de los sueños de la *Historia de la Naturaleza* de Arias Montano", en Gómez Canseco, Luis (ed.), *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Huelva*, Huelva: Diputación Provincial de Huelva-Universidad de Huelva, 1998, pp. 403-441.

VOET, L., "La Bible Polyglotte d'Anvers et Benedictus Arias Montanus. L'histoire de la plus grande entreprise scrituraire et typographique du XVI$^{e.}$ siècle", en *La Biblia Políglota de Amberes. Conferencias pronunciadas en la F.U.E.*, Madrid: 1973, pp. 35-53.

WIERIX, Juan, *Retrato de Benito Arias Montano*, Madrid: 1901.

RESEÑAS

Carmen Solana Segura
Beatriz Martínez Serrano
Lucía Cucala Benítez

Isabel Morant, *Discursos de la vida buena. Matrimonio, Mujer y Sexualidad en la Literatura Humanista*, Madrid, Cátedra, 2002. 290 págs.[+]

CARMEN SOLANA SEGURA
maysolana@yahoo.es

El libro de Isabel Morant es, parafraseando a la autora, el final feliz de una larga trayectoria como estudiosa del Instituto de estudios feministas de la Universidad Autónoma de Madrid, de su permanencia en L'École des Hautes Études en Sciences Sociales de París y de la Universidad de Valencia, donde finalmente se gestan los temas y problemas historiográficos que se abordan en su obra. El eje sobre el que se articula el libro es un amplio acopio de textos humanistas, algunos manuales de confesores y literatura de creación, con los que pretende que el lector actual adquiera una comprensión, tanto filosófica-ideológica como social, acerca de la sexualidad, el matrimonio, y la mujer en el siglo XVII.

La primera parte es un esbozo del panorama social, religioso e ideológico de la época, donde se encuadra la necesidad del matrimonio como orden social. Partiendo de textos erasmistas como el *Coloquio del galán y la dama* o la *Apología del matrimonio*, donde se vislumbra la necesidad del hombre como ser social y sujeto "deseante", pasa a introducirnos ya en el capítulo II en la misoginia latente de Marconville y Vives. La maldad de las mujeres y su exclusión en determinadas tareas, delimitando el ámbito doméstico para la mujer y el espacio público para el varón, serán temas recurrentes para los moralistas de la época. Se mencionan también las cualidades que debe poseer una buena esposa, todas ellas inmersas en el concepto de la sumisión. En tanto que al hombre se le representa como un ser pensante racional y conocedor de la moral que habrá de transmitir a las jóvenes pupilas.

Las razones para contraer matrimonio quedan expuestas en la segunda parte. La procreación y la consolidación del núcleo familiar eran razones de peso para los moralistas. Como contrapartida, encontramos una

[+] *Nota de los editores: para uniformizar el formato de los artículos, se presenta esta reseña en una maquetación distinta a aquella en la que se publicó originalmente. En el cuerpo del texto, se indican entre corchetes las páginas de la primera versión.*

referencia a la "duda" de los [126] misóginos como Rabelais. Hasta este momento poco sabemos de los sentimientos de las mujeres, pues el acopio de fuentes analizado es producto de los hombres. La autora dedica un apartado con este epígrafe dentro del capítulo seis, en el que menciona a la reina Margarita de Navarra y su obra el *Heptamerón*, como máximo exponente de rechazo femenino a la supeditación al esposo. Concluye esta segunda parte con una inmersión en el valor de los sentimientos o la importancia de las afinidades afectivas. Destacan por su modernidad los textos de Erasmus, que, obviando la lógica del amor basada en ideales morales, describen el matrimonio como una unión íntima física y espiritual.

Para introducir de lleno al lector en los entresijos de las funciones y relaciones derivadas del matrimonio, Isabel Morant articula la tercera parte mediante capítulos y apartados. Con esta metodología va despejando temas que abarcan desde la imagen de la esposa ofrecida en *La perfecta casda*, pasando por una incursión en el microcosmos doméstico, hasta topar con el conflicto de las parejas suscitado por la desigualdad de géneros. El núcleo del libro aparece dentro del capítulo nueve y es precisamente en la vida en el interior de la casa donde Vives recoge las directrices para *La vida buena*, comentada en la figura de la mujer, en su obediencia abnegada a un esposo al que procura ocio, en la educación de los hijos y en la realización de tareas menores dentro del ámbito doméstico. Especial hincapié hace la autora sobre la figura de Vives como autor fidedigno a su época, criticado por Erasmo, y cuyo modelo se aproximaba más a la parquedad de los sacerdotes católicos que a las mujeres reales de su época. Una realidad donde la sombra del divorcio como separación física debía ser ineludible.

La última parte del libro queda reservado para "el buen uso de los cuerpos". Si para los moralistas era incuestionable la reclusión de las jóvenes encaminada a restringir al máximo la vida social y el trato con el otro sexo, para Erasmo las relaciones sociales y afectivas eran naturales y propiciaban el casamiento por amor. El capítulo doce se reserva para la sexualidad dentro de la institución del matrimonio. De nuevo los textos recopilados ofrecen ambigüedades: por un lado, se predica la contención y la distancia del esposo como muestra de su superioridad moral y, por otro, Erasmo ofrece un modelo conyugal basado en parejas que se atraen físicamente y cuyos lazos afectivos [127] favorecen la unidad corporal. El libro finaliza con un epílogo argumentado sobre los *Ensayos* de Montaigne, representativos de la nueva mentalidad intelectual de la época

donde se conjugan el ansia de libertad y la teorización sobre las normas y las costumbres sexuales moralmente correctas.

Discursos de la vida buena es, pues, un compendio avalado por un extenso corpus de obras renacentistas que nos ofrecen una amplia panorámica para el estudio de las mentalidades. Resulta también de gran utilidad para indagar retrospectivamente acerca de las cuestiones de género.

JOSÉ MONTERO REGUERA, *El "Quijote" durante cuatro siglos: lecturas y lectores*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2005, 174 págs.

Beatriz Martínez Serrano
Universidad de Córdoba

Con motivo de la celebración del cuarto centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, han sido muchos los cervantistas que han querido rendir un merecido homenaje al genial autor de nuestra obra más universal. Fiel reflejo de la admiración que semejante acontecimiento ha suscitado son los numerosos volúmenes que han visto la luz en el presente año. Entre ellos, figura *El "Quijote" durante cuatro siglos: lecturas y lectores*, fruto de la madura reflexión que José Montero Reguera ha llevado a cabo sobre la figura, obra y recepción de Miguel de Cervantes a lo largo de los cuatrocientos años transcurridos desde la aparición de la novela que le permitió conquistar la inmortalidad.

El trabajo de Montero Reguera, "a caballo entre la erudición y la divulgación" (pág. 12), tal y como reconoce el propio autor en el prólogo que abre su obra, se propone como objetivo plasmar las inagotables y fructíferas lecturas, interpretaciones y críticas, tanto de una época o movimiento estético-literario como de una serie de lectores concretos, que ha estimulado el *Quijote*. Los cuatro capítulos que integran el estudio de este ávido cervantista se centran en la acogida de la novela durante los siglos XVII, XVIII, XIX y XX, respectivamente. A continuación, llevaremos a cabo un breve recorrido por cada uno de ellos.

En el siglo XVII, desde fecha muy temprana, el *Quijote* logró convertirse en un auténtico éxito editorial, que traspasó nuestras fronteras gracias a las múltiples traducciones al inglés, francés e italiano, entre otros idiomas de interés. Asimismo, especial fue su acogida en el Nuevo Mundo, donde se vendió un elevado número de ejemplares. Una prueba irrefutable de la evidente difusión alcanzada por el texto cervantino la hallamos en los diversos testimonios del siglo XVII que ponen de manifiesto que fue la más citada de todas las obras literarias contemporáneas. Incluso el mismo Avellaneda, con su *Quijote* apócrifo, le rinde, en cierto sentido, un homenaje.

Con respecto a los receptores de la obra cervantina, conviene precisar que el mismo Cervantes, en la segunda parte, proporciona datos sobre los tipos de personas que la leían, pertenecientes a todos los estratos y clases sociales: estudiantes, pajes, nobles, hidalgos, labradores ricos y personas de diversa índole. La opinión y consideración de todos ellos será esencial para el autor, puesto que las acogerá e incorporará a su literatura, algo que probablemente no habría hecho ningún otro escritor español de la época. Por otro lado, en lo que se refiere al "primer cervantista", calificado así por Azorín, cabe destacar que fue Francisco Márquez de Torres, quien facilita una valiosa información a propósito de la proyección de la novela cervantina. Junto a él, no podemos relegar al olvido la figura de Manuel Faria y Sousa, a cuyo juicio, el *Quijote* hacía alusión a las circunstancias histórico-políticas del momento, así como a Nicolás Antonio, que elabora para su *Bibliotheca Hispana Nova* la primera ficha bibliográfica extensa sobre Cervantes. En ella, aparte de reconocer el indudable valor de la novela, insiste en su propagación fuera de España.

Durante el siglo XVIII, la obra y los estudios cervantinos gozan de una gran relevancia. De hecho, el *Quijote* llegó a reimprimirse hasta en treinta y siete ocasiones y se convirtió en objeto de múltiples estudios, análisis e interpretaciones, que comenzaban a elevarlo a la categoría de texto clásico. No obstante, este camino que lo condujo a la revalorización no fue rápido ni fácil, dada la preferencia de ciertos ilustrados por el *Persiles*, así como su consideración de antinovela. De cualquier modo, su presencia en las historias literarias del siglo XVIII es indiscutible.

La consideración del *Quijote* como un clásico implica la necesidad de comentar el texto, tarea que será llevada a la práctica por los eruditos dieciochescos, autores de los primeros comentarios extensos a la novela e impulsores de una larga tradición que se prolonga hasta nuestros días. En esta labor, jugaron un papel primordial fray Martín Sarmiento, en cuya *Noticia de la verdadera patria (Alcalá) de Miguel de Cervantes* hace hincapié en la utilidad de confeccionar un comentario que aclarase voces y expresiones del texto cervantino; el reverendo John Bowle, a quien corresponde el protagonismo de efectuar el primer intento serio de una edición y anotación rigurosas de la novela cervantina; y Juan Antonio Pellicer y Saforcada, figura muy representativa del último tercio de la centuria dieciochesca.

Del mismo modo, en el siglo XVIII surge una nueva lectura que tendrá una importante repercusión en la centuria siguiente. Dicha interpretación sostiene la existencia de dos niveles de significación: uno literal y otro oculto, aunque verdadero, que habría que descifrar. Esta propuesta había

sido insinuada por Faria y Sousa en 1639, pero será en la *Vida de Cervantes*, de Mayans, donde se halle de una manera más nítida, así como en las *Cartas marruecas*, de José Cadalso.

En lo que atañe al siglo XIX, es preciso aclarar que, a lo largo del mismo, asistimos a un giro radical en la lectura del *Quijote*, motivado por las nuevas interpretaciones simbólicas y filosóficas que realizaron los románticos alemanes. En esta época, todos los países europeos se rindieron ante los singulares encantos que ofrecía esta magistral obra de arte. Tal es el caso de los escritores ingleses, quienes hallaron en ella el germen de la novela moderna. Un panorama similar vislumbramos en Francia, Italia, Rusia (en cuya cultura ha dejado una profunda huella) e incluso en Portugal.

Remitiéndonos al caso concreto de España, citaremos como ediciones y comentarios más ilustrativos de este período, los de Agustín García Arrieta y Diego Clemencín. Junto a ellos, figuran los estudios de José María Asensio, Manuel de la Revilla, Juan Valera y Nicolás Díaz de Benjumea, quienes, desde distintas perspectivas, creen apreciar en el *Quijote* un significado simbólico que es imprescindible desentrañar. Asimismo, el texto cervantino fue objeto de estudio por el positivismo, que recopiló y analizó las sentencias y refranes contenidos en la novela. Muy alentadores resultaron también para los eruditos del XIX los aspectos relacionados con la geografía y medicina.

Por otra parte, el interés que la obra cervantina despierta en este siglo se plasma en las huellas presentes en una buena parte de los novelistas decimonónicos, entre los que brillan por su talento: Benito Pérez Galdós, Pedro Antonio de Alarcón, Clarín, José María Pereda, Juan Valera y Emilia Pardo Bazán. Pero no sólo la narrativa, sino también el género dramático será testigo de la admiración suscitada por Cervantes. Por último, concluiremos este repaso por los avatares del *Quijote* en el siglo XIX con la referencia a la penetración generalizada de la obra en el sistema educativo español, así como a la documentación del término *Cervantismo*, que se remonta a un artículo de José María Pereda, del año 1880, que lleva por título dicho nombre.

El siglo XX, posiblemente el más prolífico en lo que a crítica literaria se refiere en relación con el texto cervantino, presencia la conmemoración del tercer centenario de la publicación del *Quijote*. Dicho acontecimiento, que se venía fraguando desde un par de años antes, propició una gran oleada de publicaciones, actos, reuniones y proyectos, de manera que ningún ámbito cultural de la época quedó exento: música, pintura,

escultura, teatro, traducción, periodismo y crítica e investigación histórico-literarias. A esta celebración sucedió en 1916 la del tercer centenario de la muerte de Miguel de Cervantes. Al igual que ocurrió en el caso anterior, ningún campo de las bellas artes huyó de semejante ambiente festivo, si bien es cierto que no se alcanzaron los extremos de 1905.

Otra fecha clave en la historia de la novela cervantina está marcada por el año 1898, momento en que se produce una nueva "canonización" de *Don Quijote*. Los escritores de esta generación recurren con frecuencia a la obra y su personaje con el fin de consagrarles espléndidos comentarios. Ante todo, conceden primacía, por encima del autor, al personaje principal, considerado paradigma de la dignidad y ejemplo para conseguir la regeneración nacional. Una atención especial merece en el ámbito de la exégesis cervantina José Ortega y Gasset, cuyas *Meditaciones del Quijote* son de vital importancia en la historia de la crítica. Ortega apostaba por el perspectivismo como uno de los rasgos esenciales del texto de Cervantes y reivindicaba para esta obra el reconocimiento de germen de la novela moderna. Los escritores modernistas, por su parte, también incluyen el *Quijote* como uno de sus libros más estimados, aunque son pocos los ensayos que le dedican.

En lo que concierne a la crítica en España, hemos de precisar que en el primer cuarto de siglo brilla por su seriedad y pulcritud la importante labor ecdótica de Menéndez Pelayo y su escuela, misión que se verá continuada durante el segundo cuarto de siglo. La colección de *Obras completas* de Cervantes, iniciada en 1914 por Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla y San Martín, será finalmente culminada. Esta colección es, sin lugar a dudas, una de las empresas editoriales más relevantes y sólidas del siglo XX en el campo del cervantismo y servirá de base a toda edición posterior del *Quijote*. Asimismo, la Escuela Filológica Española, fundada por Ramón Menéndez Pidal, llevó a cabo una fructífera aportación. Completaremos esta visión panorámica de la ingente bibliografía crítica con la nómina de algunos de los estudios que han aportado su grano de arena al esclarecimiento de la enigmática novela del *Quijote* y del universo literario cervantino en general: *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*, de Luis Astrana Marín, calificado por Montero Reguera como "una isla en el océano del cervantismo"; *El pensamiento de Cervantes*, de Américo Castro, libro capital que sitúa la obra cervantina en su contexto histórico; *Cervantes's Theory of Novel*, de E. C. Riley, libro divulgativo de gran utilidad; *Suma cervantina*, editado por E. C. Riley y Juan Bautista Avalle-Arce, algunos de cuyos trabajos se han convertido en

genuinos clásicos; *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of "Don Quixote", Part I*, de Robert M. Flores, que revela que la edición de 1605 no plasma la ortografía, puntuación y acentuación cervantinas; la edición del *Quijote* de Vicente Gaos (Madrid: Gredos, 1987), que encierra uno de los grandes comentarios individuales de la novela; y la edición dirigida por Francisco Rico (Barcelona: Crítica, 1998), que refleja la investigación de un competente grupo de especialistas magistralmente coordinados por su director, cuyo resultado ha sido un instrumento primordial no sólo para el erudito cervantista, sino también para el lector menos especializado. Todas estos estudios arrojan luz sobre diversos aspectos de la producción cervantina y facilitan la penetración en el amplio, complejo e inagotable mundo del *Quijote*.

Por otro lado, el siglo XX será testigo excepcional de la acogida que presenció nuestra novela más universal no sólo en Francia, Italia, Alemania, Estados Unidos y la América Española, quienes se rindieron a los pies de esta singular obra maestra, sino también en Argelia, Brasil, Bulgaria, Checoslovaquia, China, Corea, Filipinas, Grecia, Japón, Polonia, Serbia, entre otros muchos lugares.

A grandes rasgos, podemos decir que *El "Quijote" durante cuatro siglos: lecturas y lectores* es una obra con afán divulgador en la que José Montero Reguera, aventajado cervantista, hace alarde de una excelsa erudición, propiciada por un amplio bagaje de lecturas. En este sentido, muestra ser un profundo conocedor de la figura y universo literario de Cervantes, así como de toda la crítica suscitada por el mismo. Este riguroso y sistemático estudio se convierte en un instrumento de primera mano para toda aquella persona que desee adentrarse en el entrañable mundo del *Quijote*, una novela que desde los propios albores de su gestación no ha pasado desapercibida ni ha dejado indiferente a nadie, sino que ha depositado una huella indeleble que el arrebatador paso del tiempo jamás podrá borrar. Se trata, pues, de una inigualable obra de arte que ha brindado y sigue brindando una fuente de tesoros múltiples todavía por explorar.

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO, *Resonare silvas: la tradición bucólica en la poesía del siglo XVI,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2004. 363 págs.

Lucía Cucala Benítez
Universidad de Huelva

El libro de Soledad Pérez-Abadín se articula en tres capítulos que, como la propia autora reconoce, son "diversos en enfoque y materia". Sin embargo, el conjunto de la obra tiene como elemento unificador fundamental la tradición bucólica. Así, estos tres estudios sobre poesía pastoril se encuentran aglutinados por el valor referencial que la autora le otorga a la historia del género bucólico. Los tres capítulos están precedidos por una introducción que constituye un interesante esbozo histórico y conceptual del género pastoril. A través de esta introducción, por tanto, queda claramente marcado el objetivo del libro: "establecer el lugar de los textos analizados en la historia del género bucólico." Por último, el trabajo se cierra con la edición de dos textos poéticos: la égloga IV de Montemayor y *Amarilis* de Herrera.

El libro se abre con un completo repaso de la historia del género pastoril desde sus inicios con los *Idilios* de Teócrito, pasando por las *Bucólicas* de Virgilio, así como el paso de este género a la literatura en lengua vulgar con Dante, Boccaccio y Petrarca, sin olvidar a Sannazaro hasta los cultivadores de este género en España como Garcilaso, Fray Luis de León, Hurtado de Mendoza o Montemayor. Constituye, por tanto, esta introducción un elemento de gran utilidad si pretendemos obtener una visión panorámica del género, a partir de la cual, es posible realizar un análisis de los textos seleccionados.

En esta historia del género bucólico y revisión del panorama de las derivaciones pastoriles, que se desarrollan en la introducción, la autora presta una especial atención a la derivación del género pastoril que constituyen los sonetos. De este modo, nos vamos introduciendo en el primer capítulo, el más amplio de todo el libro, titulado *Los sonetos bucólicos de Francisco de la Torre*. En esta primera parte se analiza la presencia de elementos bucólicos en doce sonetos de Francisco de la Torre. Este estudio testimonia el conocimiento directo de la literatura

pastoril que poseía La Torre, hecho que le permite imitar el soneto italiano, fundamentalmente a Benedetto Varchi, con derivaciones que manifiestan su asimilación de modelos clásicos como Teócrito, Virgilio, Sannazaro y Garcilaso. Por tanto, este primer estudio cifra su clave en el análisis de los sonetos de Francisco de la Torre desde el prisma de la tradición, así como de las convenciones pastoriles. Es por ello que en este capítulo, como en los dos siguientes, son numerosas las referencias a creaciones bucólicas de otros autores.

El segundo capítulo analiza la égloga IV de Montemayor y "evalúa la compenetración de los diálogos filográficos, de factura cortés petrarquista, con la poética pastoril", que configuran así una variante de la égloga amorosa dialogada. Soledad Pérez-Abadín considera que en la égloga IV de Montemayor convergen la tradición pastoral clásica y la lírica vernácula. Así, por una parte, se encuadran como elementos pertenecientes a la convención pastoril el exordio de la égloga, el fondo paisajístico en el que encontramos diversos *topoi* bucólicos y, por último, la forma dramática de la égloga en la que los pastores intervienen de forma directa sin mediación de una voz narrativa y que concluye con un canto amebeo. Por otra parte, esta égloga, dentro del a tradición vernácula, enmarca en un escenario natural la visión contrastada de dos tipos de amor, que exponen ambos pastores a lo largo de sus diálogos. Y es que, a pesar que el amor de los pastores siempre ha sido un tema perteneciente al género bucólico, es únicamente a partir de la pastoral vernácula cuando el análisis de este amor adquiere un papel central dentro del género. De nuevo la autora establece interesantes relaciones entre esta égloga de Montemayor y la égloga III de Garcilaso, otra de Hurtado Mendoza, la égloga *Filis* de Lope de Vega y otras muchas.

En el tercer capítulo se realiza una revisión intertextual de la égloga *Amarilis.* Si respecto a la égloga IV de Montemayor la autora sostiene que se trata de una síntesis de dos tradiciones, en este tercer capítulo que tiene por título *De amor y muerte*: La égloga *Amarilis* de Herrera, Pérez-Abadín considera que en esta obra hay un paralelismo entre los tres ejes vertebradores de la égloga: amor, muerte y naturaleza y las tres tradiciones que se aúnan en el texto: la lírica petrarquista, el sentido clásico de la elegía y una deuda de las églogas de Virgilio, ya que *Amarilis* sigue el diseño general de la bucólica V de este autor. Sin embargo, además de esta dependencia virgiliana, se reconocen relaciones de la égloga con otros poemas del propio Herrera, así como con obras de figuras como Sannazaro o Garcilaso. Por ello, este capítulo se divide en

siete partes en las que la autora va desgranando "esta compleja urdimbre de materiales reunidos por Herrera". Concretamente, dentro de esta síntesis de influencias y tradiciones, se reconoce un virgilianismo predominante que le sirve a Herrera como modelo estructural y le aporta un repertorio de motivos bucólicos, aunque, asimismo, existe una dependencia directa de Sannazaro, pero, además, algunas églogas de Garcilaso actúan como vínculo de unión entre ambas influencias.

Resonare silvas se configura como un libro de gran utilidad en una doble vertiente, pues, por un lado, gracias a su introducción, puede considerarse como una herramienta útil para una aproximación al género bucólico y que permite situar las obras analizadas dentro del lugar que les corresponde en la tradición bucólica. Por otro lado, el libro puede constituirse como un instrumento de gran valor para los estudiosos del género bucólico debido a sus numerosas referencias y citas de églogas y sonetos pertenecientes a la larga tradición pastoril. Los sonetos bucólicos aparecen inventariados en la introducción, mientras que las églogas citadas que quedan claramente reunidas en un índice situado al final del libro.

El libro de Soledad Pérez-Ábadín constituye una interesante revisión intertextual, que gracias al gran número de referencias a otras creaciones bucólicas, nos permite adquirir una completa visión de la importancia de la tradición bucólica en la poesía del siglo XVI.

A
B C D E
F

ETIÓPICAS

2 (2006)

ÍNDICE

2 (2006)

ARTÍCULOS

Baldomero Macías Rosendo, *La vida de Virgilio escrita por don Enrique de Villena y sus fuentes*

Luis Gómez Canseco y Florencio Sevilla Arroyo, *Apostillas y enmiendas a la edición de* El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha *de Alonso Fernández de Avellaneda (2000)*

Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez, *El libro en el Siglo de Oro. Estado de la investigación (1980-2005)*

Manuel Ángel Candelas Colodrón, *Nuevas lecturas de la poesía de los siglos XVI y XVII (2003-2005)*

Ugo Serani, Forma e natura e costumi de lo Rinocerote *de Giovanni Giacomo Penni. Texto y traducción*

Manuela Águeda García Garrido, *La imagen predicada. La virtud como camino hacia la salvación en los retratos de Francisco Pacheco (1564-1644)*

Alejandro Gómez Camacho, *Los cuentos en la obra de Juan de Robles*

Alfonso Martín Jiménez, *El manuscrito de la primera parte del* Quijote *y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega*

Lucía Cucala Benítez, *Céspedes y Meneses y la novela griega: la providencia en* El español Gerardo *y en* Las Etiópicas

RESEÑAS

Dos retratos de Cervantes como literato y hombre de su tiempo: Miguel de Cervantes. Literatura y Vida *de Antonio Rey Hazas y* Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra *de Francisco Márquez Villanueva* (Violeta Romero Barranco)

Aurora Egido, *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005, 99 págs. (Lucía Cucala Benítez)

ARTÍCULOS

Baldomero Macías Rosendo

Luis Gómez Canseco y Florencio Sevilla Arroyo

Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez

Manuel Ángel Candelas Colodrón

Ugo Serani

Manuela Águeda García Garrido

Alejandro Gómez Camacho

Alfonso Martín Jiménez

Lucía Cucala Benítez

LA VIDA DE VIRGILIO ESCRITA POR DON ENRIQUE DE VILLENA Y SUS FUENTES

Baldomero Macías Rosendo
G.I. *Literatura e Historia de las Mentalidades*

En el contexto en que aparece la versión humanística de la vida de Virgilio como cenit de la leyenda medieval sobre el poeta mantuano, sorprende la biografía que D. Enrique de Villena (1384-1434) antepuso a su *Traslado del latín en romance castellano de la Eneida de Virgilio*[1] por su racionalismo, afán de veracidad y acercamiento a las fuentes más antiguas[2]. El motivo mismo que le impulsa a su composición responde al principio de Servio (1-3): «In exponendis auctoribus haec consideranda sunt: poetae uita, titulus operis, qualitas carminis, scribentis intentio, numerus librorum, ordo librorum, explanatio[3].»

La fuente que inspira su comienzo, «Virgilio fue natural por nasçimiento de la çibdat de Mantua, que es de la señoría de Veneçia, cuyo padre ovo nombre Vírgulo, e la madre nombrada suya Maya», es Servio (4-5). Consideramos, sin embargo, desproporcionado pretender encontrar

[1] Esta traducción de la *Eneida*, la primera en romance castellano, fue realizada, según se afirma en la Advertencia antepuesta, a instancias del infante D. Juan, rey de Navarra. Iniciada el 28 de septiembre de 1427, Villena empleó en ella un año y doce días, alternando con dicha traducción otras obras literarias en un período de su vida lleno de accidentes y contratiempos. De los diversos manuscritos que nos han llegado de esta traducción, sólo el 17.975 de la Biblioteca Nacional de Madrid contiene los preliminares entre los que se encuentra la biografía objeto de este estudio.

[2] Resulta sorprendente en este sentido la afirmación que Emilio Cotarelo y Mori hacía en su obra *D. Enrique de Villena. Su vida y su obra*, Madrid, 1896, p. 97: «Las glosas propiamente históricas tampoco tienen mayor importancia, empezando por la *Vida de Virgilio*, en la que ha recogido todas las consejas y patrañas que en su tiempo corrían sobre el mantuano, a quien supone enseñado en las cien ciencias que, según él, forman el total de los conocimientos humanos.»

[3] Citamos las fuentes antiguas por la edición de Iacobus Brummer, *Vitae Vergilianae*, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig, 1912 (reedición de 1933). Los números entre paréntesis remiten a las líneas o versos correspondientes.

una versión depurada y libre de añadidos tardíos si tenemos en cuenta el cúmulo de biografías que circularon en torno a la figura y leyenda de Virgilio desde fines de época romana. A este terreno pertenece la derivación del nombre Virgilio a partir de *virga,* con el consiguiente cambio de vocalismo, tal y como aparece ya en la *Vita Gaudiana I*, (13-14): «…quem nominauit Vrgilium a uirga lauri siue ut alii dicunt populi», reproducida en la *Vita Monachensis* (14): «…a uirga Virgilius uocabitur». Esta relación debió ser sugerida pronto por el relato de la *Vita Vergilii Donatiana* (15-20), que ya en la *Vita Gaudiana* (s. IX) aparece incorporado a la explicación etimológica.

Supera Villena a sus fuentes en la justificación de la rama plantada, sólo apuntada por Focas (59-62): «en el cresçimiento del qual (árbol) e acçidentes en ella contesçidos pudiese auguriar el padre lo que al fijo absente contesçería, segund los gentiles acostumbraban fazer e fue en el nasçimiento de Job practicado». No debe extrañar que para un hombre versado en las Sagradas Escrituras la finalidad del árbol plantado en el nacimiento del poeta, que no se explicita en las fuentes, se ponga en conexión con los datos que aparecen en el libro de Job[4].

Más peliagudo parece el problema que plantea el nombre paterno: «Fue llamado Virgilio, commo quien dixese fijo de Vírgulo». Si pasamos revista a las distintas fuentes encontramos, aparte del nombre 'Vergilius', transmitido por Servio, los siguientes testimonios:

- Focas (30): «huic genitor figulus, Maro nomine».
- *Vita Noricensis* (4-5): «filii figuli cui Stimichon nomen erat».
- *Vita Monacensis* (6): «quia pater illius figulus fuit Istimicon nomine».
- *Vita Gaudiana I* (5): «patre figulo et matre Maia genitus».

Los testimonios se presentan más unánimes en la profesión del padre (*figulus*) que en el propio nombre. A ello debemos añadir que el códice Parisinus de la versión de Servio, autor que parece haber servido de fuente – ya sea directa o indirectamente – a Villena para la genealogía, ofrece la lectura *figulus* frente al aceptado *Virgilius*. Con ello no pretendemos zanjar el problema, sino apuntar simplemente la posibilidad de confusión e incluso, lo que parece más probable, enmienda en el nombre del padre.

[4] Parece que Villena alude a Job XIX, 10: «et quasi euulsae arbori abstulit spem meam», pasaje que se presta a confusión.

Junto a los presagios tomados de Donato, nuestro autor añade un nuevo portento: «E contesçió poco después de su nasçimiento se posaron en sus beços abejas faziendo miel commo en la colmena». Se trata de un portento lírico simbólico, documentado ya en Focas (53-54), y puesto en relación con Platón, que se encuentra como presagio de elocuencia en la tradición biográfica de Platón, Píndaro, Hesíodo, y otros autores[5]. El sobrenombre de 'Apio', fruto del presagio descrito, no hemos podido documentarlo en ninguna fuente, pero es algo de sobra conocido que el apio era considerado por los antiguos como la flor de las abejas, con lo cual el epíteto no resulta ninguna novedad.

La precisión de los lugares de estudio no se aparta de Servio (6). Igualmente parece seguir a Servio (7-8) en su desafortunada exégesis del sobrenombre *parthenias*. La estructura sintáctica delata a Servio como fuente; y si se ha desviado en la interpretación, ello parece deberse a su incapacidad para comprender el término griego, el cual se esfuerza por entender, aunque sin éxito, en el contexto de su fuente: «biviendo virtuosa mente, tancto que las gentes del tiempo, en la griega lengua, partenias aquel lamaron, que dezir quiere, ombre provado en toda vida».

Respecto a la herencia paterna ninguna fuente ofrece datos que hayan podido servir de base a Villena: «E muerto el padre heredó grand fazienda en bienes rayzes, en la mantuana çibdat por el padre a él dexados, en los cuales se mantenía». Donato (40-42) al enumerar los bienes de Virgilio no señala la procedencia paterna. En cambio sí conocemos la fuente – Servio (16-22) – del episodio relativo a la confiscación de bienes y la apelación al Emperador, donde se muestra deudor no sólo de las estructuras sintácticas, sino también del comentario al verso 20 de la égloga novena («Mantua uae miserae nimium uicina Cremonae»). Pese a todo resulta sorprendente que la interpretación de D. Enrique: «perdió sus heredades que le fueron tomadas por los de Cremona, que muy çercana era de Mantua», se desvíe del modelo ofrecido por Servio (18-19) que no deja

[5] Cf. Vacca, *Vida de M. Anneo Lucano*: «y por narrar de Lucano algo semejante a lo que se cuenta de Hesíodo…, diré que en torno a la cuna en que llevaban al niño voló un emjambre de abejas y que muchas se posaron en sus labios, o por libar ya entonces la dulzura de su aliento, o profetizando su eloquencia y las cualidades que ahora en él valoramos.» (Traducción de Fernando Santamaría Lozano y Yolanda García López, *Biografías literarias latinas*, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1985, p. 192).

lugar a dudas: «addidit agros Mantuanos, sublatos non propter ciuium culpam sed propter uicinitatem Cremonensium». Tal vez no resulte descaminado pensar que nuestro autor no se sirve directamente de Servio, sino de una refundición de éste que se centrara más en el comentario del verso «Mantua uae miserae nimium uicina Cremonae» que en el episodio de la confiscación.

La referencia a las *Bucólicas* y *Geórgicas* está basada en Servio (24-27); sin embargo, Villena ha sustituido los personajes alentadores de estas obras, Polión y Mecenas respectivamente, por los destinatarios, Galo y Mecenas.

Discordante con todas las fuentes resulta el catálogo de *opera minora* de Virgilio que ofrece Villena. En una rápida consulta a las fuentes principales se pone de relieve inmediatamente la falta de unanimidad:

- Servio (14-15): «scripsit etiam septem siue octo libros hos: Cirim, Aetnam, Culicem, Priapeia, Catalepton, Epigrammata, Copam, Diras».
- Donato (53-65): «distichon fecit… deinde catalecton et priapea et epigrammata et diras, item cirim et culicem,… scripsit etiam de qua ambigitur Aetnam».

El manuscrito Bodleianus (s. XV) de Donato, en la línea 57 de la edición de Brummer ofrece: «deinde moretum et priapeiam et epigrammata et diras et culicem». Philargirius (54-55) sigue a Donato, pero omite *Aetnam*. Este catálogo de obras ofrecido por los gramáticos del siglo IV d. C. fue pronto incrementado desde finales de la Antigüedad. Es muy probable que la imprecisión del propio Servio dejara la puerta abierta para ello.

Los títulos ofrecidos por Villena pueden interpretarse del siguiente modo: *De culiçe* y *De copa* no presentan problemas de identificación, es obvio que se refieren a *Culix* y al poema *Copa*; *De rosa* parece referirse al *De rosibus nascentibus* de Ausonio, largo tiempo atribuido a Virgilio. Más problemáticos resultan los títulos *Priapea mayor* y *Pripia minor*. Ludwig Bieler en su *Historia de la literatura romana,* Madrid, Gredos, 1983, p. 192, dice: «*Catalepton* […] debió comprender además de catorce epigramas tres priapeos». Por su parte, J. A. Richmond en su edición de

Appendix Vergiliana[6] presenta en un mismo bloque *Priapea et Catalepton*, distinguiendo por un lado tres priapeos, y por otro lado una serie de epigramas cuyo número oscila según los manuscritos. Todo parece apuntar a la estrecha vinculación entre los epigramas y los priapeos seguramente formando parte de una colección[7]. Lo cierto es que, pese a la vinculación, ambas obras nunca perdieron su individualidad, y en algún momento de su transmisión el pequeño bloque de los tres priapeos, que se debía sentir como algo diferente al resto de la colección, fue capaz de contagiar su denominación al resto del grupo, es decir, a los epigramas; con lo cual la diferenciación entre ambos pasaría a depender básicamente de la extensión: *Priapea maior* (*Epigrammata*) y *Priapea minor* (*Priapea*). Respecto al título *Bonus uir* creemos que puede identificarse con el *De institutione uiri boni* que aparece en *Appendix Vergiliana*. Menor problema de identidad presenta *Moretum*, si se corresponde realmente con el *Moretum* que testimonia el manuscrito Bodleianus de Donato. *Est* parece responder al poema *De est et n*on, también recogido por *Appendix Vergiliana*, cuyo comienzo es precisamente: «Est et non cuncti monosyllaba nota frequentant». Con esta obra se cierra la enumeración de títulos ofrecidos por Villena, ocho en total, pese a que el autor insiste en que son nueve el número de estas obras. Ello nos ha llevado a considerar que debe ser incluida en el catálogo la alusión indirecta al dístico *In Ballistam*: «e non dixe usando la compusición métrica en la qual fuera enseñado».

El episodio relativo al altercado con el centurión Arrio está basado en Donato (272-277 y 72-74).

La extensa digresión que aparece en Villena acerca de los versos usurpados a Virgilio se remonta a una interpolación en el manuscrito Bodleianus de Donato[8]. Sin embargo, nuestro autor rebasa las fuentes conocidas al insertar el episodio en un marco más amplio, donde se

[6] *Appendix Vergiliana*, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Oxford, 1966.

[7] El problema planteado en torno al hecho de si la colección fue designada con el nombre genérico de *Catalepton* (término griego, tomado de Arato, que equivaldría al latino *nugae*) o si ese título designaba sólo los epigramas, consideramos que es una cuestión que rebasa las modestas pretensiones de este estudio.

[8] Cf. Iacobus Brummer, ed. cit. , pp. 30-31.

ofrecen detalles sobre el sentido del dístico «nocte pluit tota, redeunt spectacula mane / commune imperium cum Ioue Caesar habet». El texto de Villena parece responder a una amplificatio que intenta dar sentido a los versos citados. Para ello se recurre a una serie de motivos (las fiestas commemorativas de la victoria de Accio, el diluvio que amenaza la celebración, el pesar de Augusto, el claro amanecer) que un conocedor de los ejercicios retóricos sabría encajar perfectamente en el marco sugerido por el dístico de las fuentes[9].

Siguiendo las pautas establecidas por Servio *in exponendis auctoribus* no podía faltar en este pequeño escrito presentador de su traducción de la *Eneida* la *scribentis intentio*: «Pues pensando Virgilio, en su alta investigación por qué maña e más colorada mente, syn mostrar adulación, podría representar e publicar los ymperiales loores del virtuoso príncipe Octhoviano…» Interpretaciones similares encontramos en Servio: «intentio Vergilii haec est, Homerum imitari et Augustum laudare a parentibus[10]…», Donato (77-78): «Romae simul urbis et Augusti origo continetur». Sin embargo, es capaz Villena de añadir su toque personal a la interpretación tradicional aprendida en la escuela: «considerando de todas las loables cosas era doctado (Octavio), sólo de una fallesçido, que las otras difuscava, ho menos claras rendía, es a saber, era de pequeño, si quiere baxo linagge… Ocurriole para esta reparar mengua… fuese convenible introduzir la ystoria de Eneas, e traer por succesiones de tiempos, de aquel Octhoviano desçendía linagge,… De manera que piensa el symple leedor que Virgilio quiere contar en esta obra los fechos de Eneas e aquel ministra loores de Octhoviano».

El elogio que Villena hace de la *Eneida*, como obra «llena de fructuosa doctrina e si el leedor supiese prescrutar el poethal intento, en tal manera, que qualquier de los estados del mundo e cada una de las hedades e qual plugiere de las regiones e religiones puede tomar doctrina e libre para bevir virtuosa mente», nos parece un eco de la escuela y consideramos que ha de ser entendido en ese marco, donde Virgilio se erige como modelo indiscutible y polivalente.

[9] No pretendemos afirmar que la amplificación sea obra del propio Villena, pues es probable que manejara una fuente ampliada que no hemos encontrado.

[10] Cf. G. Thilo – H. Hagen, *Servii Grammatici Commentarii*, I, Hildeshein, 1961, p. 4.

La idea de la *Eneida* como obra inconclusa es algo aceptado desde la Antigüedad y son múltiples los testimonios que así lo reflejan. Pero considerar que ese carácter de obra inacabada se refiere al argumento y que Virgilio tuviera la intención de continuar el relato hasta la muerte de Eneas, nos parece un desliz de Villena o una desafortunada interpretación de sus fuentes: «E después Sant Eysdoro, arçobispo de Sevilla, catando que la yntinción de Virgilio, segund su prinçipio fue contynuar la ystoria, desçendiendo por el linagge de Eneas, fasta su muerte, e quiçá más verdadera mente hasta el tiempo de Octhoviano suyo, fizo una Eneyda en prosa Latyna…»

Llegados a este punto parece coherente preguntarse si Villena conocería directamente a Servio, si conocería a Donato o si más bien manejaría una versión refundida que conjugara ambas fuentes. Por nuestra parte debemos confesar en aras de la verdad que todo cuanto podemos aportar en este terreno se reduce a meras impresiones sacadas de la comparación y el estudio. Sin embargo, cuando se relee el escrito de D. Enrique de Villena tras haber intentado localizar las fuentes, lo primero que uno percibe es el intento de establecer una sucesión cronológica que a menudo se echa en falta en las biografías de Virgilio. En segundo lugar, y estrechamente relacionado con lo anterior, se deja sentir la presencia de una mente ordenadora que va hilvanando los datos y se afana por no dejar cabos sueltos, cercenando allí donde se ofrece un detalle discordante o incluso supliendo donde parece faltar algo. Ese proceder responde, a nuestro juicio, al espíritu de manual. ¿Debemos extrañarnos del hecho de que la información sobre el autor más estudiado en las escuelas desde época latina apareciera recopilada en manuales basados en las distintas fuentes, y que permitieran la consulta rápida así como el estudio organizado? De una obra de tales características se debió servir Villena al componer el escrito introductorio de su *Traslado del latín en romance castellano de la Eneida de Virgilio*; tarea en la que no invirtió gran cantidad de tiempo, según testimonio del propio autor.

APOSTILLAS Y ENMIENDAS A LA EDICIÓN DE *EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA* DE ALONSO FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA (2000)

Luis Gómez Canseco
Universidad de Huelva

Florencio Sevilla Arroyo
Universidad Autónoma de Madrid

Es posible que el número de ignorantes no sea infinito, aunque eso no me salva de contarme entre sus huestes. Pero si el comienzo de la sabiduría consiste en reconocer los propios errores, acaso me encuentre en el buen camino. La generosidad y la paciencia de Florencio Sevilla tuvo a bien revisar la edición del *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda, que publiqué en la editorial Biblioteca Nueva en el año 2000. Los errores, erratas y faltas que yo mismo había detectado y había ido anotando multiplicaron su nómina. Y a pesar de que eso de cantar la palinodia sea un trago de paso regular, la intención de estas páginas es hacer relación de esas lagunas y enmendar lo desacertado en la edición.

Entre las enmiendas que aquí se proponen hay algunas que corresponden a la anotación de la novela, aunque la mayoría afectan al texto; y entre estas últimas hay simples erratas, aunque también un considerable número de errores que sólo puede considerarse obra de mi ingenio o –más bien– de mi falta de él. Siempre hay explicación para casi todo, pero no es esta la ocasión de presentar excusas, sino la de rectificar y pulir lo que de descaminado había en aquel libro. Y vamos a ello.

Fuera de otras anotaciones menores y mejorables, en el cuerpo de notas hubo dos que entonces me pasaron desapercibidas y que tienen un cierto calado e importancia en la obra de Alonso Fernández de Avellaneda. Ambas afectan a fuentes literarias que utilizó el escritor embozado para construir dos de los episodios de la historia. La primera de ellas tiene lugar entre los capítulos XXXII y XXXIII del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida: y es la quinta parte de sus aventuras*, en los que se narra la presentación de don Quijote, Sancho y la prostituta Bárbara ante el matrimonio de nobles que se hacen pasar por el Archipámpano y la

Archipampanesa de Sevilla. La raíz de este pasaje se encuentra en el *Libro segundo del Emperador Palmerín en que se recuentan los grandes fechos de Primaleón y Polendus* (Salamanca, 1512), en concreto en el capítulo CI, titulado «Cómo estando el emperador Palmerín en su palacio con muchos altos hombres, entró por las puertas un hombre muy feo con una donzella muy desemejada por la mano y suplicó al Emperador que le diese orden de cavallería, y de lo que le avino después que la recibió». El «hombre muy feo» es el escudero Camilote, que pretende ser nombrado caballero y Gil Vicente también hizo uso del mismo episodio en la *Tragicomedia de Don Durados*, pudiendo afirmarse con bastante seguridad por los rastros textuales que Avellaneda conoció ambas versiones.

En el capítulo XXXVI y último del libro, don Quijote ingresa en la Casa del Nuncio de Toledo y allí topa con un loco erudito que ensarta un rosario de máximas latinas con las que pretende censurar a distintos miembros de la sociedad contemporánea, como médicos, avaros, poetas, soldados, letrados, damas, sacerdotes e incluso reyes. La figura de este loco es un remedo voluntario de Tomás Rodaja, protagonista de *El licenciado Vidriera*. Recuérdese que en el prólogo del *Segundo tomo*, Avellaneda confiesa haber leído las *Novelas ejemplares*:

> Como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin prólogo; y así sale al principio desta segunda parte de sus hazañas éste, menos cacareado y agresor de sus letores que el que a su primera parte puso Miguel de Cervantes Saavedra, y más humilde que el que segundó en sus *Novelas*, más satíricas que ejemplares, si bien no poco ingeniosas.[1]

Este loco anónimo y el Vidriera cervantino coinciden en su sátira de costumbres y utilizan las agudezas y las sentencias latinas como instrumento de su crítica.

La última parte de este catálogo de enmiendas adoptará la forma de relación a secas, pues en esto de las variantes de un texto original no cabe otra que dar la noticia. Se trata, como antes se ha dicho, de lecturas equivocadas sobre el texto original o que, en su caso, no se detallaron y aclararon adecuadamente en el aparato crítico. La primera columna de

[1] Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, p. 195.

este listado indica la página y el número de línea de la edición publicada en Biblioteca Nueva en el año 2000, la segunda columna recoge la lectura en ducha edición y la tercera la lectura que se propone como correcta. Espero que en una futura y próxima edición del *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda todas estas faltas queden definitivamente rectificadas.

PÁG.	EDICIÓN 2000	ENMIENDA
193.7	a la luz	a luz
196.16	e innumerables	e inumerables
212.10	dejaría a quitar	dejaría quitar
215.24	del diestro	de diestro
216.16	desapercibido	desapercebido
218.29	se lee,	se lee
221.7	pueden traer	puede traer
222.8	re- / coger su	re- / coger con su
222.8	innumerable	inumerable
222.11	que una	que en una
225.1	endriagos	endrigos
225.6	pasado	pasada
227.18	mollifique	molifique
230.11	sobrado en la	sobrado de la
230.20	de esta grave	desta grave
232.15	replicó Sancho	respondio Sancho
235.17	¡Conmigo	¡Comigo
238.11	habiéndole	habiéndolo
239.19	veo ha	veo que ha
243.10-11	sacar- / los	sacallos
243.17	desde el caballo	desde el caballo
245.3	hacer de unas	hacer de que unas
246.16	confradía	confadria
246.19	vuestra condición	vuestra buena condición
248.30	apariencias	aparencias
250.1	imágenes	imagines
259.1	pongas adelante	pongas delante
272.12	llorar a aquella	llorar aquella
273.5	ando digo	cuanto digo
275.5	que aquí traemos	que ahí traemos
278.5	dado docientos	dado los docientos
278.32	la cena, paja	la cena, cama paja
280.16	tengo que hacer	tengo de hacer
287.7	loco arrastrando	loco arrancando

287.14	y si fuese	y si fuere
288.14	de una sola	de sola una
292.9	derecho la	derecho hacia la
292.10	paso la	paso a la
294.7	quebrársela	quebrarsele
306.19	bien recaudo	bien recado
307.1	se estuviera	se estuviere
307.3	deste hablador	deste labrador
310.18	lo proprio	lo propio
310.28	mesoneros	meloneros
311.12-13	como ha / quien	como / quien
319.2	todas las veces	todas veces
319.10	de dónde	de adonde
319.16	nombrarle	nombralle
320.2	tenemos que	tenemos de
320.15-16	satisfac- / ción	satisfacion
325.18	no valiéndose	no valiendole
326.1	quien en mal	quien mal
327.9	verdad de delicto	verdad del delicto
332.11	a ella vuesa	a ella a vuesa
341.20-21	con / el gentil	con / un gentil
342.16	mesoneros	meloneros
345.13	pretendieran	pretendieren
345.16	tengo que dar	tengo de dar
347.4	de allende	de aliende
349.16-17	Hermene- / gildo	Herminigildo
354.5	De ella	Della
361.8	él daba	el le daba
362.27	pareciera	pareciere
369.10	de vuesa	a vuesa
373.7	no hicieron	no hicieran
378.22	quitándo-/sela	quitándo-/sele
378.22	aplicándomela	aplicándomele
379.18	Por lo tanto	Por tanto
382.16	quisieras	quisieres
382.18	ventaja a la	ventaja la
387.21	adarga y lazón	adarga y lanzón
389.5	Sancho le	Sancho lo
389.9	llamar la casa	llamar casa
390.6	recibido	recebido
390.19	si conmigo	si comigo
391.12	dete-/niéndose	dete-/niéndole
391.19	pareciera	pareciere
394.11	habremos	habemos

399.15	fuese a	fuesen a
400.4	hicieron	hicieren
400.5	procuraron	procuraren
412.23	maestres	maestros
415.31	freno de	freno a
418.2	de su padre	de padre
420.22	pa-/reciera	pa-/reciere
420.31	yerro	hierro
425.6	en un lugar	de un lugar
428.13	ni podrá	no podrá
435.10	creo ha	creo que ha
438.13	a la ley	a ley
438.19	encontrara	encontrare
439.1	en hacello	a hacello
439.35	sacándosela	sacándosele
440.8	dese delito	de ese delito
454.30	recaudo	recado
459.6	vayamos	vamos
460.12	sobre la mesa	sobre una mesa
468.9	venía	venían
480.9	eras lo que	eras la que
482.11	diciplinas	disciplinas
486.33	preguntó quién	preguntóle quién
488.26	fío en que	fío que
490.31	de la virtud	de su virtud
494.29	le habéis	la habéis
496.16	disciplinas	diciplinas
497.9	hora. Y	hora.
499.11	Sanctísima	Santísima
500.19	me lo	me le
500.28	del pe	de pe
504.12	y elegancia	y la elegancia
504.27	no hallé	no me hallé
507.18	y la abeja	y abeja
512.4	la aven-/tura	la ven-/tura
512.19	para seña	por seña
517.16	que acaba	que me acaba
517.18	me viera	viera
523.15	reales salas	reales galas
525.26	ni viste el	ni viste aquel
530.21	se la lleve	se le lleve
533.23	gran Zenobia	gran reina Zenobia
535.4	ofreciera	ofreciere
535.38	juntos, por sangre, por	juntos, por

537.14	la cuenta	la cama
539.2	si alegran	si se alegran
542.19	Suélteme	Suéltenme
544.18	Ay, buen	Ah, buen
547.8	contra poderlo	poderlo
547.18	a ellas	a ella
548.29	pasar uno	pasar una
548.33	estantiguas	estantiguos
549.21	hasta la voz	hasta en la voz
554.5	sucedieron	sucedieren
560.7	tal bellaca	tan bellaca
562.6	que yo	yo
566.3	propio	proprio
569.3	quisieran	quisieren
570.6	vanagloria	vanagloria propria
572.18	parece que les	parece les
578.20	quisieran	quisieren
581.2	metellas	metelles
581.16	quisieran	quisieren
587.25	de dónde	de a donde
588.27	Al fin	Al fin fin
589.7	setecientos	sietecientos
593.38	esto le respondió	esto respondió
594.13	beba con los	beba los
594.28	ésta la	ésa
598.2	viéndole	viéndolo
604.16	si me	si se me
609.7	habían de	había de
609.30	procurarlas	procurallas
614.5	cátedra	catreda
619.10	que fuese	que se fuese
637.12	que les	que yo les
638.32	Con esto	Con esto le
639.1	dándosela	dándosele
639.2	entregársela	entregársele
639.12	viéndose	viéndole
641.13	les haría	les daría
642.6	a personas	a las personas
642.8	los que	los en que
643.29	de gente	de la gente
645.15	a mi sayo	a mi salvo
645.16	tengo que	tengo de
645.22	lo pude	lo puede
648.30	co-/mer un	co-/mer de un

653.16	quisieran	quisieren
654.2	*grandiosas*	graciosas
656.13	del grande	del gran
661.8	andante	caballero andante
663.24	panos–	pano–
666.2	despidiéronse	despidiéndose
671.19	ven-/ciéramos	ven-/ciéremos
675.13	le miraren	la miraren
678.18	entre las uñas	entre estas uñas
687.31	destrucción	destruición
694.5	muchas hambre	mucha hambre
694.17	arrepentidos	arrepentidas
695.23	mudar tierra	mudar de tierra
696.36	despedirles	despedilles
701.15	de estos	destos
703.26	Salma-/lanca	Sala-/manca
710.10	con las cuales	con los cuales
710.13	entró con	entró solo con
711.1	Respondió	Respondióle
713.9	digo ha	digo han
718.21	esta razón	esta sazón

EL LIBRO EN EL SIGLO DE ORO.

ESTADO DE LA INVESTIGACIÓN (1980-2005)[1]

Juan MONTERO
Universidad de Sevilla

Pedro RUIZ PÉREZ
Universidad de Córdoba

Klaus Wagner *in memoriam*

El enfoque elegido para nuestra exposición es el de una mirada global a la cuestión tomando el período de cinco lustros que va desde 1980 hasta hoy, y que coincide, poco más o menos, con la edad de nuestra asociación, ya que la AISO empezó a gestarse allá por marzo de 1984 durante el XX Congreso de la Sociedad de Hispanistas Franceses (Madrid, Casa de Velázquez). Como recordarán, la Asociación se presentó con un I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, celebrado en Madrid y Córdoba en junio-julio de 1987 bajo el lema de "La edición de textos", una propuesta que propició el acercamiento a diversos aspectos del campo de estudios que aquí abordamos: el libro y la lectura. Desde entonces para acá, éste ha sido ciertamente uno de los apartados que, dentro de nuestro ámbito aurisecular, ha conocido un mayor acrecentamiento, tanto cuantitativo como cualitativo. Una de las razones

[1] Fue expuesto en la Mesa de Investigadores del VII Congreso de la AISO, Cambridge, 18-23 julio 05.

que explican este enriquecimiento estriba, sin duda, en el carácter multidisciplinar del tema, que es lo suficientemente extenso y variado como para acoger aportaciones desde perspectivas como la historia de la imprenta y la bibliografía material, la paleografía y las ciencias historiográficas, la archivística y la biblioteconomía, la historia de enfoque antropológico y social, la iconografía y las bellas artes, la historia literaria y la crítica textual, etc. Buen testimonio de cuanto decimos es la aparición en 2003 del volumen *Historia de la edición y de la lectura en España*, bajo la dirección de Víctor Infantes (que coordina específicamente la parte primera, correspondiente a 1472-1680), François Lopez y Jean-François Botrel. Se trata de una obra de síntesis en la que convergen no pocos de los enfoques antes mencionados.

No es posible olvidar, por otra parte, que semejante desarrollo de la investigación no habría sido posible sin la existencia de un sustrato previo que lo ha favorecido e impulsado. Está fuera de lugar reconstruir ahora dicho sustrato, pero sí conviene (aun a riesgo de caer en la simplificación) mencionar al menos unos nombres y unas líneas de trabajo que han realizado contribuciones imprescindibles al campo en cuestión, en algunos casos tanto antes como después de 1987. En primer lugar, y como representante central de una larga tradición de estudios bibliográficos en España, hay que recordar a José Simón Díaz y, con él, a los numerosos investigadores que él contribuyó a formar y coordinó en diversas empresas colectivas (entre las que hay que

recordar, al menos, los imprescindibles *Cuadernos bibliográficos*). También le corresponde un papel relevante como impulsor de empresas bibliográficas a Pedro Sáinz Rodríguez. Con una orientación de trabajo distinta a los anteriores, hay que mencionar luego a Jaime Moll, como el introductor y divulgador de los conceptos y enfoques metodológicos de la bibliografía material en España ("Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", *BRAE*, 1979). Una tarea a la que ya venían contribuyendo destacados estudiosos foráneos, especialmente del ámbito anglosajón, entre los que mencionaré, cómo no, a Frederick J. Norton, Edward M. Wilson, Donald William Cruickshank y John E. Varey. A todo esto hay que sumar el importante papel desempeñado por personas que supieron aunar el gusto de la bibliofilia y el coleccionismo con los saberes de la erudición, con ejemplos tan preclaros como los de Eugenio Asensio y el matrimonio Rodríguez-Moñino-Brey. Por último, quisiéramos recordar el arraigo en el ámbito hispánico de los estudios históricos de enfoque sociológico y cultural, representados entre otros muchos por estudiosos de la talla de José A. Maravall, Bartolomé Benassar o Peter Burke; esto ha favorecido sin duda la favorable recepción de la historia centrada en la cultura escrita a la manera de Armando Petrucci o Roger Chartier. A modo de colofón de este sumarísimo resumen, permítasenos dedicar una mención afectuosa y admirativa a un investigador muy próximo a nosotros, y que por desgracia nos ha dejado recientemente (30.09.05). Nos referimos al prof. Klaus

Wagner, que desde su Maguncia natal vino a instalarse en Sevilla en 1964, ciudad donde ha dedicado años de incansable esfuerzo al estudio del libro, las imprentas y las bibliotecas.

Una primera evidencia de la relevancia alcanzada por los estudios sobre el libro antiguo podemos cifrarla en el desarrollo de iniciativas institucionales y editoriales relacionadas con el tema. Recordaremos algunas, empezando por las asociaciones científicas. En diciembre de 1986 tuvo lugar en la Biblioteca Nacional el primer Coloquio Internacional *El libro Antiguo Español*, precisamente en homenaje al recién fallecido Frederick Norton. De dicho coloquio nacieron poco después dos asociaciones dedicadas al estudio del libro, aunque con enfoques diferentes: la primera fue la Sociedad Española de Historia del Libro, que se dio a conocer con la publicación de las Actas del Coloquio y ha desplegado intensa actividad desde entonces. La segunda, fundada en 1988, es la Asociación Española de Bibliografía, impulsada por dos grupos de trabajo, uno de especialistas vinculados a la Biblioteca Nacional y otro asociado al proyecto de la "Tipobibliografía Española", del que hablaremos luego. Como apuntaba antes, la Sociedad Española de Historia del Libro, actualmente englobada en el SEMYR de la Universidad de Salamanca, ha sido, con la coordinación de Pedro Cátedra y M.ª Luisa López Vidriero, un referente de primer orden en estos últimos años, gracias fundamentalmente a la celebración de diferentes coloquios y cursos internacionales y a la publicación de

los correspondientes volúmenes de *El libro Antiguo Español* (hasta un total de seis entre 1988 y 2002). En junio de 2000, y con los mismos protagonistas antes citados, se constituyó el Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, integrado en la fundación Duques de Soria y con el apoyo posterior de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez. El Instituto ha emprendido una activa línea investigadora y editorial que incluye diversos proyectos (como el llamado *Bibliotecas urbanas en la España del Antiguo Régimen*), la organización de Congresos Internacionales de Historia del Libro y de la Lectura (ya van dos: 2002 y 2004), la publicación de las actas (las correspondientes al Congreso de 2002 se han publicado en 2004 con el título de *La memoria de los libros*), así como monografías y una revista anual, *Syntagma*, que hace las veces de órgano institucional y de la que han salido hasta ahora dos números (2002 y 2005).

En cuanto a las iniciativas editoriales, contamos hoy con alguna que otra casa o colección consagrada específicamente a los estudios en torno al libro, no necesariamente antiguo. Recordaremos, pues, la "Biblioteca del Libro" de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, la serie "Instrumenta Bibliologica" de Arco Libros, las diversas colecciones de Ollero & Ramos, y más recientemente un par de series dentro del catálogo de Trea Ediciones. Esta misma editorial se encarga de la publicación de una revista cuyo número 1 acaba de aparecer: *Cultura escrita y*

sociedad, dirigida por Antonio Castillo. Con esta publicación se enriquece un panorama que contaba ya con títulos como *Signo. Revista de historia de la cultura escrita*, que se inició en 1994 en Alcalá de Henares, con participación del propio Antonio Castillo, o *Litterae. Cuadernos sobre cultura escrita*, promovida desde la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación de la Carlos III desde el 2001.

Si estas colecciones garantizan un flujo permanente de, este caudal se enriquece con la afluencia de otros sellos editoriales. Alguno de ellos, de hecho, muestra especial predilección por este campo de trabajo, aunque no se reduzca a él: nos referimos, en concreto, a "Los libros del Semyr", que también empezaron su andadura allá por 1988 y que han intervenido en algunos de los proyectos antes citados, hasta completar en estos años una propuesta editorial de enorme coherencia y calidad, tanto en los aspectos formales como de contenido.

A partir de este momento vamos a centrar esta exposición en la producción del libro *sensu lato*. Es decir, que vamos a ocuparnos ahora de la técnica de producción, de la estructura empresarial y comercial, y finalmente del resultado o producto librario.

En cuanto a las técnicas de trabajo de la imprenta manual, contamos ya con un excelente conjunto de fuentes de información

en español. Destacaremos, para empezar, que se han traducido algunas de las obras básicas de la bibliografía material, como la clásica *Introducción* de Ronald B. Mckerrow (*An Introduction to Bibliography for Literary Students*, de 1927, traducida en 1998 con revisión de Julián Martín Abad en Arco Libros), o la *Nueva Introducción* de Philip Gaskell (*A new introduction to bibliography,* de 1972, traducido en 1998 con revisión de José Martínez de Sousa en Ediciones Trea). Junto a esto, contamos con varias síntesis de gran utilidad, como la que conforman varias de las contribuciones recogidas en el volumen *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro* (F. Rico, dir., 2000), sobre el que volveremos luego, o los capítulos que se dedican al tema en algunos de los recientes trabajos de conjunto sobre el libro antiguo, como el de Manuel J. Pedraza, Yolanda Clemente y Fermín de los Reyes (2003), o el Julián Martín Abad (2004). Mención particular merece, asimismo, la recuperación editorial de tratados coetáneos sobre la imprenta manual. Es el caso del que pasa por ser el primer tratado sobre el arte de la imprenta aparecido (que no compuesto) en Europa, o sea, el curioso *Syntagma de arte tipographica* de Juan Caramuel y Lobkowitz (Lyon, 1664), ahora editado, traducido y glosado por Pablo Andrés Escapa, 2004). Gran interés tiene, incluso si pensamos en términos de la imprenta europea de la época, la obra titulada *Institución y origen del arte de la imprenta y Reglas generales para los componedores por Alonso Víctor de Paredes*, texto que compuso, en el sentido tipográfico del término, el propio autor h. 1680, pero

sin llegar a imprimir más que, por lo que sabemos hasta ahora, dos ejemplares para uso personal. Contamos ya con dos ediciones de la obra, ambas al cuidado de Jaime Moll (1984 y 2002). En 1992, por último, se ha recuperado en ed. facsímil otro texto algo más tardío, pero todavía válido para la imprenta manual: *Mecanismo del arte de la imprenta para facilidad de los operarios que la exerzan*, publicado en 1822 por Juan Josef Sigüenza y Vera. Gracias a todo esto, el lector hispánico o hispanista tiene ya cómodo acceso a la terminología específica tanto del instrumental y de personal como del proceso de confección de un impreso en la imprenta manual: la elección del formato y la letrería, la preparación y cuenta del original, la composición, casado e imposición del molde por formas, la impresión del blanco y la retiración de cada pliego, la corrección de errores en imprenta (una de las causas de las que puede derivarse la existencia de los diferentes estados de una edición), etc.

Una derivación importante del actual auge de la bibliografía material entre nosotros es su aplicación a la edición de textos (lo que se denomina habitualmente bibliografía textual y nuestros colegas italianos llaman con tino la *filologia dei testi a stampa*: (Stoppelli, 1987; Trovato, 1991; Botta, 2005). Se trata, sin duda, de un proceso lógico en el marco de una tradición de estudios que ha conocido en las últimas décadas una notable revaloración del trabajo editorial. El proceso está resultando tanto más notorio, además, cuanto que entre sus impulsores se sitúa en posición bien

destacada un estudioso de la talla de Francisco Rico, que viene aplicando dicho método al estudio y edición de obras señeras de nuestra literatura, como son el *Lazarillo* (Rico, 1988), el *Quijote* (Rico, 1996, 1998, 1999) o *La Celestina* (Rico, 2000). En cualquier caso, como decíamos antes, esta línea de trabajo ya venía siendo cultivada por estudiosos y editores, anglosajones sobre todo, de la *comedia*, y ha recibido diversas contribuciones desde la década de los 80 por parte de investigadores como Moll, Infantes o Dadson. La aparición el año 2000 del volumen ya citado *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, coordinado por Francisco Rico en el marco de las actividades del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, resulta interesante a este respecto por la convivencia en él de algunos de los maestros citados con jóvenes investigadores que ya se han formado en el *nuevo* paradigma, caso de de Sonia Garza Merino, que acaba de defender recientemente una interesantísima Tesis Doctoral en la Universidad de Alcalá de Henares sobre los *originales* de imprenta (Garza Merino: 2005). Colateralmente, ha surgido un debate teórico y metodológico que atañe a la relación más o menos conflictiva de la bibliografía textual y su *ratio typographica* con la filología de corte neolachmaniano, centrada en la crítica de las variantes La posibilidad, sin embargo, de aprovechar adecuadamente las herramientas que uno y otro método ofrecen al investigador ha sido convincentemente defendida, a nuestro juicio, por Alberto Blecua en su conocido *Manual* e ilustrada no hace mucho (2003) con su espléndida

revisión de la transmisión textual del *Lazarillo* (*Salina*, 17, 2003, pp. 59-70). Un enfoque útil de cómo abordar la específica problemática editorial de los textos impresos ofrece, en fin, Lucía Megías, 2002 y 2003*a*.

Pasamos ya a otro apartado de nuestra exposición, el relativo a la estructura administrativa y empresarial que rodea al libro en los siglos de Oro. Sabido es que desde muy pronto el libro impreso se convirtió en objeto de interés para los poderes públicos, tanto civiles como eclesiásticos. Este interés se manifiesta por diversas vías y de manera sostenida a lo largo del tiempo, como puede verse en el repaso panorámico que ofrecen José García Oro y María José Portela Silva (2000), pero tiene un capítulo fundamental en las numerosas disposiciones legales que desde los tiempos de los Reyes Católicos fueron promulgándose por parte de las Cortes y del Consejo de Castilla. Estas disposiciones conforman un nutrido corpus, hoy accesible en gran medida gracias al estudio y recopilación documental de Fermín de los Reyes Gómez (2000), corpus que abordaba aspectos muy diversos (fiscales y comerciales, de control administrativo y censura, de control de calidad tanto textual como material, etc.). Dada la imposibilidad de abordar la cuestión en toda su amplitud, nos ceñiremos a subrayar la importancia decisiva que los estudiosos otorgan a la famosa pragmática libraria de Felipe II fechada el 7 de septiembre de 1558, con repercusiones trascendentales en dominios como la

centralización de las licencias y privilegios de impresión en el Consejo de Castilla y el estricto seguimiento (al menos en teoría) que el citado Consejo debía realizar del texto autorizado a publicarse, desde su fase de original presentado para aprobación hasta su puesta en venta como impreso. Semejante voluntad de control, combinada con la peculiar autonomía en materia libraria de los otros reinos peninsulares, originó sin duda distorsiones en el mercado editorial con numerosas repercusiones en el producto tipográfico. Bastará reenviar de nuevo al trabajo de Moll sobre "Los problemas bibliográficos..." ya citado, para ver cómo deslinda ahí los conceptos de edición legal, autorizada o no por el autor, edición ilegal (sin licencia, falsificada, contrahecha, pirata y clandestina o subrepticia). En cuanto a la censura, también es conveniente hacer el deslinde entre el control administrativo previo a la publicación, ineludible en principio desde 1558, y el control *a posteriori* de los ejemplares en circulación, cuya responsabilidad recaía específicamente o casi en la Inquisición y se plasmó, como se sabe, en sucesivos *Índices* desde 1551 en adelante, más la práctica habitual de visitas y pesquisas en bibliotecas y librerías. De toda esta actuación y sus repercusiones en el plano literario, religioso o científico dan cumplida cuenta los exhaustivos trabajos de Jesús M. de Bujanda sobre los Índices, o monografías como la de Antonio Márquez (1980, la de V. Pinto Crespo (1983), o la de José Pardo Tomás (1991), sin olvidar la revisión de Ángel Alcalá (2001). No parece, sin embargo, que sean achacables a la Inquisición los

problemas que sufrió la edición española del Siglo de Oro en sus aspectos técnicos y comerciales.

El diagnóstico básico al respecto lo ha establecido Jaime Moll en diferentes trabajos (vgr.: 1981, 1996): limitación no tanto de los recursos humanos y técnicos como de los financieros y empresariales, producción destinada a satisfacer básicamente la demanda interna y de las Indias, abandono del mercado internacional en manos de las redes europeas, empeñadas además en la introducción de su producción tipográfica en España, particularmente en el campo de los libros que podemos llamar *profesionales*, etc. Sobre este fondo se ha ido tejiendo un dibujo más preciso gracias a numerosos estudios específicos sobre las compañías comerciales, los libreros y editores en sus ámbitos locales, regionales o nacionales de actuación, los tipógrafos, etc. Tales estudios ponen de relieve, entre otras cosas, el papel central de los mercaderes-libreros en el control de la oferta editorial (en la medida que actuaban también como editores) y de las condiciones tanto de su producción como de su distribución. Tenemos a este respecto contribuciones fundamentales sobre sagas de tipógrafos y mercaderes, como el ejemplar estudio de Clive Griffin (1991) sobre los Cronberger de Sevilla, o el recién aparecido de William Pettas (2004) sobre los Giunti (Junta) instalados en Salamanca. También los hay sobre libreros, como el dedicado por Vicente Bécares y Alejandro Luis Iglesias (1992) al que seguramente es el mayor

librero de la España del Quinientos, Benito Boyer, de origen lyonés y radicado en Medina del Campo desde mediados del XVI; e incluso sobre asociaciones empresariales, como el del propio Bécares (2003) sobre la *La Compañía de Libreros de Salamanca (1530-1534)*, cuyo objetivo era la importación de libros. Ese capítulo fundamental ha sido bien estudiado en lo que respecta a la penetración en la España de Felipe II del libro flamenco desde la casa Plantino en Amberes (y otras: Wagner, 2002), con importantes trabajos de F. M. A. Robben (1990) y Vicente Bécares (1999); sin olvidar que Jaime Moll (1987) ha mostrado la falsedad de la tradición que afirmaba la existencia de un privilegio de Felipe II a Plantino para la impresión en exclusiva de los libros del Nuevo rezado para España. También contamos con acercamientos de conjunto al mundo del libro en algunos de los grandes centros de producción y/o distribución, como el de Philip Berger (1987) para la Valencia del siglo XVI, el de Rubió i Balaguer (1993) para la Corona de Aragón, los de Marta de la Mano (1998) y Vicente Bécares (2002) sobre Salamanca en el XVI, el reciente acercamiento de Carlos A. González y Natalia Maillard (2003) para la Sevilla de la segunda mitad del XVI, el de Esperanza Velasco de la Peña (1998) para Zaragoza en la primera mitad del XVII, el de Anastasio Rojo (1994) sobre Medina del Campo y Valladolid en el s. XVII, etc. El tema del comercio del libro y del impacto de la cultura tipográfica en las Indias ha sido abordado, entre otros, por Clive Griffin (1988), Klaus Wagner (2001), Carlos A. González

(1999 y 2001) y por Pedro Rueda Ramírez en su Tesis doctoral ahora publicada (2005) y varios artículos relacionados con ella (1999, 2001, 2003). En cuanto al estudio de los impresores, empezaremos por recordar el utilísimo *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII*) de Juan Delgado Casado (1996), que es al mismo tiempo testimonio de lo mucho que ya se sabe al respecto y de lo mucho que aún queda por hacer.

Un significativo avance en el conocimiento de los talleres tipográficos y de su actividad es una de las positivas consecuencias que se han derivado de la realización de diversas tipobibliografías en las últimas décadas. Estas publicaciones se enmarcan en un proyecto largamente madurado y con un complejo recorrido administrativo y organizativo: la realización de una completa "Tipobibliografía Española", tarea auspiciada desde 1983 por la Confederación Española de Centro de Estudios Locales del C.S.I.C. y el Dpto. de Bibliografía de la Fac. de Filosofía y Letras de la Complutense, todo ello bajo la dirección de José Simón Díaz. Los frutos de este esfuerzo, al que han contribuido profesores y especialistas de las Universidades, los centro de investigación y las bibliotecas, han consistido básicamente en la recuperación de algunos trabajos clásicos (como el de Escudero para la imprenta sevillana, el de Sánchez sobre la imprenta en Aragón en el s. XVI, los de Pérez Pastor para Medina del Campo y Toledo, o el de Valdenebro para la cordobesa) y en la realización de nuevos repertorios sobre ciudades o territorios que ya tenían uno anterior (caso de Alcalá de Henares) o que carecían de él. (vid. Delgado Casado y Martín Abad, 1993; Labandeira, 1999). El grueso de

esta producción ha visto la luz en Arco Libros, en cuya serie "Tipobibliografía Española" han aparecido ya los volúmenes correspondientes a: Alcalá de Henares siglos XVI y XVII (a cargo de Julián Martín Abad, 1995 y 1999), Cuenca (por Paloma Alfaro Torres, 2002), la Rioja (Por Maria Marsà, 2002), Madrid 1626-1650 (por Justa Moreno Garbayo, 1999), Salamanca siglo XVI (Por Lorenzo Ruiz Fidalgo, 1993) y Segovia (por Fermín de los Reyes, 1997). En otros cauces editoriales han aparecido las tipobibliografías correspondientes a: Madrid, 1566-1600 (por Yolanda Clemente San Román, 1998), Galicia (por Antonio Odriozola y Xosé Ramón Barreiro), Granada (por A. Vílchez Díaz, 1990; J. A. Cordón García *et al.*, 1997; M.ª José López Huertas, 1997), Sevilla 1601-1650 (por Aurora Domínguez Guzmán, 1992), Baeza siglo XVI (por Pedro Cátedra, 2001), etc. Entre los proyectos pendientes de realización salta a la vista la necesidad de actualizar o completar lo que ya existe sobre algunos de los grandes centros de producción, como Salamanca (falta el s. XVII), Sevilla (en fase avanzada de ejecución el siglo XVI por Arcadio Castillejo), Valladolid, Zaragoza, Barcelona, Valencia, etc. Evidentemente este panorama sólo estará completo cuando se preste la debida atención a otros centros medianos y menores (un estado de la cuestión de hace unos años en Marsà, 2001, pp. 175 ss.).

Junto a la "Tipobibliografía Española", se está desarrollando en los últimos años un importante proyecto de catalogación que, aunque no ceñido exclusivamente al libro antiguo español, sí tiene en este uno de sus componentes principales. Nos

referimos al Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, cuya elaboración se aprobó en 1986 bajo la dirección de la Biblioteca Nacional y con la participación de los organismos bibliotecarios de las diferentes Comunidades Autónoma. Entre 1988 y 1991 se publicaron tres vols. correspondientes al siglo XVII, bajo la dirección de Mercedes Dexeus. Desde 1997 se ha convertido en un catálogo accesible en la red (http://www.mcu.es/ccpb/ccpb-esp.html). Ese mismo camino de elaborar catálogos informatizados han emprendido en las últimas décadas la gran mayoría de las instituciones bibliotecarias, tanto españolas como extranjeras, lo que ha hecho aflorar la existencia de ediciones o ejemplares no conocidos por los investigadores, al tiempo que ha facilitado enormemente la tarea de localización y acceso al libro antiguo. Para esto contamos ya con potentes buscadores, como el que está disponible desde el Karlsruhe Virtual Catalog (http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html), que rastrea buen número de bibliotecas europeas y algunas de otros continentes, y con buenas bases de datos, como la HPB (Hand Press Book Database: www.cerl.org/HPB/hpb.htm) gestionada por el Consortium of Europen Research Libraries (http://www.cerl.org).

Tocamos aquí otro de los capítulos en constante expansión de nuestro tema: el de la edición electrónica y la digitalización facsimilar de los libros antiguos para su consulta en la red. A propósito de la edición electrónica, que es sin duda uno de los retos

que tiene planteados nuestro campo de trabajo, contamos con el pionero y todavía útil trabajo de Lucía Megías (1998), y de manera más específica con la "Norma-recomendación de la *Asociación Internacional Siglo de Oro* sobre edición de textos electrónicos áureos", elaborada por José Luis Canet y Ricardo Serrano (puede consultarse en el portal de la AISO*). En cuanto a las páginas y portales de distinto pelaje que editan o reproducen textos digitalizados, contamos afortunadamente con trabajos que desbrozan esa profusa selva (Merlo Vega, 2000; Merlo Vega y Sorli Rojo, 2003; Peset Mancebo, 2003, Lucía Megías, 1998 y 2003*b*). Un excelente estado de la cuestión acaba de ofrecer José Luis Canet (2005), distinguiendo entre Bibliotecas de divulgación (las que sólo aspiran a poner en la red un texto más o menos conocido), Bibliotecas de Investigación (las que intentan aunar el rigor filológico con el temático) y las Bibliotecas Tradicionales Mixtas (grandes instituciones bibliotecarias que digitalizan parte de sus fondos antiguos). En el caso español, contamos con un proyecto bien conocido como es el de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (http://www.cervantesvirtual.com), patrocinada por una entidad financiera (el Santander Central Hispano) y gestionada desde la Universidad de Alicante. Nacida como una Biblioteca de divulgación, ha ido asumiendo funciones de investigación y de biblioteca mixta, gracias a la digitalización (parcial) de los fondos antiguos de algunas importantes colecciones, como la de la Real Academia Española o la de la Universidad de Sevilla

(http://www.fondoantiguo.us.es). Bibliotecas de investigación ya consolidadas son, por ejemplo, la que conocemos como *Parnaseo*, de la Universidad de Valencia (http://parnaseo.uv.es), la del grupo GRISO de la Universidad de Navarra (http://griso.cti.unav.es/WebSonar/pricipal.html), la del Grupo de Investigación de la Literatura Emblemática Hispánica de la Universidad de La Coruña (http://rosalia.dc.fi.udc.es/emblemática) y la del Grupo de Investigación sobre relaciones de sucesos (siglos XVI-XVII) en la Península Ibérica, de la misma Universidad (http://rosalia.dc.fi.udc.es/relaciones). Entre las Biblioteca tradicionales mixtas menciona Canet, además de las ya citadas, las de la Universidad de Valencia, integrada en la Biblioteca Valenciana Digital (BIVALDI: http://bv2.gva.es/default.php), o la de la Universidad de Barcelona (que incluye, por ejemplo, una base de datos con marcas de impresores).

No conviene cerrar este apartado sin una mínima referencia a otro tipo de repertorios que acotan su campo primariamente en función de los llamados géneros editoriales, esto es, publicaciones con determinadas características tanto tipográficas como de contenido textual destinadas a satisfacer las expectativas o necesidades de cierto grupo de lectores (Infantes, 2001). Contamos, así, con trabajos dedicados a los libros de caballerías (como los de Lucía Megías, 1999a y 2000); a las *sueltas* de comedias (como el de Vega García-Luengos, Fernández Lera y Rey Sayagués, 2001), a las

cartillas (Infantes, 1998; Infantes y Martínez Pereira, 2003), etc. El campo de los pliegos sueltos, en sus diferentes modalidades, ha gozado de particular atención crítica; bastará recordar, entre otros trabajos, la recuperación y actualización del catálogo de Rodríguez Moñino por Askins e Infantes (1997), o el repertorio para el siglo XVII de los custodiados en la Biblioteca Nacional (García de Enterría y Martín Abad, dirs, 1998; y también Ruiz de Elvira Serra, 1992); o el creciente interés por las relaciones de sucesos (una relación permanentemente actualizada de repertorios puede verse en http://rosalia.dc.fi.udc.es/BORESU/Bibliografia.html#Repertorios).

EL LIBRO, MÁQUINA DE SIGNIFICAR

En el principio, ciertamente, fueron la materia y la historia, que en lo relativo al libro se traducen en unas técnicas, una producción, unos productos manufacturados y el consiguiente comercio, con los cambios que todo ello trajo aparejado. Por su naturaleza, la iniciativa en los acercamientos a estos aspectos del universo tipográfico correspondió al amplio campo de la historiografía, con la diversidad de vertientes y perspectivas desarrolladas en la segunda mitad del siglo XX: historia económica, de las mentalidades, de la cultura... En este campo, progresivamente incorporado a los estudios filológicos y literarios, se asentaron las bases del conocimiento de todo lo relativo a la producción y circulación del libro, como objeto físico y como elemento

sociocultural. Se abordó la extensión de la imprenta (Clair, Chaytor; Chartier,1994; Bouza,1992), el proceso de composición del libro (Febvre, Martin), su inserción económica y legal (Hirsch, Ezell, Edelman, Gómez Reino), su impacto en la conciencia y la práctica del individuo y la sociedad modernos (McLuhan, Eisenstein, Cátedra y López Vidriero), pero también se matizó el valor de la nueva cultura del libro en una visión de las prácticas escritas y de lectura, que no excluía la persistencia del manuscrito ni concebía sus circuitos exclusivamente en términos de oposición (Chartier,2001; Bouza,2001). En este ámbito precisamente se llegó a un enfoque menos generalizador, con importantes matizaciones (por épocas, ámbitos geográficos, segmentos socioculturales o conjuntos genéricos concretos) de las que proceden las aportaciones de más directa y fecunda aplicación a los estudios literarios.

La conclusión principal en la deriva de las líneas de investigación es que el libro sobrepasa su dimensión de mero producto manufacturado y se convierte en una máquina de significar, desplazando lo cuantitativo y material (producción de la imprenta) a lo cualitativo: significado y función, con creciente interés hacia las prácticas de escritura y lectura, con sus consiguientes repercusiones en la modelización del texto, sus posibilidades de interpretación y su valor pragmático (MacKenzie). La constitución y fijación del espacio tipográfico y el desarrollo de la tradición literaria se plantean como caminos convergentes. Sin incurrir en determinismos, se percibe la dialéctica de relaciones que se establece

entre ambos campos, en continua modificación para adaptarse recíprocamente a las respectivas demandas o transformaciones. Los autores no escriben libros, sino textos que se convierten en libros, pero cada vez más (hasta confundirse textos y volúmenes impresos) a los lectores llegan libros, productos editoriales a través de los cuales perciben y valoran los textos, mientras los autores van adoptando una progresiva conciencia de la necesidad de poner su escritura en sintonía con el marco, con los consiguientes cambios que ello introduce. De manera armónica o conflictiva, pero casi siempre productiva, el libro como producto industrial y de mercado aparece como un lecho de Procusto que el autor no puede dejar de tener en cuenta para la eficacia de su comunicación con el público lector, como éste no deja de verse condicionado por los cambios en las pautas de funcionamiento de los productos impresos. Desde los aspectos más mecánicos (Carter, Moll) la atención se ha trasladado a los "efectos de sentido" hasta el momento presente (Nyssen), incorporando a la reflexión la dinámica interrelación entre la producción y el funcionamiento de los textos. En el camino entre el gabinete del escritor y el salón del lector han llamado la atención los procesos de cuidado del texto (Dadson,1984) y de su control a través de los paratextos, pero cada vez cobran más interés en el campo literario (Bourdieu) la transformaciones voluntarias que el escritor introduce en los modelos textuales para adaptarlos al cauce editorial y los valores que se añaden o modifican, ya se trate de los que se incorporan de manera involuntaria, ya los que se buscan de manera consciente y decidida por el autor. En atención a estas realidades los estudios sobre la cultura del libro mantienen en su base las perspectivas y aportaciones de la bibliografía, pero no se limitan a ellas, conformándose como un vector ineludible en

los estudios literarios y un espacio de encrucijada para los enfoques filológicos, estilísticos, históricos o sociológicos, a partir de la superación de los límites del texto y la consideración de sus mecanismos de producción y funcionamiento, incluyendo los elementos de mediación, difusión y consumo.

El marco teórico-crítico formado en las últimas décadas registra, no obstante esta coherencia general, un desplazamiento a partir de la problemática inicial, situada en la consideración del carácter verdaderamente revolucionario adquirido por el desarrollo de la imprenta, ya proclamado en el clásico estudio de McLuhan y más recientemente subrayado por Eisenstein. De manera sistemática Febvre y Martin historiaron el fenómeno y su impacto, cuya trascendencia se ha pormenorizado (Díez Borque,1985; Cátedra y López Vidriero) y ha orientado el análisis literario (Chaytor, Severin).

Sin desatender ese impacto, el debate se ha planteado en torno a la importancia relativa respecto a otro cambio tecnológico y cultural que se considera determinante en el desarrollo de las prácticas letradas, como es el paso del rollo o volumen al códice, con las consiguientes implicaciones en el plano de la formalización del texto y el desarrollo de nuevas prácticas filológicas sobre el mismo, a partir de la novedad de la "puesta

en página" (Martin) y las posibilidades que la numeración de las hojas permitían para el desarrollo de índices y otros elementos de ordenación de la lectura. La adopción de esta perspectiva de *longue durée*, representada por la escuela de paleografía de Petrucci y extendida por los trabajos de Chartier, proporciona a los estudios áureos un elemento valioso en la consideración, por ejemplo, del impacto renacimental de la filología y, sobre todo, inserta el proceso de incorporación del universo tipográfico en una dinámica histórica de perspectiva más amplia, en la que cabe también conciliar la pervivencia del manuscrito. Por otra parte, aunque los ecos del debate persisten en la actualidad en algunos campos de estudio de la cultura del libro, ya hace algunas décadas que se planteó una forma de resolución (Hirsch), al considerar la amplitud del proceso en el marco del mercado, o, más recientemente y también desde el campo de una renovada concepción de la paleografía y una visión más amplia del trabajo del historiador en el archivo, al abarcar nuevos territorios de la escritura e integrarlos en un conjunto más diversificado y complejo. Se registra así la extensión de un concepto más inclusivo y globalizador, interdisciplinar, con la noción de "cultura escrita" (Castillo, Bouza).

Aunque la filología y los estudios literarios áureos se han mantenido bastante impermeables a esta polémica y a la aplicación de su problemática, no es del todo ajena a esta revisión de planteamientos la apertura de debates y líneas de investigación que ofrecen una imagen más compleja de las polaridades en que se articula el panorama de la comunicación literaria (y letrada en general) de la España aurisecular. En ese marco cabría situar, por ejemplo, la dialéctica aún no del todo fijada

entre modelos diferenciados y funcionando entre el conflicto y la complementariedad. Es el caso de categorías familiares, como las careadas en impreso-manuscrito, lectura-oralidad o culto-popular, no exentas de discusión, como en la diversidad de juicios mantenida por Frenk y Chevalier. En la última década se ha articulado un ambicioso programa de renovación de estudios e integración de disciplinas y perspectivas, promovido y coordinado por François Lopez, de cuyos resultados el *Bulletin Hispanique* ha ido ofreciendo sucesivas entregas en forma de monográficos, como los dedicados a la formación de las élites, la circulación y uso de los libros, las bibliotecas, las lecturas o el origen de la crítica, ya en el horizonte del asentamiento de la institución literaria, de la que el libro impreso constituye una piedra angular.

Como en lo relativo a la elaboración del producto impreso (ya tratado en la primera parte), también la atención a su funcionamiento comenzó por la descripción y el análisis de sus modos de circulación y consumo, con trabajos pioneros desde el ámbito de la historia, tanto en labores de documentación y análisis (Rojo Vega,1985), como la necesaria labor de síntesis (García Cárcel,1989).

Como ha quedado señalado, la producción del libro, primera fase de su vida activa en el marco de la dinámica social, se vincula estrechamente a la existencia de mecanismos de control, como la legislación (Fermín de los Reyes), la inquisición (Bujanda), o la regulación de la exportación a América (González Sánchez, Rueda Ramírez). Pero la intervención de la autoridad no es el único origen de los elementos condicionantes de la difusión del libro y, por consiguiente, de la demanda que pauta la

actividad productiva en número y cualidad. Cada vez más vamos conociendo, en este ámbito, la actividad de libreros y redes de distribución (con las diferencias existentes, por ejemplo, con Francia y su *colportage*), aunque aún carecemos de un estudio de conjunto y la pertinente valoración del peso y función de estos intermediarios en la cultura del libro y, más específicamente, en el desarrollo de los modelos literarios y la actividad de creación. La perspectiva se va incorporando a estudios panorámicos (Mano González), y se consolida el reconocimiento de su importancia. El trabajo de Anne Cayuela (de inminente aparición en Madrid: Calambur) sobre una figura tan relevante como la de Alonso Pérez, por su estrecha relación con Lope de Vega, puede servir de estímulo y guía en esta línea de trabajo.

Mucho mayor desarrollo y repercusión han tenido las investigaciones sobre libros y lecturas, a partir de las huellas materiales de la difusión, posesión y, posiblemente, uso que representan las bibliotecas, sobre todo a partir de los inventarios *post mortem*. Esta disciplina contaba ya con algunos precedentes dignos de mención en el estudio positivista de la historia del arte y de prosopografías de hombres ilustres (Fernando el Católico) o bibliófilos destacados (Manso Porto para el conde de Gondomar; Arco y Selig para Lastanosa). En este campo se estaba más cerca de una historia del coleccionismo (Sánchez Cantón, Jiménez Díaz; López Vidriero y Cátedra,1998)), que de una verdadera aproximación a la cultura del libro, como apropiación y ordenación de saberes basada en la propiedad y el consumo de los productos impresos.

Un cambio cualitativo lo representó precisamente el desplazamiento hacia el estudio panorámico de un elemento cuantitativo mayor, campo en que los estudios de Berger constituyeron un modelo y un referente de primer orden, extendido a nuevos espacios geográficos y sociales, con conclusiones de índole analítico e interpretativo cada vez más propias de una concepción integral y dinámica de la cultura del libro y de la lectura (Hampe,1996; Peña Díaz). En este marco los estudios que han continuado el acercamiento a bibliotecas particulares de cierta relevancia han ido incorporando esta perspectiva (Dadson), lo mismo que las aproximaciones más recientes a colectivos singularizados, como los escritores (*Bulletin Hispanique*, 100,1) o las mujeres (Cátedra y Rojo Vega).

Un territorio fronterizo al que se la ha prestado una atención reciente (*Bulletin Hispanique*,1995-2000) es el que pone en contacto las prácticas de lectura con los mecanismos de adquisición de esta capacidad (*literacy*; Nalle), es decir, la enseñanza de las letras, desde sus estadios iniciales de alfabetización elemental: las técnicas pedagógicas y los instrumentos utilizados se muestran de gran utilidad para iluminar los modos y prácticas de lectura más extendidos; destacan los estudios sobre alfabetización de Viñao Frago o la recuperación de textos escolares por Víctor Infantes, resultando más insatisfactorio un planteamiento como el de Cárceles Laborde. La atención a aspectos como la marcada separación entre las fases de aprendizaje de la lectura y de la escritura, por ejemplo,

ha servido para corregir sustancialmente los datos acerca del enorme analfabetismo de los españoles de los siglos XVI y XVII, pues, si por tal hemos de entender algo más estricto que la falta de dominio completo (crítico y creativo) de la lectoescritura (Castillo), se debía elevar a porcentajes muy alto el número de personas con acceso a la interpretación de los signos escritos, aspecto éste muy importante a la hora de conocer y valorar el horizonte de recepción de cada género literario (Chevalier), acercando datos de tirada, extensión del modelo y número de lectores.

En el aspecto material, doblemente vinculado al mundo del libro (como objeto y como modelización de futuras lecturas) ha resultado de gran utilidad el conocimiento de las cartillas de primeras letras (Resines, Infantes), aunque, desde el punto de vista literario, quizá menos que el de los manuales y métodos escolares, del humanismo (Luis Gil) a los jesuitas, en los que es posible apreciar muchos de los rasgos característicos de la escritura de estos siglos y sus cambios estilísticos, incluyendo lo relativo a la imitación y el conocimiento de los *auctores*, definidos en ambos casos en el sistema de enseñanza y sus soportes escritos, con la *ratio studiorum* (Félix G. Olmedo, Enrique Gil, Bernabé Bartolomé) y los manuales nacidos para la enseñanza de la Compañía (Solana) como los referentes más notables y estudiados. Su papel como factores de establecimiento y consolidación del canon se aprecia en la constitución de "bibliotecas" como la de Possevin, como verdadero canon de lecturas y de autoridad en el entorno jesuita, aunque no fue éste el único (Géal).

También se ha prestado una atención creciente, aunque aún pendiente de una aplicación al análisis de los textos, a los cambios en los modelos culturales, de producción y estrictamente literarios producidos por el desplazamiento del mecenazgo (García Oro y Portela Silva, Fernández Madrid, Vigo Trasancos, Simón Díaz, Sieber) característico de un "antiguo régimen" (al menos, en el plano de la escritura y el libro) a un mercado en creciente progresión como signo de la nueva etapa, con lo que en ello hay sobre todo de profesionalización de los autores (Strosetzki) y de extensión del público lector, más allá del entorno cortesano (García Cárcel, Moll,1998; Díez Borque,1972; Jiménez Belmonte). En el "campo literario" (Bourdieu) de los siglos de oro habría que seguir hablando de lo que Lefevre ha caracterizado como un "mecenazgo diferenciado", propio de una época de transición, en que conviven distintos modelos, sin imponerse definitivamente ninguno de ellos.

Con todos estos factores de incidencia, cada vez mejor conocidos y más aplicados al conocimiento de nuestras letras, es como se configura el libro como una máquina de significar, según es posible concluir del estado actual de los estudios y su orientación más fecunda y aplicable al análisis literario. Bajo este epígrafe se reúnen los trabajos que sustituyen la atención a la materialidad por el interés hacia los mecanismos que pone en funcionamiento el libro en el seno de la vida social y como elemento fundamental de mediación en la dialéctica de producción y consumo, de oferta de escritura y demanda de lectura.

Unos estudios, generalmente aplicados al ámbito europeo (Dupuigrenet Desroussilles), se han detenido en el proceso de construcción de un imaginario en el que el libro surgido de la imprenta se desplaza de la marginalidad hasta ocupar un lugar de verdadera centralidad, con el consiguiente cambio de valores y de actitudes. Desde la metáfora clásica analizada por Curtius, el libro pasa a adquirir naturaleza de emblema, en complejidad creciente cuando se convierte también en soporte de particulares muestras del género, hasta poder considerar los emblemas del libro (Paultre). Como para el caso español ha analizado Géal en su monumental estudio este componente resultó determinante en algunos de los grandes proyectos culturales del período plasmados en la construcción de bibliotecas reales (también en el sentido de regias, como la del Escorial) y las bibliotecas ideales, que a veces no sobrepasaron los límites de las páginas impresas en que vieron la luz. Como *rara avis*, pero también por ello con un valor singular, la biblioteca de Hernando Colón (Wagner, Marín Martínez) ha suscitado una intensa investigación para reconstruirla, establecer su catálogo y extraer del mismo abundante información sobre géneros y obras de la incipiente literatura romance.

Un factor muy importante y que ha suscitado creciente atención es el de la valoración del libro en todas sus dimensiones, desde la ambivalente actitud inicial respecto al invento de Gutemberg y las oscilaciones en su consideración. El rechazo (Rodríguez de la Flor) se manifestaba en las

condenas ante la multiplicación de los libros y su factor de disolución del orden establecido, extendidas por igual al consumo por las capas más amplias y menos formadas y al acercamiento de los autores a los cauces de la imprenta (Strosetzki). En abierto desafío a los anatemas religiosos o cultistas, la extensión de las lecturas y el impulso que significaron al desarrollo de los géneros literarios ha merecido creciente atención, desde el inaugural estudio de Chevalier, extendiéndose por ámbitos cercanos a los de la sociología literaria (AA.VV., *Creación y público en la literatura española*), recientemente sistematizados en la *Historia de la edición y la lectura en Esp*aña, dirigida por Infantes, Lopez y Botrel.. En una vertiente complementaria, también se ha prestado atención particular a las actitudes de los creadores, a la distancia mantenida respecto al impreso por los círculos cultos (Rubio Lapaz) y a las motivaciones para el acceso a un medio que conllevaba una profesionalización cada vez más creciente (Bouza,1997). Otra de las dimensiones estudiadas, aunque en menor medida para lo que se refiere al ámbito hispánico, es el de las relaciones entre el poder y el libro y el desplazamiento a la institucionalización de lo que bien puede llamarse "los poderes del libro" (Martin).

A partir de la consolidación de la cultura del libro y la progresiva vinculación a él de las prácticas literarias, han reclamado su atención como objeto de estudio los efectos de sentido derivados de la codificación resultante, tanto en sus aspectos materiales como en los de su funcionamiento en el intercambio literario, con los valores pragmáticos adheridos a la situación consolidada. Entre los elementos de codificación se ha atendido a la constitución del contexto de lectura de los impresos,

comenzando por el propio libro como algo más que un soporte inerte (Moll,1992), pero también al análisis de los elementos que lo componen (Simón Díaz, 19823 y 2000) y que forman los llamados « paratextos », aplicados desde la conceptualización por Genette al análisis de concretas modalidades genéricas (Cayuela,1996). Una buena muestra de aportaciones de interés son el estudio de los retratos del autor insertos en los impresos (Civil), la ilustración (Lyell) o, más recientemente, la prueba de virtualidad crítica e historiográfica del análisis de estos componentes extratextuales vinculados al libro y la edición en el estudio de Lucía Megías acerca de las ilustraciones del *Quijote*.

De los efectos producidos por la extensión de la imprenta uno de los más destacados es constituido alrededor del problema de la ficción (Ife), pero también el de la propia modelización genérica (Lucía Megías,2000). Éste es un aspecto en el que Víctor Infantes (1994) ha forjado el concepto de "género editorial", de fecunda aplicabilidad para el conocimiento sistemático de discurso y agrupaciones "menores", que escapan a la preceptiva de raíz clásica, pero también a las grandes formalizaciones literarias. Uno de los concretos mecanismos de significación ha servido para un reciente e iluminador estudio de la obra de Cervantes (Rodríguez).

En la imposición del volumen tipográfico como un auténtico lecho de Procusto se ha atendido a los procesos y elementos que le otorgan esta dimensión, comenzando por sus componentes materiales y los mecanismos de codificación e interpretación que suscitan (Infantes,1997).

Hoy conocemos mucho mejor las prácticas en el taller gracias a los trabajos de González de Amezúa, Moll, Dadson; también poseemos una recopilación sistemática de la normativa legal (Madurell, Reyes) que regulaba los mecanismos de producción y difusión de las obras, incluyendo los elementos restrictivos, como los índices de libros prohibidos (Bujanda), la actividad de censura y la vigilancia del orden establecido (Márquez, Cruz y Penny, Lucía Megías,1999). Un caso relevante de la directa incidencia de estas circunstancias en el desarrollo literario es el estudiado por Moll (1974) y por Cayuela (1993), con su incidencia en el desarrollo de algunos géneros por la prohibición de otros (Moll,1979).

Desde un positivismo de nuevo cuño y alejado de las limitaciones del sociologismo más clásico, contamos con iluminadoras aproximaciones al desarrollo del mercado del libro, aunque aún no contamos con un estudio sistemático y crítico (Cruickshank, Moll,1990 y 1996). Los diferentes aspectos de la política editorial han merecido igualmente interesantes aproximaciones (Spadaccini y Talens, Petrucci, Bouza,1998), pero también pendientes de completar, sobre todo para una valoración adecuada de la incidencia de los elementos de mediación.

Volviendo a la problemática de los géneros editoriales, en un sentido más amplio que el del concepto de Infantes, debemos también a este investigador una continuada atención (2002, con las

referencias a los cinco trabajos anteriores de la serie desde 1993) a un elemento capital, y no sólo por su disposición en el libro y en el texto, sino porque en él se entrecruzan problemas de los dos ámbitos: en la titulación de las obras se aprecia en toda su variedad la dialéctica entre lo estrictamente literario y lo editorial, en una dinámica que escapa al determinismo y en la que alternan causas y efectos.

Un ejemplo perfecto de estudio sistemático de una modalidad editorial y genérica es el relativo a los pliegos, por más que éstos se sitúen en los márgenes de lo considerado canónicamente como literario. Como en el estudio literario de otras series de textos, las primeras aproximaciones (Caro Baroja, García de Enterría) no se centraron en las cuestiones propias de la cultura del libro, (Mendoza, Díaz Maroto) pero paulatinamente se fueron incorporando, incluyendo el análisis de su papel en el desarrollo de la imprenta (Romero de Lea), la elaboración de repertorios (Rodríguez Moñino) o la catalogación de fondos de bibliotecas (García de Enterría, Lecoq Pérez), en un estudio sistemático sobre el que ha sido posible levantar valoraciones e interpretaciones críticas (Infantes) o estudios particulares de figuras individualizadas (Cátedra,2002b)), aunque insertas en un horizonte sociocultural y tipográfico bien definido.

En el otro extremo de los humildes pliegos de cordel para consumo masivo y mantenimiento de circuitos particulares de impresión, mercado, difusión y lectura, se aparecen, ya en el siglo XVII, los intentos de ordenación del cada vez más extenso y complejo universo bibliográfico, en posiciones exentas de moralidad directa, pero más o menos vinculadas a intentos de ordenación, entre la normativa y la descripción. En este horizonte destacan y han sido estudiados los nombres y obras de Araoz (Solís de los Santos), Tamayo y en mayor medida Nicolás Antonio (Infantes, Géal). Otras manifestaciones resultaron más tardías en relación con la cronología áurea y el desarrollo de la filología y la erudición en Europa, como las disposiciones estatales para la conservación de los libros impresos (Cordón García) o la recogida de rarezas bibliográficas, pero en sus aportaciones resultaron de alguna importancia para las letras del período, en particular empresas como la de Gallardo (estudiada bajo la dirección de Infantes, en trabajo de próxima aparición).

De muchas de las facetas de estos estudios han surgido instrumentos y perspectivas válidas para sus aplicaciones a la crítica textual, actualizando para los impresos (como ha señalado Juan Montero en el apartado anterior) la metodología neolachmaniana apropiada para la transmisión manuscrita, potenciando el uso de noticias ya explotadas por la erudición y el positivismo decimonónicos y obteniendo un valor funcional de los avances de la bibliografía material. De efectos menos visibles pero de no menor trascendencia es la evolución en el propio contenido y sentido de la bibliografía y su aplicación a los estudios literarios: lejos de seguir siendo una disciplina autónoma y distanciada,

pero sin incurrir en un papel ancilar, la bibliografía renovada en sus conceptos y metodología (MacKenzie) se halla hoy más que nunca en estrecha relación con la crítica filológica y el análisis literaria, potenciándose mutuamente y ofreciendo valiosos resultados en ambos campos específicos, pero también en ese espacio común que constituye la cultura del libro.

Algunas líneas para el desarrollo

Mucho ha sido lo avanzado en las tres últimas décadas a partir del diálogo entre las conciencias más abiertas y activas de los diferentes terrenos metodológicos, junto con la atención prestada a los desarrollo procedentes de otras geografías culturales y particularmente de otros hispanistas. Entre ellos destaca la tradición anglosajona, con su sólido desarrollo de la "material bibliography" y la asentada tradición de incorporación de los aspectos editoriales al estudio de parcelas tan importantes como Shakespeare y el teatro isabelino; o, del otro lado del Atlántico, la reivindicación de un "new historicism" compensador de los discursos estructuralistas y postestructuralistas que marginaron los aspectos materiales e históricos de los discursos textuales y los aislaron de sus cauces y soportes. En la filología italiana una veta importante supo abrirse a

las distintas novedades y enriquecer su disciplina, ofreciendo ejemplos notables de la fecundidad de la integración de planteamientos. Finalmente, del espacio francés, concretamente de su hispanismo, con nombres tan señeros como los ya citados, han llegado propuestas renovadoras en lo relativo a lo contextual en todos sus sentidos, desde la producción tipográfica a los elementos que acompañan en el libro al texto, con un lugar de importancia para las formas de sociabilidad, como la institución literaria, la educación o la lectura, en un discurso en el que la parcelación ha sido sustituida por una visión globalizadora al servicio de una lectura de la historia literaria

La bibliografía y la filología españolas, en un diálogo cada vez más estrecho, han conocido sustanciales avances en el reconocimiento de la validez de estos planteamientos, ofreciendo valiosos estudios de síntesis (Cátedra y López Vidriero; Marsá, Martín Abad,2004), en los que se puede encontrar no sólo una aproximación inicial a las distintas facetas del mundo del libro, sino sobre todo una perspectiva integrada e integradora.

Esta aún pendiente, sin embargo, la culminación de este proceso, en lo que se refiere a su aceptación generalizada y la inclusión de la totalidad de los aspectos y perspectivas atendidos en otras tradiciones. En definitiva, se impone como necesaria la

superación de la filología tradicional, manteniendo sus objetivos pero actualizando métodos a partir de la especificidad del impreso y su funcionamiento cultural. Para ello es imprescindible avanzar en el conocimiento y la sistematización de los datos, completando repertorios y enriqueciendo las perspectivas resultantes; en segundo lugar, hay que culminar el acercamiento entre las distintas metodologías y, sobre todo, de sus resultados, para integrarlos en un saber compartido; el objetivo final habrá de ser el de la aplicación de estos conocimientos no sólo a una mejor fijación y elucidación de los textos (objetivo que ya justifica en sí mismo esta renovación metodológica), sino también al esclarecimiento de problemas historiográficos específicamente literarios, pero que hasta ahora no han encontrado un adecuado planteamiento desde la considerada como "crítica intrínseca". Es el caso, por ejemplo, de la segmentación cronológica (el establecimiento de períodos), donde puede ser útil incorporar el dato de las inflexiones socioeditoriales (para la aparición o desaparición de géneros o las transformaciones en los gustos y demandas); o el de la debatida existencia y naturaleza de las escuelas, que podría abordarse mejor como focos culturales marcados por la actitud (de rechazo o entrega) respecto a las potencialidades de la tipografía; o la caracterización de modelos genéricos, tanto en su caracterización por aspectos de producción o de difusión , como en lo relativo a su formalización (extensión, partes, titulación, formato y letrería, ilustraciones...) por condiciones tipográficas o de mercado editorial; o, en definitiva,

para esclarecer todo lo relativo a la pragmática de la comunicación literaria, una vez establecido que el valor estético y semiótico de los textos sólo resulta pleno en su realización por los actos de lectura, pero colocados éstos en su perspectiva histórica, esto es, la de la primera actualización de la comunicación literaria, que es la presente en el horizonte de la creación. Sirva de muestra en este punto la productividad de la atención crítica a las distintas formas de relación con el libro que caracterizan a los distintos grupos o núcleos mejor o peor determinados por la historiografía tradicional, como son los formados por humanistas, autores cultos, profesionales, etc. y sus diferentes actitudes de educación, distinción, sustento económico, etc.

Se señalan a continuación, a partir de obras procedentes de ámbitos distintos al hispanismo, una serie de propuestas metodológicas y críticas no aplicadas aún en nuestro campo (o mínimamente) y que pueden aportar elementos valiosos para el avance y el enriquecimiento. Un objetivo deseable puede ser disponer de una historia literaria menos lineal que la tradicional, con la riqueza y complejidad integrada en las empresas críticas italianas, aplicadas a la literatura nacional (Asor Rosa), a la clásica (*Lo spazio letterario di Roma Antica)* o a bloques historiográficos menos restringidos (*Lo spazio letterario del medievo)*. En los diferentes volúmenes de la serie se presta a tención particularizada, pero en una visión de conjunto, a los distintos elementos y factores en el proceso de

comunicación literaria a partir de la consideración de la especificidad de cada modelo de desarrollo, entre el manuscrito y la imprenta.

De forma más parcial o monográfica, se pueden apuntar algunos ejemplos de la atención a este cambio sustancial que lleva de la práctica vinculada a una transmisión restringida y controlada, propia de códices y cartapacios, a la multiplicación tipográfica. Destacan en este terreno los estudios de procedencia anglosajona, con la reciente incursión desde esa geografía en nuestras letras áureas. Cynthia Brown sitúa su estudio entre la Vieja y la Nueva Filología, con incorporación de aspectos materiales del libro, de la codicología y la bibliografía material, en la transición del manuscrito a la, e incorpora aspectos como la noción de puesta en libro y puesta en texto, el análisis de la funcionalidad de los paratextos y de las tensiones entre autores y editores. Arthur Marotti formula una propuesta de historia socioliteraria a partir de la materialidad de los textos, su recepción y su reproducción en una variedad de circunstancias históricas y sociales, señalando para el caso de Inglaterra cinco factores que inhiben la impresión de lírica: 1) la falta de una tradición clara y potente de literatura vernácula; 2) el "estigma de la imprenta" entre los grupos sociales dominantes; 3) la percepción de la poesía amorosa como inmadura y propia de la juventud; 4) la asociación de poesía amorosa y privacidad, impropia para la publicidad; 5) la vinculación de poesía y ocasión social, artefacto efímero que no merece la conservación impresa. La aplicación de estas perspectivas a la realidad española ofrecería, sin duda, importantes iluminaciones, tal como para una época ligeramente anterior ha comenzado a sondear Dorothy Severin, con interesantes observaciones

sobre el paso de los ambientes cortesanos al gran público a través del mercado y su influencia en *La Celestina* o la ficción sentimental.

Otro aspecto en el que ya quedan señaladas algunas aproximaciones para la literatura áurea es el del análisis semiótico de elementos del libro (Simón Díaz), en el que se pueden extraer abundantes conclusiones de gran virtualidad hermenéutica, crítica e historiográfica. En la bibliografía de otras literaturas es posible encontrar un muestrario casi completo de estudios de los diferentes componentes del libro impreso: la portada (Corbett y Lightbown), el título (Hoek), la firma (Kamuff), la iconografía del autor (Piper), las ilustraciones (Weitzman) o la compaginación (Martin), aunque en algunos de estos campos ya se han iniciado aproximaciones en el ámbito hispánico ya señaladas (Yeves Andrés, Cayuela, Civil, Lyell, Infantes, Lucía Megías).

Con aportaciones parciales apreciables en cantidad y calidad, el papel de los editores (Richardson), en su sustitución del modelo estrictamente filológico-humanista al de promotores o difusores, merece ser objeto de un estudio sistemático, incluyendo las intervenciones de quienes actuaron como mediadores (Boscán, viudas y amigos, Quevedo...) y a los que aspiraron al papel de canonizadores (comentaristas).

El repertorio relativamente reciente de Fermín de los Reyes nos proporciona un imprescindible y valioso punto de partida, pero está pendiente el análisis de la incidencia de la legislación en el desarrollo de la imprenta y, más específicamente, de la producción literaria. Mayor vacío presenta lo relativo al conocimiento de la aparición de la noción de derechos de autor (Feather, Rose, David Saunders), su fijación legal (Armstrong, Edelman) y su impacto en los procesos de escritura y transmisión de los textos, a diferencia del territorio amplia y profundamente analizado para el ámbito inglés (Ezell, J.W. Saunders, Wall) y, en menor medida, el francés (Couturier).

Con el conjunto de informaciones procedentes de estudios monográficos como los apuntados sería necesario (o, cuando menos, oportuno) abordar un análisis global y desde la perspectiva literaria de la conformación y desarrollo de dimensiones fundamentales, como las de mercado, industria o profesionalización, hasta tener un acercamiento más cabal a los procesos de institucionalización (Dubois) a partir de la constitución de un campo literario (Bourdieu, Viala) complejo (Bénichou).

En este marco debería abordarse una revisión y revalorización de la noción de autoría (Ezell, Fiorato y Margolin), tan cuestionada

en el panorama postestructuralista, pero que, además de formar parte de una problemática central en el período áureo, es un elemento fundamental en una consideración histórica del hecho literario como la que le corresponde a la filología desde sus inicios. Desde la sociología de la literatura, los estudios señalados han abordado el análisis de prefacios, dedicatorias, prólogos, comentarios y apologías inseparables de los volúmenes impresos para alumbrar las relaciones del escritor con un público heterogéneo en el seno de un creciente mercado, donde el aumento de la producción y el consumo literarios modifican la práctica del mecenazgo e instauran nuevas relaciones escritor-publico, en un interacción que establece nuevos marcos de institucionalización, en los que el libro y sus mediadores se convierten en elementos fundamentales y dan cuenta exacta de las transformaciones que contribuyen a forjar.

Por esta vía podemos concluir que la renovación del panorama crítico del hispanismo en las últimas décadas con la incorporación de las aportaciones realizadas en el ámbito de los estudios sobre la cultura del libro, lejos de distorsionas los planteamientos específicamente literarios, ha contribuido a devolver a la filología su conciencia y su riqueza metodológica, favoreciendo el cumplimiento de sus objetivos esenciales: el de la fijación de los textos y el de su adecuada interpretación, en campos más específicamente identificados con la crítica y la historia literarias.

BIBLIOGRAFÍA

Circunscrita fundamentalmente a las tres últimas décadas, no excluye las referencias a obras anteriores, por su relevancia o por cubrir aspectos no desarrollados con posterioridad. En las traducciones y reediciones, se procura recoger las más accesibles.

"De re bibliographica" (1984 y 1985), *El Crotalón*, 1 y 2.

AA.VV. (1987), *De l'alphabetisation aux circuits du livre en Espagne, XVI^{E}-XIX^{E} siéles*, Paris: CNRS.

AA.VV. (1981), *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'ancien régime*, Madrid: Casa de Velázquez.

AA.VV. (1988), *Histoire du livre. Le livre dans l'Europe de la Renaissance*: Nantes: Promodis.

AA.VV. (1995), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona: Gedisa.

AA.VV. (1995) *Cristóbal Plantino: Un siglo de intercambios culturales entre Amberes y Madrid*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes.

AA.VV. (2004), *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

AA.VV. (1974), *Creación y público en la literatura española*, Madrid: Castalia.

AA.VV. (1990), *La imprenta valenciana*, Valencia: Generalitat Valenciana.

AGUADÉ NIETO, Santiago (1992), *Libro y cultura italianos en la Corona de Castilla durante la Edad Media*, Universidad de Alcalá de Henares.

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1974), Impresos sevillanos del siglo XVII. Adiciones a la tipografía hispalense. Madrid: CSIC.

AGULLÓ Y COBOS, Mercedes (1992), *La imprenta y el comercio de libros en Madrid, siglos XVI-XVII* (tesis inédita), Madrid: Universidad Complutense.

ALCALÁ, Ángel (2001), *Literatura y Ciencia ante la Inquisición española,* Madrid: Arcadia de las letras.

ALCOCER Y MARTÍNEZ, Mariano (1993), *Catálogo razonado de obras impresas en Valladolid, 1481-1800* (1926), Valladolid: Junta de Castilla y León.

ALFARO TORRES, PALOMA (2002), *La imprenta en Cuenca (1528-1679)*. Madrid: Arco Libros.

ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Mª Carmen (1992), *El mundo del libro en la Iglesia Catedral de Sevilla en el s. XVI*, Diputación de Sevilla.

ANDRÉS, Gregorio (1972), "Historia de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares y descripción de sus fondos", *Cuadernos Bibliográficos*, pp. 131-142.

ANDRÉS ESCAPA, Pablo, ed., (2004), Juan de Caramuel y Lobkowitz, *Syntagma de arte tipographica,* ed. Pablo Andrés Escapa, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.

ANTONIO, Nicolás (1996), *Bibliotheca Hispana Nova*, Madrid: Visor.

ANTONIO, Nicolás (1999), *Bibliotheca Hispana Nova*, trad. Gregorio de Andrés, Madrid: FUE.

ARANDA DONCEL, Juan y Antonio FLORES MUÑOZ (1999), "Nobleza y cultura en el reino de Córdoba. La biblioteca del conde de Prades", en *Córdoba en tiempos de Felipe II*, Córdoba: Cajasur.

ARANDA DONCEL, Juan y Antonio Flores Muñoz (2000), *Cultura y órdenes religiosas en Andalucía durante la Edad Moderna. La biblioteca de los carmelitas descalzos de Montoro*, Ayuntamiento de Montoro.

ARAOZ, Francisco de (1992), *De bene disponenda bibliotheca* (Madrid, 1631), trad. Lorenzo Ruiz Fidalgo y prólogo de Isabel Fonseca Ruiz, Madrid: Singular.

ARCO Y GARAY, Ricardo del (1934), *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios

ARELLANO, Ignacio (1997), "Las aventuras del texto: del manuscrito al libro en el Siglo de Oro", en *Unum et diversum. Estudios en honor de A.R. Fernández González*, Pamplona: EUNSA, pp.41-66.

ARMSTRONG, Elizabeth (1990), *Before Copyright: The French Book-Privilege System 1498-1526*, Cambridge University.

ASÍN REMÍREZ DE ESPARZA, Francisco (2001), "La imprenta en Huesca en tiempos de Gracián", en *Libros libres. Baltasar Gracián*, ed. Ángel San Vicente Pino, Zaragoza: Gobierno de Aragón, pp. 95-141.

ASOR ROSA, Alberto dir. (1982 y ss.), *Letteratura italiana*, Torino: Eiunaudi.

BALLESTERO IZQUIERDO, Alberto (1997), "La imprenta y los impresores en Navarra (siglos XV al XIX)", *Notas y Estudios Filológicos*, 12, pp. 11-36.

BALSAMO, Luigi (1998), *La bibliografía. Historia de una tradición*, Gijón: TREA.

BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé (1995), "Educación y humanidades clásicas en el Colegio Imperial de Madrid durante el siglo XVII", *Bulletin Hispanique*, 97,1, pp. 109-156.

BÉCARES BOTAS, Vicente (1999), *Arias Montano y Plantino: el libro flamenco en la España de Felipe II*, León: Universidad de León.

BÉCARES BOTAS, Vicente (1999), *Las bibliotecas monásticas y la desamortización en la provincia de Zamora*, Zamora: Semuret.

BÉCARES BOTAS, Vicente (2002), *Avance para una guía del mundo del libro salmantino del siglo XVI* , Zamora: Monte Casino.

BÉCARES BOTAS, Vicente (2003), *La Compañía de Libreros de Salamanca (1530-1534)*, Salamanca: Semyr.

BËCARES BOTAS, Vicente y Alejandro LUIS IGLESIAS (1992), *La librería de Benito Boyer: (Medina del Campo, 1592)* , Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo.

BÉNICHOU, Paul (1996), *Le sacre de l'écrivain*, Paris: Gallimard.

BERGER, Philippe (1987), *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.

BETHENCOURT, Francisco (1997), *La inquisición en la época moderna : España, Portugal e Italia, siglos XV-XIX / Francisco Bethencourt*, Madrid: Akal.

BLECUA, Alberto (2003), "La edición del *Lazarillo* de Medina del Campo (1554) y los problemas metodológicos de su filiación", *Salina*, 17, 59-70.

BORAO CLEMENTE, Jerónimo (1995), *La imprenta en Zaragoza*, Zaragoza: Ibercaja.

BOTTA, Patrizia, ed. (2005), *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*,
Modena, Mucchi ed.,.

BOURDIEU, Pierre (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernado J. (1992), *Del escribano a la biblioteca: La civilización escrita europea en la alta Edad Moderna (siglos XV-XVII)*, Madrid: Síntesis.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernado J. (1998), *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid: Akal.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernado J. (2001), *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando (1997), "Para qué imprimir. De autores, público, impresores y manuscritos", *Cuadernos de Historia Moderna*, 18, pp. 31-50.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando (2000), *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca: SEMYR.

BROWN, Cynthia J. (1995), *Poets, Patrons, and Printers: Crisis of Authority in Late Medieval France*, Ithaca: Cornell University.

BUJANDA, Jesús .M. de (1984), *Index de l'Inquisition espagnole, 1551, 1554, 1559*, Sherbrooke: Centre d'Études de la Renaissance.

BUJANDA, Jesús .M. de (1993), *Index de l'Inquisition espagnole, 1583, 1584*, Sherbrooke: Centre d'Études de la Renaissance

BUJANDA, Jesús .M. de (1996), *Thesaurus de la littérature interdite au XVI siècle: auteurs, ouvrages, éditions, avec addenda et corrigenda*, Université de Sherbrooke.

Bulletin Hispanique (1995), *La Culture des Élites Espagnoles à l'Époque Moderne*, 97, 1.

Bulletin Hispanique (1997), *Les Livres des Espagnoles à l'Époque Moderne*, 99, 1.

Bulletin Hispanique (1998), *Lisants et Lecteurs en Espagne. XV^e^-XIX^e^ siècle*, 100, 2.

Bulletin Hispanique (2000), *Les origines de la critique littéraire en Espagne. XVI^e^-XVIII^e^ siècle*, 102, 2.

BURGOS RINCÓN, Javier, *Imprenta y cultura del libro en la Barcelona del siglo XVIII*, Barcelona: UAB (Tesis Doctoral)

CANET, José Luis (2005), "Bibliotecas digitales españolas a texto completo", *Syntagma*, 1, 149-159.

CANET, José Luis y Ricardo SERRANO, "Norma-recomendación de la *Asociación Internacional Siglo d Oro* sobre edición de textos electrónicos áureos"

(http://www.uqtr.ca/aiso/ESPECIAL/ NormaTextosE.pdf).

CANFORA, Luciano (1998), *La biblioteca desaparecida*, Gijón: TREA.

CÁRCELES LABORDE, Concepción (1993), *Humanismo y educación e España (1450-1650),* Universidad de Navarra, 1993

CARTER, Harry (2000), *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta (siglos XV y XVI)*, ed. J. Martín Abad, Madrid: Ollero y Ramos

CASASNOVAS CAMPS, Miquel Àngel (2001), *Bibliotheques, llibres i lectors: la cultura a Menorca entre la contrarreforma i el barroc*, Barcelona: Publicaciones de la Abadía de Monserrat.

CASTILLO, Antonio ed. (1999), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona: Gedisa.

CASTRO, J.R. (1963), *Autores e impresores tudelanos (siglos XV-XX)*, Pamplona.

Catálogo Colectivo del patrimonio Bibliográfico Español: impresos del s. XVII), Madrid: Arco Libros

Catálogo de la Real Biblioteca (1994 y ss.), Madrid: Patrimonio Nacional.

Catálogo de obras impresas en el siglo XVI de la Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València (1992), Valencia: Conselleria de Cultura.

Catalogue of Books printed in Spain and of Spanish Books printed elsewhere in Europe before 1601 now in the British Library (1991), London: British Library.

CÁTEDRA, Pedro M. (2001), *Imprenta y lecturas en la Baeza del siglo XVI*, Salamanca: SEMYR.

CÁTEDRA, Pedro M. (2002b), *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura.

CÁTEDRA, Pedro M. y Anastasio ROJO VEGA (2004), *Bibliotecas y lecturas de mujeres, siglo XVI*, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.

CÁTEDRA, Pedro M. y Mª L. LÓPEZ VIDRIERO (1998), *La imprenta y su impacto en Castilla*, Salamanca: Cervantes.

CÁTEDRA, Pedro M., Mª Luisa LÓPEZ VIDRIERO y Augustin REDONDO eds. (1998), *L'écrit dans l'Espagne du Siècle d'Or: practique et représentations*, Paris: Sorbonne Nouvelle.

CAYUELA, Anne (1993), "La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla", *Mélanges de la casa de Velázquez*, XXIX-2, pp. 51-76.

CAYUELA, Anne (1996), *Le paratexte au siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII*e *siècle,* Genève : Droz.

CERDÁ DÍAZ, Julio (1986), *Libros y lectura en la Lorca del siglo XVII*, Murcia: Cajamurcia.

CHARTIER, Roger (1994), *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVII*, Barcelona: Gedisa.

CHARTIER, Roger (2000), *Entre poder y placer: cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid: Cátedra.

CHARTIER, Roger (2001), "El manuscrito en la época del impreso. Lecturas y reflexiones", en *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*, ed. M. Peña, P. Ruiz Pérez y J. Solana, Universidad de Córdoba, pp. 21-35.

CHARTIER, Roger (1993), *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid: Alianza.

CHAYTOR, H.J. (1966), *From script to print: an introduction to Medieval Vernacular Literature*, London: Sidgwick & Jackson.

CHEVALIER, Maxime (1976), *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid: Turner.

CIVIL, Pierre (1991), "Retratos impresos en los libros españoles del siglo XVI", en *Actas del I Encuentro Franco-Alemán de Hispanistas*, Francfurt-sur-le-Main, Vervuert Verlag, pp. 239-251.

CIVIL, Pierre (1992), "De l'image au texte: portrait de l'auteur dans le livre espagnol des XVI^{e} et XVII^{e} siècles", en *Le livre et l'édition dans le monde hispanique*, Grenoble, TIGRE, pp. 45-62.

CLAIR, Colin (1998), *Historia de la imprenta en Europa*, Madrid: Ollero & Ramos.

CLAIR, V.C. (1965), *Cristóbal Plantino, editor del humanismo*, Madrid: Rialp.

CLEMENTE SAN ROMÁN, Yolanda (1998), *Tipobibliografía madrileña : la imprenta en Madrid en el siglo XVI : (1566-1600)*. Kassel: Reichenberger.

CORBETT, Margery and Ronald LIGHTBOWN (1979), *The Comely Frontispiece: The Emblematic Title-Page in England 1550-1660*, London: Routledge.

CORDÓN GARCÍA, José Antonio (1997), *El registro de la memoria: el depósito legal y las bibliografías nacionales*, Gijón: TREA

CORTÉS ALONSO, Vicenta (1986), *La escritura y lo escrito*, Madrid: Arco Libros.

COUTURIER, Maurice (1995), *La Figure de l'Auteur*, Paris: Seuil.

CRUICKSHANK, D.W. (1978), "Literature and the book trade in Golden Age Spain", *Modern Languages Review*, 73, pp. 799-824.

CRUISHANK, D.W. (1976), "Some Aspects of Spanish Book-Production in the Golden Age", *The Library*, 31, pp. 1-19.

CRUZ, Anne y M. Elizabeth PENY eds. (1992), *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, Minneapolis: University of Minnesota.

Cuadernos Bibliográficos, Madrid: CSIC

CUESTA GUTIÉRREZ, Luisa (1960), *La imprenta en Salamanca: avance al estudio de la tipografía salmantina (1480-1944)*, Diputación de Salamanca.

DADSON, Trevor J. (1984), "El autor, la imprenta y la corrección de pruebas en el siglo XVII", *El Crotalón*, 1, pp. 1053-1068.

DADSON, Trevor J. (1999), *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid: Arco Libros.

DADSON, Trevor J. (2001), "Libros e instrumentos de música en inventarios *post mortem* del Siglo de Oro español: el caso de don Juan de Borja (1607)"; *Pliegos de Bibliofilia*, 14, pp. 3-18.

DELGADO CASADO, Juan (1996), *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid: Arco Libros.

DELGADO CASADO, Juan (2001), *Un siglo de bibliografía en España. Los concursos bibliográficos de la Biblioteca Nacional (1857-1953)*, Madrid: Ollero & Ramos

DELGADO CASADO, Juan y Julián MARTÍN ABAD (1993), *Repertorios bibliográficos de impresos del siglo XVI: españoles, portugueses e iberoamericanos*, Madrid: Arco Libros.

DEPARTAMENTO BIBLIOGRAFÍA U. COMPLUTENSE (1982), *Repertorio de impresos españoles perdidos e imaginarios*, Madrid: Ministerio de Cultura

DEVOTO, Daniel (1964), "Sobre algunos libros de Lastanosa", *Bulletin Hispanique*, 66, 84-90

DEXEUS, Mercedes (1993), "Las imprentas de la Corona de Aragón en la difusión de la literatura del Siglo de Oro", *Edad de Oro*, XII, pp. 71-80.

DÍAZ Y DÍAZ, M.C. (1991), *Libros y librerías en la Rioja altomedieval*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

DÍEZ BORQUE, José Mª (1972), "¿De qué vivía Lope de Vega? Actitud de un escritor en su vida y ante sus obras", *Segismundo*, VIII, 15-16, pp. 65-90.

DÍEZ BORQUE, José Mª (1985), *El libro: De la tradición oral a la cultura impresa*, Barcelona: Montesinos.

DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora (1975), *El libro sevillano durante la primera mitad del siglo XVI*. Sevilla: Diputación.

DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora (1978), "Veinte años de impresiones sevillanas (1551-1570)", *Cuadernos Bibliográficos*, 37, pp. 5-62.

DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora (1984), "Algunas lecturas curiosas en la Sevilla del siglo XVII", *Archivo Hispalense*, LXVII, 205, pp. 77-103.

DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora (1992), *La imprenta en Sevilla en el Siglo XVII. Catálogo y análisis de su producción (1601-1650)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

DUBOIS, Jacques (1978), *Institution de la littérature: introduction à une sociologie*, Paris, F. Nathan / Brussels: Labor.

DUPUIGRENET DESROUSSILLES, François ed. (1995), *La symbolique du livre dans l'art occidental du Haut Moyen Âge à Rembrandt*, Bordeaux/Paris: Societé des Bibliophiles de Guyenne/Institut d'Étud du Livre.

DURAND, J. (1948), "La biblioteca del Inca Garcilaso", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II, pp. 239-264.

ECHANDI ERCILA, Santiago (2000), "Filosofía y saberes del barroco (en las bibliotecas de Spinoza y Lastanosa)", en *La cultura del barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literaratura*, ed. J.E. Laplana *et al.,* Diputación de Huesca, pp. 43-80.

EDELMAN, Bernard (2004), *Le sacre de l'auteur*, Paris: Seuil.

EISENSTEIN, Elizabeth (1994), *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*, Madrid: Akal.

El mundo del libro antiguo (1996) Madrid: Universidad Complutense.

ESCOLAR, Hipólito (1993), *Historia universal del libro*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez

ESCOLAR, Hipólito (1993-1996), *Historia ilustrada del libro español*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

ESCUDERO Y PEROSO, Francisco (1999), *Tipografía hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del s. XVIII* (facsímil de Madrid, 1894), Ayuntamiento de Sevilla.

Exposición bibliográfica sobre los humanistas alcañizanos y su tiempo (2000), Alcañiz: Instituto de Estudios Humanísticos.

EZELL, M.J.M. (1999), *Social Authorship and the Advent of Print*, Baltimore: The Johns Hopkins University.

FAULHABER, Charles B. (1987), *Libros y bibliotecas en la España Medieval. Una bibliografía de fuentes impresas*. Londres: Grant & Cutler.

FEATHER, John (1994), *Publishing, Piracy and Politics: A Historical Study of Copyright in Britain*, London: Mansell.

FEBVRE, Lucien y Hanry Jean MARTIN (1971), *L'apparition du livre*, Paris: Albin Michel.

FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Francisco (1914), *Libros y libreros en el siglo XVI*, México: Archivo General de la Nación.

FERNÁNDEZ MADRID, Mª Teresa (1991), *El mecenazgo de los Mendoza en Guadalajara*, Guadalajara: Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana.

FERNÁNDEZ, Luis (1992), *La Real Imprenta del Monasterio de Nuestra Señora de Prado (1481-1835)*, Valladolid: Junta de Castilla y León.

FIORATO, A.Ch. Y J.C. MARGOLIN eds. (1989), *L'écrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance*, Pris: Vrin.

FLORES MUÑOZ, Antonio (1995), "La biblioteca del antiguo convento de PP. Capuchinos de la ciudad de Córdoba (1633-1835)", *Estudios Franciscanos*, 96, pp. 389-424.

FRENK, Margit (1984), "Ver, oír, leer...", en *Homenaje a Ana Mª Barrenechea*, Madrid: Castalia, pp. 235-240

FRENK, Margit (1997), *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

FUSTER, J. (1989), *Llibres i problemes del Renaixement*, Valencia: Institut de Filologia Valenciana.

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (1988), "La identidad de los escritores del Siglo de Oro", *Studia Historica*, VI, pp. 327-337.

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (1989), *Las culturas del Siglo de Oro*, Madrid: Historia 16.

GARCÍA CRAVIOTTO, Francisco coord. (1988-1990), *Catálogo general de incunables en bibliotecas españolas*, Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas. Adiciones y correcciones, por J. Martín Abad (1991 y 1994).

GARCÍA DE ENTERRÍA, Mª Cruz y Julián Martín abad (DIRS.) (1998), C*atálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional: siglo XVII*, Madrid: Biblioteca Nacional.

GARCÍA DE ENTERRÍA, Mª Cruz y Alejandro VENEGAS (1998), *Noticias de una pequeña biblioteca. V. Literatura popular impresa. I. Pliegos sueltos poéticos del siglo XVII*, Salamanca: Compañía de Ediciones.

GARCÍA DE ENTERRIÁ, Mª Cruz y Mª José RODRÍGUEZ (2000), *Pliegos sueltos poéticos españoles en siete bibliotecas portuguesas*, Universidad de Alcalá de Henares.

GARCÍA DÍAZ, I. (1999), *La escritura en Cartagena en el siglo XV*, Ayuntamiento de Cartagena

GARCÍA EJARQUE, L. (2000), *Historia de la lectura pública en España*, Gijón: TREA

GARCÍA ORO MARÍN, José y Mª José PORTELA SILVA (2000), *La Monarquía y los libros en el Siglo de Oro*, Alcalá de Henares: Universidad.

GARCÍA, Juan Catalina (1889), *Ensayo de una tipografía complutense*, Madrid.

GARZA MERINO, Sonia (2005), *Manuscritos e imprenta*, Alcalá de Henares: Universidad (Tesis Doctoral).

GASKELL, P. (1998), *Nueva introducción a la bibliografía material*, Gijón: TREA.

GEAL, François (2000), "Supervivencias humanísticas en la España tridentina de finales del siglo XVI: el caso de la Biblioteca escurialense", *Criticón*, 78, pp. 5-28.

GÉAL, François(1999), *Figures de la Bibliothèque dans l'imaginaire espagnol di Siècle d'Or*, Paris: Honoré Champion.

GELDNER, Ferdinand (1998), *Manual de incunables*, Madrid: Arco Libros.

GIL, Enrique *et al.* (2001), *El sistema educativo de la Compañía de Jesús. La "Ratio Studiorum"*, Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.

GIL, Luis (1981), *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid: Alhambra (reed. 1997)

GÓMEZ-REINO Y CARNOTA, Enrique (1977), *Aproximación histórica al derecho de la imprenta y de la prensa en España (1480-1966)*, Madrid: Instituto de Estudios Administrativos.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1951), "Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro", *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid: CSIC, pp. 331-373.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto (1999), *Los mundos del libro*, Sevilla: Universidad de Sevilla.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto (2001), "Un océano de libros: la carrera de Indias en el siglo XVI", en *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*, ed. M. Peña, P. Ruiz Pérez y J. Solana, Universidad de Córdoba, pp. 233-254.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto y Natalia MAILLARD (2003), *Orbe tipográfico. El mercado del libro en la Sevilla de la segunda mitad del XVI*, Gijón: Trea.

GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J.L. (1998), *La "librería rica" de Felipe II*, El Escorial: Ediciones Escurialenses

GOODY, Jack (1990), *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad,* Madrid: Alianza

GRIFFIN, Clive (1988), *The Crombergers of Seville : the history of a printing and merchant dynasty*. New York Clarendon Press; (trad. esp.) (1991), *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid: Cultura Hispánica.

HAARMAN, Harald (2001), *Historia universal de la escritura*, Madrid: Gredos.

HAEBLER, Honrad (1995), *Introducción al estudio de los incunables*, Madrid: Ollero y Ramos.

HAEBLER, Konrad (1992), *Bibliografía ibérica del s. XV: enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año 1500* (La Haya - Leipzig, 1903 y 1917), Madrid: Julio Ollero.

HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro (1996), *Bibliotecas privadas en el mundo colonial. La difusión de libros e ideas en el Virreinato del Perú (siglos XVI-XVIII)*, Madrid: Iberoamericana.

HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro (1996b), *Cultura barroca y extirpación de idolatrías. La biblioteca de Francisco de Ávila (1648)*, Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas".

HAY, Denys (1990), "Literatura: el libro impreso", en G.R. ELTON (ed.) *Historia del mundo moderno. II. La Reforma, 1520-1559*, Barcelona.

HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín (1892), *La imprenta en Sevilla. Ensayo de una h[a] de la tipografía sevillana y noticias de algunos de sus impresores desde la introducción del arte tipográfico*, Sevilla, 1892.

HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín (1945-49), *La imprenta en Sevilla: noticias inéditas de sus impresores desde la introducción del arte tipográfico en esta ciudad hasta el s. XIX*, Diputación de Sevilla.

HERRANZA ALFARO, N. Y E. VELASCO DE LA PEÑA (2001), "La imprenta zaragozana en el siglo de Gracián", en *Libros libres. Baltasar Gracián*, ed. Ángel San Vicente Pino, Zaragoza: Gobierno de Aragón, pp. 143-191.

HIRSCH, Rudolf (1974), *Printing, Selling and Reading (1450-1550)*, Wiesbaden : Harrassowitz.

Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914 (2003), dir. V. Infantes, F. Lopez y J.-F. Botrel, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

HOBSON, Anthony (1999), *Renaissance Book Collecting: Jean Grolier and Diego Hurtado de Mendoza, their Books and Bindings*, Cambridge University.

HOEK, Leo H. (1973), *Pour une sémiotique du titre*, Urbino, Centro Internazionale di Semiótica e di Lingüística.

HOEK, Leo H. (1981), *La marque du titre. Dispositifs sémiotique d'une pratique textuelle*, La Haye : Mouton.

IFE, B. W. (1992), *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona: Crítica.

INFANTES, Víctor (1982), "La apología de la imprenta de Gonzalo de Ayala: un texto desconocido en un pleito de impresores del Siglo de Oro", *Cuadernos Bibliográficos*, XLIV, pp. 33–47.

INFANTES, Víctor (1988), "Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario (1482–1600)", en *El libro antiguo español,*. pp. 237–48.

INFANTES, Víctor (1989), "La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el *género editorial*", *Journal of Hispanic Philology*, XIII, pp. 115–24

INFANTES, Víctor (1989), "Edición, literatura y realeza. Apuntes sobre los pliegos sueltos incunables", en *Literatura Hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento,* Barcelona: PPU, pp. 84-98.

INFANTES, Víctor (1994), *En el Siglo de Oro. Estudios y textos de literatura áurea*, Potomac: Scripta Humanistica.

INFANTES, Víctor (1997), *De la imprenta (I. Tipographía poética tipográphica. II. El espacio gráfico y literario del libro. III. El texto: lectura y mirada)*, Madrid: Memoria Hispánica.

INFANTES, Víctor (1998), *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI*, Universidad de Salamanca.

INFANTES, Víctor (1999), "La educación, el libro y la lectura", en *Historia de España Menéndez Pidal. T. XXI. La cultura del Renacimiento (1480-1580)*, coord. V. García de la Concha, Madrid: Espasa.Calpe, pp. 4-50.

INFANTES, Víctor (2001), "Los géneros editoriales: entre el texto y el libro", en *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*, eds. Manuel Peña Díaz, Pedro Ruiz Pérez, Julián Solana Pujalte, Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 37-46.

INFANTES, Víctor y Ana MARTÍNEZ PEREIRA (2003), *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer del siglo XVII y XVIII*, Universidad de Salamanca.

INFANTES, Víctor (2004), "Tipologías de la enunciación literaria de la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (VI)", en *Actas del VI Congreso de la AISO*, ed. Mª Luisa Lobato y F. Domínguez Matito, Madrid: Iberoamericana, pp. 1059-1071.

JIMÉNEZ DÍAZ, P. (2001), *El coleccionismo manierista de los Austrias: entre Felipe II y Rodolfo II*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

JIMÉNEZ-BELMONTE, Javier (2004), "La Poesía 'frecuentada de ministros grandes': amateurismo y poesía barroca", *Alfinge*, 16, pp.131-146.

JIMÉNEZ CATALÁN, Manuel (1997), *Manuel Jiménez Catalán. La imprenta en Lérida. Ensayo bibliográfico (1479-1917)*, ed. Lola González, Universitat de Lleida.

JONES-DAVIES, M.T. (1998), *L'auteur et son public au temps de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, "Centre de recherches sur la Renaissance".

KAMUF, P. (1998), *Signature pieces: on the institution of authorship*, Ithaca: Cornell University.

LABANDEIRA, Amancio (comp.) (1999), *La imprenta en España: compilación de repertorios clásicos* [Archivo de ordenador]. Madrid: Fundación Histórica Tavera.

LAPLANA GIL, José Enrique (1998), "Noticias y documentos relativos a la Biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús en Huesca", *Voz y Letra*, IX,1, pp. 123-140.

LATASSA Y ORTÍN, Félix (2001), *Bibliotecas antigua y nueva de autores aragoneses* (Pamplona, 1799), aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico / por Miguel Gómez Uriel, ed. CD rom, Universidad de Zaragoza.

Le livre et l'édition dans le monde hispanique. XVI-XX siècles. Practiques et discours paratextuels (1992), Grenoble: Université Stendhal.

Le pouvoir des bibliothèques: la mémoire des livres en Occident (1996), Paris: Albin Michel.

LECOQ PÉREZ, Carolina (1988), *Los pliegos de cordel en la Bibliotecas de París,* Madrid: Printing Books.

LEFEVERE, André (1997), *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca: Colegio de España.

LEONARD, Irving (1953), *Los libros del conquistador*, México: FCE.

L'Europe et le livre: éseaux et practiques du négoce de librairie, XVI-XIX siècles (1996) Paris: Klinksieck.

Libros libres de Baltasar Gracián (2001), ed. Ángel San Vicente Pino, Zaragoza: Gobierno de Aragón.

Livres et librairies en Espagne et Portugal XVI-XX siècles (1989), Paris: CNRS.

LLORDÉN. Andrés (1973), *La imprenta en Málaga (ensayo para una tipobibliografía malagueña)*, Málaga: Caja de Ahorros de Málaga.

Lo spazio letterario del medievo, ed. P. Boitani, M. Mancini y A. Varvaro, 1999.

Lo spazio letterario di Roma Antica (1989-1990): I. La produzione del testo. II. La circolazione del testo. III. La ricezione del testo. IV. L'attualizacione del testo. V. Cronologia e bibliografia della letteratura latina), dir. G. Cavallo, P. Fedeli y A. Giordina, Roma: Salerno.

LÓPEZ HUERTAS, Mº José (1997), *Bibliografía de impresos granadinos de los s. XVII y XVIII*, Universidad de Granada.

LÓPEZ VIDRIERO, Mª L. y P.M. CÁTEDRA, ed. (1998), *El libro antiguo español. IV. Coleccionismo y bibliotecas (siglos XV-XVIII)*, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y la Edición.

LÓPEZ VIDRIERO, Mª Luisa dir. (2001 y ss.), *Catálogo de los Reales Patronatos,* Madrid: Patrimonio Real.

LOPEZ VIDRIERO, Mª Luisa y Pedro M. CÁTEDRA eds. (1988 y ss.), *El libro antiguo español*, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y la Edición.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1998), "Editar en Internet (*che quanto piace il mondo è breve sogno*)", *Incipit*, 18, pp. 1-40.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1999*a*), *Libros de caballerías castellanos en las Bibliotecas Públicas de París. Catálogo descriptivo*. Pisa - Alcalá de Henares: Università di Pisa - Universidad de Alcalá de Henares.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1999*b*), "El libro impreso ante el poder: claros y sombras del control ideológico", *Voz y Letra*, X/1, pp. 41-50.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero& Ramos.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2002), "¿Cómo editar textos impresos? Notas y comentarios para un manual", *La Corónica*, 30, pp. 279-315.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2003*a*), "Escribir, componer, corregir, reeditar, leer (o las transformaciones textuales de la imprenta)", en *Libro y lectura en la Península Ibérica y América (Siglos XIII a XIV)*, ed. Antonio Castillo Gómez, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, pp. 209-242.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2003*b*), "La "Informática Humanística": notas volanderas desde el ámbito hispánico", *Incipit*, XXIII, pp. 91–114.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2005), *Los primeros ilustradores del Quijote*, Madrid: Ollero&Ramos.

LYELL, James Patrick (1997), *La ilustración del libro antiguo en España*, Madrid: Ollero&Ramos.

MacKENZIE, D.F. (1999), *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge University.

MADURELL MARIMÓN, José Mª (1964-65), "Licencias reales para la impresión y venta de libros", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXII, 1-2, pp. 110-248.

MADURELL, J. M. y Jorge RUBIÓ (1955), *Documentos para la historia de la imprenta y la librería en Barcelona (1474-1553)*, Barcelona: Gremios de Editores y Libreros y de Maestros Impresores.

MALDONADO, F.C.R. (1975), "Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo", en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid: Castalia, pp. 405-428.

MANGUEL, Alberto (1998), *Una historia de la lectura*, Madrid: Alianza.

MANO GONZÁLEZ, Marta de la (1998), *Mercaderes e impresores de libros en la Salamanca del siglo XVI*, Universidad de Salamanca.

MANSO PORTO, C. (1996), *D. Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, mecenas y bibliófilo*, La Coruña: Xunta de Galicia.

MARÍN MARTÍNEZ, Tomás (1970), *Memoria de las obras y libros de Hernando Colón, del bachiller Juan Pérez*, Madrid: [edición del autor].

MARÍN MARTÍNEZ, Tomás, J. M. RUIZ ASENCIO y Klaus WAGNER (1993 y 1995), *Catálogo concordado de la Biblioteca de Hernando Colón*, Madrid – Sevilla: Fundación MAPFRE América - Cabildo de la Catedral.

MAROTTI, Arthur (1995), *Manuscript, Print, and the England Lyric*, Ithaca: Cornell University.

MÁRQUEZ, Antonio (1980), *Literatura e Inquisición en España, 1478-1834*, Madrid: Taurus.

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

MARSÁ, María (2002), *La imprenta en La Rioja (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Arco Libros.

MARTIN, Henry Jean (1969), *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII siècle (1598-1701)*, Genève: Droz, 1969

MARTIN, Henry-Jean (2000), *La naissance du livre moderne: mise en page et mise en texte du livre français (XIV-XVII siècles)*, Paris: Éditions du Cercle de la Librairie.

MARTIN, Henry-Jean (2001), *Historia y poderes de lo escrito*, Gijón: TREA.

MARTÍN ABAD, Julián (1989), *Manuscritos de España. Guía de catálogos impresos*, Madrid: Arco Libros.

MARTÍN ABAD, Julián (1995), *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid: Arco Libros.

MARTÍN ABAD, Julián (1996), *Los incunables de las bibliotecas españolas*, Valencia: Vicent García Editores

MARTÍN ABAD, Julián (1999), *La imprenta en Alcalá de Henares (1601-1700)*, Madrid, Arco Libros.

MARTÍN ABAD, Julián (2001), *Post-incunables ibéricos*, Madrid: Ollero & Ramos.

MARTÍN ABAD, Julián ed. (*año*), *Catálogo general de incunables en bibliotecas españolas* (nueva edición, corregida y aumentada de García Cravioto), Madrid: Arco Libros.

MARTÍN ABAD, Julián (2003), *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*, Madrid: Laberinto

MARTÍN ABAD, Julián (2004), *Los libros impresos antiguos*, Valladolid: Universidad de Valladolid.

MARTÍNEZ BARBEITO, Carlos (1970), *Impresos gallegos de los s. XVI, XVII y XVIII*, Santiago: CSIC.

MARTÍNEZ DE SOUSA, José (2001), *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*, Gijón: TREA

MARTÍNEZ DE SOUSA, José (2002), *Pequeña historia del libro*, Gijón: TREA

McKERROW, Ronald (1998), *Introducción a la bibliografía material*, Madrid: Arco Libros.

McLUHAN, Marshall (1993), *La galaxia Gutemberg. Génesis del "Homo Typographicus"*, Barcelona: Círculo de Lectores.

MÉNDEZ APARICI, J. (1993 y ss.), *Catálogo de los impresos del s. XVI de la Biblioteca Pública del Estado. Toledo*, Madrid: Ministerio de Cultura.

MENDOZA DÍAZ-MAROTO, F. (2001), *Panorama de la literatura de cordel española*, Madrid: Ollero & Ramos

MERLO VEGA, José Antonio, (2000), "Nuevas formas para el acceso al libro antiguo" (Comunicación presentada en el XV Coloquio de la AIB, Salamanca). http://exlibris.usal.es/merlo/escritos/pdf/aib.pdf.

MERLO VEGA, JOSÉ A. y Ängela SORLI ROJO (2000), "Bibliotecas Digitales (I): colecciones de libros de acceso público", *Revista Española de Documentación Científica*, 23, 1, 91-103. http://exlibris.usal.es/merlo/escritos/redcbd1.htm; y "Bibliotecas digitales (II): directorios de recursos", *Revista Española de Documentación Científica*, 23, 2, pp. 213-220. http://exlibris.usal.es/merlo/escritos/redcbd2.htm.

MOLL, Jaime (1974), "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla", *BRAE*, LIV, pp. 97-103.

MOLL, Jaime (1979), "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, 49-107.

MOLL, Jaime (1979), "¿Por qué escribió Lope *La Dorotea*? Contribución de la historia del libro a la historia literaria", *1616*, II, pp. 7-12.

MOLL, Jaime (1981), "Valoración de la industria editorial española del siglo XVI", en *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'ancien régime*, Madrid: Casa de Velázquez, pp. 79-84.

MOLL, Jaime (1982), "Correcciones en prensa y crítica textual: a propósito de *Fuenteovejuna*", ", *Boletín de la Real Academia Española*, LXII, 159-171.

MOLL, Jaime, ed. (1984), Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y Reglas generales para los componedores*, Madrid: El Crotalón.; y (2002), Madrid: Calambur.

MOLL, Jaime (1987), "Sobre el *privilegio* a Cristóbal Plantin", en *Homenaje a Justo García Morales*, Madrid: ANABAD.

MOLL, Jaime (1990), "Aproximaciones a la sociología de la edición literaria", en *La edición de textos*, ed. Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, London: Tamesis, pp. 61-68.

MOLL, Jaime (1992), "El libro, entorno del texto", *Le livre et l'edition dans le monde hispanique. XVI^{e}-XX^{e} siècles. Pratiques et discours paratextuels,* Grenoble, Numéro hors série de TIGRE, pp. 9-19.

MOLL, Jaime (1994), *De la imprenta al lector. Estudio sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid: Arco Libros.

MOLL, Jaime (1996), "El impresor y el librero en el Siglo de Oro", en *Mundo del libro antiguo*, Madrid: Universidad Complutense, pp. 27-41

MOLL, Jaime (1998), "Hacia la primera edición del *Lazarillo*", en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Alcalá: Universidad de Alcalá, pp. 1049-1055.

MOLL, Jaime (1998), "Escritores y editores en el Madrid de los Austrias", *Edad de Oro*, 17, pp. 97-106.

MONTANER FRUTOS, Alberto (1999), *Prontuario de bibliografía*, Gijón: TREA

MONTECCHI, Giorgio (1997), *Il libro nel Rinascimento: saggi di bibliologia*, Milano: La Storia.

MONTERO, Juan (1998), "Estudio bibliográfico", en *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, ed. facsímil, Universidades de Sevilla, Córdoba y Huelva, 1998.

MONTERO, Juan (2004), "Sobre imprenta y poesía a mediados del siglo XVI (Con nuevos datos sobr ela princeps de *Las* obras de Jorge de Montemayor),", *Bulletin* Hispanique, 1, pp. 81-102.

MONTOTO, Santiago (1948), *Impresos sevillanos*, Madrid: Instituto Miguel de Cervantes.

MORALES BARBERO, Consolación (año), *La Imprenta Real de Madrid desde su fundación hasta fines del siglo XVII*, Madrid: Ed. Municipales.

MORENO GARBAYO, Justa (1999), *La imprenta en Madrid (1626-1650). Materiales para su estudio e inventario*, ed. F. de los Reyes. Madrid: Arco Libros.

MORISSE, Gérard (1996), "Cinq années (1991-1995) de contribution espagnole à l'histoire du livre au XVI siècle", *Revue française d'histoire du livre*, 90-91 (1996), pp. 129-142.

MORISSE, Gérard (2002), "Blas de Robles (1542-1592), primer editor de Cervantes", en *El libro antiguo español*, VI, pp. 285-320.

MOURENZA, Carmen (1977), *Historia de la imprenta en Asturias*, Salinas: Ayalga.

NALLE, Sara T. (1989), "Literacy and Culture in Early Modern Castile", *Past and Present*, 125, pp. 65-96

NORTON, F. J. (1997), *La imprenta en España, 1501-1520*, edición anotada, con un nuevo "Indice de libros impresos en España, 1501-1520" por Julián Martín Abad. Madrid: Ollero&Ramos

NYSSEN, Hubert (1993), *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris: Nathan.

ODRIOZOLA, A. y X.R. BARREIRO (1992), *Historia de la imprenta en Galicia*, La Coruña: Galicia ed.

OLMEDO, Felix G. (1938), *Juan Bonifacio (1538-1606) y la cultura literaria del Siglo de Oro*, Madrid: Sociedad Menéndez Pelayo.

PAREDES ALONSO, Javier (1989), *Mercaderes de libros: Cuatro siglos de historia de la hermandad de San Jerónimo,* Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

PASCUAL, Jaime (1985), "Literatura e imprenta en la Barcelona del siglo XVII", *El Crotalón*, 2, pp. 607-639

PAULTRE, R. (1991), *Les images du livre. Emblemes et devises*, Paris: Hermann, 1991.

PARDO TOMÁS, José (1991), *Ciencia y censura* en los siglos XVI y XVII, Madrid: C.S.I.C.

PEDRAZA GRACÍA, Manuel .José (1997), *La producción y distribución del libro en Zaragoza, 1501-1521*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

PEDRAZA GRACIA, Manuel José (1993), *Guía para el estudio de la historia del libro en Zaragoza entre 1501 y 1521*, Zaragoza: Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa.

PEDRAZA GRACIA, Manuel José (1998), *Lectores y lecturas en Zaragoza (1501-1521)*, Universidad de Zaragoza: Universidad.

PEDRAZA, M. J, Yolanda CLEMENTE y Fermín DE LOS REYES (2003) *El libro antiguo*, Madrid: Síntesis,.

PENNEY, Clara Louisa (1965), *Printed Books 1468-1700 in the Hispanic Society of America*, New York: HSA.

PEÑA, Manuel (1996), *Cataluña en el Renacimiento: libros y lenguas (Barcelona 1473-1600)*, Lleida: Milenio.

PEÑA, Manuel (1997), *El laberinto de los libros. Historia cultural de la Barcelona del Quinientos*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

PEÑA, Manuel, Pedro RUIZ PÉREZ y Julián SOLANA eds. (2001), *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*, Universidad de Córdoba.

PEPE, Inoria (1967), "La biblioteca di Argote de Molina. Tentativo di catalogo della sezione manoscritti", *Studi di Letteratura Spagnola*, pp. 165-262.

PÉREZ GOYENA, A. (1947-1964), *Ensayo de bibliografía navarra (Desde la creación de la imprenta en Pamplona hasta el año 1910)*, Burgos Aldecoa.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1891-1907), *Bibliografía madrileña*, Madrid Tipografía de los Huérfanos.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1992), *La imprenta en Medina del Campo*, ed. facsímil por P.M. Cátedra, Valladolid: Junta de Castilla y León.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1994), *La imprenta en Toledo* (1887), ed. facsímil, Valencia: Librerías París.Valencia.

PESET MANCEBO, María Fernanda (2003), "Bibliotecas digitales en Internet de libro raro, antiguo e incunables", *Anales de Documentación*, 6, pp. 241-260. http://www.um.es/fccd/anales/ado6/ado615.pdf.

PETRUCCI, Armando ed. (1990), *Libros, editores y público en la Europa moderna*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

PETTAS, William (2004), *A history & bibliography of the* Giunti *(Junta) printing family in Spain 1514-1628*, New Castle, Del. : Oak Knoll Press.

PINTO CRESPO; Virgilio (1983) , *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI,* Madrid: Taurus.

PIPER, David, *The Image of the Poet: British Poets and theis Portraits*, Oxford University, 1982.

Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca del Estado de Baviera de Munich (1974), ed. facsímil, Madrid: Joyas Bibliográficas.

PORTELA SILVA, M. J. (1996), *Mundo del libro antiguo*. Madrid: Universidad Complutense.

PRIETO BERNABÉ, José Manuel (2000), *La seducción de papel: el libro y la lectura en la España del Siglo de Oro*, Madrid: Arco Libros

PRIETO BERNABÉ, Manuel (1990), *La cultura del impreso en el Madrid de Felipe II*, Madrid: Artes Gráficas Municipales.

REYES GÓMEZ, Fermín de los (2000), *El libro en España y América: legislación y censura (siglos XV-XVIII)*, Madrid: Arco Libros.

REYEZ GÓMEZ, Fermín de los (1997), *La imprenta en Segovia (1472-1900)*, Madrid: Arco Libros.

RICHARDSON, Brian (1994), *Print Culture in Renaissance Italy: The Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*, Cambridge University.

RICO, Francisco (1988), "La *princeps* del *Lazarillo*", en *Problemas del Lazarillo*, Madrid: Cátedra, pp. 113-151.

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

RICO, Francisco, dir. (1998), Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Instituo Cervantes – Crítica.

RICO, Francisco (1999), "Componedores y grafías en el *Quijote* de 1604 (sobre un libro de R.M. Flores)", en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, pp. 63-83.

RICO, Francisco (2000), "Crítica textual y transmisión impresa (para la edición de *La Celestina*)", en Francisco Rico, dir. (2000), pp. 223-241.

RICO, Francisco dir. (2000), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid: Universidad de Valladolid - Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

RIELO CARBALLO, Nicanor (1982), *El libro lucense (1495-1936)*, Sada, La Coruña: Ediciós do Castro

ROBBEN, F. M. A. (1990), *Cristóbal Plantino (1520-1589) y España*, Madrid.: Biblioteca Nacional.

RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, R. y M. LLORDEN MIÑAMBRES eds (1998), *El libro antiguo en las bibliotecas españolas*, Oviedo: Universidad de Oviedo

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1997), *Biblioclasmo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura*, Valladolid: Junta de Castilla y León.

RODRÍGUEZ MARTÍN, Domingo (1992), *Bibliografía vallisoletana*, Valladolid: VV.EE.

RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1928), "La biblioteca de Benito Arias Montano y documentos para su reconstitución (1548-1598)", *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, II, pp. 555-598.

RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1945), *La imprenta en Extremadura*, Diputación de Badajoz.

RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1970), *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid: Castalia (suplemento por A. Askins y V. Infantes, Madrid: Castalia, 1999).

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *El escritor que compró su propio libro. Para leer el "Quijote"*, Barcelona, Debate, 2003.

ROJO VEGA, Anastasio (1985), *Ciencia y cultura en Valladolid. Estudio de las bibliotecas privadas de los siglos XVI y XVII*, Universidad de Valladolid.

ROJO VEGA, Anastasio (1994), *Impresores, libreros y papeleros en Valladolid y Medina del Campo*, Valladolid: Junta de Castilla y León.

ROMERO DE LEA, Carlos (1974), *La imprenta y los pliegos poéticos*, Madrid: Joyas Bibliográficas.

ROSE, Mark (1993), *Authors and Owners: The Invention of Copyright*, Cambridge: Harvard University.

RUBIÓ I BALAGUER, J. (1993), *Llibreters i impressors a la corona d'Aragó*, Barcelona Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

RUBIO LAPAZ, Jesús (1993), *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Universidad de Granada.

RUEDA RAMÍREZ, Pedro José (1999), "La circulación de libros entre el viejo y el nuevo mundo en la Sevilla de finales del siglo XVI y

comienzos del siglo XVII", *Cuadernos de Historia Moderna*, 22, pp. 79-105.

RUEDA RAMÍREZ, Pedro José (2001), "En torno a las librerías sevillanas: almacenes de libros para Andalucía y el Nuevo Mundo", en *La cultura en Andalucía: vida, memoria y escritura en torno a 1600*, eds. Pedro Ruiz Pérez y Klaus Wagner, Estepa: Ayuntamiento, pp. 251–70

RUEDA RAMÍREZ, Pedro José (2001), "El control inquisitorial del libro enviado a América en la Sevilla del siglo XVII", en *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*, ed. M. Peña, P. Ruiz Pérez y J. Solana, Universidad de Córdoba, pp. 255-270.

RUEDA RAMÍREZ, Pedro José (2003), "Libros a la mar: El libro en las redes comerciales de la Carrera de Indias", en *Libro y lectura en la Península Ibérica y América (Siglos XIII a XIV)*, ed. Antonio Castillo Gómez, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, pp. 189–207.

RUEDA RAMÍREZ, Pedro José (2005), *El comercio de libros con América en la carrera de las Indias (sigloXVII)*, Sevilla, Diputación – Universidad de Sevilla – C.S.I.C.

RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel (1992), *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid: Biblioteca Nacional.

RUIZ FIDALGO, Lorenzo (1993), *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, Madrid: Arco Libros.

RUIZ LASALA, Inocencio (1994), *De libreros y de libros*, Madrid: Libris.

RUIZ PÉREZ, Pedro (1997), *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (1534-1597)*, Universidad de Córdoba.

RUIZ PÉREZ, Pedro (1998), "Lecturas del poeta culto (imprenta y mediación en las *Rimas* de Antonio de Paredes)" *Bulletin Hispanique,* 100,2, pp. 425-448.

RUIZ PÉREZ, Pedro (1998), "Observaciones sobre libros y lecturas en círculos cultos (A propósito de la biblioteca de Mal Lara)", *Bulletin Hispanique,* 100,1, pp. 53-68.

RUIZ PÉREZ, Pedro (1998-99), "Los libros del poeta renacentista", *Archivum*, XLVIII-XLIX, pp. 479-515.

RUIZ PÉREZ, Pedro (1999), *De la pintura y las letras. La biblioteca de Velázquez,* Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

SAGREDO FERNÁNDEZ, J.A. (1997), *Fuentes para el estudio de la imprenta en Burgos (1475-1599)*, Burgos: Ayuntamiento de Burgos.

SÁINZ RODRÍGUEZ, Pedro dir. (1975 y ss.), *Biblioteca bibliográfica hispánica*, Madrid: FUE

I. Repertorios por lugar de nacimiento (A. Labandeira)

II. Repertorios por profesiones y otras características personales (M. Rodríguez San Vicente)

III. Tipobibliografías (A. Labandeira)

IV. Índice de publicaciones periódicas (A. Labandeira)

V. Bibliografía sobre historia de la imprenta (A. Labandeira)

SALTILLO, Marqués del (1948), "Bibliotecas, libreros e impresores madrileños del siglo XVII", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LIV, pp. 255-285.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1950), *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid: CSIC.

SÁNCHEZ, Juan M. (1991), *Bibliografía aragonesa del siglo XVI (1501-1600)*, (1914), Madrid: Arco Libros.

SAUNDERS, David (1992), *Authorship and Copyright*, London: Routledge.

SAUNDERS, J.W. (1964), *The Profession of English Letters*, London: Routledge.

SELIG, Karl-Ludwig (1960), *The library of Vicencio Juan de Lastanosa, Patron of Gracian*, Genève: Droz

SEVERIN, Dorothy Sherman (2004), *Del manuscrito a la imprenta en la época de Isabel la Católica*, Kassel: Reichenberger.

SIEBER, Harry (1998), "Clientelismo y mecenazgo: hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III", en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Universidad de Alcalá de Henares, t. I, pp. 95-113.

SIGNES CODOÑER, Juan, Carmen CODOÑER y Arantxa DOMINGO MALVADI (2001), *Biblioteca y epistolario de Hernán Núñez de Guzmán (El Pinciano). Una aproximación al humanismo español del siglo XVI*, Madrid: CSIC.

SIMÓN DÍAZ, José (1972), *Impresos del siglo XVII: bibliografía selectiva por materias de 3500 ediciones*, Madrid: CSIC.

SIMÓN DÍAZ, José (1988), "El mecenazgo en la España de los Austrias", en *Le livre dans l'Europe de la Renaissance*, ed. Pierre Aquilon et Henri-Jean Martin, Paris: Promodis, pp. 112-121.

SIMÓN DÍAZ, José (1983), *El libro español antiguo*, Kassel: Reichenberger (2ª ed. Madrid : Ollero & Ramos, 2000).

SOLANA PUJALTE, Julián (2001), "M.T Ciceronis Epistolae... Un impreso desconocido de la tipografía cordobesa del siglo XVI", en *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*, ed. M. Peña, P. Ruiz Pérez y J. Solana, Universidad de Córdoba, pp. 159-186.

SOLÍS DE LOS SANTOS, José (1997), *El ingenioso bibliólogo don Francisco de Araoz*, Sevilla: Universidad de Sevilla.

SOMMERVOGEL, C. *et al.* (1890-1930), *Bibliothèque de la Compagnie de Jesus*, Lovaina: Editions de la Bibliothèque S. J., 12 vols.

SOTO FREIRE, Manuel (1982), *La imprenta en Galicia*, Lugo: Círculo de las Artes.

SPADACCINI, Nicolás y Jenaro TALENS eds. (1992), *The Politics of Editing*, Minneapolis: University of Minnesota.

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

STROSETZKI, Christoph (1997), *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel: Reichenberger.

TAMAYO DE VARGAS, Tomás (1997), *Junta de libros*, ed. crítica, estudio y notas por Belén Álvarez García, Tesis doctoral inédita de la Universidad de Navarrra, dir. I. Arellano.

TROVATO, Paolo (1991), *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bolonia: Il Mulino.

VALDENEBRO Y CISNEROS, José Mª (2002), *La imprenta en Córdoba* (1900), ed. facsímil P. Ruiz Pérez, Diputación de Córdoba.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, Rosa FERNÁNDEZ LERA y Andrés DEL REY SAYAGUÉS (2001), *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1883)*. Kassel: Reichenberger.

VEGA GONZÁLEZ, J. (1983), *La imprenta en Toledo. Estampas del Renacimiento, 1500-1550*, Toledo: IPIET.

VELASCO DE LA PEÑA, E. (1998), *Impresores y libreros en Zaragoza, 1600-1650*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

VERA Y SIGÜENZA, Juan Josef (1992), *Mecanismo del arte de la imprenta para facilidad de los operarios que la exerzan*, ed. facs., Madrid: Almarabu.

VIALA, Alain (1985), *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris: Éditions du Minuit.

VIGO TRASANCOS, Alfredo ed. (1999), *Cultura, poder y mecenazgo,* Universidade de Santiago de Compostela.

VÍLCHEZ DÍAZ, Alfredo (1990), *La imprenta en Granada en el s. XVI* (tesis doctoral inédita), Madrid: Universidad Complutense.

VIÑAO FRAGO, Antonio (1999), *Leer y escribir. Historia de dos prácticas culturales*, Fundaion Educación, Voces y Vuelos.

WAGNER, Klaus (1982), *Martín de Montesdoca y su prensa. Contribución al estudio de la imprenta y de la bibliografía sevillanas del siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

WAGNER, Klaus (1990), *Catálogo abreviado de las obras impresas del s. XVI de la Biblioteca Universitaria de Sevilla: Países de habla alemana. Países Bajos*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

WAGNER, Klaus (1992), "Hernando Colón: semblanza de un bibliófilo y de su biblioteca en el quinientos aniversario de su nacimiento", en *El Libro Antiguo Español*, pp. 475–92

WAGNER, Klaus (1998), *Catálogo abreviado de las obras impresas del s. XVI de la Biblioteca Universitaria de Sevilla: España y Portugal*, Sevilla: Universidad de Sevilla.

WAGNER, Klaus (2001), "La imprenta: de Gutenberg a las tipografías hispanas en América", en *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*, eds. Manuel Peña Díaz, Pedro Ruiz Pérez, Julián Solana Pujalte, Córdoba, Universidad, pp. 1-20.

WAGNER, Klaus (2002), "Flamencos en el comercio del libro en España : Juan Lippeo, mercader de libros y agente de los Bellère de Amberes", en *El libro antiguo español,* Salamanca, Universidad de Salamanca, SEMYR, pp. 431-497.

WALL, Wendy (1993), *The Imprint of Gender: Authorship and Publication in the English Renaissance*, Ithaca: Cornell University.

WEITZMAN, Kurt (1970), *Illustration in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton University.

WERUAGA PRIETO, Ángel (1993), *Libros y lectura en Salamanca. Del barroco a la ilustración, 1650-1725*, Valladolid: Junta de Castilla y León.

YEVES ANDRÉS, J. A. (1997), *La estética del libro español. Manuscritos e impresos españoles hasta finales del siglo XVI en la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

NUEVAS LECTURAS DE LA POESÍA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII (2003-2005)

Manuel Ángel Candelas Colodrón

Universidade de Vigo

Unreal city,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
T. S. Eliot[1]

Con ocasión del VII Congreso de la Asociación Internacional de los Siglos de Oro celebrado en la Universidad de Cambridge en julio de 2005 tuve el privilegio de presidir un encuentro de investigadores sobre la poesía áurea. Ahora publico el resultado de mi intervención gracias a la generosidad de la revista *Etiópicas* que ha considerado oportuno darlo a conocer de forma casi inmediata, dada la naturaleza bibliográfica del trabajo.

1. EDICIÓN. NUEVOS TEXTOS. ATRIBUCIONES.

Las ediciones de diversos *cancioneros* bajo la dirección de Labrador Herraiz y DI Franco siguen contribuyendo a la mejor comprensión del sistema poético de los siglos XVI y XVII. Con el patrocinio inestimable

[1] Mientras debatíamos sobre el siglo de oro español, estallaban varias bombas en Londres: estos versos conversaron por un momento conmigo.

del servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, ven publicados durante estos años el *Cancionero sevillano de Lisboa* [2003], con colaboración de López Budia, y el *Cancionero sevillano de Fuenmayor* [2004], con la de Rico García. Esta especie de reencuentro con las colecciones que alumbraron estos siglos, se completa con la necesaria edición del *Cancionero de Hernando del Castillo* [2005], a cargo de González Cuenca, que permite ver estos denominados siglos áureos con la continuidad de sensibilidades medievales. Esta misma pretensión de vincular la poesía moderna con la de épocas anteriores se halla en la publicación de las llamadas *invenciones* (motes, divisas, letras, procedentes de justas poéticas) que forman sección aparte del conocido cancionero Rennert o de Londres de la British Library, organizado en torno a 1500 por parte de Gornall [2003] o la edición de las coplas del *Provincial* de una copia de 1668 a cargo de Chicharro Chamorro [2003].

Dentro de este mismo epígrafe conviene comentar la decisión de Askins e Infantes de llegar al final de su trabajo [2004], no por falta de energía o de trabajo sino más bien por un replanteamiento de los esfuerzos. A Lara Garrido hay que volver a agradecer su trabajo incansable en el descubrimiento de textos muy desconocidos, como el realizado sobre el poeta sevillano Pedro de Quirós [2004]. Y a Pérez-Abadín, el suyo, de construir una biografía literaria en el caso del hasta ahora enigmático Francisco de la Torre.

La continuación del trabajo de catalogación de manuscritos de la Nacional sigue resultando imprescindible, del mismo modo que debe considerarse una propuesta muy interesante la de Jauralde de establecer un marco de convenciones para la edición de textos. Desde tiempo se viene debatiendo la fórmula idónea para dar a conocer los textos poéticos: aunque sigue siendo motivo de discusión, no cabe duda de que las posturas se van aproximando. A falta de un final para el proceso iniciado de convención académica, los desacuerdos continuarán. El anuncio de la creación de un diccionario literario por parte de este tenaz e indispensable grupo de investigación de edición de manuscritos poéticos se sostiene sobre la necesidad básica de una descripción de las fuentes impresas y manuscritas de una buena parte de sus obras. Me atrevo a formular ante la envergadura de tales empeños si veremos algún día estos textos digitalizados de la Biblioteca Nacional en Internet. Los dineros públicos tan bien empleados en finalidad semejante deben tener un lugar preminente para la consulta de los investigadores.

2. COLECCIONES. ANTOLOGÍAS.

Las antologías de textos poéticos de los siglos XVI y XVII no han dejado de imprimirse. De entre ellos, sin menoscabo del fértil y necesario campo de la divulgación de la poesía clásica entre los más jóvenes, conviene destacar el libro de Micó y Siles para la editorial *Círculo de lectores*. Es reconocible el destinatario de este tipo de libros entre una clase media ilustrada y, por tanto, la particular recepción de esta selección de poemas. La antología de Micó y Siles (la de dos estudiosos, la de dos poetas) propone una señalada lectura del siglo de oro en este cambio de siglo: por ello resulta significativa y, a la larga, decisiva en el camino de establecer una historia de la recepción de la poesía española de los siglos XVI y XVII en este siglo XXI.

La antología de Cristóbal de Castillejo era asignatura pendiente: Reyes Cano [2004] rellena esa insólita laguna. Y de esa operación surge poderosa una revisión del panorama poético del XVI como algo más que un enconado debate entre italianistas y castellanistas. Conviene reescribir ese episodio tras leer los versos de Castillejo en los que, con ironía, salpica de crítica la nueva moda italianizante y muestra un conocimiento humanista de los nuevos tiempos.

Aunque el marco de la literatura hispanoamericana, por una estructuración epistemológica de los estudios literarios españoles o más bien por una distribución académica (docente e investigadora) de las subáreas de conocimiento en que se dividen los departamentos de literatura española de sus universidades, se halla fuera (lejos) de nuestro interés como estudiosos del siglo de oro, la antología de Serna sobre la poesía colonial hispanoamericana se hace imprescindible. La propia Serna en el prólogo de su selecta denuncia el abismo entre investigadores de ambos terrenos: “faltan ediciones críticas y sería deseable que americanistas y especialistas en Edad Media y Siglo de Oro españoles trabajasen conjuntamente”. Serna quizá sea excesivamente benevolente al tratar sólo de ediciones críticas: con toda probabilidad ese recorrido de americanistas, medievalistas y siglodoristas debe mostrar otros muchos lugares de encuentro, sin salirse siquiera de este ámbito de la poesía.

3. SOCIOLOGÍA. IMPRENTAS. ACADEMIAS. LUGARES.

El conocimiento que vamos teniendo de una parte esencial de la sociología de la literatura poética de los siglos XVI y XVII va siendo cada vez más preciso. El mundo de las academias, de los círculos de amistades, de las justas poéticas está siendo definido con un detalle extraordinario. Los trabajos de Inmaculada Osuna [2003, 2004, 2005] sobre Granada pueden resultar ejemplares en este sentido, pero vamos viendo cómo lugares menos atendidos encuentran también quién los describa: el de Padorno y Santana [2003] al rescate de Cairasco de Figueroa y los cenáculos canarios; el de Perea Rodríguez [2003] sobre Valencia y el *Cancionero General*, o el de Valladares Reguero [2003], a propósito de Mira de Amescua y su participación en fiestas poéticas. En este aspecto se está avanzando considerablemente, con un alejamiento (bien planteado, a mi juicio) de propuestas biografistas o excesivamente anecdóticas. Con una mayor atención a los géneros, a las deudas con las imposiciones académicas o con una posible pose prestigiosa (vanidosa, me atrevo a decir) que pudiera explicar ciertas elecciones estéticas. Esta pintura de pormenores y entresijos contribuye a explicar con claridad las mal llamadas poesías de circunstancias. Con este fondo de permanente intercambio creativo y con este universo de eficaz estímulo poético, se puede trascender el fácil motejar de ocasionales a poemas de un mayor interés interpretativo. Piénsese, por ejemplo, en los nada inocuos certámenes a favor de santa Teresa o de san Hermenegildo o los productivos resultados paródicos de buena parte de la poesía del Burguillos lopesco cuando enfrenta la poesía de encargo o de competición lírica.

En este ámbito no puede faltar, fronterizo con la ecdótica, el problema de la difusión de los poemas (manuscritos e impresos) aparece de nuevo planteado por Montero Delgado a propósito de las colecciones de poemas que aparecen entre Garcilaso y Herrera, escasamente conocidas.

4. RETÓRICAS. POÉTICAS. GÉNEROS. SUBGÉNEROS.

En este campo los avances son muy fructíferos. Advierto un mayor acercamiento de la retórica a este campo, que parecía exclusivo de las poéticas. Mercedes Blanco sitúa con claridad el asunto [2004]. El estudio de las argumentaciones en, por ejemplo, los sonetos abre un planteamiento

de importancia extraordinaria: véase, al respecto, el artículo de García Castañón [2002] sobre el uso de la deixis como fórmula de apertura poemática.

Las *Anotaciones* de Herrera están recibiendo la atención que se merecen como poética esencial de esta época. El trabajo de Amelia Fernández Rodríguez [2003] es muy significativo, al contemplar buena parte de los conceptos herrerianos de claridad, magnificencia o belleza a la luz de la retórica bizantina, con Hermógenes como sustento poético. O el de Luján Atienza [2004] sobre el estilo afectuoso en el comentario garcilasiano de Herrera. El libro de María José Vega, resultado de los trabajos del *Seminario de Poética europea*, es un buen exponente de este estado de cosas, con el añadido siempre útil de textos que explican buena parte de la literatura del siglo XVI y XVII. La vuelta al modelo clásico no debe entenderse como una moda filológica, sino como el encuentro con uno de los instrumentos más útiles para comprender los textos poéticos de nuestra época clásica.

El estudio de la obra de Garcilaso a la luz de los subgéneros clásicos ofrece un interés muy notable. Otro artículo de Luján Atienza [2003b] pondera la impronta de los modelos del *sermo* y de la *oratio* en la controvertida epístola de Garcilaso a Boscán. La huella clasicista en la división de los géneros que parece regir en el cancionero garcilasiano parece seguirse con total naturalidad en los estudios recientes. A mi entender, ha calado de forma definitiva el estudio de la poesía (evidentemente, la de origen culto) sobre parámetros clásicos. Así se explican el libro de Soledad Pérez-Abadín [2004] sobre la tradición bucólica, los trabajos de Cacho Casal sobre sátira [2004, 2004b] o sobre poesía burlesca [2003]; el artículo de Lara Vilà [2003] de revisión del concepto de poesía épica; o el estudio de Ruiz Pérez [2004] acerca de la epístola en verso del siglo XVI. El estudio de Pérez-Romero sobre la *Carajicomedia*, presentada como una fórmula deconstruida del lenguaje idealista, abre nuevos lugares para la poesía burlesca de corte paródico.

La seudopoética de Herrera no es la única fuente de información del estudioso. Cascales cobra renovado interés: con una edición de sus epigramas y de su paráfrasis de la poética de Horacio a cargo de Sandra Ramos [2004] y con un trabajo de Pérez Pastor [2002] que estudia precisamente su vínculo con la poética horaciana.

5. Intertextualidad. Imitatio. Voces. *Personae*.

El concepto de la *imitatio*, reinventado con el nombre de intertextualidad para evitar el carácter peyorativo de lo que constituyó de antiguo el estudio de fuentes (hidráulico), permite la relectura de varios motivos (el neoplatónico de los "espíritus vivos" garcilasista de Pego Puigbo [2003]) o de temas escolásticos referidos a la dialéctica de sentido e intelecto en poemas de esta época a la luz de los estímulos intelectuales que pueden suponer ciertos conocimientos, como muestra el artículo de McNair [2003]. Así mismo la intervención de conceptos como *persona* o máscara, de estirpe formalista, se enfrenta con una revalorización del yo identitario, sobre todo en aquellos poemas puestos en boca de una mujer: es el caso ejemplar del estudio de Dumanoir [2004] sobre las voces femeninas en los cancioneros manuscritos del siglo XV y XVI. La confrontación entre quienes reivindican la naturaleza ficticia del yo poético y aquellos que tratan de intuir o en algunos casos de asegurar una presencia autorial va encontrando puntos de encuentro necesarios.

6. *INVENTIO*. TEMAS. TOPOS. MOTIVOS.

Este aspecto no se puede desligar del género. De esa manera es posible abordar la cuestión de la *inventio*. El estudio de la emblemática ha alcanzado avances muy sobresalientes. La mayor parte miran hacia los tratados morales, doctrinales, políticos; pero comienzan a verse los frutos de una relación con la composición poética. Rafael Zafra [2003] aborda la edición del libro esencial de este género, a medio camino de la literatura y la ilustración pictórica: los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas, según la versión de Lyon de 1549.

Permítaseme la licencia de llamar la atención en los estudios sobre *inventio* la propensión casi escolástica de tratar, por un lado, del espíritu y, por otro, de la carne. Sobre el primero el libro de Guillermo Serés es muy útil; aunque abarca la literatura espiritual, se centra de forma particular en la poesía religiosa o devocional de san Juan de la Cruz, de santa Teresa o de Ledesma. Presentado como monografía divulgativa, ofrece la necesaria actualización de estas composiciones puestas en evidente contacto con otras manifestaciones literarias de la expresión ascético-mística. Los trabajos consecutivos de Garrote Pérez [2003, 2004] complementan este intento de describir los pulsos espirituales del humanismo: en este caso,

sobre conceptos neoplatónicos como belleza o ausencia en relación con aspectos de la psicología moderna como realización personal o escisión de la personalidad.

La carne o, más bien, sus inevitables atractivos constituyen uno de los temas principales de los estudios sobre temas del siglo XVII. Tal vez por representar el lugar propicio para la interpretación de los márgenes o de las lagunas de una *doxa* social y moral. Es terreno fértil para elucubraciones sobre las peculiariades de todo sistema literario: las herramientas de la deconstrucción encuentran en estos textos buen espacio para la ejemplificación. La publicación de los textos del *Provincial* o el trabajo sobre la *Carajicomedia* revelan un interés creciente. Las consideraciones de Schatzmann Willvonseder [2003] sobre el erotismo y, sobre todo, el libro excelente de Díez Fernández [2003] sobre poesía erótica coloca en su justo término el asunto, abierto a nuevas indagaciones.

Al lado de estas investigaciones se hallan trabajos sobre motivos clásicos, situados en un ámbito intermedio entre la *inventio* y la *dispositio*. Los estudios de Ramajo Caño son, en este sentido, paradigmáticos: sobre el *topos* del *exlusus amator* que conduce al subgénero del *paraclausityron* a propósito del poema de Lope a la puerta y la elegía amorosa latina [2004]. O sobre la *recusatio*, vista como parte ineludible del tópico del proemio de las elegías [2004b]. O sobre los *laudes*, que permitirán explicar los pormenores y el esquema de buena parte de los poemas de elogio de ciudades, paísajes o naciones. De entre los trabajos presentados en estos últimos años, éstos son los que resultan más interesantes y más eficaces, por cuanto permiten comprender mejor el panorama complejo de la poesía de los siglos XVI y XVII.

7. DISPOSITIO. MÉTRICA.

Al tiempo que los estudios sobre el *ornatus* van languideciendo o quedando, para algunos, como residuos positivistas o descriptivistas, aparecen señales de lo que antes apuntaba sobre la aplicación de ciertos conceptos retóricos (más bien de la dialéctica o de la argumentación) al estudio de textos poéticos. Tal es el caso del trabajo de Francesca dalle Pezze [2002] o el de Mónica Güell [2004] sobre la métrica y el ritmo. Ambos parecen llamar la atención sobre uno de los aspectos más cercanos

a los textos, a mi juicio, ya bastante desatendido a favor de otros acercamientos (o alejamientos, más bien) de carácter inequívocamente metacrítico.

8. CANON. FAMA LITERARIA. RECEPCIÓN.

La palabra *canon* ha constituido uno de los fenómenos insoslayables del estudio literario. El concepto, sea sobre la base clásica, pero revisada, de lista de obras (elenco, nóminas: Infantes [2004]) o sobre la base postmoderna, que, a mi juicio, sólo añade al elenco clásico una refinada objeción y cautela, sigue mostrando una eficacia extraordinaria. Incluyo, en este sentido, el trabajo de Cerrón Puga [2003] porque permite ver cómo pudieron leerse en España los versos de Petrarca, atravesados por una censura que procede del mismo corazón del papado romano. Esa transversalidad geográfica permite conocer los entresijos más sutiles de este fenómeno enriquecido de la intertextualidad.

El trabajo de Ruiz Pérez [2003], que anuncia continuación, es paradigmático en ese sentido, aunque se ciñe por ahora a su construcción simultánea. Díez de Revenga [2003], con el repaso a los autores contemporáneos en su relación literaria con la tradición clásica, complementa una parte de esa historia de recepciones. El rescate de la tesis de Guillén en años pasados sobre Góngora se completa ahora con los textos de Gerardo Diego sobre los poetas clásicos, comentados por Julio Neira [2003]. En esta configuración del canon, conviene subrayar el libro de Rusell P. Sebold [2003] que atiende a la perpetuación a lo largo de los siglos del clasicismo garcilasiano y la diatriba antigongorina. Se puede discutir buena parte de sus afirmaciones o conclusiones provisionales, pero es indudable su efectiva comprobación de un *continuum* tradicional que recorre los distintos movimientos de la poesía española, desde Garcilaso, modelo indiscutible y reafirmado a cada paso, hasta Bécquer, con los pasos forzosos del barroco, el neoclasicismo, el prerromanticismo y el romanticismo del finales de siglo. De lectura obligatoria.

2. ESTUDIOS SOBRE AUTORES ESPECÍFICOS.

Este último aspecto del canon nos lleva a analizar cuáles son los autores sobre los que descarga (o descansa) la investigación de poesía de los siglos XVI y XVII.

En el XVI, se estudia a **fray Luis, san Juan de la Cruz** y a **Herrera**. De **fray Luis**, Alcántara Mejía [2002] resalta una concepción casi totalizadora de su discurso poético al ponerlo en relación con *De los nombres de Cristo* o con sus traducciones. Con el fundamento de una neohermenéutica, Alcántara propone una sugerente manera de contemplar la obra de fray Luis como un todo comprensivo, distanciado de las poéticas renacentistas al uso, a media distancia de lo que él acuña como aristotelismo literal e histórico y del platonismo retórico y alegórico.[2]

Por su parte, **Herrera** recibe la atención que debe, tras años en los que su poesía resultaba, ignoro por qué, anticlásica por manierista. Incluso este adjetivo parece pegársele poco a poco de forma definitiva: véase, al respecto, el trabajo de Menéndez Collera [2003] sobre los temas de la poesía amorosa tradicional desarrollados por Herrera. Del mismo modo que es impensable comprender la poesía del XVII sin atender las anotaciones herrerianas, los textos poéticos de Herrera vuelven a situarse en el centro mismo del panorama de la literatura española de estas épocas, como se puede ver claramente en el artículo de Ramajo Caño [2002]. Desde este punto de vista, la obervación de Herrera beneficia una visión del flujo poético de estos siglos como un *continuum* ininterrumpido, más complejo que el fácil contraste entre dos siglos. Dentro de este orbe, el trabajo de Escobar Borrego [2004] sobre las autoridades que figuran en la tabla del *Hércules animoso* de Juan de Mal Lara anima a estudiar con detenimiento la erudición extraordinaria de los humanistas de estos siglos a partir de los autores citados: las tablas son muy útiles en ese caso.

Francisco de la Torre es el gran beneficiado de los estudios recientes: de la mano Colón Calderón [2002] y, sobre todo, de Pérez-Abadín Barro, quien en sus rigurosos trabajos [2003, 2003b, 2003c, 2004, 2004b] ha tratado de asediar al personaje incógnito, no sólo al desvelar datos importantísimos sobre su biografía como al analizar con detalle erudito su obra poética.

[2] Añado a este trabajo las útiles concordancias de su obra poética a cargo de Lara Pozuelo, en archivo de ordenador [2003]

De **Cervantes** no podían faltar las aproximaciones en este año quijotesco: colegas de mi departamento han prestado atención al *Viaje del Parnaso*, como Romo Feito [2003], y a dos poemas incluidos en el Quijote, como Montero Reguera [2005], al tiempo que resaltaba este último la competencia poética de Cervantes en otro artículo [2004]. Estas tres aproximaciones muestran uno de los lugares que los estudios cervantinos tienen aún por explorar.

En el siglo XVII, el dúo Góngora-Quevedo sigue siendo el preferido, pero afortunadamente el interés por **Lope de Vega** abre el panorama. El *Burguillos*, editado por Antonio Carreño en el 2002, vuelve a ser difundido con las notas de Rozas y de Cañas. Entre el biografismo de estos apuntes y el rigor de los de Carreño, aún quedan versos por analizar con el detalle que se merecen. Ambas ediciones, próximas en el tiempo, junto con trabajos que profundizan en el carácter paródico del libro, demuestran que el Lope del Burguillos es mucho Lope. La publicación del *Laurel de Apolo* [2002], a cargo de Giaffreda y con introducción de Profetti; la bibliografía de las obras no dramáticas de Lope de la propia Profetti [2003], la edición de las *Fiestas de Denia* [2004] también a cargo de Profetti con las apostillas históricas de García García evidencian el extraordinario auge de lo lopesco, en el que hay que reconocer la indispensable ayuda de Maria Grazia Profetti, promotora irrefrenable de la obra de Lope de Vega. En este capítulo de la afortunada relectura de la poesía lopesca, la monografía de Pedraza Jiménez, con ese título tan metafórico como apropiado de *El universo poético de Lope de Vega*, constituye una valiosísima aportación no sólo a los estudios de la obra de Lope sino a la reivindicación adicional del autor punto central de la poesía española del siglo XVII. Los estudios que ofrece la revista *Anuario Lope de Vega* sobre poesía (Atienza, Farré, Fernández Mosquera, González Cañal [2002]) consiguen reforzar esa centralidad lopesca, si bien hay que señalar una ligera tendencia a los estudios de las composiciones de sus últimas etapas, como muestran los trabajos de Mascia [2002] de nuevo sobre el *Burguillos* que se agranda a cada paso y de Carreño [2004] sobre el *Laurel de Apolo*.

De **Góngora**, las nuevas perspectivas deconstructivas buscan en las *Soledades* caminos poco hollados, como los planteamientos políticos *in absentia* que formula Robertson-Justiniano a propósito de lo que puede calibrarse como relato épico de un náufrago exiliado. Estudios sobre el hermetismo (cabalístico) en la *Fábula*, como el que firma Vicente García, amplían el ya de por sí abierto panorama de la investigación sobre

Góngora. El discurso poético gongorino, con su oscuridad diáfana, permite, parece ser, zonas de penumbra en las que uno puede moverse con especial libertad interpretativa. Próximo como siempre a Góngora, de **Villamediana** queda todo por hacer y deshacer: Matas Caballero vuelve sobre los pasos del Villamediana más aparentemente biográfico, aquel que mira desde el exilio las vanas ambiciones cortesanas. De **Soto de Rojas** vuelve a estudiarse su *Desengaño de amor en ruinas* (1623) con la siempre recurrente clave barroca, trasladada de aquellas artes que Lessing denominaba espaciales en su *Laoconte*. El acercamiento de Gregorio Cabello, tras años de trabajo sobre este autor, sitúa el texto como un cancionero petrarquista (*cornice*, *fragmenta*, heterogeneidad, dos partes, *homo viator*, Fénix como Laura, polimetría), pero logra, a mi juicio, conformar una monografía ejemplar para el estudio de otros autores, por su erudición, por el análisis sutil de los poemas y por la especulación razonada sobre la estructura de las *Rimas* de Soto de Rojas, ahora reivindicado.

La Universidad de Málaga, con la promoción de Lara Garrido, imprescindible adalid de la poesía del XVII, que comenzó a publicar los poemas de autores un tanto olvidados, como el propio Soto de Rojas (Cabello), da a la imprenta en estos años las necesarias obras de **Paravicino** (Sedeño Rodríguez y Serrano de la Torre [2002]) y de **Pantaleón de Ribera** (Ponce Cárdenas [2003])**.** Añádase la de la póstuma *Lira poética* (1688) de Vicente Sánchez, recuperada por Duce García [2003] con justicia , en el que podemos admirar los numerosos villancicos en dos preciosos volúmenes.

No soy el más indicado para afirmar que **Quevedo** vence a todos los demás en interés investigador. No sólo por los números puntuales de la revista *Perinola* llenos de rigor informativo y de análisis, sino por el número del libros destinados a su estudio. La investigación quevediana, venga desde la perspectiva que venga, ha alcanzado un nivel muy elevado de exigencia y rigor críticos. Un mayor conocimiento de la erudición, una competencia cada vez más obligada para la anotación de textos, un eclecticismo cada vez más rico, muy ponderado y pleno de recursos, con la aplicación de fórmulas retóricas para el estudio del *ornatus*, una más definida descripción de la relación de Quevedo con su época, sus contemporáneos o sus colegas, una preocupación por la determinación genérica de sus composiciones poéticas, propuestas ideológicas compatibles con la incorporación de lecturas procedentes de diversos pensamientos filosóficos. En fin, se trata, hoy en día, de un terreno muy

fértil, en el que, al lado de una especialización cada vez mayor, de forma frecuente se da cabida a concepciones o a perspectivas nuevas que abren armoniosamente el objeto de estudio, como demuestra la traducción al español del libro de Anders Cullhed [2005], escrito en sueco casi una década antes, con honda formación filosófica, o el de Maricarmen Martínez [2003], con semejante vocación totalizadora a partir de la lectura estoicista de la prosa y la poesía de Quevedo, con Bocángel como término comparativo.

El libro de Arellano [2003], reedición actualizada de su clásico sobre la poesía satírica, comparte lugar eminente con el de Cacho Casal [2003] sobre la poesía burlesca y sus modelos italianos y con el de Alonso Veloso [2005] sobre las letrillas, las jácaras, y los bayles, que se suman al de Marigno de 2000 sobre las jácaras. Los trabajos incluidos en el volumen *Quevedo en Manhattan* [2004] o en el *Homenaje a James O. Crosby* [2005], en el que Quevedo constituye el tema primordial, vigorizan el panorama de la investigación quevediana. La poesía encomiástica de Quevedo, de estirpe heroica, que había conformado la musa Clío, vuelve a ser centro de interés. Después de la edición de Arellano y Roncero, Martinengo, con Cappelli y Garzelli, nos ofrece traducción y anotación erudita de la misma musa primera [2005]. Galván Moreno hace lo propio del poco conocido *Poema heroico a Cristo resucitado*: el resultado apunta a un renovado interés por ángulos menos familiares de la poesía quevediana, pero necesitados de una mayor atención hermenéutica. El libro de López Rueda sobre la figura imprescindible del humanista González de Salas, editor de Quevedo, aporta nuevas luces a la interpretación clasicista de todo el conjunto poético quevediano. Los trabajos más específicos de Garzelli [2003] sobre la metapintura burlesca; de Cacho Casal [2004] sobre la revisión de la clásica cronología de Crosby; o el de Ardila [2004] sobre el "polvo enamorado" desde una perspectiva filosófica, permiten calibrar el vigor de la investigación quevediana.

En este campo, sorprende, a mi juicio, que novedosas visiones, enraizadas en la historia de la cultura material, como la del fetiche, tomen a Quevedo como ejemplario. Véanse los trabajos de García Santo-Tomás [2004] y de Martínez Góngora [2005] para corroborarlo. El primero de ellos realiza una introducción muy interesante sobre el estado de las cosas en la investigación literaria que mueve a discusión, en especial, la distancia cada vez más evidente y probablemente más profunda entre los estudios llevados a cabo en la península y los de América.

Finalmente quisiera hacer notar la presencia en estos tres últimos años de un fenómeno valiosísimo: la recopilación en un único volumen de los artículos y trabajos de estudiosos del siglo de Oro. Gallego Morell [2003], Sobejano [2003], García de la Concha [2004], Orozco [2004], Egido [2004], Schwartz [2005], Fernández Mosquera [2005] han reunido con un propósito unitario sus labores investigadoras. Aparte del valor intrínseco de todos ellos, ya reconocido en su momento, al leerlos se produce un efecto similar al que observaba Borges en su relato del Pierre Menard: la conciencia de estar volviendo a leerlos con otras perspectivas, que enriquecen los asertos o afirmaciones antaño sostenidas. Con esta redifusión, se actualizan, por la incorporación latente de tantos otros trabajos que le han sucedido, aquellas consideraciones, aquellas sugerencias. Leídos hoy cobran otra dimensión más enriquecedora y más atenta tal vez con sus intenciones.

BIBLIOGRAFÍA ORGANIZADA POR TEMAS

1. EDICIÓN. NUEVOS TEXTOS. ATRIBUCIONES.

- Askins, A. / Infantes, Víctor, "Suplementos al Nuevo Diccionario. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI (y VI)", *Criticón,* 90 (2004), pp. 137-152.

- *Cancionero General de Hernando del Castillo,* ed. de González Cuenca, Madrid: Castalia, 2005.

- *Cancionero Sevillano de Lisboa* (LN F.G. Cod. 3072). Edición de José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco, Antonio López Budia, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.

- *Cancionero sevillano de Fuenmayor*. Edición de José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco y José Manuel Rico García, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.

- Chicharro Chamorro, Dámaso, *Las coplas del Provincial en su entorno social,* Real Sociedad Económica de Amigos del País de Jaén, 2003. [copia Salazar 1668]

- Gornall, John, *The* Invenciones *in the British Library* Cancionero, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary-University of London, 2003.

- Jauralde Pou, Pablo, *Poesía manuscrita: manual de investigadores,* Madrid: Calambur, 2003.

- Lara Garrido, J., "El manuscrito "Rimas de Doripso de Quer": hacia una nueva edición del poeta sevillano Pedro de Quirós (con un apéndice de textos inéditos)", *Dicenda*, 22 (2004), pp. 129-164.

- Frenk Alatorre, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII*, México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

2. ANTOLOGÍAS

- Castillejo, Cristóbal de, *Antología poética,* ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid: Cátedra, 2003.

- *Paraíso cerrado: poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII*, selección de José María Micó y Jaime Siles, Barcelona: Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, 2003.

- Serna, Mercedes, *Poesía colonial hispanoamericana: siglos XVI y XVII*, Madrid: Cátedra, 2004.

3. SOCIOLOGÍA: IMPRENTAS, ACADEMIAS, LUGARES.

- Bustos Táuler, Álvaro, "Francisco de Terrazas, poeta toscano, latino y castellano", *Dicenda* 21 (2003), pp. 5-19.

- Montero Delgado, J., "Sobre imprenta y poesía a mediados del XVI (con nuevos datos sobre la *princeps* de *Las obras* de Jorge de Montemayor), *Bulletin Hispanique* (2004), pp. 81-102.

- Osuna, Inmaculada, *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la "Poética silva"*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2003 .

- Osuna, Inmaculada, "Justas poéticas en Granada en el siglo XVII: materiales para su estudio", *Criticón,* 90 (2004), pp. 35-77.

- Osuna, Inmaculada, "Manifestaciones de la perspectiva burlesca en la fiesta religiosa barroca: algunos ejemplos granadinos del siglo XVII", *Rilce*, 21/1 (2005), pp. 109-147.

- Padorno, Eugenio/ Santana Henríquez, Germán, *Bartolomé Cairasco de Figueroa y los albores de la literatura canaria*, Las Palmas, 2003.

- Perea Rodríguez, O., "Valencia en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas", *Dicenda*, 21 (2003), pp. 227-251.

- Valladares Reguero, Aurelio, "Participación de Mira de Amescua en justas poéticas y fiestas literarias", *Analecta malacitana,* XXVI, 2 (2003), pp. 473-503.

4. Retóricas. Poéticas. Géneros. Subgéneros.

- Blanco, Mercedes, "Poéticas, retóricas y estudio crítico de la literatura", *Bulletin Hispanique*, (2004), pp. 213-234.

- Cacho Casal, R., "La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos literarios", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* LI (2003), núm. 2, pp. 465-491.

- Cacho Casal, R., "La poesía satírica en el Siglo de Oro: el modelo ariostesco", *Bulletin of Hispanic Studies,* 81/3 (2004), pp. 275-292.

- Cacho Casal, R., "La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido", *Neophilologus*, 88/1(2004b), pp. 61-72.

- Cascales, Francisco de, *Epigramas; Paráfrasis a "La poética" de Horacio; Observaciones nuevas sobre gramática; Florilegio de versificación,* ed. de Sandra Ramos, Tres Cantos-Madrid, Akal, 2004.

- Fernández Rodríguez, Amelia, *Una idea de maravillosísima hermosura: poética y retórica ante la lírica en el siglo XVI*, Univ. Autónoma, 2003.

- García Castañón, Santiago, "La retórica de la presencia en la poesía del siglo de oro: observaciones sobre el uso de la deixis como fórmula de apertura poemática", *Crítica hispánica,* XXIV (2002), pp. 41-58)

- López Martínez, M. Isabel, *Los clásicos de los siglos de oro y la inspiración poética* Valencia: Pre-Textos, 2003.

- Luján Atienza, Á., "¿Es un soneto de Góngora también una alabanza?", *Revista de Literatura*, 129 (2003), pp. 31-58.

- Luján Atienza, Á., "La epístola de Garcilaso a Boscán: entre el *sermo* y la *oratio"*, *Bulletin of Hispanic Studies,* 80/2 (2003b), pp. 161-181.

- Luján Atienza, Ángel, "El estilo afectuoso en las *Anotaciones* de Herrera", Revista de Literatura, 132(2004), pp. 373-388.

- Pérez Pastor, J. L., "La traducción del licenciado Francisco de Cascales del "Ars poética" de Horacio", *Criticón,* 86 (2002), pp. 21-39.

- Pérez-Abadín Barro, S., *Resonare silvas: la tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Universidade de Santiago, 2004.

- Pérez-Romero, A., "The Carajicomedia: the Erotic urge and the Deconstruction of idealist language in the Spanish Renaissance", *Hispanic Review* 71 (2003), pp. 67-89.

- Ruiz Pérez, P. "Las epístolas en verso del siglo XVI", *Bulletin Hispanique*, (2004), pp. 45-80.

- Vega Ramos, María José, ed., *Idea de la lírica en el Renacimiento: (entre Italia y España)*, Seminario de Poética europea del Renacimiento. Vilagarcía de Arousa, Mirabel, 2004.

- Vilà, Lara, "La épica española del Renacimiento (1540-1605): propuestas para una revisión", *BRAE*, 287(2003), pp. 137-150.

5. INTERTEXTUALIDAD. *IMITATIO.* VOCES. *PERSONAE*.

- Dumanoir, Virginie, "Cuando la palabra la tienen las mujeres: voces femeninas en los romances viejos de los cancioneros manuscritos del siglo XV y principios del XVI, *Cancionero general*, 2 (2004), pp. 33-52.

- McNair, A. J., "Re-evaluating Herrera's sonnet XXXVIII: notes on Sense and Intellect in the lyric Persona of *Algunas obras*", *Hispanic Review* 71 (2003), pp. 565-584.

- Pego Puigbo, A., "Hipertextualidad e imitación (a propósito de los 'espíritus de amor' de Garcilaso), *Revista de Literatura* 129 (2003), pp. 5-29.

6. *INVENTIO.* TEMAS. *TOPOS.* MOTIVOS

- Garrote Pérez, Francisco, "El 'ascenso platónico' o el poder transformador de la belleza. Un proyecto humanista de realización personal", *Silva* 2 (2003), pp. 81-110.

- Garrote Pérez, Francisco, "La ausencia en la poesía neoplatónica, modelo humanista de escisión personal y de imposibilidad de realización", *Silva* 3 (2004), pp. 169-202.

- *Los Emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas, Lion, 1549,* ed. Rafael Zafra, Mallorca, 2003

- Serés, Guillermo, *La literatura espiritual en los Siglos de Oro,* Madrid: Arcadia de las letras, 2003.

- José Ignacio Díez, *La poesía erótica en los siglos de oro,* Ediciones del Laberinto, 2003.

- Ramajo Caño, A., "Cerrásteme la puerta rigurosa": *exclusus amator*, un tópico clásico en las letras españolas", *Revista de Literatura*, 132(2004), pp. 321-348.

- Ramajo Caño, A., "Notas sobre el tópico de "laudes" (alabanzas de lugares): algunas manifestaciones en la poesía áurea española", *Bulletin Hispanique,* 1(2003*)*, pp. 99-118.

- Rodríguez Rodríguez, J. J., "Nota sobre la *recusatio* en Herrera: la imitación de los elegíacos latinos en versos I, Elegía 6", Revista de Literatura, 132 (2004b), pp. 349-370.

- Schatzmann Willvonseder, M., "Consideraciones acerca del erotismo: en la investigación en la poesía del siglo XVI", *Dicenda*, 21 (2003), pp. 281-300.

7. *DISPOSITIO*. MÉTRICA.

- Francesca Dalle Pezze, *Per una tipologia sintattica del sonetto aureo spagnolo*, Firenze: Alinea, 2002.

- Güell, Mónica, "Lecture métrique et rimique de "¡Qué de invidiosos montes levantados..." de Luis de Góngora", *Bulletin Hispanique*, 2 (2004), pp. 447-470.

8. CANON. FAMA LITERARIA. RECEPCIÓN.

- Ruiz Pérez, P., "En los inicios del canon lírico áureo", *Voz y Letra,* XVI/1 (2001), pp. 25-52.

- Infantes, V., "Espejos poéticos y fama literaria. Las nóminas de autoridades líricas (siglos XV-XVII)", *Bulletin Hispanique*, (2004), pp. 23-44.

- Cerrón Puga, María Luisa, "Censure incrociate fra Italia e Spagna: il caso di Petrarca (1559-1747)", *Critica del testo* VI (2003), pp. 221-256.

- Sebold, Russell, *Lírica y poética en España, 1536-1870,* Madrid: Cátedra, 2003.

- Díez de Revenga, F., *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.

- Diego, Gerardo, *La estela de Góngora,* ed. Julio Neira, Santander: Universidad de Cantabria, 2003.

ESTUDIOS SOBRE POETAS

1. Fray Luis de León

- *Fray Luis de Léon, obra poética (Archivo de ordenador): concordancias, índices de palabras*, Antonio Lara Pozuelo, Lausanne: Hispánica Helvética, 2003.

- Alcántara Mejía, José Ramón, *La Escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de fray Luis de León* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002

2. Francisco de la Torre

- Colón Calderón, Isabel, "Sobre la edición perdida de Francisco de la Torre", *Dicenda*, 20 (2002), pp. 29-38.
- Pérez Abadín, S., "Al margen de la *Obras* de Francisco de la Torre", *Revista de Literatura* 130 (2003),
- Pérez Abadín Barro, S., "Sobre la interpretación de un verso de Francisco de la Torre: ¿"Citiso mirando" o "paciendo citiso"?", *Hesperia*, 6 (2003), pp. 207-215.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad, "Un nuevo dato sobre Francisco de la Torre: la real provisión documentada en el archivo de Simancas", *Bulletin Hispanique*, 2(2003), pp. 405-423.
- Pérez-Abadín Barro, S., "La poesía de Francisco de la Torre: un proyecto editorial frustrado", *Criticón*, 90 (2004), pp. 5-33.
- Pérez-Abadín Barro, S., "Nota bibliográfica acerca de Francisco de la Torre", *Rilce,* 20/1 (2004), pp. 95-98.

3. San Juan de la Cruz

- Gorga López, G., "Hacia una poética de lo inefable: el "Cántico" de San Juan de la Cruz", *Letras de Deusto,* 34/102 (2004), pp. 61-76.

4. Herrera. Mal Lara

- Ramajo Caño, A., ""... De mi dichoso mal la rica istoria": itinerario amoroso en el cancionero herreriano (1582)", *Criticón*, 86 (2002), pp. 5-19.

- Menéndez Collera, Ana, "Ecos de la temática amorosa tradicional en el discurso poético manierista de Fernando de Herrera", *Rilce*, 19/2 (2003), pp. 243-263.

- Escobar Borrego, Francisco Javier, "Nuevos datos sobre libros y lecturas de Juan de Mal Lara. (A propósito de la Tabla de autores del *Hércules animoso*)", *Criticón*, 90 (2004), pp. 79-88.

5. Cervantes

- Romo Feito, F., "Cervantes y la poesía: el *Viaje del Parnaso*", *El mundo como escritura. Estudios sobre Cervantes y su época*, Universidad de Málaga, 2003, pp. 139-156.

- Montero Reguera, J., "Poeta ilustre o al menos manifico: reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el "Quijote", *Anales cervantinos*, 36 (2004), pp. 37-56.

- Montero Reguera, J., "A partir de dos sonetos del "Quijote": estructura y ritmo del endecasílabo cervantino", *Ínsula*, 700-701 (2005), pp. 35-36.

6. Góngora. Villamediana

- Sliwa, Krzysztof, *Cartas, documentos y escrituras de Luis de Góngora y Argote (1561-1627) y de sus parientes,* Córdoba: Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, 2004.

- Robertson-Justiniano, María, "Reading from the Margins in Góngora'*Soledades", Modern Language Notes, (Hispanic Issue)* 119/2, 2004, pp. 252-268.

- Vicente García, Luis M., "El lenguaje hermético en la *Fábula de Polifemo y Galatea*", *Edad de Oro,* XXIII (2004), pp. 435-455.

- Matas Caballero, Juan, "Un comentario sobre la poesía del exilio del Conde de Villamediana. "Al retiro de las ambiciones de la corte", *Estudios humanísticos. Filología* 26 (2004), pp. 203-218.

7. Lope de Vega

- *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Antonio Carreño, Salamanca: Almar, 2002.

- *Laurel de Apolo,* ed. Christian Giaffreda/ introd. Maria Grazia Profetti, Firenze, Alinea, 2002.

- Profetti, Maria Grazia, *Per una bibbliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa,* Reichenberger, 2003.

- Pedraza Jiménez, Felipe, *El universo poético de Lope de Vega,* Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003

- *Fiestas de Denia,* introducción y texto crítico de Maria Grazia Profetti y apostillas históricas de B. J. García García, Florencia: Alinea, 2004.

- *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, Juan Manuel Rozas / Cañas Murillo, Jesús, Madrid: Castalia, 2005.

- *Anuario Lope de Vega*. [PROLOPE]. Alberto Blecua y Guillermo Serés.

    - Atienza, B., "A una hermosa con ojo de cristal: "La Dorotea" y las "Rimas de Burguillos" en el ciclo *de senectute*", *Anuario de Lope de Vega*, 8 (2002), 9-18.

    - Farré, J., ""Juntad el cetro a su divino arado": la retórica lopesca del encomio a Felipe IV en las fiestas de

canonización de San Isidro (1622)" *Anuario de Lope de Vega*, 8 (2002), 36-46.

- Fernández Mosquera, Santiago, "Lope y la tormenta : variaciones de un tópico", *Anuario de Lope de Vega,* 8 (2002), 47-80.

- González Cañal, Rafael, "Lope, la corte y los 'pájaros nuevos'", *Anuario de Lope de Vega,* 8 (2002),

- Mascia, Mark J., "De/Reconstructing Appearances: Lope de Vega's Inversion of Female Beauty in the *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*", *Romance Notes*, 42/3 (2002), pp. 313-322.

- Carreño, A., "El Laurel de Apolo de Lope de Vega y otros laureles", *Bulletin Hispanique*, (2004), pp. 103-128.

8. Quevedo

- Martínez, Maricarmen, *The Revolt against time: a philosophical approach to the prose and poetry of Quevedo and Bocángel,* Lonham, 2003.

- Arellano, Ignacio, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo,* Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2003.

- Cacho Casal, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos,* Santiago de Compostela, 2003.

- López Rueda, José*, González de Salas, humanista barroco y editor de Quevedo,* Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003.

- *Quevedo en Manhattan,* ed. V. Roncero/ I. Arellano, Madrid: Visor, 2004.

- Galván Moreno, L.*, El "Poema heroico a Cristo resucitado" de Francisco de Quevedo: análisis e interpretación,* Pamplona*:* Eunsa*,* 2004.

- Sliwa, Krzysztof*, Cartas, documentos y escrituras de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645)* Pamplona*:* Eunsa*,* 2005.

- María José Alonso Veloso*, Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo,* Vigo: Universidade de Vigo, 2005.

- *Clío. Musa I*, edición y traducción de Alessandro Martinengo, Federica Cappelli y Beatrice Garzelli, Napoli: Liguori Editore, 2005.

- Cullhed, Anders, *Quevedo: el instante poético,* Zaragoza: Fernando el católico*,* 2005.

- Garzelli, Beatrice, "Il ritratto nel ritratto. Metapitture burlesche nella galleria di Quevedo », *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XVI (2003), pp. 275-285.

- Cacho Casal, R., "Difusión y cronología de la poesía burlesca de Quevedo: una revisión", *Revista de Literatura,* 132 (2004), pp. 409-429.

- Ardila, J.A.G, "Ontologismo frente al "polvo enamorado" de Quevedo", *Letras de Deusto*, 34/102 (2004), pp. 133-144.

- García Santo-Tomás, Enrique, "Cultura material y fetiches quevedescos", *Edad de Oro* XXIII (2004), pp. 417- 433.

- Martínez-Góngora, Mar, "La invención de la 'blancura': el estereotipo y la mímica en "Boda de negros" de Francisco de Quevedo", *MLN (Hispanic Issue)*, 2005, pp. 294-313.

- *La Perinola*, Revista de Investigación Quevediana, Pamplona: Universidad de Navarra.

9. Soto de Rojas. Paravicino. Pantaleón de Ribera.Vicente Sánchez. Trillo y Figueroa

- Cabello Porras, Gregorio, *Barroco y cancionero: el "Desengaño de amor en rimas" de Pedro Soto de Rojas,* Málaga: Servicio de Publicaciones Universidad de Málaga, 2004.

- Hortensio Félix Paravicino Arteaga, *Obras póstumas, divinas y humanas de don Félix de Arteaga*, edición, introducción, y notas de F. J. Sedeño Rodríguez y J. Miguel Serrano de la Torre, (Autores recuperados), Universidad de Málaga, 2002.

- Atanasio Pantaleón Ribera, *Obra selecta,* edición de Jesús Ponce Cárdenas, (Autores recuperados), Universidad de Málaga, 2003.

- Vicente Sánchez, *Lira poética,* edición de Jesús Duce García, (Clásicos aragoneses), Zaragoza: Larumbe, 2003.

- Francisco Trillo y Figueroa, *Neapolisea*. *Poema heroyco y panegírico al Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdova*, Universidad de Córdoba. 2003.

REEDICIONES. RELECTURAS.

- Antonio Gallego Morell, *El Renacimiento español. Garcilaso y Herrera*, Granada: Comares, 2003.

- Gonzalo Sobejano, *Inmanencia y trascendencia en poesía (de Lope de vega a Claudio Rodríguez),* Salamanca: Almar, 2003.

- Víctor García de la Concha, *Al aire de su vuelo: estudios sobre Santa Teresa, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Calderón de la Barca*, Círculo de Lectores, 2004.

- Emilio Orozco Díaz, *Grandes poetas renacentistas,* ed. e introd. de Lara Garrido, Málaga, Universidad de Málaga, 2004.

- Aurora Egido, *De la mano de Artemia*, Olañeta-Universitat de les Illes Balears, 2004.

- Lía Schwartz, *De fray Luis a Quevedo, Lectura de los clásicos antiguos,* Málaga, Universidad de Málaga, 2005.

- Santiago Fernández Mosquera, *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Alcántara Mejía, José Ramón, *La Escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de fray Luis de León* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

Alonso Veloso, María José, *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo,* Vigo: Universidade de Vigo, 2005.

Ardila, J.A.G, "Ontologismo frente al "polvo enamorado" de Quevedo", *Letras de Deusto*, 34/102 (2004), pp. 133-144.

Arellano, Ignacio, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo,* Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2003.

Askins, A. / Infantes, Víctor, "Suplementos al Nuevo Diccionario. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI (y VI)", *Criticón,* 90 (2004), pp. 137-152.

Atienza, B., "A una hermosa con ojo de cristal: "La Dorotea" y las "Rimas de Burguillos" en el ciclo *de senectute*", *Anuario de Lope de Vega*, 8 (2002), 9-18.

Blanco, Mercedes, "Poéticas, retóricas y estudio crítico de la literatura", *Bulletin Hispanique*, (2004), pp. 213-234.

Bustos Táuler, Álvaro, "Francisco de Terrazas, poeta toscano, latino y castellano", *Dicenda* 21 (2003), pp. 5-19.

Cabello Porras, Gregorio, *Barroco y cancionero: el "Desengaño de amor en rimas" de Pedro Soto de Rojas,* Málaga: Servicio de Publicaciones Universidad de Málaga, 2004.

Cacho Casal, Rodrigo, "Difusión y cronología de la poesía burlesca de Quevedo: una revisión", *Revista de Literatura,* 132 (2004), pp. 409-429.

Cacho Casal, Rodrigo, "La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos literarios", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* LI (2003), núm. 2, pp. 465-491.

Cacho Casal, Rodrigo, "La poesía satírica en el Siglo de Oro: el modelo ariostesco", *Bulletin of Hispanic Studies,* 81/3 (2004), pp. 275-292.

Cacho Casal, Rodrigo, "La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido", *Neophilologus*, 88/1(2004), pp. 61-72.

Cacho Casal, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos,* Santiago de Compostela, 2003.

Cancionero General de Hernando del Castillo, ed. de González Cuenca, Madrid: Castalia, 2005.

Cancionero sevillano de Fuenmayor. Edición de José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco y José Manuel Rico García, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.

Cancionero Sevillano de Lisboa (LN F.G. Cod. 3072). Edición de José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco, Antonio López Budia, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.

Carreño, A., "El Laurel de Apolo de Lope de Vega y otros laureles", *Bulletin Hispanique*, (2004), pp. 103-128.

Carreño, Antonio, ed., *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, Salamanca: Almar, 2002.

Cascales, Francisco de, *Epigramas; Paráfrasis a "La poética" de Horacio; Observaciones nuevas sobre gramática; Florilegio de versificación,* ed. de Sandra Ramos, Tres Cantos-Madrid, Akal, 2004.

Castillejo, Cristóbal de, *Antología poética,* ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid: Cátedra, 2003.

Cerrón Puga, María Luisa, "Censure incrociate fra Italia e Spagna: il caso di Petrarca (1559-1747)", *Critica del testo* VI (2003), pp. 221-256.

Chicharro Chamorro, Dámaso, *Las coplas del Provincial en su entorno social,* Real Sociedad Económica de Amigos del País de Jaén, 2003. [copia Salazar 1668]

Clío. Musa I, edición y traducción de Alessandro Martinengo, Federica Cappelli y Beatrice Garzelli, Napoli: Liguori Editore, 2005.

Colón Calderón, Isabel, "Sobre la edición perdida de Francisco de la Torre", *Dicenda*, 20 (2002), pp. 29-38.

Cullhed, Anders, *Quevedo: el instante poético,* Zaragoza: Fernando el católico*,* 2005.

Dalle Pezze, Francesca, *Per una tipologia sintattica del sonetto aureo spagnolo*, Firenze: Alinea, 2002.

Diego, Gerardo, *La estela de Góngora,* ed. Julio Neira, Santander: Universidad de Cantabria, 2003.

Díez de Revenga, F., *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.

Diez, José Ignacio, *La poesía erótica en los siglos de oro,* Ediciones del Laberinto, 2003.

Duce García, Jesús, ed., Vicente Sánchez, *Lira poética,* (Clásicos aragoneses), Zaragoza: Larumbe, 2003.

Dumanoir, Virginie, "Cuando la palabra la tienen las mujeres: voces femeninas en los romances viejos de los cancioneros manuscritos del siglo XV y principios del XVI, *Cancionero general*, 2 (2004), pp. 33-52.

Egido, Aurora, *De la mano de Artemia*, Olañeta-Universitat de les Illes Balears, 2004.

Escobar Borrego, Francisco Javier, "Nuevos datos sobre libros y lecturas de Juan de Mal Lara. (A propósito de la Tabla de autores del *Hércules animoso*)", *Criticón*, 90 (2004), pp. 79-88.

Farré, J., ""Juntad el cetro a su divino arado": la retórica lopesca del encomio a Felipe IV en las fiestas de canonización de San Isidro (1622)" *Anuario de Lope de Vega*, 8 (2002), 36-46.

Fernández Mosquera, Santiago, "Lope y la tormenta : variaciones de un tópico"**,** *Anuario de Lope de Vega,* 8 (2002), 47-80.

Fernández Mosquera, Santiago, *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.

Fernández Rodríguez, Amelia, *Una idea de maravillosísima hermosura: poética y retórica ante la lírica en el siglo XVI*, Univ. Autónoma, 2003.

Francisco Trillo y Figueroa, *Neapolisea*. *Poema heroyco y panegírico al Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdova*, Universidad de Córdoba. 2003.

Frenk Alatorre, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII*, México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Gallego Morell, Antonio, *El Renacimiento español. Garcilaso y Herrera*, Granada: Comares, 2003.

Galván Moreno, L.*, El "Poema heroico a Cristo resucitado" de Francisco de Quevedo: análisis e interpretación,* Pamplona*:* Eunsa*,* 2004.

García Castañón, Santiago, "La retórica de la presencia en la poesía del siglo de oro: observaciones sobre el uso de la deixis como fórmula de apertura poemática", *Crítica hispánica,* XXIV (2002), pp. 41-58)

García de la Concha, V., *Al aire de su vuelo: estudios sobre Santa Teresa, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Calderón de la Barca*, Círculo de Lectores, 2004.

García Santo-Tomás, Enrique, "Cultura material y fetiches quevedescos", *Edad de Oro* XXIII (2004), pp. 417- 433.

Garrote Pérez, Francisco, "El 'ascenso platónico' o el poder transformador de la belleza. Un proyecto humanista de realización personal", *Silva* 2 (2003), pp. 81-110.

Garrote Pérez, Francisco, "La ausencia en la poesía neoplatónica, modelo humanista de escisión personal y de imposibilidad de realización", *Silva* 3 (2004), pp. 169-202.

Garzelli, Beatrice, "Il ritratto nel ritratto. Metapitture burlesche nella galleria di Quevedo », *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XVI (2003), pp. 275-285.

Giaffreda, Christian, ed., *Laurel de Apolo,* introd. Maria Grazia Profetti, Firenze, Alinea, 2002.

González Cañal, Rafael, "Lope, la corte y los 'pájaros nuevos'", *Anuario de Lope de Vega,* 8 (2002),

Gorga López, G., "Hacia una poética de lo inefable: el "Cántico" de San Juan de la Cruz", *Letras de Deusto,* 34/102 (2004), pp. 61-76.

Gornall, John, *The* Invenciones *in the British Library* Cancionero, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary-University of London, 2003.

Güell, Mónica, "Lecture métrique et rimique de "¡Qué de invidiosos montes levantados..." de Luis de Góngora", *Bulletin Hispanique*, 2 (2004), pp. 447-470.

Infantes, V., "Espejos poéticos y fama literaria. Las nóminas de autoridades líricas (siglos XV-XVII)", *Bulletin Hispanique*, (2004), pp. 23-44.

Jauralde Pou, Pablo, *Poesía manuscrita: manual de investigadores,* Madrid: Calambur, 2003.

Lara Garrido, J., "El manuscrito "Rimas de Doripso de Quer": hacia una nueva edición del poeta sevillano Pedro de Quirós (con un apéndice de textos inéditos)", *Dicenda*, 22 (2004), pp. 129-164.

Lía Schwartz, *De fray Luis a Quevedo, Lectura de los clásicos antiguos,* Málaga, Universidad de Málaga, 2005.

López Martínez, M. Isabel, *Los clásicos de los siglos de oro y la inspiración poética* Valencia: Pre-Textos, 2003.

López Rueda, José*, González de Salas, humanista barroco y editor de Quevedo,* Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003.

Luján Atienza, Á., "¿Es un soneto de Góngora también una alabanza?", *Revista de Literatura*, 129 (2003), pp. 31-58.

Luján Atienza, Á., "La epístola de Garcilaso a Boscán: entre el *sermo* y la *oratio"*, *Bulletin of Hispanic Studies,* 80/2 (2003), pp. 161-181.

Luján Atienza, Ángel, "El estilo afectuoso en las *Anotaciones* de Herrera", Revista de Literatura, 132(2004), pp. 373-388.

Martínez, Maricarmen, *The Revolt against time: a philosophical approach to the prose and poetry of Quevedo and Bocángel,* Lonham, 2003.

Martínez-Góngora, Mar, "La invención de la 'blancura': el estereotipo y la mímica en "Boda de negros" de Francisco de Quevedo", *MLN (Hispanic Issue)*, 2005, pp. 294-313.

Mascia, Mark J., "De/Reconstructing Appearances: Lope de Vega's Inversion of Female Beauty in the *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*", *Romance Notes*, 42/3 (2002), pp. 313-322.

Matas Caballero, Juan, "Un comentario sobre la poesía del exilio del Conde de Villamediana. "Al retiro de las ambiciones de la corte", *Estudios humanísticos. Filología* 26 (2004), pp. 203-218.

McNair, A. J., "Re-evaluating Herrera's sonnet XXXVIII: notes on Sense and Intellect in the lyric Persona of *Algunas obras*", *Hispanic Review* 71 (2003), pp. 565-584.

Menéndez Collera, Ana, "Ecos de la temática amorosa tradicional en el discurso poético manierista de Fernando de Herrera", *Rilce*, 19/2 (2003), pp. 243-263.

Micó, José María y Siles, Jaime, *Paraíso cerrado: poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona: Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, 2003.

Montero Delgado, J., "Sobre imprenta y poesía a mediados del XVI (con nuevos datos sobre la *princeps* de *Las obras* de Jorge de Montemayor), *Bulletin Hispanique* (2004), pp. 81-102.

Montero Reguera, J., "A partir de dos sonetos del "Quijote": estructura y ritmo del endecasílabo cervantino", *Ínsula*, 700-701 (2005), pp. 35-36.

Montero Reguera, J., "Poeta ilustre o al menos manifico: reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el "Quijote", *Anales cervantinos*, 36 (2004), pp. 37-56.

Orozco Díaz, Emilio, *Grandes poetas renacentistas,* ed. e introd. de Lara Garrido, Málaga, Universidad de Málaga, 2004.

Osuna, Inmaculada, "Justas poéticas en Granada en el siglo XVII: materiales para su estudio", *Criticón,* 90 (2004), pp. 35-77.

Osuna, Inmaculada, "Manifestaciones de la perspectiva burlesca en la fiesta religiosa barroca: algunos ejemplos granadinos del siglo XVII", *Rilce*, 21/1 (2005), pp. 109-147.

Osuna, Inmaculada, *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la "Poética silva"*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2003 .

Padorno, Eugenio/ Santana Henríquez, Germán, *Bartolomé Cairasco de Figueroa y los albores de la literatura canaria*, Las Palmas, 2003.

Pedraza Jiménez, Felipe, *El universo poético de Lope de Vega,* Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003

Pego Puigbo, A., "Hipertextualidad e imitación (a propósito de los 'espíritus de amor' de Garcilaso), *Revista de Literatura* 129 (2003), pp. 5-29.

Perea Rodríguez, O., "Valencia en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas", *Dicenda*, 21 (2003), pp. 227-251.

Pérez Pastor, J. L., "La traducción del licenciado Francisco de Cascales del "Ars poética" de Horacio", *Criticón,* 86 (2002), pp. 21-39.

Pérez-Abadín Barro, S., "La poesía de Francisco de la Torre: un proyecto editorial frustrado", *Criticón*, 90 (2004), pp. 5-33.

Pérez-Abadín Barro, S., "Nota bibliográfica acerca de Francisco de la Torre", *Rilce,* 20/1 (2004), pp. 95-98.

Pérez-Abadín Barro, S., "Sobre la interpretación de un verso de Francisco de la Torre: ¿"Citiso mirando" o "paciendo citiso"?", *Hesperia*, 6 (2003), pp. 207-215.

Pérez-Abadín Barro, S., *Resonare silvas: la tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Universidade de Santiago, 2004.

Pérez-Abadín Barro, Soledad, "Un nuevo dato sobre Francisco de la Torre: la real provisión documentada en el archivo de Simancas", *Bulletin Hispanique*, 2(2003), pp. 405-423.

Pérez-Abadín, S., "Al margen de la *Obras* de Francisco de la Torre", *Revista de Literatura* 130 (2003),

Pérez-Romero, A., "The Carajicomedia: the Erotic urge and the Deconstruction of idealist language in the Spanish Renaissance", *Hispanic Review* 71 (2003), pp. 67-89.

Ponce Cárdenas, J., ed., Atanasio Pantaleón Ribera, *Obra selecta,* (Autores recuperados), Universidad de Málaga, 2003.

Profetti, Maria Grazia, *Fiestas de Denia,* apostillas históricas de B. J. García García, Florencia: Alinea, 2004.

Profetti, Maria Grazia, *Per una bibbliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa,* Reichenberger, 2003.

Ramajo Caño, A., ""... De mi dichoso mal la rica istoria": itinerario amoroso en el cancionero herreriano (1582)", *Criticón*, 86 (2002), pp. 5-19.

Ramajo Caño, A., "Cerrásteme la puerta rigurosa": *exclusus amator*, un tópico clásico en las letras españolas", *Revista de Literatura*, 132(2004), pp. 321-348.

Ramajo Caño, A., "Notas sobre el tópico de "laudes" (alabanzas de lugares): algunas manifestaciones en la poesía áurea española", *Bulletin Hispanique,* 1(2003*)*, pp. 99-118.

Robertson-Justiniano, María, "Reading from the Margins in Góngora'*Soledades", Modern Language Notes, (Hispanic Issue)* 119/2, 2004, pp. 252-268.

Rodríguez Rodríguez, J. J., "Nota sobre la *recusatio* en Herrera: la imitación de los elegíacos latinos en versos I, Elegía 6", Revista de Literatura, 132 (2004), pp. 349-370.

Romo Feito, F., "Cervantes y la poesía: el *Viaje del Parnaso*", *El mundo como escritura. Estudios sobre Cervantes y su época*, Universidad de Málaga, 2003, pp. 139-156.

Roncero, V. y Arellano, I., eds., *Quevedo en Manhattan,* ed. V. Roncero/ I. Arellano, Madrid: Visor, 2004.

Rozas, Juan Manuel y Cañas Murillo, Jesús, eds., *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid: Castalia, 2005.

Ruiz Pérez, P. "Las epístolas en verso del siglo XVI", *Bulletin Hispanique*, (2004), pp. 45-80.

Ruiz Pérez, P., "En los inicios del canon lírico áureo", *Voz y Letra,* XVI/1 (2001), pp. 25-52.

Schatzmann Willvonseder, M., "Consideraciones acerca del erotismo: en la investigación en la poesía del siglo XVI", *Dicenda*, 21 (2003), pp. 281-300.

Sebold, Russell, *Lírica y poética en España, 1536-1870,* Madrid: Cátedra, 2003.

Sedeño Rodríguez, F. J., y Serrano de la Torre, J. Miguel, eds., Hortensio Félix Paravicino Arteaga, *Obras póstumas, divinas y humanas de don Félix de Arteaga*, (Autores recuperados), Universidad de Málaga, 2002.

Serés, Guillermo, *La literatura espiritual en los Siglos de Oro,* Madrid: Arcadia de las letras, 2003.

Serna, Mercedes, *Poesía colonial hispanoamericana: siglos XVI y XVII*, Madrid: Cátedra, 2004.

Sliwa, Krzysztof*, Cartas, documentos y escrituras de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645)* Pamplona*:* Eunsa*,* 2005.

Sliwa, Krzysztof, *Cartas, documentos y escrituras de Luis de Góngora y Argote (1561-1627) y de sus parientes,* Córdoba: Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, 2004.

Sobejano, Gonzalo, *Inmanencia y trascendencia en poesía (de Lope de vega a Claudio Rodríguez),* Salamanca: Almar, 2003.

Valladares Reguero, Aurelio, "Participación de Mira de Amescua en justas poéticas y fiestas literarias", *Analecta malacitana,* XXVI, 2 (2003), pp. 473-503.

Vega Ramos, María José, ed., *Idea de la lírica en el Renacimiento: (entre Italia y España)*, Seminario de Poética europea del Renacimiento. Vilagarcía de Arousa, Mirabel, 2004.

Vicente García, Luis M., "El lenguaje hermético en la *Fábula de Polifemo y Galatea*", *Edad de Oro,* XXIII (2004), pp. 435-455.

Vilà, Lara, "La épica española del Renacimiento (1540-1605): propuestas para una revisión", *BRAE*, 287(2003), pp. 137-150.

Zafra, Rafael, ed., *Los Emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas, Lion, 1549,* ed. Rafael Zafra, Mallorca, 2003.

FORMA E NATURA E COSTUMI DE LO RINOCEROTE DE GIOVANNI GIACOMO PENNI. TEXTO Y TRADUCCIÓN

Ugo Serani
Universidad de Bari

Cuál sería la perplejidad de Vasco da Gama al descubrir que cinco siglos después, en la culta Italia, todavía se confundía la ciudad de su primer desembarco hindú, Calicut, con otra ciudad más famosa y noble, Calcuta. Quizás el mismo desconcierto que tendría cualquier joven europeo al descubrir la ignorancia zoológica de un desconocido poeta italiano del siglo XVI, llamado Giovanni Giacomo Penni, al describir un rinoceronte. Tanto el banal error venial del que es víctima el primer editor moderno del poema *Forma & natura & costumi de lo Rhinocerote*, de Giovanni Giacomo Penni[1] –la confusión en la interpretación de Calecute (es decir Calicut, hoy Kozikhode, en la costa occidental de Malabar) por Calcuta– como las absurdas descripciones del autor del citado poema son frutos de interpretar lo desconocido con lo conocido. Una costumbre ésta que es tan sugestiva como traidora, que favorece la repetición infinita de errores interpretativos, pero que, al mismo tiempo, abre el camino para la invención literaria, para el descubrimiento involuntario, para la repentina revelación de que el mundo –que se cree conocido e íntimamente explorado– ya no es lo que parece. Este tipo de acercamiento a los Nuevos Mundos "descubiertos" o "reencontrados" en aquellos años hace que todas las relaciones y descripciones se fundamenten en lo ya dicho por los antiguos, recurriendo pues siempre a las *auctoritates*. Y ahora, para emular a los cultísimos humanistas que intentaban adaptar el *Mundus Novus* determinado y limitado por el descubrimiento de las Américas a las Sagradas Escrituras o a la Geografía de Tolomeo y para dar *substancia* a estas palabras, recurriré yo también a una *auctoritas* que se ocupa precisamente del nuevo mundo:

> la interpretación "finalista" no es forzosamente menos eficaz que la interpretación empirista (...) Este tipo de interpretación,

[1] Angelo Romano, *Periegesi Aretiniane*. *Testi, schede e note biografiche intorno a Pietro Aretino*, Roma, Salerno editrice, 1991

> fundado en la presciencia y la autoridad, no tiene nada de "moderno". Pero, como hemos visto, esta actitud se encuentra compensada por otra, que no es mucho más familiar; es la admiración intransitiva de la naturaleza, con tal intensidad que se libera de toda interpretación y de toda función: es un disfrute de la naturaleza que ya no tiene ninguna finalidad.

Nuestra autoridad afirma, pues, que esta interpretación "finalista" y para nada moderna deja, sin embargo, abierta la vía a una admiración hedonista de la naturaleza. Y más adelante continúa escribiendo:

> En efecto, se puede decir, simplificando hasta la caricatura, que los conquistadores españoles pertenecen, históricamente, al periodo de transición entre una Edad Media dominada por la religión y la época moderna que coloca los bienes materiales en la cumbre de su escala de valores. También en la práctica habrá de tener la conquista estos dos aspectos esenciales: los cristianos tienen la fuerza de su religión, que traen al nuevo mundo; en cambio, se llevan de él oro y riquezas.

Ha llegado el momento de desvelar el pequeño misterio, que el atento lector habrá ya resuelto. Se trata de Tzevan Todorov y concretamente de ss análisis de "Colón hermeneuta" y de la descripción de la relación entre "Colón y los indios" [2].

El poema del rinoceronte también parece pertenecer de lleno a esta edad media, a esta época de transición entre antiguo y moderno de que nos habla Todorov. Aún más que los conquistadores españoles, aún más que los marineros portugueses, su autor parece incapaz de ceder a lo nuevo, de bajar la guardia de su *humanitas* y abdicar del empirismo científico, a la mera observación objetiva del hecho. Así, reinterpreta la realidad más allá de los límites de la creación literaria, para reproducirla, en el fondo, tal y como había podido conocerla a través de la lectura de la tratadística tardomedieval. Y del lejano Oriente destacará solo las riquezas que de allí se sacan, celebrando al papa León X quien, por medio del Rey de Portugal, lleva como regalo su religión a aquella India lejana y desconocida.

---

[2] Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris: Éditions du Seuil, 1982. Cito por la trad. Esp.: *La Conquista de América. El problema del otro* (2ª ed.), México D.F., Siglo XXI, 1989, pp. 31-32 y p. 50.

CARNÉADES! QUIÉN ERA ÉSE?[3]

Las noticias sobre Giovanni Giacomo Penni son escasas y se corre el peligro de cometer el mismo error del que lo acabo de acusar: interpretar lo desconocido con lo conocido. En realidad, las únicas noticias que hemos logrado reunir sobre él son las relativas a las publicaciones de algunas, pocas, obras que se le han atribuido. De él escribe Angelo Romano:

> Medico di origine fiorentina, Giovanni Giacomo Penni gravitava evidentemente nell'orbita della fastosa corte leonina, dove comunque sbarcava appena il lunario. Nei primi anni del pontificato di Leone X era stato [...] un fedele cronista di avvenimenti mondani. Sono suoi infatti il *Juditio novo verissimo de Lanno. M.D.X.iii.*, *La Magnifica et sumptuosa festa facta dalli. S.R. per el Carnouale. M.D.XIII.*, *La Magnifica Pompa celebrata in Parigi per lo aduenimento della Illustrissima Maria Regina di Francia et sorella al Re de Inghilterra Addì VI. Di Nouembre M.D.Xiiii*, l'*Epistola di Roma a Julio Pontifice maximo con la risposta del Pontifice a Roma* (edita probabilmente dopo il poemetto sul rinoceronte); ai quali va aggiunta la *Cronica delle magnifiche & honorate pompe fatte in Roma per la creatione & incoronatione di papa Leone X* [...]. Null'altro si sa di lui dopo il 1515.[4]

Por lo tanto, a parte del solo listado de obras atribuidas a Penni y de la afirmación genérica de que se trata de un médico de origen florentino, nada se sabe de él. Sobre todo, no se tienen noticias de un posible parentezco entre el "medico di origine fiorentina" Giovanni Giacomo Penni y el célebre Giovan Francesco Penni, llamado "il Fattore", nacido en Florencia hacia 1496, discípulo y colaborador de Rafael y más tarde de Giulio Romano, quien entre 1516 y 1526 participó en la realización de los frescos de los Palacios Vaticanos (en particular de los del salón del

[3] "Carneade! Chi era costui?". Cita de *Los Novios* de Alessandro Manzoni. El filósofo griego Carnéades (Cirene, *c.* 215-Atenas, *c.* 129 a.J.C.) resultaba desconocido a Don Abbondio (cap. VIII) y hoy, por antonomasia, en Italia es indicativo de persona poco conocida o ignota.

[4] Angelo Romano, *Op. cit.*, pp. 115-6.

Incendio del Borgo) y también de los de la galería de Psíque en la Farnesina.

A juzgar por el poema del rinoceronte, y por su familiaridad con los impresores romanos, nuestro Penni debía de estar suficientemente introducido en los círculos humanistas romanos del primer cuarto del siglo XVI, aunque sus obras no parecen ir más allá de la literatura descriptiva circustancial. Sin embargo, es verdad que él logra publicar con unos de los más famosos y (hoy) considerados impresores de la Roma del primer Quinientos: los hermanos Silber y Etiènne Guillery. Eucario y Marcello Silber están activos en Roma entre 1510 y 1527[5], y precisamente será Marcello el impresor en 1513 de la *Cronica delle magnifiche & honorate pompe fatte in Roma per la creatione & incoronatione di papa Leone X*. Etiènne Guillery (Stefano Guillireti) está activo en Roma entre 1506 y 1524. En los primeros años no resultan muchas obras impresas por el tipógrafo de origen loreno, pero en 1508 Guillery alquila un local en el barrio Parione y entre mayo de 1509 y diciembre de 1510 publica unas quince obras. Al final de 1510 se asocia con el boloñés Ercole Nani, seguramente para ocuparse de la costosa edición del *Itinerario* de Ludovico de Varthema[6]. La asociación con Nani seguirá hasta 1514, llegando a publicar quince títulos. Y en 1515 tenemos a Guillery utilizando sus preciosos caracteres tipográficos para dar a las prensas el poemilla de Penni. En el título se reconoce el sello del impresor loreno, como recuerda Francesco Barberi

> Per opericciole destinate all'ambiente quasi familiare dei letterati romani il Guillery, o chi per lui, prediligeva formulazioni lunghe, discorsive[7]

y como demuestran todos los títulos de Penni publicados en casa de Guillery (y de Silber también, como hemos visto). Por desgracia, y por el

---

[5] Véase A. Tinto, *Gli annali bibliografici di Eucario e Marcello Silber (1510-1527)*, Firenze, Olschki, 1968.

[6] Varthema o Barthema (Bolonia ca. 1470 – Roma 1517) es el primer europeo que visita Medina y La Meca, llegando en su viaje hasta Siam y Malaca. Cuenta sus aventureros viajes en *Itinerario di L. de V. nello Egipto, nella Suria, nella Arabia deserta e felice, nella Persia, nell'India e nella Etiopia*, obra que tuvo mucho éxito entre los geógrafos y cartógrafos de su tiempo.

[7] Francesco Barberi, *Tipografi romani del Cinquecento. Guillery, Ginnasio Mediceo, Calvo, Dorico, Cartolari*, Firenze, Olschki, 1983, p. 42

momento, nada más se puede decir de la biografía de Penni, salvo que, después de 1515, ya no se hace mención de él, como si hubiese sufrido la misma suerte del rinoceronte al que se une su memoria.

EL RINOCERONTE DE MODAFAR

El rinoceronte del que habla nuestro Penni es un ejemplar entregado en abril de 1514 por el rey de Cambay, Modafar II, a Diogo Bernardes de Beja y Jaime Teixeira, embajadores del gobernador de las Indias portuguesas, Afonso de Albuquerque. Este último lo enviará, pues, en Portugal con la flota de *Carreira da Índia* que partía de Cochim en los primeros días de enero del año siguiente. Alrededor del 20 de mayo de 1515 el especialísimo animal, el "Rhinocerota, ou Ganda, como lhes chamam os Indios"[8], llega a Lisboa, suscitando sorpresa y maravilla[9].

En realidad, como demuestra el poema de Penni, publicado el 13 de julio de 1515, es decir a menos de dos meses de la llegada del rinoceronte hindú a Lisboa, la maravilla y sorpresa no se limitan a Portugal. Tradicionalmente la difusión de la noticia en Europa ha sido atribuida a una carta escrita "a li mercatanti di Norimberga" por el tipógrafo y recolector de relaciones sobre los descubrimientos Valentim Fernandes, moravo establecido en Portugal hacia 1493-1495 y muerto allí presumiblemente en 1519. Artur Anselmo recuerda, en efecto, que "a descrição anatómica da ganda, acompanhada de um desenho, fê-la Valentim Fernandes numa carta que, em Junho ou Julho de 1515, escreveu para Nuremberga" y que tal descripción, acompañada de una dibujo, sirvió de modelo a Albrecht Dürer[10] para el famosísimo grabado

[8] Damião de Góis, *Chronica d'el-Rei D. Manuel*, IV parte, cap. XVIII.

[9] A cerca de los sucesos relativos al rinoceronte de Cambay, véase: Abel Fontoura da Costa, *Deambulações da ganda de Modafar, rei de Cambaia, de 1514 a 1516*, Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1937, con ediciones traducidas al inglés y al francés en el mismo año.

[10] Para las relaciones entre la carta de Valentim Fernandes y el grabado de Albrecht Dürer, véase mi trabajo "La realtà virtuale nel Cinquecento", en *E vós, Tágides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, eds. Maria José de Lancastre, Silvano Peloso y Ugo Serani, Viareggio, Baroni editore, 1999, pp. 649-665.

del paquidermo en el mismo año de 1515. En la inscripción del propio Dürer, que aparece en la parte superior del grabado (figura 1), se lee[11]:

> El 1 de mayo de 15[1]3 este animal llegó vivo a Lisboa desde la India para nuestro rey de Portugal. Es llamado *Rhynocerate*. Te envío este dibujo porque tal animal es muy sorprendente. Es del color del sapo y recubierto por una durísima coraza. Su volumen es como el de un elefante, pero no tan alto, y es mortal enemigo del elefante. Por delante, sobre su hocico, tiene un sólido cuerno afilado. Cuando encuentra un elefante para combatir, primero afila su cuerno en una piedra. Después, carga sobre el elefante, dirigiendo la cabeza entre las patas anteriores del elefante para desgarrar el cuerpo donde la piel es más sutil y, al final, lo hiere. El elefante teme mucho al *Rhynocerate*, ya que carga sobre cualquier elefante que encuentra. Está bien armado, es muy feroz y ágil. El animal es llamado *Rhinocero* en griego y latín y gomda en hindú[12].

La carta de Valentim Fernandes, de la que se ha perdido el original y de la que sólo se conserva una traducción al italiano en la Biblioteca Nacional de Florencia (colección Magliabechiana), se abre del siguiente modo:

> Carissimi fratelli, nelli di 20 di questo mese di Magio 1515 giunse qui in Lisbona, cita nobilissima di tuta la Lusitania, emporio al presente excellentissimo, uno animale chiamato da greci Rhynoceros et dalli Indi Ganda, mandato dal re potentissimo de India della città di Combaia a donare a questo Serenissimo Emanuel Re di Portogallo. Il quale animale, al tempo de Romani, Pompeo

[11] Traduzco la cita de la versión inglesa ofrecida por Walter C. Strauss en *The complete drawings of Albrecht Dürer*, New York, Abaris Books, 1974, p. 1584.

[12] A continuación transcribo la inscripción publicada por Fontoura da Costa, *Op. cit.*, pp. 19-20: "It im 153 jor adi i may hat man unserm kiing van portigall gen lisabona procht ein solch lebendig tir aus India das nent man Rhynocerate das hab ich dir van wunders wegen miisen abkunterfet shickr hat ein farb wy ein | krot und van dickn shaln überleg fast fest und ist in dr gros als ein hellfant aber nydrer und ist des helfantz tott feint es hat forn ausff der nasen ein starck sharbft horn und so dz tir an helfant kumt mit im zw fechten so hat es for albeg sein | horn an den stecnin scharbft quewest und lawft dem helfant mit dem Kopff zwischn dy fordern pein danreist er den helfant awff wo er am dünstn nawt hat und erwiinot in also der helfant fürcht in ser übell den Rhynocerate dan er erwiirgt in | albeg wo erden helfant ankumt dan er ist woll gewapent und ser fiendig und behent dz tir würt Rhinocero in greco et latino indico bera gomda".

> Magno ne suoi zuochi, come dice Plinio, fu mostrato nel circo con altri diversi animali questo Rhynoceron el quale dice haver uno corno nel [CXXI] naso et esser un altro inimico allo helephante che havendo a combatere con loro aguzia el corno a una prieta et nella bataglia se ingegna ferire nella panza per esser loco molto più debole et tenero dice esser lungo quanto uno helephante ma haver più curte gambe et esser di color simile al bosso. Per il simile di questo Strabone quasi al fine dil suo Libro dice così. Fert etiam pardales fortissimas et Rhynocerotes: qui (ut Arthemidorus ait) longitudine parum ab helephantis excedunt quod Alexander se vidisse affirmat. Se forte etiam quantum ad altitudinem. Eius autem quem nos vidimus color eius buxo sed helephanti similis erat: Magnitudo overo Tauri: forma apro proxima: praesertim quantum ad rictum preter nasum qui cornu quaddam est recurvum omni osse durius. Eo pro armis utit quemadmodum aper dentibus: habet etiam duo cingula tamquam draconum volumina: a dorso usque ad uterum circumeuntia alterum iubam versus alterum ad lumbum. Nos hec de ea dicimus quia nobis visus est Arthemidorus ulterius addit: quem id animal de pastu cum helephante pugnant: eum rictu subiens ac uterum residens[13]. Nisi ab helephantes proboscido vel dentibus anticipet[14]. Et quanto dice il ditto Strabone il qual se concorda con questo che habiamo visto et maxime circa alla inimicicia ha con lo helephante perché il di de Santa Trinita essendo lo helepante incluso [CXXII] in cierto circulo apreso al palazo dil Re. Et essendo menato in tal loco lo sopraditto Rhynoceron: Io vidi inmediate che il ditto helephante lebbe vista comincio con furore volgersi hor diqua hor dila fugiendo et aproximandose corente a una finestra ferrata di ferri grossi come il brazo la prese con sui denti et sua probosido cio e narre in guisa di tromba et quella rupe et fracaso [15].

El mismo episodio es citado también por Damião de Góis, quien lo introduce escribiendo:

> A outra alimaria que natureza deu por imiga ao Elephante he o Rhinocerota, ou Ganda, como lhes chamam os Indios. […] Diodoro siculo, Plinio, e Solino dizem que em força he igual ao Elephante, e

[13] Es decir, *rescindens*.

[14] Las ediciones modernas de la *Geografia* de Estrabón difieren de las que pudo consultar Valentim Fernandes, como por ejemplo la impresa en Basilea en 1496, correspondiéndose, sin embargo, esta última con el texto del moravo.

[15] *Apud* Ugo Serani, art cit., pp. 652-653.

> mais baixo de corpo, no que dizem verdade, mas isto he por terem as pernas muito curtas, mas na grandeza do corpo lhe he quasi igual assim na grossura, como de longo, e da mesma cor do Elephante, que he como de cinza mesturada com po de carvam. Sam estes Rhinocerotasn cubertos de conchas como de cagado, ou tartaruga, das quaes tem de cada banda tres, separadas humas das outras, de que humas lhe cobrem as espadoas, e outras as costas, e as outras as coxas das ancas pera baixo. […] tem os olhos quasi no cabo do focinho, junto das ventas, entre os quaes lhe sae hum corno que dizem ter grande virtude contra peçonha, delongura de palmo e meo, de cor de unha de cervo, hum pouco revolto pera cima, de grossura de hum palmo em redondo, e na ponta agudo tam duro como ferro, o qual segundo sescreve esta alimaria aguça em pedras, quando a de pelejar com os Elephantes a que tem natural odio, no que tem tanta astucia que sempre os cometem pela barriga, por naquella parte terem a pelle mais fraca[16]

Una vez llegado a Lisboa, el rinoceronte hindú viene enfrentado con un elefante[17] y, finalmente, en febrero de 1516, enviado a Roma, como regalo para el papa León X. En realidad, la nave en el que fue embarcado el paquidermo naufragará, después de una larga parada en Marsella, y el cuerpo del sorprendente animal llegará a Roma embalsamado, como nos relata Paolo Giovio en sus *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (Florencia, 1548) "Sub effigie Tristani Acunii":

> Sed hanc inusitate feritatis belluam [es decir rinoceronte], quae in arena amphitheatri elephanto ad stupendum certamen committi debuerat, Neptunus Italiae invidit et rapuit, quum navigium, quo advehebatur, Ligusticis scopulis illisum, impotentis tempestatis turbine mersum periisset; eo graviore omnium dolore, quod bellua, Gangem et Indum altissimos terrae patriae fluvios tranare solita, in ipsum littus supra portum Veneris, vel arduis saxis asperrimum, enatare potuisse crederetur, nisi, compeditus cathenis ingentibus, nihil proficiente evadendi conatu, superbo maris Deo cessisset [18].

---

[16] Damião de Góis, *Chronica do felicissimo rei D. Manuel*, parte IV, cap. XVIII; cito por la edición de "Bibliotheca de Classicos Portuguezes", *Chronica d'el-Rei D. Manuel*, Lisboa, Escriptorio, 1911, vol. IX, pp. 77-8.

[17] Cfr. también Damião de Góis, *Op. cit.*, pp 78-80.

[18] *Gli elogi degli uomini illustri*, a cura di Renzo Menegazzi (*Opera* Pauli Iovii vol. VIII), Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1972, pp. 395-396. Al respecto, véase también Damião de Góis, *ibidem*.

CONOSCER LO DESCONOCIDO CON LO CONOCIDO

No obstante, estas breves y fragmentarias referencias revelan una uniformidad sorprendente en la descripción del rinoceronte. Se habla siempre de las cadenas que impiden el movimiento del rinoceronte[19] y de su natural enemistad con el elefante. Estos dos elementos los volvemos a encontrar en el poema de Penni, publicado en Roma –recuérdese– casi contemporáneamente a la redacción de la carta de Valentim Fernandes.

> Pel piè legato lo menon dintorno
> e con catene perché a fare male
> sopra del naso ha un pulito corno,
> (...)
> Questo odia lo elefante per natura
> e spesso sì lo maza con quel corno,
> così ogni animale de sua statura.
> (vv. 41-43 y 49-51)

Como es evidente, tanto Valentim Fernandes como Giovio, Damião de Góis o nuestro Penni, no hacen otra cosa que reconducir la realidad a lo que los antiguos testifican. Así los cuatro no hacen más que referir cuanto habían escrito antes de ellos Estrabón, Plinio y Solino. Plinio, en efecto, escribe:

> Isdem ludis et rhinoceros unius in nare cornus, qualis saepe, visus. Alter hic genitus hostis elephanto cornu ad saxa limato praeparat se pugnae, in dimicatione alvum maxime petens, quam scit esse molliorem. Longitudo ei par, crura multo breviora, color buxeus[20]

Pero en realidad, como recuerda Jacques Le Goff [21] es todo el Occidente medieval el que interpreta el Oceano indio por medio de una *auctoritas* como Solino o Plinio el Viejo que

---

[19] Obsérvese que también Hans Burgkmayr en el mismo 1515 realizará un grabado con el retrato de un rinoceronte, mucho menos célebre que el de Dürer, donde se ve al paquidermo con las patas impedidas por una cadena. Hoy se custodia el grabado en la Albertina Bibliothek de Viena (figura 2).

[20] Gaio Plinio, *Historia naturalis*, VIII, 71.

[21] "L'Occidente medievale e l'Oceano Indiano: un orizzonte onirico",

> aveva accolto nella sua *Historia naturalis* tutte le favole concernenti l'India e per secoli aveva sancito l'«autorità scientifica» della credenza di un mondo indiano rigurgitante di meraviglie. Soprattutto, più di Plinio, uno di quegli autori di *digesti* che inaugurarono nel basso Impero la cultura medievale, Gaio Giulio Solino, con le sue mediocri *Collectanea rerum memorabilium*, (...) sarà il grande ispiratore delle divagazioni medievali sull'Oceano Indiano e il suo ambiente. [22]

En el fondo el rinoceronte no es más que un elemento de este "Oriente onírico" al que se refiere Le Goff: la variedad faunística, que extralimita con lo fantástico. El otro elemento portador de esta visión de mundos desconocidos mediatizada a través de la literatura latina es la extraordinaria riqueza de esas tierras lejanas e ignotas. El Oriente para el hombre occidental es el mundo de las maravillas. En efecto,

> l'Oceano Indiano sembra traboccare di ricchezze, appare come la sorgente di un fiume di lusso. Sogno legato in particolare alle isole, le innumerevoli «isole fortunate», isole felici e opulente. [23]

Por no hablar del reino de Malabar, en cuyas costas se encuentra Calicut y limitando por el norte con el reino de Cambay, Malabar que según Marco Polo

> è ricco di tali «grandissime quantità» di perle pescate in mare che il suo re va tutto nudo, coperto solo di perle dalla testa ai piedi, «centoquattro delle più grosse e delle più delle» solo al collo. Isole intere che altro non sono talvolta che oro puro o argento puro [24].

Fiel al dictado de los clásicos, Penni, después de una brevísima descripción similar en todo a la de Valentim Fernandes o a aquella que

---

Mediterraneo e Oceano Indiano. Atti del VI Colloquio internazionale di storia marittima, tenuto a Venezia dal 20 al 29 settembre 1962, ed. Manlio Cortelazzo, Firenze. Olschki, 1970, pp. 243-263, reimp. en Jacques Le Goff, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 257-277.

[22] Jacques Le Goff, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 262-263.

[23] Jacques Le Goff, *Op. cit.*, p. 269.

[24] *Ibidem*, p. 270.

aparece en el grabado de Dürer, se detiene en la descripción de las increíbles riquezas llegadas a Portugal junto con el paquidermo indiano:

> Guernita [una cimitarra] a gioie, tra l'altre un rubino
> el qual si stima da tutti un tesoro:
> quarantamilia cruciati d'oro.
> [...]
> Poi un collare di tante gioie inserto,
> che farebbe la notte parer giorno.
> Di perle oriental tutto è coperto,
> rubini e diamanti e altre cose ha attorno.
> [...]
> quattrocento cantari ha di corniole.
> [...]
> E mirra e pepe longo e pepe tondo,
> sandali rossi, cubebbe e canella,
> legno aloe, reubarbaro iocundo,
> indaco, incenso, laca molto bella
> e benzuì che fornirebbe el mondo.
> (vv. 86-88, 97-100, 104, 121-125)

Riquezas que no se limitan, pues, a las perlas preciosas, pero que incluyen también (y obviamente) las especias y que preven una incursión en otro sector de la vida oriental, del que se fabula en la cristianísima Europa, donde una rígida visión moral dejaba espacio a la imaginación de un Oriente sede de toda lujuria. Como recuerda asimismo Jacques Le Goff, en la Edad Media

> si dispiega la seduzione conturbante di un mondo dell'aberrazione alimentare in cui si praticano coprofagia e cannibalismo, dell'innocenza corporale in cui l'uomo, liberato dal pudore degli indumenti, ritrova il nudismo, la libertà sessuale, in cui l'uomo, disfattosi dell'indigente monogamia e dalle barriere familiari, si dà alla poligamia, all'incesto, all'erotismo[25].

Por ello, Penni hace referencia de modo autocensurador a los perfumes y a otras exquisiteces, incluidos "animali che fanno odori nel letto", traídos de la India para las cortesanas "aciò che meglio possin dar diletto":

> Et ha condutto per le cortigiane
> quatromilia once de musco perfetto

[25] Jacques Le Goff, *Op. cit.*, p. 272.

e ben once trecento de ambracane.
Aciò che meglio possin dar diletto
varie altre cose per viso e per mane
et animali che fanno odor nel letto
e tante gentileze e tante frasche
che ciascuna potrà impir le tasche.
(vv. 113-120)

Penni parece, pues, insertarse de lleno en el surco de la tradición marcada por Plinio, Solino (incluido también por San Isidoro y sus *Ethymologiae*) y no logra interpretar el Oriente sin recurrir a la imaginación, a la recreación de un mundo fantástico poblado de improbales animales como el rinoceronte, sede, por lo tanto, de cualquier posible refinamiento lujurioso.

Todo esto viene corroborado por la lectura de la tercera octava de su poema, en el que Penni declara haber oído hablar de Calicut y de su clima. La suya es, por tanto, una narración *per udita* y no *per vista*, así como confirma incluso el error que comete, atribuyendo el mando de la flota al gobernador Afonso de Albuquerque, quien, sin embargo, se había quedado en la India y que allí, antes de la llegada del rinoceronte a Lisboa, había muerto. Relaciones de oídas que caracterizan todas las narraciones que hablan del rinoceronte (a excepción, quizás, de la de Valentim Fernandes) y que demuestran cómo la circulación de las noticias fue sorprendentemente eficiente (el 20 de mayo la llegada a Lisboa del paquidermo, el 13 de julio la publicación en Roma del Poema de Penni), a pesar de que éstas sean fragmentarias e imprecisas. Y, además, tales noticias por sí solas no podían constituir un texto si no eran respaldadas por las narraciones de la literatura latina, verdadera y única fuente en la que beben tanto Penni como Giovio o Damião de Góis.

DESCRIPCIÓN DEL TEXTO

El único ejemplar conocido del poema de Penni se conserva hoy en la Biblioteca Colombina de Sevilla (signatura 6.3.29 [32]). Se trata de un medio pliego suelto (10x9,5 cm.), con letra gótica y con el texto dispuesto en dos columnas, de modo que se disponen 8 octavas por hoja, exceptuando la cuarta que contiene solo 5 y el resto en blanco. En la parte inferior de la hoja se puede leer una anotación autógrafa de Hernando Colón: “Este libro costó en roma medio quatrín por nouiembre de 1515 / Esta Registrado 2260”. En el frontespicio se lee:

> Forma & natura & costumi de lo Rinocero-
> the stato condutto importogallo dal Capita
> nio de larmata del Re & altre belle cose con
> dutte dalle insule nouamente trouate.

A continuación aparece una xilografía que reproduce un rinoceronte con las patas anteriores unidas por una cadena. La última hoja contiene el colofón:

> Impresso in Roma in casa de mastro
> Stephano Guilireti a di tredici de Lu
> io nel mille e cinquecento e quindici.
> Jo. Ja. De Pennis faciebant Rimas

El ejemplar, que he consultado personalmente, está descrito en: *Biblioteca Colombina. Catálogo de sus libros impresos*, *bajo la inmediata dirección de su bibliotecario don José Moreno Maldonado con notas bibliográficas del dr. D. Simon De La Rosa y Lopez*, vol. V, Sevilla, Imp. y Lib. de Sobrinos De Izquierdo, [19..] (296); Max Sander, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et son histoire*, Milano, Hoepli, 1942 (5515); Francesco Barberi, *Tipografi romani del Cinquecento. Guillery, Ginnasio Mediceo, Calvo, Dorico, Cartolari*, Firenze, Olschki, 1983, p. 52; Klaus Wagner y Manuel Carrera, *Catalogo dei libri a stampa in lingua italiana della Biblioteca Colombina di Siviglia*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991 (624).

A continuación ofrezco la trascripción del poema de Penni y su traducción al español, que –advierto– es sólo instrumental. Para la transcripción del texto, normalizo la alternancia de *u/v*, el uso de *c/g* guturales delante de *e/i*, así como delante de *a*; transcribo la combinación *ti* delante de vocal por *zi*; elimino las *h* etimológicas o pseudoetimológicas; transcribo la conjunción *e* con *et* delante de vocal, así como el nexo *&*; añado el apóstrofe para las apócopes no marcadas, desarrollo los signos de nasalización, acentúo las palabras según la norma actual y regularizo la puntuación. El texto, en octavas reales, presenta hipermetrías, no infrecuentes, por otra parte, en la praxis tipográfica de la época. En la mayoría de los casos ha sido suficiente intervenir con apócopes para restituir el metro. A continuación señalo las enmiendas efectuadas:

22 capitan / capitanio; 32 fornir / fornire; 33 capitan / capitano; 38 stran / strano; 39 qual / quale; 42 Pel / Pe; menon / menono; 43 far / fare; 46 ciascun / ciscuno; 51 animal / animale; 52 animal / animali; 53 noiar

quei / noiare quelli; 56 tal / tale; un / uno; 59 Dicon / Dicono; 62 facesson / facessono, quel / quello; 63 scrison / scrisono; 68 provar / provare; 69 dicon / dicono; 71 se ci / sci; 72 ciaschedun / ciascheduno; 76 ciaschedun / ciasceduno; baron / barone; 77 convien / conuiene; 78 afretar / afretare; 79 far / fare; orazion / oratione; 82 dividrebbe / diuiderebbe; ben / bene; 83 far / fare; 86 un / vno; 87 un / vno; 91 qualcun / qualcuno; 105 ancor / anchora; 118 animal / animali; odor / odori; 120 impir / impire; 126 zenziber / zenzibero; 128 ogn'or / ognora; 130 descender / descendere.

Sólo en un caso he preferido evitar la intervención, dado que no me es posible, por el momento, establecer si es o no responsabilidad de autor (28 conducto a questo come animoso e saggio / conducto ha questo animoso e saggio). No obstante, la conjetura va a pie de página.

TEXTO

FORMA E NATURA E COSTUMI DE LO RINOCEROTE STATO CONDUTTO IN PORTOGALLO DAL CAPITANIO DE L'ARMATA DEL RE ET ALTRE BELLE COSE CONDUTTE DALLE INSULE NOVAMENTE TROVATE.*

Qual fa il caval, che ne la guerra è uso
che anitrisce, raspa e non si ferma
e salta e molte volte isbuffa il muso
s'avien che la trombeta suoni a scherma,
così fo io, benché inetto mi accuso
a compor versi ho la musa inferma,[26]
di giorno in giorno sentendo de' casi
convien bagnarmi ne' rivi pegasi.

Vorei volar, ma son terpato corto[27].
Se e[28] vi paressi la mia rima scioca
non vo' mi diate d'ogni cosa il torto,
ch'i' non ho più ardir d'aprir la boca.
Forse che un dì arò qualche conforto,
se mai dal cielo la sua grazia traboca,
farò bene a ciascun se me n'avanza
vivete come me tutti a speranza.

Sento di Calicute e di suo clima.
A Lisbona è tornato un capitano
con nave tre da farne grande stima,
laudandone el signor d'ogni cristiano,
cariche di richeza insino incima.
El nome suo del capitan soprano
Alfonso d'Albulcherca[29] dicto è quello,

[26] La usual *captatio benevolentiae* recurriendo al topos de la *parvitas*, que aquí se confirgura como una verdadera y propia *excusatio propter infimitatem*.

[27] "Come uccell che ha tarpato le penne, / che vuol volare come gli dà natura, / così son io; e ogni basso ingegno / e' pure alcuno aiuto al mio disegno", Angelo Poliziano, *Rime*, en *Le stanze – L'Orfeo – Le rime*, ed. Attilio Momigliano, Torino, UTET, 1945, p. 557.

[28] Aquí la conjunción *e* tiene el sentido de 'también', 'entonces'.

[29] Afonso de Albuquerque (Alhandra, Lisboa 1453? – Goa, India 1515), virrey

stimato assai dal re Emanuello.

Et arivò, secundo che si scrive,
nel mille cinquecento al fin de maggio
quindici adgiunto. E molte cose dive
conducto ha questo come animoso e saggio[30]
da restarli obligato ogniun che vive
e benedirlo d'un tanto viaggio.
Conducto ha gioie, oro et animali
e drogherie per fornir li speziali.

Nella sua giunta el capitan prefato
al re di Portogallo suo signore
un animal rubesto ha presentato,
che a vederlo sol mette terrore.
Questo con le so carne s'è bardato,
soda la pelle e d'uno stran colore,
scaglioso qual le gambe di testudine
e rege a ogni botta come ancudine.

Rinocerote è dicto lo animale.
Pel piè legato lo menon dintorno
e con catene perché a far male
sopra del naso ha un pulito corno,
li orechi d'una mula naturale
e ciascun piè è di tre dita adorno,
le gambe corte e grosso come un bova
e dicesi che fa mirabil prova.

Questo odia lo elefante per natura
e spesso sì lo maza con quel corno,
così ogni animal de sua statura.
Se picoli animal se trova atorno
di noiar quei col corno non se cura,
perché è di descrezione asai adorno
e come lo elefante ha lo intellecto

---

de Portugal en la India de 1508 a 1515, año de su destituición. Muere en Goa antes de la llegada de su sucesor.

[30] Verso hipermétrico, tal vez por un error de adición (*come*). Posible lección: "conducto ha questo animoso e saggio".

a tal che l'un de l'altro hanno sospetto.

A Roma già ne ludi di Pompeo
se ritrovò questo rinocerote[31].
Dicon che fe' gran prove a Coloseo
perché col corno ogni animale percotte,
tal che in quel tempo pregorno ogni deo
che facesson le forze a quel remote
e, secundo che scrison li romani,
col fiato solo amazò molti cani.

Di quello degnio animale prestante
Plinio fa mentione e Marziale[32]
e trovasi descripto nel *Morgante*[33].
Di lui provar che sia questo sol vale:
tutti dicon ch'egli odia lo elefante.
Se viene a Roma e[34] là potré far male,
ma noi faremo in modo se ci viene
che ciaschedun sarà bestia da bene.

Di molti animaleti poi bizari
come altre volte veduti ne sono.
Bertucie e babuini n'ha mille carri[35],
a ciaschedun baron n'ha dati in dono.
Perché convien che l'altre cosse io narri,
afretar la materia sarà bono

[31] Plinio el Viejo, *Historia naturalis*, VIII 70: " Pompei Magni primum ludi ostenderunt chama, quem Galli rufium vocabant, effigie lupi, pardorum maculis. Iidem ex Aethiopia quas vocant κηπους, quarum pedes posteriores pedibus humanis et cruribus, priores manibus fuere similes. Hoc animal postea Roma non vidit".

[32] Marcial, *Epigramatas*, LII-LIII: "*Gutus Corneus.* / Gestavit modo fronte me iuvencus: / verum rhinocerota me putabas. // *Rhinoceros*. / Nuper in Ausonia domini spectatus harena / hic erit ille tibi cui pila taurus erat".

[33] Luigi Pulci, *Morgante*, XXV, 312, 2-6: "Un altro, il rinoceronte è detto, / offende con un corno ch'egli ha al naso, / perché molto ha l'elefante in dispetto; / e se con esso si riscontra a caso, / convien che l'uno resti morto in effetto".

[34] Aquí la conjunción *e* tiene el sentido de 'también', 'entonces'.

[35] Luigi Pulci, *Morgante*, XXV, 91, 4-8: "E poi che fur caricati i cammelli / di ricche merce e d'ogni arnese vario, / bertucce e babbuin per soprasselli, / v'aggiunse il re Marsilio un dromedario / il qual t'arrecherà tanti gioelli".

e far breve orazion per non tediare
a quelli che ogi hanno altro da fare.[36]

Donò al re po' una simitarra,
che dividrebbe in porfido ben fino.
Non è da far con quella risse o sciarra,
ché è lavorata da maestro fino:
la tagliaria ogni catena e sbarra.
Guernita a gioie, tra l'altre un rubino
el qual si stima da tutti un tesoro:
quarantamilia cruciati[37] d'oro.

Quel basterebbe a me se e' me 'l donassi
et a lui nulla torrebbe del regno.
Se io avesse qualcun che ne 'l pregassi
forse che ancora colorirei il disegno,
ma e mi fu ditto che io non vi pensassi
tal ch'i n'ho auto alquanto un po' disdegno.
Ma io mi vo' temperare in sue caldi[38]
che e[39] ci sarebbe de li altri ribaldi

Poi un collare di tante gioie inserto,
che farebbe la notte parer giorno,
di perle oriental tutto è coperto,
rubini e diamanti e altre cose ha attorno.
Dettelo al re, secondo ch'io m'acerto,
che fece a rimirarlo assai sogiorno.

---

36 Aquí Penni invoca la *brevitas* para evitar sucitar en el lector el *taedium*, tópicos frecuentemente asociados en los escritores mediolatinos, como indica Curtius: «quia parit tedium / Copia similium, recreant diversa, / ne vertar in tedia / Convertor ad alia» (*Zeitschrift für Romanische Philologie*, 50 [1930], p. 79). Cfr. Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, Méjico-Madrid-Buenos Aires, FCE, 1984, 2 vols, Vol. II, Excurso XIII. La brevedad como idealestilístico p. 682-691.

37 El *cruciato*, a decir *cruzado*, era la moneda portuguesa del tiempo.

38 Aquí *caldi* tiene el sentido de "consejos": "Saldò molta gente, ed a suo caldo / fece ammiraglio di quella brigata / messer Gianni", Antonio Pucci (1309-1388), *Centiloquio*, LXV 50, en *Delizie degli eruditi toscani*, vol. I, Firenze, nella Stamperia di S.A.R. per Gaet. Cambiagi, 1770.

39 Aquí la conjunción *e* tiene el sentido de 'también', 'entonces'.

E, per abreviarvi le parole
quattrocento cantari ha di corniole.

Quatro maniglie ancor di gran valuta,
che 'l tutto non se può ben racontare
e ognun vol del vero può far disputa
e con ragion puoi non si può provare.
Se io ti dicessi de la lor valuta,
i' ti faré per dio maravegliare.
Basta, la cosa è certo tanto diva,
che convien ch'io la lassi e non la scriva.[40]

Et ha condutto per le cortigiane
quatromilia once de musco perfetto
e ben once trecento de ambracane [41].
Aciò che meglio possin dar diletto
varie altre cose per viso e per mane
et animali che fanno odor nel letto
e tante gentileze e tante frasche
che ciascuna potrà impir le tasche [42].

E mirra e pepe longo e pepe tondo,
sandali rossi, cubebbe e canella,

---

[40] Es evidente el recurso a lo que Curtius llama "sobrepujamiento" (überbietung), introducido generalmente por formas verbales como *cedat*, *taceat*, etc., al que se asocia el topos de lo inefable que Curtius ejemplifica citando los *Poetae latini aevi Carolini*: «De mirabilibus praetermissis et quod nullus sermo ad eius omnia opera sufficiat» (Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, Méjico-Madrid-Buenos Aires, FCE, 1984, 2 vols, vol. I, p. 239).

[41] "Farebber mille strane / provincie di lor roba e mercanzi, / di pappagalli, scimie ed ambracana", Mattio Franzesi, *Rime burlesche*, en *Opere burlesche di m. Francesco Berni e d'altri autori*, Firenze, Giunti, 1555, vol. II, p. 165. "Con spese grandi si sono proveduti di muschio, d'ambracane, di zibetto, di tutte le più odorifere droghe che produca l'Oriente", Traiano Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori* (1ª ed. 1612-13), a cura di Luigi Firpo, Bari, Laterza, 1948, vol. III, p. 25.

[42] "Elli disse, che 'l fumo dell'aloe e dell'ambra dà loro [a las mujeres] perduto il buono odore naturale", *Novellino*, ed. Letterio Di Francia, Torino, UTET, 1930; nov. 80, p. 136. "Profumata la camera di legno aloè, d'augelletti cipriani, di temperati muschi e di altri odori", Matteo Bandello, I parte, nov. 3, en *Opere*, ed. Francesco Flora, 2 voll., Milano, Mondadori, 1952, I vol., p. 53.

legno aloe, reubarbaro iocundo,
indaco, incenso, laca molto bella
e benzuì che fornirebbe el mondo.
Gerofani e zenziber cossa snella
e altra cosa de più qualitade
per operare ogn'or quando gli acade [43].

Se io volesse a particulari
descender ci fare' troppa facenda,
cose condotte da diversi mari,
ma convien pur ch'a l'opera m'arenda
ch'i' non posso coprir poi tanti altari
che a le voglie de ciascun conscenda.
Mi basta avervi detto la importanza
per non guastar quel ch'è lecita usanza.[44]

Quanto obligo abbia la cristianitade
col celibrato re di Portogallo
si vede e repricarlo non acade,
perché non si potrebbe sì laudarlo
che non meriti più per so bontade.
Il ciel consenta in vita prosperarlo,
salvi e mantenga el suo stato giocundo,
tanto che una fe' sola sia al mondo.

Se 'l ciel consente mai tra cristian pace,
ispegnerassi tanta fede e lege
e superstizion tutte fallace,
sarà Leon Pastor con una gregge,
e caverasse ogniun de contumace
consental', se gli piace a chi 'l ciel regge,
nel grato tempo di papa Leone
per tutto sia de Cristo el confalone.

Io ho speranza per la sua bontà

[43] "Gherofani e cubebe, riubarbaro e mace e pepe longo", Francesco Balducci Pegolotti (1301-1350), *La pratica della mercatura*, ed. Allen Evans, New York, Kraus Reprint Co., 1970 (repr. facs. de la ed.: Cambridge, The Medieval Academy of America, 1936), p. 99.

[44] Véase n. 36.

e per suoi prieghi umilimi et iusti,
che 'l ciel viver farà sua Sanctità,
tanto che ci trarà de' passi angusti.
Prosperi il ciel la sua felicità
e spenga gl'infideli tanto robusti
et un dì se gli piace ancor consenti
darmi qualcosa acciò sempre non stenti.

Dirà qualcun che questi versi a caso
si sieno stati fatti e senza ingegnio
e ch'io vituperi le muse e 'l pegaso
mostrando vile et inetto il mi' engegnio.
Forse qualcun che serà persuaso
che mi dovessi in versi fare or degnio,
opinione è falsa, ché la sorte
fa godere e stentare insino a morte.

FINIS

Impresso in Roma in casa de mastro Stephano Guilireti a di tredici de Luio nel mille e cinquecento e quindici.

Io. Ia. de Pennis faciebant Rimas

TRADUCCIÓN

FORMA Y NATURALEZA Y COSTUMBRES DEL RINOCERONTE CONDUCIDO A PORTUGAL POR EL CAPITÁN DE LA ARMADA DEL REY, Y OTRAS BELLAS COSAS TRAÍDAS DESDE LAS ÍNSULAS NUEVAMENTE HALLADAS.

Cual hace el caballo, como en la guerra es uso,
que relincha, escarba y no se para
y salta y muchas veces bufa,
si la trompeta toca al arma,
así hago yo, aunque incapaz me acuso
(para componer versos tengo la musa enferma);
día tras día oyendo sucesos,
conviene bañarme en las orillas pegaseas.

Querría volar, pero he sido cortado corto.
Si entonces os pareciese mi rima insípida,
no quiero que me echeis de todo la culpa,
porque ya no tengo el valor de abrir la boca.
Quizás algún día tendré algun alivio;
si del cielo desbordase gracia,
haré bien a todos si me sobrase;
vivid como yo todos con esperanza.

Oigo de Calicut y su clima.
A Lisboa ha llegado un capitán
con tres naves de gran estima,
alabando al Señor de todo cristiano,
cargadas de riqueza hasta la cima.
El nombre de su capitán soberano,
Alfonso de Albuquerque se llama,
muy estimado por el rey Manuel.

Y llegó, según se escribe,
en mil quinientos, al final de Mayo,
añadido quince, y muchas cosas divinas
ha traído éste como valeroso y sabio
para quedarle obligado todo aquel que vive
y bendecirlo por tal viaje.
Traído ha joyas, oro y animales

y drogas para abastecer los drogueros.

A su llegada el mencionado capitán
al Rey de Portugal, su señor,
un animal robusto ha presentado,
que solo a verlo mete miedo.
Éste solo con su carne está acorazado,
dura la piel y de un extraño color,
escamoso como las patas de la tortuga
y resiste a cada golpe come yunque.

Rinoceronte es llamado el animal.
Por la pezuña atado lo llevan por los alrededores
y con cadenas, porque para hacer daño
encima del hocico tiene un afilado cuerno.
Las orejas son de mula
y cada pie está adornado de tres dedos.
Las patas cortas y grueso es como un buey,
y dícese que hace maravilla.

Éste, por naturaleza, odia al elefante
y a menudo lo mata con el cuerno,
así como a todos los animales de su estatura.
Si encuentra animales pequeños cerca,
de molestarlos con el cuerno no se preocupa,
porque está adornado de mucha discreción
y como el elefante tiene inteligencia,
de tal modo que uno del otro desconfían.

En Roma, ya en los juegos de Pompeo
estuvo este rinoceronte.
Dicen que hizo hazañas en el Coliseo,
porque con el cuerno embistió a todos los animales,
de tal modo que en aquel tiempo rogaron a todos los dioses
que alejasen de él su fuerza
y, según escriben los romanos,
con el solo aliento mató muchos perros.

De aquel digno animal imponente
hace mención Plinio y Marcial
y se encuentra descrito en el *Morgante*.

Para probar quién es solo vale esto:
todos dicen que odia al elefante.
Si viene a Roma allí también puede hacer mal,
pero nosotros haremos de modo, si esto ocurre,
que cada uno [elefante y rinoceronte] será un buen animal.

Muchos animalillos, además, extraños
como otras veces se han visto.
De macacos y babuinos trae mil carros;
a cada uno de lo barones ha dado como regalo algunos.
Porque conviene que otras cosas yo narre,
agilizar la materia estará bien
y hacer breve oración para no aburrir
a los que hoy tienen otra cosa que hacer.

Después regaló al Rey una cimitarra
que dividiría el granito en trozos pequeños.
No es para hacer con ella riña o pelea,
ya que está forjada por maestro fino;
[pero] cortaría cualquier cadena o barra.
Guarnecida de joyas, entre otras un rubí,
el qual es estimado por todo un tesoro:
cuarenta mil cruzados de oro.

Me bastaría a mí, si me lo diese,
y a él nada le quitaría del reino.
Si yo tuviera alguno que se lo pidiese
quizás que aún más coloraría el dibujo[45],
pero me fue dicho que yo no pensase en ello
de tal modo que me ha causado un poco de disgusto.
Pero yo quiero templarme con sus consejos
porque si no habría otros bellacos.

Después un collar de tantas piedras preciosas compuesto,
que haría la noche parecer día.
De perlas orientales está completamente cubierto,
rubís y diamantes y otras cosas tiene alrededor.
Diolo al Rey, según soy cierto,

[45] Se refiere a que 'escribiría mejor'.

que en mirarlo se detuvo buen tiempo
y, para ahorraros palabras,
cuatrocientos almudes tiene de corniolas.

Cuatro brazaletes, además, de gran valor
que todo no se puede bien contar
y cualquiera puede siempre discutir sobre la veracidad
y con razón después no se puede probar.
Si yo te contase su valor,
por Dios, te asombraría.
Basta, el asunto es ciertamente tan divino,
que conviene que yo lo deje y no lo escriba.

Y ha traído para las cortesanas
cuatro mil onzas de perfecto almizcle
y, además, trescientas onzas de ámbar gris.
Para que mejor puedan dar gustos
otras varias cosas para el rostro y las manos,
y animales que dan olor en la cama,
y tantas delicadezas y tantos frascos
que cada una de ellas podrá llenarse los bolsillos.

Y mirra y pimienta larga y pimienta negra,
sándalos rojos, cubebe y canela
madera de aloe, riubarbo iocundo,
índago, incienso, laca muy bella
y benjui que abastecería el mundo.
Clavos y jengibre, cosa ligera
y otra cosa de mayor calidad
para elaborar en cada momento lo que hiciera falta.

Si yo quisiera en particulares
entrar perdería demasiado tiempo,
cosas traídas de los diversos mares,
pero conviene no obstante que al trabajo me rinda,
que yo no puedo adorar todos los santos
para que a los antojos de cada uno me dedique.
Me basta haberos dicho lo importante
para no estropear lo que es de buena costumbre.

Cuanta obligación tenga la cristiandad

con el celebrado rey de Portugal
se ve y repetirlo no viene al caso,
porque no se podría alabarlo tanto
como merece por su bondad.
El cielo consienta tenerlo en vida próspera,
salve y conserve su feliz estado,
tanto que una sola fe haya en el mundo.

Si el cielo consiente alguna vez paz entre los cristianos,
se apagaría tanta fe y ley
y superstición todas falaces,
sería pastor León con un solo rebaño,
y sacaría a cada uno de su error;
consiéntalo, si le place a quien gobierna el cielo,
en el grato tiempo del Papa León
para todo sea de Cristo el confalón.

Tengo la esperanza, por su bondad
y por sus plegarias húmiles y justas,
que el cielo hará vivir su santidad
tanto que nos sacará de los momentos difíciles.
Prospere el cielo su felicidad
y apague los infieles tan robustos
y un día, si le place, consienta también
darme algo para que siempre remedie.

Alguno dirá que estos versos casualmente
han sido hechos y sin ingenio
y que yo insulto a las musas y a Pegaso,
mostrando vil e inepto mi ingenio.
Quizás habrá alguien que se habrá persuadido
de que yo me debería ahora dignificar con los versos;
es falsa opinión, porque la suerte
hace gozar y remediar hasta la muerte.

LA IMAGEN PREDICADA.

LA VIRTUD COMO CAMINO HACIA LA SALVACIÓN EN LOS RETRATOS DE FRANCISCO PACHECO (1564-1644)

Manuela Águeda García Garrido
Université Paris IV-Sorbonne

Segnius irritant animum demissa per aures,
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus.
Horacio, v. 180-181[1]

Considerar los límites del pensamiento supuso para los hombres del siglo XVI una muestra de confianza renovada en el conocimiento sensible, que hasta entonces había estado restringido al dominio de la especulación escolástica[2]. La intransigencia metodológica parecía alejar la experiencia cognitiva de la concepción clásica de la fe por el hecho de que sólo esta última podía iluminar el camino hacia el conocimiento de Dios. Las alternativas propuestas en el siglo XVI se centraron en la justificación

[1] *Epistola ad Pisones. L'art poétique ou Épître aux Pisons.* Trad. francesa de Fr. Richard, Paris: Garnier, 1944: "L'esprit est moins vivement frappé de ce que l'auteur confie à l'oreille, que de ce qu'il met sous les yeux, ces témoins irrécusables", ed. digitalizada de la Universidad católica de Lovaina, BCL (Bibliotheca classica selecta), <http://bcs.fltr.ucl.ac.be>.

[2] Partiendo de la especulación escolástica, la Teología se ramifica. Tras el Concilio de Trento y con la aparición de la Teología moral como ciencia autónoma, las vías del conocimiento se prestan a una profunda transformación. B. Palacios considera firmemente que en lo que se refiere a la teología moral, la transición del siglo XVI al XVII provocó un «desentroncamiento con el núcleo aristotélico anterior». («Teología moral y sus aplicaciones». Cap. XI, *Historia de la Teología,* (Melquíades Andrés, dir.), vol. II, Madrid: F.U.E., 1987, p. 161. El modelo dogmático que se impone aquí, basándose en una ciencia en busca de causas y métodos, examinaba las formas clásicas de la penitencia y encontraba en la moral su mayor aliado. El conocimiento del hombre y su naturaleza atravesaba entonces estadios diferentes de perfeccionamiento moral, por los cuales la búsqueda de la virtud parecía estar totalmente justificada.

de una auténtica búsqueda de la virtud para dar sentido al conocimiento de la divinidad, lo que encontró en el Arte su destino más glorioso[3].

Es a finales del siglo XVI cuando la España contrarreformista despliega sus mejores mecanismos de lucha contra todo lo que podía enturbiar la esencia cristiana del hombre y estigmatiza aquellas actitudes susceptibles de rebasar los límites fijados por la ortodoxia. A pesar de sus efectos, las disposiciones adoptadas por el concilio de Trento perfilaron los límites de una Iglesia renovada. El aporte continuo de reformas sobre el fundamento de la fe y su teorización dogmática ha establecido una de sus finalidades más importantes: la salvación del alma. En este sentido, el concilio defiende que el sano discernimiento y la lucidez son los medios que permiten al hombre un sabio retorno a sí mismo, la introspección obligada para alcanzar su salvación. Al mismo tiempo, los progresos espirituales podían corregir los errores humanos y encauzar las transformaciones logradas.

En su VI sesión (13 de enero de 1547), el concilio aborda los problemas de la modalidad de salvación teniendo como principio la cuestión de la fe. Aunque no era inalcanzable, la redención exigía el aprendizaje de las verdades de la fe. Una de las soluciones era que el hombre pudiera beneficiarse de la condescendencia divina, medio que le garantizaba el camino hacia la salvación. Sin embargo, nadie podía saber si había obtenido la gracia de Dios. Así es como el programa de formación adquiere la resonancia pretendida por las instituciones contrarreformistas y las imágenes, junto con la palabra, un lugar de honor. En la XXV sesión, artículo 2° del concilio de Trento, los teólogos debatieron la función catequética de las imágenes. El decreto "de la invocación & la veneración de los santos, de las reliquias e imágenes sagradas", contribuía bien poco respecto a los concilios anteriores[4]. Los obispos debían enseñar e inculcar al pueblo los artículos de la fe a través de las historias de la redención que

[3] «Si c'est une erreur étymologique, c'est du moins un sentiment très fin du génie latin que de faire dériver le mot ars du mot grec signifiant la vertu: από τής αρέτής. L'art, en effet, est la recherche, la constatation et la glorification de la vertu physique». *Prólogo* al *De la statue et de la peinture,* L. B. Alberti, éd. C. Popelin, Paris: A. Lévy, 1868, p. 14.

[4] Fernández López afirma que «el decreto no contenía instrucciones precisas sobre el desarrollo posterior del arte católico», *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII.* Sevilla, 2ª ed. 2002, p. 40.

ilustraban las imágenes. La voluntad eclesiástica de divulgar la función moral de las imágenes no era desconocida, sino más bien un proyecto que fue puesto en práctica por el II Concilio de Nicea (787), sínodo 7, artículo 2°: «Nosotros confesamos unánimes, que queremos tener por válidas y decretadas las eclesiásticas tradiciones ya en escrito, ya en costumbre, de cuyo número es la formación de las imágenes»[5].

Ya por la misma época, los téologos discutieron sobre el valor salvador de las imágenes religiosas, idea por la que los artistas consagraron todos sus esfuerzos. Las obras sobre el valor religioso de las imágenes que ejercieron una mayor repercusión son: El *Tratado de la descripción de los espíritus,* del padre jesuita Rodrigo Álvarez, el *Libro de los ángeles*[6]*,* una *Historia de la adoración y vso de las santas imágenes,* de Jaime Prades, impreso por F. Mey en 1596, *Motiuos que obligan a la veneración explícita nueuamente dada a las imágenes de la Diuiníssima persona del Padre Eterno* [s.l., s.d.], de Alonso Antonio Agratti y Alba y *Antigüedad, veneración i fruto de las sagradas imágenes i reliquias*[7], del padre Martín de la Roa (S.I.). Entre los escritos más importantes sobre iconografía sagrada, mencionaremos los del canónigo y censor de Felipe II, Jan Van der Meulen de Lovaina (Jean Molanus, 1533-1585) y concretamente su tratado *De picturis et imaginibus sacris*[8] (Lovaina, 1570). Este apasionado teólogo estaba convencido del poder de edificación moral de las imágenes para lo que introdujo ciertas normas en la iconografía cristiana, en un momento en el que los Reformadores agitaban los espíritus católicos en defensa de la iconoclastia[9]. Apologeta de la imagen, Molanus defiende la

[5] Francisco Pacheco, *El Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra, 1999, p. 260.

[6] F. Eiximenis, publicado en Burgos por Fadrique Biel de Basilea, 1490.

[7] Sevilla: Gabriel Ramos Vejarano, 1623 (1622).

[8] Existe una excelente edición bajo la dirección de François Boespflug, Olivier Christin et Benoît Tassel, Paris: Éditions du Cerf, 1996, 2 vol., 669 y 465 p. El último volumen es una bella edición facsímil de la edición latina de Anvers de 1617, aparecida diez años después de la muerte de Molanus y que tiene como antecedente la de 1594.

[9] «La Réformation a causé la destruction des images non seulement en Allemagne, en Suisse (rappelons notamment la *Bildersturm* de Bâle), aux Pays-Bas, mais aussi en France, où ses partisans accumulèrent les ruines. En Angleterre, la réaction contre le culte des images alla si loin que l'on édicta des peines sévères contre ceux qui osaient représenter la Trinité ou les Saints. Ces excès dignes des iconoclastes trouvèrent des défenseurs parmi les artistes. A Bâle,

idea de que el principio de la analogía, recurriendo a la alegoría y a la metáfora, permite instruir al pueblo. El segundo tratado sobre iconografía sagrada pertenece al cardenal y arzobispo de Bolonia, Gabrielle Paleotti (1522-1597)[10], *De imaginibus sacris et profanis,* Ingolstadii: ex officina, 1594, (1ª ed. Bolonia, 1582).

De todas las artes aplicadas, advertimos que es la pintura la que se revela más influyente ya que es concebida como obra divina que penetra en el espíritu por los ojos, que son las ventanas de nuestra alma. Este efecto de penetración procede de una emanación de gracia que tiende a acrecentar el sentido de la virtud y la condición humana. Así es como el hombre consigue modificar su profundo estado de imperfectibilidad cristiana. Ante esta idea, disponemos de un vínculo directo entre las artes pictóricas y el sentido de lo sagrado[11]. La sacralización de las imágenes plantea entonces un doble compromiso. Por un lado, el artista del siglo XVI supera el estadio de precaridad que suponía el anonimato del artesanado al que fue confinado hasta entonces y se erige como figura respetable e incluso influyente sobre el conjunto de la sociedad. Por otra parte, la pintura se orna de una aureola de mistificación pedagógica desconocida hasta entonces y por la que se le rinde una muestra de

---

le peintre Jean Herbster renonça à la peinture, comme à une pratique païenne», E. Müntz, *Études sur l'Histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes,* Paris: Fischbacher, 1882, p. 55.

[10] Pío IV lo envió al concilio de Trento donde escribió un diario valiosísimo para conocer la historia de concilio. La misión que reconoce su importancia fue la de introducir las reformas de Trento en Bolonia, algo que lo acerca a la actividad de san Carlos Borromeo en Milán.

[11] Esta asociación del arte y de lo sagrado en la modernidad no debe establecerse a través del icono, el signo o bien otros intermediarios comunes en el lenguaje terminológico de los críticos de arte de hoy día. La pintura manifiesta lo que el hombre debe ya conocer de la divinidad. Se trata pues de un tipo de encarnación que se revela al hombre por la razón y los sentidos. Lo sagrado implica una materialización del sentimiento religioso preexistente. No nos conduce a la idealización del arte sino a la espiritualización del hombre, lo que subraya la importancia de emplearse en lustrar la virtud. José de Jesús María escribió en 1601: «El arte de la pintura es, muy dispuesta para ganar o perder mucho con ella acerca de Dios, porque los pintores de pinturas lascivas se hacen participantes de los pecados que por su causa se cometen y de la fealdad y mal exemplo que con ellas recibe la República», *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad,* Alcalá: Viuda de Juan Gracián, p. 804.

idolatría, por supuesto, siempre controlada por el canon de Trento[12]. La regla impuesta por la Contrarreforma en cuanto a la iconografía tenía como meta el ennoblecimiento del trabajo pictórico otorgándole los valores inestimables de las tres virtudes teologales: la fe, la esperanza y la caridad. El cometido del pintor, que ha recibido de antemano las mercedes de Dios, consiste en exhibir las excelencias del Creador, lo que transforma el trabajo del pintor en una obra de caridad. El compromiso artístico de rendir la creación accesible a todos los sentidos, hacía que la divinidad se desvelara por la virtuosa imitación de la naturaleza[13]. Sin embargo, la pintura no implica solamente que el artista y Dios refuercen a un mismo tiempo sus vínculos a través de la creación de una imaginería de lo sagrado. La pintura ofrece al artista la posibilidad de trazar el camino hacia la salvación, tarea que implica también contribuir sutilmente a la formación de una conciencia moral, algo que, por otra parte, los predicadores identificaron como la misión pedagógica fundamental de la Contrarreforma. Si las palabras desde el púlpito eran tan eficaces en la formación de esta moral, los teólogos sólo hallaron ventajas en la promoción de imágenes que penetraban violentamente en el espíritu de los

[12] Para un estudio más detallado, véase el clásico de E. Mâle, *L'art religieux après le concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e^, du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècles en Italie, en France, en Espagne et en Flandre,* Paris: A. Colin, 1932.

[13] La imitación de la naturaleza no es un tema reciente sino renovado por la teología moderna, que durante mucho tiempo estuvo anclada en los parámetros de la escolástica medieval. Ya el tratado de Raimundo Lulio, *Arte de la contemplación,* escrito hacia 1285, infiere que tanto el arte como el método son buenos conductores para conseguir la perfección del alma, lo que procede en última instancia de la contemplación. Este tratado estaba entonces concebido «para que con él se ayudase a tener en el corazón verdadera contrición y en sus ojos abundancia de lágrimas y lloros, y que su entendimiento y voluntad ascendiesen más altamente a contemplar Dios en sus honores y dignidades y cuanto tiene en sí», *Prólogo,* «Obras literarias», *B.A.C.,* tomo 31, p. 524. Frente a lo que Lulio anunciaba, los hombres de la modernidad consiguieron adentrarse en el misterio teológico de la creación sin desprenderse de los hechos temporales. En Lulio, la condición más pura de la contemplación consiste en que «el hombre se halle libre de los cuidados y embarazos de las cosas temporales, en su memoria, entendimiento y voluntad» (*ibid.*), mientras que en el siglo XVI la contemplación adquiere un carácter más comprometido en el sentido de una búsqueda voluntaria de la virtud. El arte no es pues un medio de acceso a la divinidad sino una recreación de lo sagrado en sí mismo.

hombres. Estas inspiraban la piedad, la modestia, la devoción y la santidad. Valores que no se alejaban en modo alguno del contenido de la pastoral difundida por los predicadores más comprometidos en la reforma de las costumbres cristianas[14].

En España, la actividad contrarreformista comienza tras la declaración de Felipe II en la que se compromete a luchar de forma implacable contra la herejía[15]. El Estado se convirtió en un dispositivo programado para la exterminación completa de todos los focos anticatólicos. El combate contra los heréticos fue pues abordado desde diversos frentes: la justicia, el ejército y la religión. Esta última tenía a su cargo una buena parte de esta misión, entendida más bien como pedagogía

[14] Conviene recordar que los predicadores no propagaron la palabra de Dios bajo el único pretexto de castigar los vicios y reprimir los comportamientos desviados. Estaban convencidos de que trazar un modelo de santidad era la única vía hacia la conversión. La amplitud del trabajo misionero no se redujo a la eliminación de conductas opuestas al catolicismo. Esta tarea de formar individuos para una sociedad teologal perseguía la idea de creación de una nueva ciudad de Dios.

[15] En 1566, Felipe II escribió a Margarita de Saboya, entonces gobernadora de los Países Bajos: «Antes que permitir ningún desvarío en materia de religión o tocante al servicio de Dios, prefiero perder todos los dominios y cien vidas, si las tuviese, porque no quiero ser nunca rey de herejes». Fidel Pérez-Mínguez refiere la cita en su obra *La psicología de Felipe II,* Madrid: Voluntad, 1925, p. 156 y nos informa de que se trataba de una carta del rey al embajador de Roma, escrita el 2 de agosto de 1566. La austeridad y la ferviente religiosidad del Rey, por otro lado ampliamente estudiadas, fueron transmitidas por sus propios contemporáneos. Su médico Cristóbal Pérez de Herrera celebraba también su magnanimidad, siempre digna de inmortales elogios. Defensor acérrimo del catolicismo, el emperador luchó y «la guardó en su piadosa alma y deseó propagar y extender por todas las naciones del mundo», L. Cabrera de Córdoba, *Historia de Felipe II, Rey de España.* Madrid: 1876, Apéndice. En «Elogio a las heroicas y clarísimas virtudes de la Majestad Católica del rey, Don Felipe II, que está en el cielo, y de su cristianísima y exemplar muerte», por el Dr. Cristóbal Pérez de Herrera, IV, 2ª parte, Madrid, 1877, p. 339. El mismo cronista afirma que había sido: «el más temido Emperador, de más valor, fortuna y prudencia que se ha conocido, ensalzado la fe católica, y estirpado los herejes y sujetado», *Op. Cit. Elogio…* Libro IV. Apéndice. «Exemplos de las esclarecidas virtudes de los ínclitos Reyes ascendientes y precedesores de vuestra Majestad», Madrid, 1876, p. 392.

de la conversión[16]. Nacida de la predicación catequética[17], esta misión no se reduce por tanto a una purga anticatólica ya que si la palabra se basaba en un nuevo recurso constituido por el imaginario colectivo moderno, el de la literatura «adversus haereses»[18], no se reduce a la persuasión y a la denuncia. La palabra de la Iglesia contrarreformista se convierte en un mensaje que busca imponerse sobre los métodos discursivos precedentes, atribuyéndole una clara actualidad a los viejos términos de la conversión. De esta forma, la purificación adquiere, en lo que concierne al individuo, un significado tanto espiritual como sensitivo. La combinación de estos dos niveles en la vida religiosa, a veces inseparables, desembocan en una práctica metódica de las virtudes cardinales. Así, podemos decir, en una interpretación algo más vasta, que el sentido de la purificación en esta época consiste en imponerse sobre un pensamiento que tiende él mismo a

[16] Para conseguir su objetivo, la palabra y la imagen encontraron en la Biblia su principal fuente de inspiración. «Le lexique biblique de la conversion est alors constitué d'images, essentiellement celles du retour. Le verbe *hb* (shoûv) signifie 'rebrousser chemin', 'revenir au point de départ', ce qui suppose qu'on se retourne. Rarement ce retour consiste à s'éloigner de Dieu (Nb 14, 43); presque toujours il s'agit de revenir à lui ou de se détourner du mal», J.-Y. Lacoste (dir.), *Dictionnaire critique de théologie,* Paris: PUF, «Quadrige», 2002, p. 277.

[17] La predicación catequética se diferencia de otras en su función pedagógica. La kerigmática asume la tarea de transmitir el kerigma (mensaje) y la parenética exhorta a la virtud. A menudo, en los sermones de misterio y en los doctrinales, las tres funciones se confunden.

[18] Sería inútil recordar que toda esta literatura comienza muy temprano en la Antigüedad cristiana. Aunque las fuentes litararias grecolatinas sobre las herejía sean bastante numerosas, las más conocidas pertenecen a Clemente de Alejandría: *Stromatas*, Tertuliano (*Adversus omnes haereses, De praescriptione haereticorum, Contra los valentinianos, Contra Marción, El escorpión* o *Scorpiace adversus gnosticos,* etc.), Orígenes: *Contra Celso,* Epifanio de Salamis: *Panarion,* Teófilo de Antioquía: *Corpus apologetarum* o Plotino: *Eneada segunda*. Pero la obra fundamental de esta bibliografía el *Syntagma* de Justino, antes de que Ireneo de Lyon compusiera el *Adversus haereses,* una obra completa de heresiología de fecha imprecisa (*circa* 180 y 190), donde refuta igualmente la herejía de los gnósticos. Más tarde, en el 235, apareció la *Refutación de todas las herejías* de Hipólito de Roma, obra que estará presente en los trabajos más recientes como el tratado de Alfonso de Castro *Adversus omnes haereses,* publicado en Colonia en 1539, ocho años antes de su obra *De justa haereticorum punitione*.

depurarse y purificarse[19]. De todo este programa catequético se desprende una intención que no afecta solamente a los heréticos sino a todo el tejido social de la modernidad. La modulación de los espíritus y el control de las pasiones prevén en este caso una espiritualización de los hombres, destinados a buscar su propia salvación en el interior de los estrechos márgenes permitidos por el catolicismo[20].

LA MORAL EN IMÁGENES. EL *LIBRO DE LOS RETRATOS* DE FRANCISCO PACHECO

En la España de la Contrarreforma, la pintura se postra al servicio moralizador de la predicación. La categoría del «libro de retratos» persigue en este sentido, un propósito condescendiente con los programas iconográficos del hombre moderno. El *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*[21] realizado en

[19] Para profundizar, véase Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris: Fayard, 1982. Para observar la dimensión social de la comunicación, escribe que «elle repose toute entière sur la croyance qui est au fondement du ministère, cette fiction sociale qui est beaucoup plus profonde que les croyances et que le mystère que le ministère professe et garantit: c'est pourquoi la crise du langage religieux et de son efficace performative ne se réduit pas, comme on le croit souvent, à l'écroulement d'un univers de représentations; elle accompagne l'effondrement de tout un monde de relations sociales, dont elle était constitutive». *Op.cit.* p. 119.

[20] Desde el púlpito o a través de la pintura, la salvación está guiada por la vía de la penitencia y la conversión de las costumbres. Por lo tanto, la importancia de los ejercicios espirituales ignacianos evoca un nuevo método de racionalización de la culpa y la penitencia, lo que formula el sentido moderno de la salvación. La definición del arte a finales del siglo XVI puede ser analizada por la incoporación de elementos de concretización del método. J. Rubio Lapaz considera que lo concreto en Arte «hace triunfadora a la experiencia sensible de la doctrina ignaciana de la composición de lugar (*compositio loci*)», en «La evolución clásico-espiritual de las ideas estéticas, en las Academias sevillanas del Siglo de Oro a partir de dos textos inéditos», *Archivo hispalense,* t. 75, n° 229 (1992), p. 68.

[21] Sabemos que esta obra no fue editada hasta 1886 por José María Asensio aunque nos ha llegado incompleta. En realidad, en el *Tratado de la pintura* de Pacheco, él mismo explica que pretendía pintar un buen número de personajes: «Bien pasarán de ciento y setenta los de hasta aquí, atreviéndome a hacer algunos de mujeres», *op. cit.,* p. 528. La Fundación Lázaro Galdiano conserva 56 de estos

Sevilla por Francisco Pacheco (1564-1644) e inscrito en una dilatada corriente de divulgación en Europa, establece los vínculos entre la predicación y el significado de las imágenes, creándose así una retórica visual de la condición humana. Si existía un verdadero programa iconográfico en Sevilla en tiempos de la Contrarreforma, como lo afirma J. Fernández López[22], este consistía en formular un lenguaje de signos devocionales que esbozan «un realismo cercano al ser humano, sin excepcionales conceptualismos, que acerca con gran simplicidad lo divino a lo humano y permite adentrarse en un mundo en el que la imagen y su simbolismo cobran un valor singular» (*Programas,* p. 23).

Francisco Pacheco había alimentado la idea de reunir los retratos de los más eximios personajes de su tiempo, en especial los de Sevilla, que por entonces era uno de los centros intelectuales y religiosos de mayor envergadura[23]. El Libro contiene un repertorio de hombres que ejercen el oficio de las armas, la poesía, la predicación o la música. Todos estos individuos supieron ejercitar de modo extraordinario la espada y la pluma[24] para procurar el mismo objetivo: la búsqueda de un modelo de

---

retratos; 7 se encuentran en la Biblioteca de Palacio en Madrid, 8 fueron adquiridos por la *Hispanic Society* de New York y uno de ellos pertenece a la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de Madrid. Sin embargo, su autor había mencionado 170, lo que nos obliga a pensar que una buena parte ha desaparecido. La edición de Sevilla que nos ha llegado reúne concretamente un grupo de retratos de 19 clérigos seculares (4 mercedarios, 4 carmelitas, 3 agustinos, 3 jesuitas, 2 dominicos, 2 franciscanos y 1 trinitario) y de los 9 clérigos regulares (5 canónigos, 1 obispo y 1 arzobispo). En portada aparece la fecha de 1599 aunque se piensa que la obra fue terminada en 1644. La obra póstuma no fue impresa hasta 1649, por Simón Fajardo.

[22] *Op. cit.*

[23] Don Diego Hurtado de Mendoza lo dice así en *La guerra de Granada hecha por el rey de España Don Felipe II contra los moriscos de aquel reino:* «Sevilla es en nuestro tiempo de las célebres, ricas, y populosas ciudades del mundo», Tomo I, lib. III, Madrid: Ribadeneyra, 1852, p. 117. Había en Sevilla 33 conventos de frailes y 27 de monjas a principios del siglo. Espinosa de los Monteros señaló que en 1630, se podían contar más de 1 500 religiosos sólo en la capital, a los que habría que añadir el clero secular residente, los religiosos de pasaje hacia el Nuevo Mundo además de los conventos femeninos. Para Ortiz de Zúñiga, en 1671 había en Sevilla 45 conventos de frailes y 28 de monjas (véase A. Domínguez Ortiz, *La Sevilla del siglo XVII,* Sevilla: 1984, p. 233).

[24] La misión combativa de los predicadores desde los púlpitos ya aparece en las Sagradas Escrituras donde la palabra sagrada es descrita como el arma de

humanidad al servicio de una misión divina. No obstante, el propósito de Pacheco no parece nuevo por lo que conocemos de su biblioteca privada, común a toda biblioteca moderna referenciada[25]. Debió decidirse a recuperar el formato del *album amicorum* para explicar varios conceptos celados de la teología moral que rozaban el problema de la virtud cristiana. Digamos que este formato del *album* funciona como elemento ancilar de la predicación desde los púlpitos. Desde mediados del siglo XVI, las obras que tenían como fin la agrupación de retratos comenzaron a multiplicarse[26].

---

salvación. *Ef* 6,17: «Tomad, también, el yelmo de la salvación y la espada del Espíritu, que es la Palabra de Dios».

[25] Bassegoda colige las obras siguientes: Landulfo de Sajonia, *Vita Christi*, 4 vol., Alcalá 1502-1503. Cristóbal de Fonseca, *Vida de Christo Señor Nuestro*, 4 vol., Toledo, 1596-1601, Madrid, 1605-1611. Francisco Arias, *Aprovechamiento espiritual*, Valencia, 1588, y del mismo, *Libro de la Imitación de Cristo*, 3 vol., Sevilla, 1599-1602. Jerónimo Gracián, *Summario de las excelencias del glorioso San Ioseph*, Roma, 1597. Luca Pinelli, *Libretto d'imagini e brevi meditationi sopra la vita della S. Vergine*, Nápoles, 1594. Pedro de Vega, *Flos Sanctorum*, Sevilla, 1572. Pedro de Rivadeneyra, *Flos Sanctorum*, Madrid, 1599. Alonso de Villegas, *Flos Sanctorum*, 4 vol., Toledo (1578, 1588, 1589) y Madrid, 1589. Cristóbal de Castro, *Historia Deiparae Virginis Mariae*, Alcalá, 1605. Luis de Granada, *Memorial de la Vida Cristiana*, Lisboa, 1561 y *Adiciones al Memorial de la Vida Cristiana*, Salamanca, 1574. «Observaciones sobre el Arte de la Pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía», *Cuadernos de Arte e iconografía,* Revista virtual de FUESP, t. II, 3 (1989).

[26] La lista es inmensa por lo que sería imposible mencionar todos los títulos. Citamos aquí solamente algunos de ellos: André Thevet (1516-1590), *Les vraies portraits et vies des hommes illustres,* Paris: G. Chaudière, 1584, 2 vol. (2ª ed. 1670, 8 vol.) Se trata de un conjunto de 48 retratos grabados sobre madera, más o menos organizados, que van desde los héroes de la Antigüedad hasta los monarcas del Nuevo Mundo. G.Vassari, *Vite dei piu eccellenti Architetti, Pittori e Scultori da Cimabue insino a' tempi nostri,* Firenza: Lorenzo Torrentino, 1550. Dominicus Lampsonius y Hieronymus Cock, *Pictorum aliquod celebrium Germaniae inferioris effigies,* Antwerp, 1572. Benito Arias Montano, *Virorvm doctorvm de disciplinis benemeritvm effigies XLIIII,* Amberes, 1572 (véase la edición de L. Gómez Canseco y F. Navarro Antolín, col. Bibliotheca montaniana, Universidad de Huelva, 2005). El *Album amicorum,* de Johannes van Amstel van Mijnden (c.1578), compuesto de 75 contribuciones (1600-1602), de los países nórdicos y del sur de los Países Bajos y que provienen de la colección de F.A. van Rappard, 1910. Nicolai Grudii Nic., Hadriani Marii Nic., Joannis Secundi Nic., *Poemata et effigies trium fratrum belgarum* [...]., Accessit Luschi Antonii

Vicentini Dom pudicitiae. Dominici Lampsonii Brugensis, *Typus vitae humanae*. 3 partes en 1 vol., Lugduni Batavorum: L. Elzevirium, 1612. Michael Van Meer (1614-1630), *Album amicorum*, conservado en la Universidad de Edimburgo (La. III. 283). Este volumen manuscrito proviene de la colección legada por David Laing en 1878. Giacomo Filippo Tomasini (1597-1654), *Elogia virorum litteris & sapientia illustrium ad viuum expressis imaginibus exornata,* Patavii: Sebastiani Sardi, 1630. Igualmente encontramos una edición digitalizada en la Universidad de Mannheim: <http://www.uni-mannheim.de/mateo/desbillons /elogia.html>. Henricus Hondius (1573-1649), *Theatrum honoris in quo nostri apelles, saeculi seu pictorum, qui patrum nostrorum memoria vixerunt celebriorum praecipue quos belgium tulit, verae et ad vivum expressae imagines in aes incisa exhibentur,* Amstellodami: apud J. Janssonium, 1618 (1ª ed. 1610). Hoy conservado en la Universidad de Düsseldorf. Girolamo Ghilini, *Theatro d'huomini letterati,* Venecia: Il Guerigli, 1647. Lorenzo Crasso, *Elogii d'huomini letterati,* Venecia: Combi, 1666. El *Album amicorum,* de Cornelis de Clarges (1599-1683), Amsterdam. Onophrius Panvinus (1530-1568), *XXVII Pontificum Maximorum elogia et imagines accuratissime ad vivum aeneis typis delineatae,* Argentorati: Bernhard Jobin, 1573. Philippe Galle, Illustrivm Galliae Bellicae scriptorvm icones et elogia, 1604. *Ms. Liber amicorum***,** de Jacobus Heyblocq, Amsterdam, 1645-1678, localizado en las Bibliotecas Universitarias de los Países Bajos. El *Album amicorum***,** Everard Booth. *Ms. 1686,* compuesto de 5 dibujos procedentes de la Biblioteca Real de la Biblioteca Universitaria de Utrecht. Jan van Hout (1542-1609)*, Album amicorum*, Lakenhal: Leiden, 1578. De la Library Bodleian, de la Universidad de Oxford (siglos XVI y XVII), destacan el *Album Amicorum*, de Paul van Dale [MS. Douce d.11], el *Album amicorum* de Jan van Derck [MS.Rawl. B.21] y el *Album Amicorum***,** de F. Rechlinger [MS. Douce 244]. El *Album amicorum* de Suffridus Saarda, 1604. El *Album amicorum*, de los hermanos Reynolt y Frederik van Inthiema, 1613.El *Album amicorum* (1614), de Wybrand Symonsz de Geest (1590-1654)**.** El *Album amicorum*, de Hessel Dominicus Coumans Stickenbuyr, Franeker: 1628. El *Album Amicorum*, de Johan van Lynden (1556-1578), posiblemente el documento neerlandés más antiguo de este género, en la colección de la fundación Van Batenborgh. El *Album amicorum* de Frederik van Botnia. Es posible que haya pertenecido a su legatario universal Frederik De Dilbeeck. 1615-1618 (*Album amicorum* de Frederik van Botnia), conservado en *Add. Ms. 16889* de la Biblioteca británica de Londres.

En cuanto a los manuscritos franceses: el *Album amicorum* (1584-1588)*,* de Barnabas Pömer. No disponemos de ninguna indicación sobre este personaje fuera de la que nos aporta Bénézit (edición de 1976, p. 415) dibujante de la Escuela Alemana hacia 1550: «On cite de lui un album contenant des portraits de rois, reines, princes et personnalités de son époque». J.-J. Boissard, *Icones virorum illustrium doctrina et eruditione praestantium***.** Frankfurt: 1597-99. En el catálogo de estampas de la BNF (Bibliothèque Nationale de France): Peter

El género del *album amicorum* es la base de numerosas colecciones, sobre todo en los Países Bajos, donde una burguesía floreciente comenzaba a descollar en la escena política internacional. En las colecciones inglesas e italianas que no son menos interesantes ocurre algo parecido, lo que evidencia un fenómeno que marca un estilo propio de la modernidad. Teniendo por posible origen la ciudad de Wittenberg, el *Album amicorum* del cartógrafo Abraham Ortelius es un punto de partida. Otros álbumes se encuentran hoy en los fondos de las bibliotecas inglesas tras su adquisición y su clasificación por F. H. Egerton en el siglo XIX. Constituyeron una parte de la sección de manuscritos de la Biblioteca Británica (Mss 1536-1607) y se hallan en Pembroke College, Cambridge (se trata de una edición facsímil a cargo de Jean Puraye, aparecida como parte del periódico *Die Gulden Passer* 45-6 [1967-8]. Frente a la profusión de estas obras, los estudios críticos en este sentido, se han multiplicado también los últimos años[27]. El hecho de hallar la motivación que envolvía a todos los maestros de la pintura nos lleva a observar otro punto común entre todos ellos: la representación del individuo como ventana abierta a la percepción de un orden superior.

Boudewyn van der Aa, *Principum et illustrium quorundam virorum qui in Europa alibique terrarum qua fama, qua eruditione celebres fuerunt verae imagine.* Lugduni Batavorum [s. d.] <BnF Est. Nc-31a-Pet.fol>. Giovanni Pietro Bellori (1615 ?-1696), *Veterum illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum et oratorum imagines*, Romae: J. Jacobum de Rubeis, 1685, 3 partes en 1 vol. <BnF Est. Ne-37-4>. Como fuentes de la Antigüedad, a menudo retomadas en la modernidad: Cornelius Nepos, *De viris illustribus* y Petrarcha*, De viris illustribus*.

[27] Véase la colección de Nickson, *Early Autograph Albums in the British Museum* (contiene también la lista de manuscritos). Robert and Richard Keil, *Die deutschen Stammbücher,* un trabajo basado en la colección conservada en Weimar que ha incidido en la importancia de este tipo de documentos. Existen también otros estudios publicados en Alemania donde vieron la luz las más importantes colecciones (Weimar, Frankfurt y Nuremberg). Hoy día, existe un catálogo universal de álbumes anteriores a 1600 en muchas de las bibliotecas de Europa y de Norteamérica. Fue elaborado por Wolfgang Klose, *Corpus Alborum Amicorum - CAAC - Beschreibendes Verzeichnis der Stammbücher des 16. Jahrhunderts* (Stuttgart: Anton Hiersemann, 1988) y está compuesto de copias con números de signatura, bibliografía y descripciones sucintas, hasta el año de 1573.

No hay duda de que el pintor Pacheco conocía ya algunas de estas obras[28]. El motivo que reúne a todos los retratos parece estar escogido por un designio superior que no está solamente ceñido a la función pedagógica contrarreformista de los retratos, sino más bien ligado a una necesidad de conceder una dimensión universal a la representación de la virtud cristiana, una voluntad nacida de las decisiones conciliares. Esta virtud tan debatida, reacciona como elemento de ecumenismo moderno, lo que se inscribe en segundo término, en el programa teológico de la Iglesia después de Trento. El mensaje de los retratos en Pacheco no se limita simplemente a una conformación de la realidad iconográfica de su tiempo, forma parte de un programa que podríamos situar más bien sobre el plano espiritual, ya que el mensaje pretende construir un discurso humano de salvación. La representación de predicadores ilustres de Sevilla (más de la mitad de todos los retratos) es una manifestación del homenaje que rinde la pintura al ministerio de la palabra sagrada. Los religiosos con mayor reputación por su dominio del púlpito se mezclan con personajes cuyas virtudes superan su naturaleza humana. De esta forma, contemplamos los retratos de artistas laureados por sus cualidades literarias como es el caso de Fernando de Herrera llamado «el divino», Juan Saez y Cristóbal Mosquera. En cuanto a los predicadores más ilustres de la cátedra sevillana desde fines del siglo XVI figuran los retratos de Juan de Pineda (S.I.), Pedro de Valderrama (O.S.A.), Juan Farfán, Agustín Núñez Delgadillo, Manuel Sarmiento de Mendoza, Miguel de Santiago, Gonzalo Sánchez Lucero y Álvaro Pizaño de Palacios. Estos habían lanzado las bases teológicas de la moral cristiana en un momento en que el Estado había decidido la extinción de núcleos protestantes en Sevilla hacia mediados de siglo. La institución eclesiástica se mostraba como una fuerza inexpugnable en un contexto de propagación herética en Sevilla, entonces puerto y plataforma hacia el Nuevo Mundo, el centro activo de

[28] En su *Tratado de la pintura,* Lib II, cap. IX, habla del «Libro de los famosos pintores de Flandes que yo tengo», *op.cit.,* p.539. Parece que además, conocía la colección de grabados flamencos que poseía el mismo Benito Arias Montano. Conocemos su creciente interés por las novedades de su época, marcadas por dos obras esenciales: la primera es el *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditor(um) ex antiquis lapidibus et numismatib(us) expressa. Cum annotationib(us),* de la Biblioteca de Fulvius Ursinus, Venetiis, in aedibus Petri Dehuchino, 1570; la segunda es la obra de Paulo Giovio, *Elogia veris clarorvm virorvm imaginibvs apposita: qvae in mvsaeo Ioviano comi spectantvr: addita in calce operis*, Adrani Pont. Vita, Venetiis: Michaelem Tramezinum, 1546.

intercambios culturales, comerciales, humanos, intelectuales y religiosos[29]. Pacheco se rodeó de un importante círculo de intelectuales del que los predicadores constituían un número más que significativo. Su amistad con los jesuitas[30], como el padre Francisco de Rioja, autor de los

[29] La confluencia de mercaderes de todas las nacionalidades ponía en peligro la religión católica. Sabemos hoy que el iluminismo estuvo inspirado en corrientes procedentes de los países protestantes, adoptando el nombre de «alumbradismo». Ya en la región de Extremadura, los *alumbrados* parecían haber tenido una fuerte resonancia social. El fraile dominico Alonso de la Fuente fue quien los descubrió. Ante el gran número de personas implicadas, la gestión del caso pasó a manos del Arzobispo de Salamanca, Francisco de Soto, que había sido el inquisidor de Toledo, Sevilla y Córdoba. Pero la expansión del fenómeno era ya irreversible. Su propagación en la jurisdicción de Sevilla alarmó a todas las instituciones, civiles y eclesiásticas. Pero a pesar de la impresión general sobre este episodio de la Historia de España, discurrir sobre el tema de la herejía no es una tareaa fácil. Menéndez y Pelayo había mencionado ya su dificultad y el estado de su estudio en la *Historia de los heterodoxos españoles* (Madrid, 1880-1882). Para el polígrafo, las controversias de los «alumbrados» españoles fueron el resultado de una «lepra social» que no habría podido nunca vencer en suelo católico. En Sevilla, el grupo de los *alumbrados* fue descubierto en 1627, entre los corifeos de Catalina de Jesús y el maestro Juan de Villalpando. Como en el caso de los *alumbrados* de Toledo, no consideraban que fueran indispensables ni el sermón ni la veneración de las imágenes. Eran los enemigos de la mortificación y la abstinencia, los dos caminos hacia la purificación del buen cristiano, elemento que no debemos olvidar en una sociedad donde la experiencia purgativa actuaba como agente histórico. Aunque la Inquisición encontró signos de esta herejía entre los años 1568 y 1574, el cardinal Andrés Pacheco creyó conveniente esperar al edicto de 1623 para poner fin a la situación. Dos autos de fe tuvieron lugar en Sevilla el 28 de febrero y el 11 de abril de 1627, según cuenta la relación de 1628 conservada en el Archivo de la Catedral bajo la signatura 74-7-118. Un tercer auto fue celebrado en 1630 (sobre este tema, léase A. Domínguez Ortiz, *Autos de la Inquisición de Sevilla: S. XVII*, 2ª ed. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1994). Se desarrolló una abundante actividad antiherética que comenzó en Arahal, con los discursos de Don Antonio Farfán de los Godos, publicados en Sevilla por Gabriel Ramos Bejarano en 1623 y la obra del maestro Juan Francisco de Villaba, que asoció las secta de los *alumbrados* a los gnósticos y luteranos.

[30] Pueden citarse otras personalidades que Pacheco frecuentaba como Feliciano de Figueroa, Alonso Flores, Antonio de Quintanadueñas, Diego Meléndez y Juan de Pineda. El cuadro puede ampliarse con quince jesuitas mencionados a lo largo de su *Arte,* Luis del Alcázar, Gaspar de Zamora, Francisco de Castro, Juan de Soria, Juan Jerónimo, Andrés de Cañizares, Diego

Avisos a predicadores, acordó una influencia incontestable a su obra. Es un hecho notable la afinidad de Pacheco por las enseñanzas metódicas de la Compañía, lo que no supone en absoluto señalar el concepto de método como un tipo de conocimiento puramente científico que sostiene el desarrollo de las artes figurativas. La Compañía había sabido crear correspondencias precisas entre la imagen y el individuo como si se tratara de un elemento de captación espiritual[31], ya que la misión primordial de los jesuitas, explícita en todas las fuentes, proviene ante todo de una espiritualización del mundo creador en el que se integran las artes. El pintor sevillano poseía los trabajos de muchos jesuitas y así lo afirma él mismo hablando del mallorquino Jerónimo Nadal por quien sentía una profunda admiración. Hay que recordar que los maestros de la Compañía establecieron esta vaga relación entre el pensamiento teológico y la pintura, por lo que la declaración del jesuita Feliciano de Figueroa, lector de Escritura en el colegio de la Compañía, nos es bastante explícita:

> La sagrada doctrina, que por otro nombre, tomado de los griegos, comúnmente se llama teología es una facultad y ciencia que tiene por empleo propio tratar de Dios, contemplando sus perfecciones y principalmente su unidad de esencia y trinidad de personas; y así, con razón, San Anastasio Sinaíta, tom. I, Biblioth. Lib. 9ª, llamó a los teólogos (que son los dedicados a los estudios desta divina facultad), águilas, por cuanto tienen clavados los ojos de su entendimiento en Dios, sol verdadero de justicia...A una parte de la pintura llamó Dionisio *teología simbólica,* como si dixésemos a la que representa las virtudes, las enigmas y geroglíficos […] Y en otra parte favorece más la pintura diciendo: Primera parte de la divina y teológica doctrina es la que por imágenes y pinturas sensibles nos da a conocer las cosas espirituales y divinas. (*Arte,* p. 556)

La adoración de una imagen no podía ser lícita para los teólogos más que celebrando lo que ella representa porque, según ellos, las cuestiones

---

de Ribera, Alvaro Arias de Armenta, Juan Méndez Bernardo y Pedro de Esquivel. La amistad que inspira la creación de los retratos nació de un concepto preconcebido de la virtud, idea que se extenderá por toda la modernidad. Esta asociación entre la virtud y la amistad se encontraba ya en Cicerón quien definió esta última como «un accord parfait des choses divines et humaines, accompagné de bienveillance et de tendresse [...] la vertu elle-même contient et produit l'amitié, qui ne pourrait exister sans elle», *Galerie morale et politique,* Bruxelles: A. Lacrosse, 1823, Louis-Philippe de Ségur (1753-1828), vol. I, p.33.

[31] J. Fernández López, *op. cit.,* p. 59.

de la honra y el deshonor actúan ante todo sobre los asuntos del hombre y su naturaleza intelectual. En este sentido, las imágenes de los predicadores que el pintor realza ilustran la naturaleza espiritual del hombre moderno. Son la imagen viva de la verdadera humanidad que, más allá de perseguir la perfección de las virtudes cardinales, representa la Encarnación de las tres virtudes teologales ya mencionadas: la fe, la esperanza y la caridad, las tres vías de acceso al conocimiento de la divinidad[32]. Los predicadores encarnan en sí mismos el misterio de la salvación ya presente en la palabra divina que se predica desde los púlpitos. Si a través de la predicación, la noticia de la Encarnación de Dios se revela para comunicar a los hombres su salvación, la pintura alcanza el mismo fin, en la medida en que ésta encarna en sí la idea de este mensaje. Finalmente, lo que la pintura y la predicación ilustran parece mucho más ambicioso: la definición de la religión como proyecto salvífico. Es más, el mismo hombre es un proyecto, una materia maleable que pone a prueba su paciencia hasta la eternidad[33].

Cuando hablamos de la Encarnación[34], no debemos olvidar la función del cuerpo[35], lo que entraña una doble preocupación teológica: la

[32] La cuestión de conocer la imagen de Dios está estrechamente ligada al dogma de la Encarnación por lo que ésta tiene de revelación, ya que la humanización de Cristo anuncia el misterio de la divinidad. Cuando el hombre reconoce su gloria, se establece una comunicación íntima y directa con Dios: son las relaciones teologales. Así, los que practican las virtudes teologales pueden comprender la amplitud de la moral cristiana para conseguir llegar a Dios. La profesora de teología Alister McGrath afirma en cuanto a la Encarnación que «permet -en fait, elle demande- que nous reconnaissions que la seule image vraiment précise et fiable de Dieu, que le monde n'a jamais vue, soit révélée en Jésus-Christ», *Understanding the Trinity,* Grands Rapides: Zondervan, 1988, p. 108.

[33] «El cuerpo deberá ser entrenado para que no niegue con su intrínseca mundanidad la entrada a la eternidad» V.Larios Robles, «A parte rei», *Revista de filosofía,* Vol. 37, p. 1 <http://serbal.pntic.mec.es>

[34] Recordemos que la palabra en-carnación viene de carne. Ya lo encontramos en *Jn*.1.13-14: «no nació de sangre, ni de deseo de hombre, sino que nació de Dios. Y la Palabra se hizo carne». Los Griegos llamaban «σάρξ» a la carne, en oposición a todos los otros elementos del cuerpo que no lo son (la sangre, los huesos, las vísceras…). Otra palabra que alude a la carne nutricia es «κρέας », de ahí la raíz «cre» de crear, lo que en el misterio de la Encarnación simboliza la transformación de Dios en una carne comestible, de manera que

humanidad de Dios y la purificación. En este sentido, dos experiencias de la vida religiosa se mezclan aquí inexorablemente: el amor y la aversión del cuerpo.

La imposibilidad del hombre de hacerse Dios se transformó en la razón de ser del imaginario religioso sobre la Encarnación por la que Cristo siembra un grano de esperanza entre los hombres[36]. La presencia del Hombre-Dios era necesaria para dignificar la condición del cuerpo y en consecuencia, alentar su imitación, lo que pretendía ser un sagaz subterfugio para justificar el mensaje de salvación. Esta situación coincide con la aparición de los primeros estudios modernos sobre el cuerpo humano[37], lo que ha permitido entre otros factores un interés renovado por

---

sirva de alimento perpetuo a la humanidad a través del sacrificio cotidiano de la Eucaristía. En el cristianismo, este es el rito que evita al hombre que se nutra de la carne y la sangre de otros hombres. Ya lo dicen las Escrituras: «Cristo murió por los impíos» (Rm. 5.6).

[35] Hay que destacar también la relación existente entre la noción de cuerpo y la de la entidad política. Cristóbal Pérez de Herrera lo formula así en *Remedio para el bien y la salud del cuerpo de la República,* Madrid, 1610. Su texto carga las deudas intelectuales que los médicos Lobera de Ávila y Montaña de Monserrate, en el siglo XVI habían expuesto en sus libros de anatomía.

[36] «El hecho de ver la imagen de Dios en el hombre no significa desplazar la figura de Dios de su centro de acción espiritual, sino más bien, encarnar en el hombre, no sólo la figura de Dios, sino el sentido de la divinidad» Joseph Pieper, dans *Las virtudes y la imagen cristiana del hombre*, <http://www.mercaba.org>

[37] El estudio de la anatomía comenzó a cobrar importancia en el siglo XVI tras el distanciamiento del esquema galénico, en un momento el que los médicos se dieron cuenta de que era necesario completar el conocimiento de la anatomía clásica descriptiva. Gracias a los progresos de Günther d'Adernarch (1487-1574) y de Jacques Dubois (1478-1555), la medicina vivió su etapa de apogeo, en especial en Francia. La figura del belga André Vésale (1515-1564) y su *De Humani corporis fabrica* (1543) descubre también el valor de la observación rigurosa de las formas anatómicas. Los discípulos más reconocidos de este nuevo método fueron Charles d'Estienne (1504-1564) y el médico italiano Eustaquio (1500-1574). No hay que olvidar *Les portraicts anatomiques de toutes les parties du corps humain,* del médico parisino Jacques Grevin, Paris: André Wechel, 1569, las *Œuvres* de Ambroise Paré*,* Paris: chez Gabriel Buon, 1575 y Roch Le Baillif de La Rivière, *Premier traicté de l'homme, et de son essentielle anatomie avec les elemens,* Paris: André Langelier, 1580. En España, los grandes teóricos de la medicina moderna fueron Juan Valverde de Hamusco, autor de la *Historia de la composición del cuerpo humano,* publicada en 1556 en Roma; Pedro

el artificio en todos los campos del saber. La exhibición de técnicas que conciernen al hombre y a su cotidianidad anunciaba a viva voz el estilo Barroco, en el que el cuerpo adquiere la categoría de una entidad animada e insuflada por pulsión divina. En lo que se refiere a la pintura, los artistas utilizaron tratados de anatomía para realizar estudios más detallados del cuerpo humano. Suponemos que Pacheco en la elaboración de sus retratos se sirvió de los recursos clásicos de representación del hombre, aunque se tratara en este caso, de un estudio de retrato espiritual de los predicadores.

Estas figuras nos conducen a calibrar la influencia que la técnica moderna pudo ejercer sobre las imágenes de la predicación y en qué medida las especulaciones científicas sirvieron para elaborar una retórica moderna de la salvación. Sobre la composición de los retratos, la "técnica" de Pacheco anuncia un estilo que se extenderá un siglo más tarde cuando el retrato deberá permitir la construcción de una cartografía de las pasiones del alma[38].

Jimeno, *Dialogus in re medica,* obra de anatomía topográfica; el profesor de anatomía de Valladolid, Rodríguez de Guevara; Pedro Jaime Esteve, profesor emérito en Valencia en 1545; Antonio Pérez, cirujano de la *Armada invencible* que publicó en 1568 *Summa et examen de chirurgia;* Luis Mercado (1525-1606) escribió *Institutiones Chirurgicae* y finalemente el profesor de medicina en Sevilla Bartolomé Hidalgo de Agüero (1530-1597) de quien Pacheco hace un retrato. La aplicación de estos descubrimientos en el arte llegan a su consecución con Albrecht Dürer (1471-1528), quien educó a varias generaciones de pintores modernos con sus ilustraciones *Della simmetria dei corpi humani.* Véase la edición de París, por Charles Perier, S.n., 1557, trad. Loys Megret. Para ahondar en este tema, es interesante el artículo de E. Perdiguero Gil, «El conocimiento científico del cuerpo humano. Pensamiento morfológico I: La anatomía descriptiva (Siglos XVI-XVIII)», Suplemento de *Conecta*, nº 2, ISSN: 1576-4826, 27 pp.

[38] Un estudio significativo en este sentido fue *Expressions des passions de l'âme,* del pintor real Charles Le Brun (1619-1690). El tratado fue publicado en París, en la imprenta de Jean Audran en 1727. El volumen contiene dibujos muy valiosos de Giambattista della Porta, extraídos de su *De humanae physiognomonia,* ed. de 1586 o *La Métoposcopie,* ed. de 1648, de Jérôme Cardan. El desfile de imágenes «va du simple au complexe, des passions les plus modérées aux plus violentes, de celles qui agissent le plus faiblement sur les traits du visage à celles qui suscitent les déformations les plus fortes […] une vérité se découvre dans la mécanique du visage […]. Il s'agirait d'un «homme machine» et le discours de Le Brun pourrait se concevoir comme une illustration du *Traité des*

En cambio, los predicadores de nuestros retratos están siempre caracterizados por la quietud, lo que añade a su pose una aureola de santidad y de beatitud que los aleja de los retratos invadidos por la cólera, como aparecerá algunos decenios más tarde. En el retrato del padre Rodrigo Álvarez, representado con gesto sumiso y la mirada baja, comprendemos que Pacheco, siguiendo su proyecto de idealización del personaje, se ha censurado para no poner de relieve ciertas imperfecciones. En la breve noticia biográfica, Pacheco nos cuenta que el padre «tenía el ojo izquierdo seco i el derecho con una nuve» (195). En el retrato de Pedro de Madrid, Pacheco nos muestra sin recelo que era ciego pero añade un elemento decorativo (la vihuela) a fin de distraer la atención del observador. Hay que señalar que en algunos retratos como el de Pedro de Valderrama, la serenidad de su expresión se confunde con un estado de extrema fatiga ocasionada por las más de catorce horas de estudios a las que se libraba cada día. Al contrario de lo que vemos en la imagen del agustino extenuado, encontramos los excelentes retratos de los carmelitas Luis de la Cruz, Agustín Núñez Delgadillo, Miguel de Santiago y Hernando Suárez que, sin ser menos negligentes en sus mortificaciones cotidianas[39], muestran un espléndido aspecto. De esta misma manera son representados los padres Andrés de Portes, Francisco de Ribera, Juan de la Cruz o el dominico Juan de Espinosa.

La reproducción de los retratos persigue la naturalidad que descubrimos en los maestros predicadores, es decir, el dibujo del verdadero ser del hombre, la idea del hombre benevolente, algo que nos

passions de Descartes. Le visage va cesser d'être le miroir ressemblant de l'âme pour devenir l'expression physique des passions», *op. cit.,* prefacio.

[39] Los ejemplos de penitencia extrema son numerosos. A modo de ejemplo, véase lo que dice Pacheco de la vida de Luis de la Cruz: «Acomodándose al rigor de la vida, umildad i mortificación de la Religión, como si naciera para ella». fo.30. Pero las vejaciones corporales podían ir más allá de la muerte como fue el caso del padre Agustín Núñez Delgadillo. El día de su muerte, el 28 de julio de 1631, la noticia se extendió por toda Sevilla y la multitud en duelo lo aclamó apóstol: «Lo menos fue tocarles Rosarios, hicieron pedazos sus ábitos, arrancáronle los cabellos, no fue lo más estar tratable como vivo, pues le enxugavan el sudor que de su rostro corría» p. 86. Este modelo de santidad prevalecía después de la muerte, es más, se acrecentaba. El padre Juan de Espinosa, de quien Pacheco pinta un retrato, había predicado a la ocasión del entierro de Juan de la Cruz, y pudo corroborar que se vestía con «un áspero cilicio que traía siempre a raíz de su cuerpo, desde el cuello hasta los pies» fo. 98.

obliga a hablar de moral y a situar estas obras en el marco de un programa contrarreformista. La virtud permite en este contexto la elevación del concepto de persona, como *ultimum potentiae,* expresión utilizada por santo Tomás para describir la consecución total del hombre sobre el plano tanto natural como espiritual. La imagen cristiana de la moral en los retratos de los predicadores está entonces ligada a la doctrina de la moral. Dado que el cristiano debe ser «otro Cristo» y que la perfección no es accesible sin penitencia, los predicadores están llamados a una vida virtuosa, de la que hacen prueba hasta la muerte, momento en el que adquieren la categoría de santo[40].

En última instancia, el contenido de los retratos como imágenes participa de una controversia teológica presente en la Iglesia postridentina, la doctrina de la Encarnación. Los predicadores de Pacheco encarnan en sus mismas imágenes la esencia humana y sobrenatural del hombre[41]. Por esta razón, los retratos representan el soporte de esta Encarnación, a tal punto que podemos aventurarnos a afirmar que el conjunto de pinturas se convierte en un libro de devoción. Para concederle una dimensión sagrada, observamos el encuadre arquitectónico de los retratos que produce un efecto de templo o altar, casi un icono venerable. No olvidemos que ya las Constituciones del Arzobispado de Sevilla compilaban las reglas para la representación de los retratos de hombres en los templos: «Y así prohibimos que no se puedan pintar ni pinten en los retablos, ni en los altares, ni junto a ellos, retratos de personas algunas, sino fuere de los que los mandaren hazer. Y estos se pinten devotos y humildes y no con figura y ornato lascivo»[42]. De aquí, la importancia

[40] El primer signo de santidad es la ejecución de un milagro como lo ilustra Pacheco en el relato biográfico de Diego de Ávila: «Al tiempo que recibió el Santíssimo Sacramento pidió a su Magestad entrañablemente convirtiesse a una Mora que estava en la casa donde le curavan, la cual la noche siguiente vio a la Virgen Nuestra Señora que le mandava que se batizasse i pidió a vozes el bautismo» p. 68.

[41] Toda la expresividad que los retratos manifiestan va a revelar Dios. En cada uno de los predicadores, el rostro, la mirada, todo en ellos revela Dios. E. Barbotin dice al respecto que «(…) dès lors, le Fils de Dieu s'est fait homme et signifie le dessein de salut à travers son humanité, il est nécessaire de connaître l'homme pour découvrir l'intention divine»: *Humanité de Dieu. Approche anthropologique du mystère,* Paris: Aubier, n°78, 1970, p.13.

[42] *Constitvciones del Arçobispado de Sevilla, por don Rodrigo de Castro, Arçobispo de Sevilla,* Sevilla: Juan León, 1586. Lib. III, cap. IV. «De cómo se

acordada en el libro a cada uno de los predicadores con mención de su recorrido ministerial. Sin duda, estos retatos permitieron la reflexión sobre el misterio de la Encarnación ya que son concebidos para la contemplación de los diferentes modelos de perfección humana: una suerte de revelación similar a la que otorga el conocimiento de la naturaleza de Dios, mensaje final de salvación.

ALGUNOS HOMBRES ILUSTRES DE LA PREDICACION Y SU MENSAJE DE SALVACION

El padre Pedro de Valderrama, O.S.A. (1550-1611), cuenta en una obra remarcable, *Exercicios espirituales para todos los días de Quaresma*[43]*,* la experiencia única del cristiano ante la presencia de Dios, a través de un discurso de gran plasticidad:

> O qué rigurosa apariencia esta, la cabeça cana, los ojos llamas de fuego, la lengua una espada, ceñidos los pechos, los pies un brasero. Dezidme, glorioso Euangelista, tan riguroso ha de venir este juez para todos?...No ha de venir el juez con tanto espanto para todos, para los ojos de la Esposa querida, que es el alma sancta... todo él parecerá vn monte líbano, lleno de flores y frutales, las mexillas de su rostro serán jardines olorosos, de manera que no es a todos tan riguroso. Auéys visto unas pinturas hechas con tal artificio aora nueuamente, que miradas desde lexos tienen vna figura con vna nariz arriscada, vnos ojos turbios, vnas barbas mal compuestas, vn turbante en la cabeza, que verdaderamente toda ella pone miedo y grima, pero mirada desde cerca toda ella es fruta y flores, la nariz es un cohombro, los ojos son unos higos, las orejas unos hongos y la cabeza es vna cesta?...Assí será la vista de aquel juez a los pecadores que lo verán de cerca, porque se leuantarán en el ayre para recibir a Christo...les parecerá agradable, todo de comer, todo una fresca fruta y flores y assí agora le pintan qual vendrá a los ojos de los condenados. (fol. 56)

Este discurso no deja ninguna duda sobre la referencia a Giuseppe Arcimboldo (1530-1593), lo que pone en evidencia los conocimientos del mundo artístico contemporáneo al predicador y en un segundo término,

---

pueden pintar retratos en las Iglesias, y que los monumentos y imágenes no se adornen con causas que ayan seruido en usos profanos», fol. 39v-40r.

[43] En Barcelona: en la imprenta de Jayme Cendrat: Miguel Manescal, 1604.

las concomitancias intelectuales que pudieron permitir el acercamiento entre el predicador y el pintor Pacheco. El estilo de «cabezas-compuestas» o de asociación de objetos[44] no se asemeja en nada al de Pacheco, en la medida en que el maestro milanés da rienda suelta a la fantasía para vehicular ideas nuevas. En lo que se refiere al predicador, Valderrama llevó a cabo un programa de adoctrinamiento desde el púlpito que consistía en formular las verdades de la religión empleando la clásica erudición agustiniana. Pacheco insiste en el hecho de que predicó hasta su muerte a los 60 años de edad, durante más de treinta y cinco años y que no teniendo más dientes los doce últimos de su vida «se valió de los hechos por su mano» (p.41). Esta actividad pastoral intensa le procuró la reputación de maestro universal[45]. En el retrato de Pacheco, Pedro de

[44] La combinación de elementos diversos expresa la multiplicidad de pueblos que componían el imperio de los Habsburgos. Sus cuadros más conocidos son las *Estaciones*¸ ofrecidas en regalo en 1573 a Augusto de Sajonia para sugerirle que su poder era tan eterno como el del emperador habsburgués Maximiliano II. El hecho de que un príncipe católico ofreciera estos cuadros a un príncipe luterano se interpretaba como un gesto político en que se pretendía la voluntad de alianza de los cristianos ante la amenaza turca. No es casual tampoco que Pedro de Valderrama haya escogido este tema, teniendo en cuenta la obsesión eclesiástica por la conversión morisca, unos decenios antes de su expulsión.

[45] Su popularidad se extendió más allá de las fronteras españolas porque ya en su época, nombrado predicador del Rey, consiguió imprimir en el extranjero una buena parte de sus obras. El fondo de la *Bibliothèque centrale* de la Sorbonne así como el *Catalogue général des livres imprimés de la B.N.F.* contiene varias ediciones de sus obras en francés. El volumen 198 contenido en este útimo catálogo recoge las obras siguientes:
La *Histoire générale du monde et de la nature, ou traictez théologiques de la fabrique, composition et conduicte générale de l'univers,* traducida por Sr. de la Richardier, 2ª ed., Paris: I. Mesnier, 1619; Tres ediciones de los *Sermons sur les festes et féries du Sainct Sacrément de l'Eucharistie.* La primera, traducida por Antoine Siméon, Paris: R. Thierry, 1604; la segunda, impresa en Paris por N. de Fossé, 1611; la tercera en la misma imprenta, un año más tarde. Finalmente, el *Théâtre des religions,* Tome 1er, Paris: P. Chevalier, 1618 y las *Trois excellentes prédications prononcées au jour et feste de la béatification du glorieux patriarche Saint Ignace,* traducido por François Solier, Poictiers: A. Mesnier, 1611. F. Arana de Valflora menciona que el agustino italiano Gil Gothard mandó imprimir una de sus obras en Venecia en 1609. En *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes o dignidad,* imprenta de Vázquez e Hidalgo, 1791, p. 72-73.

Valderrama reproduce una imagen de humildad ya que parece incapaz de alzar la mirada hacia la Creación[46].

El concepto de Arte que posee Pacheco tiene en cuenta el hecho de que la reproducción del hombre en un retrato comparte, en cierta medida, algunas similitudes con la experiencia divina. La imagen es pues un medio de conocimiento que permite establecer el vínculo exacto entre la visión de Dios y el mundo, razón por la que el Arte afirma su complicidad en la revelación de Dios. Sin embargo, la imagen de Dios y su representación, sigue siendo un problema para el discurso teológico[47], resuelto hábilmente por el cristianismo en el dogma de la Encarnación. El maestro Pedro de Valderrama fue uno de los grandes predicadores de este mensaje, en especial en los sermones de Cuaresma. Su doctrina de la Encarnación se apoyaba firmemente sobre la fe del cristiano, la cual «penetraba» principalmente por los oídos, sin excluir la importancia de la imagen:

> «*fides ex auditu*. Y esto es tan cierto, que el esposo a su Iglesia, con lo que más la procuró hermosear fue con sarcillos, adereços de las orejas fieles, […] y aunque Genebrardo[48] (*in coment*.) dize que es

[46] Ocurre lo mismo con el maestro Juan de Ávila según nos cuenta Pacheco: «No pudo encubrir su umildad en la resistencia que hizo, queriendo yo retratarle», p. 68.

[47] El profesor J. Walford explica en un artículo las relaciones existentes entre la naturaleza de la creación y la identidad artística de la humanidad, ya que esta última fue creada a imagen de Dios: «Such theological grounding for Christian engagement with the arts is necessarily qualified by the doctrine of the Fall and its consequences, and the redemption of humanity and creation through the incarnation, sacrifice, and resurrection of Christ. The more deeply we understand the human model, the better we will understand the divine prototype, and conversely, the more we seek to understand the divine prototype, the more effectively and faithfully we can embody its human manifestation (Dorothy L. Sayers, *The Mind of the Maker*, New York: Harper & Row, 1941, ed. 1979, p. 22-26, & 34-36; Aiden Nichols, *The Art of God Incarnate: Theology and Symbol from Genesis to the Twentieth Century*, New York: Paulist Press, 1980, p. 140-41 & p. 1-2), en «Christianity & The Arts: Only Connect», documento digitalizado, *The Faith and Learning programme* at Wheaton College, 1998, <http://www.wheaton.edu/FandL/pdf/Walford.PDF>

[48] Gilbert Génébrard (1537-1597), teólogo parisino, autor de *Canticum canticorum versibus et comentariis illustratum*, Parisiis: Aegidium Gorbinum, 1587; *Psalmi Davidis, vulgata editione, calendario hebraeo, syro, graeco, latino, argumentis*...Parisiis: Oliva Petri L'Huilier, 1582; *Chronographia in duos libros*

> *ornamentum colli*, cabrestillo o cadena para el cuello, San Bernardo y muchos padres dizen que a quien se contenta con vn Dios en quien cree por lo que dél a oýdo, y no quiere un Dios visto, como teniéndolo por más cierto […] razón es darle sarcillos» (*Exercicios,* fo. 18v).

Esta fe procede directamente de la predicación que transmite el dogma de la Encarnación, ayudándonos así a franquear el estado de imperfección humana, fundamento central del dogma. De esta forma, podemos explicar que Pacheco se esmerara en la reproducción de la imagen del predicador que transmite esta palabra sagrada, como si se tratara de un espejo de virtud para la comunidad cristiana:

> Quando vn hombre está ayrado y colérico, no sólo en el rostro y fayciones que parecen, no le queda forma de hombre, pero ni el entendimiento ni en las potencias y assí no se sabe aprouechar dellas ni de su razón […] por esso dixo el otro filósofo, que para predicarle a vn hombre y persuadirle que no se ayrase, no auía mayor remedio que ponerle delante un espejo, porque él le descubriera la fealdad del peccado que tan feo le pone. (*Exercicios,* fo. 22v)

Los retratos de los predicadores eran pues el trasunto de la perfección de Dios, tomando el concepto de la buena pintura que Francisco de Holanda (1517-1584) había establecido en su tratado *Diálogos de la pintura*[49]. El factor de imitación no es más que una prueba de la propia personalidad del artista que proyecta sobre los retratos sus inquietudes religiosas más profundas. Esta idea está también presente en Carducho (1576-1638), para quien cada artista pretende imprimir su propio carácter. De esta forma «si un pintor es colérico, muestra furia en sus obras; si flemático, mansedumbre si devoto, religión; si deshonesto, Venus; si

distincta, Lovanii: J. Foulerum Angliim, 1570 y *De Sancta Trinitate libri tres*, Parisiis: Oliva Petri L'Huilier, 1569.

[49] M. Merced Virginia Sanz nos enseña que este tratado permaneció mucho tiempo manuscrito sin que fuera publicado. Raczinsky publicó algunos fragmentos en «Las artes en Portugal» en 1846, tras haber elaborado una edición fragmentada en Oporto en 1896, traducida al alemán en Viena en 1899 y al francés en Paris en 1911. Vasconcelos hizo en 1918 la primera edición completa. Manuel Denis la tradujo al castellano poco tiempo después de su primera redacción, inédita hasta 1919. El manuscrito conservado en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue entonces editado por Elías Tormo y Francisco Sánchez Cantón. Véase «La teoría española de la pintura en los siglos XVI y XVII», *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo III, 5, 1990.

pequeño, sus pinturas enanas; si jovial, frescas y esparcidas y melancólicas» [50].

El retrato del padre jesuita Juan de Pineda (1558-1637) es una prueba más de este compromiso del artista por las resoluciones teológicas del momento. Si la perfección de este predicador encarna los valores predicados de una nueva moral contrarreformista, su doctrina parece igualmente profundizar en la cuestión de la imperfección humana y sus posibilidades de redención. Al igual que toda la Compañía de Jesús en Sevilla, el predicador se mostró siempre muy implicado en la cuestión de la Inmaculada Concepción[51] sobre la que el concilio de Trento había debatido ampliamente en su V sesión. Esta cuestión sobre el antiguo misterio de la Encarnación compartía la misma preocupación por la purificación, ya que sólo esta podía consentir la gestación del Hijo de Dios, el mismo que encarna la noticia de salvación. Las dificultades que entrañaba este dogma para la comprensión del pueblo empujó a la Compañía al despliegue de todos los medios para llevar a cabo una misión de adoctrinamiento moral, necesario para entender las verdades de la religión. En lo que se refiere al estado inmaculado de María, los debates se transformaron en polémica, concretamente en la orden de predicadores, aunque se resolvieron finalmente atribuyendo a todas las controversias un origen moral. Los predicadores abrieron de esta forma un combate discursivo que marcaba la importancia de cada orden sobre la escena religiosa de Sevilla. Esto permitió al padre dominico Juan de Espinosa defender de forma encarnizada el misterio de la naturaleza divina:

> Graduado en Bolonia i acabados sus estudios se bolvió a esta ciudad donde leyó en el convento de San Pablo con gran aplauso de la Sagrada Escritura; particularmente el Capítulo de San Lucas, declarando por aquel evangelio el misterio de la Encarnación del Hijo de Dios. (p. 101)

[50] *Diálogos de la pintura*, 1633, Cruzada Villaamil, Gregorio (ed. facsímil), Madrid, 1865, p. 206.

[51] Véase su *Sermón en el primer día del Octavario a la Inmaculada...que la Insigne Cofradía de Santa Cruz en Ierusalen de los Nazarenos celebró en la Iglesia de San Antonio Abad en Seuilla los 26 de abril de 1615*, Seuilla, Alonso Rodríguez Gamarra, 1617 (?).

El corolario de este debate teológico reside en la necesidad de adquirir un conocimiento que encaminará al hombre en la vía correcta de su propia salvación. Pacheco enuncia en la biografía que acompaña al retrato de Juan de Pineda que: «la mejor prueva del saber es la tolerancia en el sufrir» (p. 24), lo que expresa la necesidad de penitencia y purificación del cuerpo en el largo recorrido que nos conduce a alcanzar la máxima virtud. Esta exaltación de la penitencia entre los predicadores toma forma bajo diferentes prácticas: la abstinencia, el ayuno, la mortificación del cuerpo, el silencio, el enclaustramiento, la enfermedad o el estudio ininterrumpido. Por eso, dice Pacheco del mercedario Juan Bernal[52]:

> Saboreava el gusto muchas vezes esparziendo acíbar en polvo sobre los manjares. El ayuno apostólico de la Cuaresma observó siempre, con tanta austeridad que no comía ni bevía otra cosa que pan i agua, con predicar casi cada día. Contemplava una imagen de San Gerónimo en la penitencia, imitávale osadamente, hiriéndose con una piedra, sin atender al detrimento de su salud… se recostava sobre una desnuda tabla, que le sirvió 30 años de regalada cama. (p. 5)

Pero esta mortificación no siempre es voluntaria. En algunos casos mencionados por Pacheco, los predicadores fueron sometidos a otros suplicios procedentes de instancias superiores, lo que en los Jesuitas correspondía a admitir sin contestación alguna otra autoridad que no fuera la del Papa. Nos cuenta que el Arzobispo Pedro de Castro tenía por costumbre señalar las ausencias del jesuita Gonzalo Sánchez Lucero a la lectura de la cátedra: «Para lo cual tenía una ventana de adonde le oía. Era tal la vigilancia del Santo prelado, que no es fácil averigüar cuál fuesse mayor, o la nota referida o la mortificación del Cathedrático en su cotidiano exercicio» (p. 105).

Todos los maestros predicadores son ilustres en la imagen y en la palabra, lo que hace de la pintura un digno ejercicio de imitación. El

[52]Arana de Valflora lo menciona en *Hijos de Sevilla* (*op. cit.*). Nacido en 1549, predicó a menudo sobre el Juicio Final «pintaba con tanta viveza y eficacia que era preciso cesar porque no se oía su voz por lo llantos y gemidos del auditorio» (fol.17). En 1601 fue enviado a Marruecos y a Fez, donde se atrajo la admiración de los prisioneros y «lo hizo odioso a los moros, que maquinaron su muerte, ya dándole veneno, que siendo avisado de antemano no tomó, ya engañándole para que hiciese un viage en un caballo para domar, cuya ferocidad lastimó con exceso al siervo de Dios» (fo. 16-20). Murió el 18 de noviembre del mismo a la edad de 50 años.

carácter más trascendental que reviste la imitación debe entenderse en el sentido de que el hombre busca en sí mismo la imagen de Dios, encarnación de todas las virtudes[53]. El seguimiento de estos modelos es también una búsqueda de la virtud en la que Pacheco muestra los signos de su verdadera religiosidad. Los retratos son entonces espejos de todas las criaturas donde el Verbo eterno está también representado. Es así como el *verbum* y la imagen evocan todo lo que hay en Dios de verdad y de bondad. El mirar a los hombres ilustres implica una actitud cristiana de recogimiento que nos prepara a contemplar la imagen de Dios, algo que está ya manifiesto en las palabra del evangelista Juan (14, 9): «El que me ha visto a mí, ha visto al Padre».

En cambio, mientras estas sutilezas de la teología dogmática permanecen inaccesibles a la razón humana, los retratos de Pacheco comportan un carácter eminentemente moral: «Un portrait peut devenir une leçon de philosophie: le tempérament, le caractère, l'aptitude de l'individu donneront à penser au spectateur, de même que l'optique de ce portrait donnera en même temps des sentiments et même des idées d'harmonie et de perfection»[54]. La moral qui se desprende de estos retratos se convierte en un complemento biográfico de cada uno de estos predicadores que mostraron hasta el final de sus días, una actitud cristiana irreprochable. A veces, el rigor de la modestia a la que estaban sometidos en función de su observancia, desvelaba una verdadera lucha de la santidad entre las órdenes. Juan Arguijo en sus *Cuentos muy mal escritos* nos informa de la relación entre Pacheco y el agustino Juan Farfán (1536-1619): «Azíale mucha instancia Francisco Pacheco, famoso pintor de Seviya, para que se dejase tratar, y reusávalo diziendo que él no era de los

[53]La disquisición teológica de la imagen en el seno de los circuitos eclesiásticos sevillanos evitó la confusión surgida de la interpretación de las Sagradas Escrituras acerca de la imagen del hombre conforme a la de Dios. Esta polémica fue llevada al púlpito por diversos predicadores de diferente observancia. El dominico Pedro de Aguilera, de quien Pacheco no realizó un retrato, formula así el problema de la Encarnación: «Dixo el Padre al Hijo: hagamos al hombre según nuestra imagen. Ni dixo hagámosle imagen nuestra, sino conforme a nuestra imagen: Assí es el hombre, no imagen de Dios sino hecho a imagen de Dios, imagen de la imagen, retrato de la imagen de Dios que es sólo Christo», *Sermón para el sábado segundo de Cuaresma,* Sevilla: Francisco de Lara, 1628, fol. 4r.

[54]Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture,* vol. III, Paris: J.-F. Dellion, 1829-1851, p. 261-262.

teólogos que se retratavan»[55]. Este personaje, de un semblante visiblemente difícil, siempre ejerció la misma atracción entre la multitud durante sus más de treinta y seis años de predicación, según Pacheco:

> …sucedióle algunas vezes ya comenzado el sermón o viendo él mucho ruido, divertidos los oyentes, dezir: perdonen, Señores, que se me a olvidado el sermón i se baxaba del púlpito. I en muchas ocasiones, si avía mucha gente, no quería predicar. Avivava más esta propiedad, el desseo de oírle, i este encogimiento publicava más su santidad. (p. 71).

La enseñanza moral de su modelo quedó vinculada a su propio retrato, como es el caso para otros predicadores. Todos están aureolados de una cierta nobleza[56], idea que procede de la limpieza de su linaje, una categoría que no se adquiere solamente a través de la perfección de sus costumbres sino que es un privilegio inherente a la persona desde que nace. La polémica del nacimiento reside entonces en el fundamento de una controversia sobre la purificación del individuo. En este sentido, Benito Arias Montano (1527-1598), del que Pacheco hace un retrato, medita en el *Libro de la generación y regeneración del hombre o acerca de la Historia del género humano*[57] sobre el origen celeste y divino que se le asigna al hombre a fin de permitirle la conversión de su alma. En el caso de los retratos de hombres ilustres, todos parecen vehicular un mensaje de conversión, que desvela a cada imagen una existencia

[55] *Obras completas,* Valencia: ed. de Vinch, 1985, p. 495.

[56]Francisco Núñez Navarro considera que la nobleza es también una cuestión de santidad del alma de manera que se pueden justificar las desigualdades de una sociedad construida sobre linajes ancestrales. «Para edificar sobre ella obras de virtud y santidad, dio Dios a los nobles claridad de linage y sangre hidalga. Y assí como Dios crió los Ángeles, vnos más hidalgos que otros en lo natural, sobre mejor calidad natural y mejor naturaleza, cargó por su misericordia (no por deuda de naturaleza) más dones de su gracia. Assí, al noble le dio mejor nacimiento y sangre, para que sobre ella edifique más obras del diuino seruicio, a títulos de más agradecidos a Dios, y de más libres de estorbos de hombres para seruir a su diuina magestad…Y assí hallaremos que muchas vezes que la Sagrada Escritura trata de nobleza y trata a la par de la santidad del alma…son essos dos títulos santo y hidalgo, muy hermanos» *Del precepto evangélico de perdonar i amar al enemigo en Iesu Christo, según el capítulo quinto de San Mateo Evangelista*, Sevilla: por Gabriel Ramos Bejarano, 1618, fol. 194.

[57]Véase la edición de F. Navarro Antolín y L. Gómez Canseco, Huelva: Bibliotheca Montaniana, 1999.

efímera[58], incluso si los predicadores encarnan la virtud imperecedera. Cada retrato anuncia la restauración del hombre, en función de un realismo y de una vivacidad[59] pretendidas por el artista. Las imágenes se manifiestan de la misma manera que el poder de la palabra actúa desde los púlpitos para transmitir las verdades del mensaje católico de salvación. La imagen del hombre, receptáculo que contenía los valores de la santidad externa y visible de la doctrina de Cristo, sirve ahora de medio y fin para esta revelación. Para Pacheco, la representación de los hombres ilustres contiene la idea de lograr, por la vía de las imágenes, como si se tratara de un espejo, la esencia innombrable del hombre. El mensaje bíblico hacia el que confluyen las fuentes teóricas de la teología y el arte, precisa esta visión: «Ahora vemos en un espejo, en enigma. Entonces veremos cara a cara. Ahora conozco de un modo parcial, pero entonces conoceré como soy conocido» (1 Co 13, 12).

El retrato se forja sobre la base de esta idea de la encarnación, lo que demuestra hasta qué punto la obra de Pacheco testimonia la deuda incalculable de la teología con la pintura moderna. La necesidad de armonizar la representación del universo cristiano con el auge de una retórica del artificio y la ostentación favoreció el surgimiento de lo que podemos llamar un método moderno de la pintura[60]. Pacheco consigue conciliar con un optimismo triunfante, el misterio de la humanidad de Dios con las posibilidades humanas de redención. No hay que olvidar que en esta retórica de la pintura, el artista ratifica la presencia de las instituciones eclesiásticas como fuente y origen de todo designio celeste.

[58]Alberti ya había dicho a propósito de la pintura que tiene: «une force tout à fait divine qui lui permet non seulement de rendre présents, comme on le dit de l'amitié, ceux qui sont absents, mais aussi de montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants, de façon à les faire reconnaître pour le plus grand plaisir de ceux qui regardent, et pour la plus grande gloire de l'artiste». *De pictura,* Paris: A. Lévy, 1868 (1ª ed. 1435), documento digitalizado y accesible en <http://gallica.bnf.fr>

[59]«Imitant ainsi trait pour trait toutes les parties avec une juste & harmonieuse composition de clair-obscur & de couleurs, & donnant à votre portrait le brillant que la facilité & la vigueur du pinceau font voir, pour lors il paroistra tout plein de vie» Charles-Alphonse Dufresnoy, *L'art de peinture,* Paris: N. L'Anglois, 1668, p. 40.

[60] Klaus Krüger, *Signa et res- The pictorial discourse of the imaginary in Early Modern Italy,* Italian Academia for Advanced Studies in America at Columbia University, New York, Luncheon Seminar, January 26, 2005.

Por esta razón, Pacheco confiesa sinceramente que «no es pequeña alabança entrar en el número de los más aventajados ombres que avía entonces en España» (196).

Todos estos hombres que han detentado el don de la palabra, y en algunos casos hasta de la profecía, parecen haber contribuido a la constitución de un espíritu nuevo. Los predicadores hicieron el descubrimiento milagroso de herejías, de conspiraciones o de falsos estigmatizados lo que, en definitiva, revela la intención de Pacheco de describir los atributos de la santidad. En una época en la que la palabra vehemente y la comunicación de las imágenes figuraron entre los mejores dispositivos contra las disidencias religiosas, la exaltación de hombres ilustres representa casi un ejército de salvadores que escruta con el ojo del Todopoderoso les actos de todos los hombres.

A partir de este análisis, que parte de la teología de la imagen, hemos podido establecer los vínculos entre el hombre y su universo religioso, una dimensión a la cual se accede sólo a través del propio conocimiento. La proximidad del hombre de su fundamento divino explica los niveles de la virtud, una escala a partir de la que fueron medidas todas las categorías sociales.

Aquí es donde la Iglesia comenta la preocupación divina por las genealogías de los hombres, posibilitando la elaboración de un discurso religioso que reposaba sobre el principio de la moral. De esta forma, nacía una concepción de la alteridad que se muestra reconocible por los axiomas de esta moral, fijados después de Trento. Para que el hombre moderno alcanzara su salvación, debía exhibir el más alto grado de virtud, lo que requería la mediación de una extraordinaria paciencia. Una experiencia raramente optimista que a menudo se situaba muy cerca de la práctica penitencial contrarreformista: «No perdáis, pues, vuestra confianza, que tiene una gran recompensa. Porque tenéis necesidad de paciencia, para que, cumpliendo la voluntad de Dios, alcancéis la promesa»[61].

[61] B. Arias Montano, *Libro de la generación,* (*op. cit.*)*,* p. 409.

LOS CUENTOS EN LA OBRA DE JUAN DE ROBLES

Alejandro Gómez Camacho
Universidad Pablo de Olavide

RESUMEN

Juan de Robles recoge en su obra una extensa colección de cuentos tradicionales en la Sevilla del siglo XVII. Este trabajo pretende estudiar y clasificar los cuentos recogidos en la obra de Robles, destacando aquellos que se pueden considerar tradicionales y folclóricos. Muchos de los cuentos recogidos en *El culto sevillano* y en las *Tardes de Alcázar* aparecen en otros autores sevillanos del Siglo de Oro, por lo que se propone la existencia de una tradición sevillana en la recopilación de cuentos tradicionales.

Juan de Robles (Sevilla, XVII Century) collects and interweaves a wide range of folk tales into his writings. This study aims to classify and analyse the traditional stories found in Robles' work, with a special emphasis on folklore. Many of the stories included in *El culto sevillano* and *Tardes de Alcázar* appear in the writings of other Golden Age writers from Seville, allowing us to postulate the existence of a local folktale collecting tradition.

INTRODUCCIÓN

Juan de Robles (San Juan del Puerto, 1575- Sevilla, 1649) solo publica obras menores, quedando sus dos grandes diálogos manuscritos a

su muerte. Desde el punto de vista literario, su obra más importante es *El Culto sevillano* (1631), una retórica que recoge una extensa colección de cuentos, algunos tradicionales y folclóricos, y un tratado de ortografía muy notable. También son de interés las noticias y anécdotas de la Sevilla de finales del s. XVI y las primeras décadas del XVII, así como las composiciones en verso insertas en la obra. Desde el punto de vista de la preceptiva retórica, Baltasar de Céspedes, y en menor medida Fernando de Herrera, son los modelos que se imitan y se citan con más frecuencia. El manuscrito original autógrafo de Robles preparado para la imprenta se conserva en la BCC de Sevilla. En las aprobaciones, Fray Juan Ponce de León muestra una evidente antipatía por la obra, «este peligro tienen por la mayor parte las leturas de los libros de críticos y de Cultos», en contraste con las aprobaciones de Francisco de Quevedo, que considera al libro como de «sabrossa leción», o de Rodrigo Caro, «no solo juzgo que se le debe dar la licencia que pide para estamparlo, sino que será justo que lo haga con la mayor brevedad que sea posible, para que el pueblo goce de las muchas utilidades que se le seguirán del hazerlo»[1]. El manuscrito presenta sin duda el mejor texto posible, tal y como su autor lo dejó tras una última y minuciosa lima antes de la imprenta. Además, el propio Robles somete al libro a una última revisión, consciente de que permanecería manuscrito tras su muerte.

Sin desanimarse por el fracaso, Juan de Robles decide escribir las *Tardes del Alcázar* (1636), otro diálogo con los mismos interlocutores. El manuscrito autógrafo de la obra se conserva en la BCC de Sevilla con la única aprobación de su amigo Rodrigo Caro; tampoco en esta ocasión consigue el anciano beneficiado dar su obra a las prensas. Como ocurre con el *Culto sevillano*, las *Tardes* despiertan el interés del lector moderno más por las anécdotas y los cuentecillos que atesora que por los preceptos de doctrina política que dan sentido a la obra.

A pesar de la importancia de Juan de Robles como recopilador de cuentos en sus obras, antologías recientes como la de Hernández Valcárcel recuerdan a Robles a través de las de Chevalier[2], sin conceder al

[1] J. de Robles, *El Culto sevillano*, ed. Alejandro Gómez Camacho, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992, pp. 37-39 y 254-255. En adelante *Culto*.

[2] Mª. C Hernández Valcárcel, *El cuento español en los siglos de oro. II El siglo XVII*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 199, n. 26 y 296-297.

Culto sevillano, y en menor medida a las *Tardes*, la importancia que tienen dentro de la historia del cuento español en los Siglos de Oro. Algo parecido ocurre con las monografías que ordenan, estudian y clasifican los cuentos populares en los Siglos de Oro; algunas tan completas como la de J. M. Pedrosa[3] apenas hacen referencias a Juan de Robles o lo recuerdan de forma indirecta a través de los estudios de Chevalier.

Este trabajo pretende estudiar y clasificar los cuentos recogidos en la obra de Robles, destacando aquellos que se pueden considerar tradicionales y folclóricos. Aunque en mi edición del *Culto sevillano* se indica en notas a pie de página la importancia de cada cuentecillo, chiste o anécdota recogida por el beneficiado de Santa Marina, no se había estudiado en su conjunto el repertorio de cuentos recogido en la obra de Robles.

La aparición en 1509 del De sermone de Giovanni Pontano consagra el ingenio jocoso como un elemento indispensable de la cortesía. El hombre culto y cortesano ha de poseer una nueva virtud: la *facetudo*, y el humanista será *vir doctus et facetus*, una cualidad que ya se atribuía en la retórica clásica al orador. Cicerón en *De oratore* define el donaire como un valor retórico[4], mientras que ya desde el siglo XV era enorme la difusión en las cortes de las colecciones de Boccaccio y Poggio Bracciolini. Antecedentes inmediatos de los cuentos risibles que proliferan en nuestro Siglo de Oro son los *exempla* y la *fabliella* medievales, procedentes en muchas ocasiones de la tradición folclórica, y concebidos con frecuencia en el gusto por lo cómico característico de las retóricas medievales. Casi un siglo y medio antes de Pontano, en los *Rerum memorandum libri* de Petrarca se habían tratado por separado *De ingenio et eloquentia, De facetiis ac salibus illustrium* y *De mordacibus iocis*.

La traducción del *Cortegiano* de Castiglione realizada por Boscán en 1534 incorpora la facecia como género a la literatura castellana y se consagran las gracias como un elemento necesario de la cortesía, y más importante aun será el *Galateo Español* en este proceso, un manual cortesano que Robles recuerda con agrado en su *Culto sevillano*. Gracián

[3] J. M. Pedrosa, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del laberinto, 2004, pp. 87, 195 y 262.

[4] II *De Or.* 54, 216-217, 289.

Dantisco no solo defiende que la habilidad en la narración de breves historias es un elemento necesario de la cortesía, sino que dota a su *Galateo* de tal cantidad de cuentecillos y acertijos, que la materia doctrinal y la explicación quedan con frecuencia relegadas a un segundo plano, lo que lleva a algún crítico a preguntarse si la doctrina del libro no será en ocasiones un mero pretexto para introducir algún cuento determinado[5].

El aparato de cuentecillos y donaires que aparecen en el *Culto sevillano* está justificado por el propio Robles como una muestra de erudición indispensable para un crítico, y desempeñan la misma función que los apotegmas clásicos y las citas de las autoridades latinas. No se trata de curiosidad ni de alarde de ingenio, sino de un recurso más de la cultura de un crítico:

> Por manera (concluyendo el punto) que el verdadero Crítico será el que tuviere una noticia general de sciencias i cosas diversas, con que discurra fundadamente por ellas, enseñándolas o explicándolas, i notando lo bueno i lo malo que ai en cualquier obra, alabando aquello i emendando esto, pero con estilo Cristiano i cuerdo, de forma que en ninguna contradicción ni oposición toque en materia de linaje ni costumbres, con que pueda injuriar a la persona a quien contradize i se opone, sino solo toque a la sciencia o ignorancia, ya con advertencias bien fundadas, ya con donaires traídos a propósito que saboreen la letura de modo que diga mal bien[6].

La *facetudo* cortesana del siglo XVI, el gusto por las silvas de variadísima erudición, la afición humanista por la paremiología y la cultura popular, e incluso cierto afán enciclopedista heredado de las *Anotaciones* herrerianas, se ponen en el *Culto sevillano* al servicio de la censura de cualquier obra escrita. La estructura del diálogo permite la mezcla constante de materiales de muy distinta procedencia, y en el caso de la obra de Robles la sucesión indiferenciada de facecias, cuentos, chistes y anécdotas, de refranes, proverbios y apotegmas, no es solo una muestra de la *contaminatio* renacentista y del gusto quinientista por las *sylvae,* sino un ejercicio de crítica literaria que se sirve tanto de las advertencias eruditas como de los donaires en el ejercicio de las profesiones de culto y crítico que se pretenden enseñar.

[5] Cfr. L. Gracián Dantisco, *Galateo Español*, ed. Margarita Morreale, Madrid, C.S.I.C., 1968, p. 52.

[6] *Culto*, p. 55.

Sería erróneo suponer que el *Culto sevillano* es una retórica amenizada por chascarrillos, porque casi todos los cuentecillos sirven para censurar o defender alguna tesis, es decir, para criticar, mientras que el mero pasatiempo gratuito apenas cabe en el libro.

En este sentido Juan de Robles está mucho más próximo a la tradición jocosa de Erasmo que a la *facetudo* de Giovanni Pontano, más cercano a la utilización que del cuentecillo jocoso se hace en el *Crotalón* o en la *Philosophía antigua poética*, que de las colecciones de Melchor de Santa Cruz, Timoneda, Sebastián de Mey o el mismo Arguijo. El beneficiado de Santa Marina concibe estos relatos festivos como un recurso retórico y pedagógico, indispensable para la crítica, y no como el ejercicio de puro entretenimiento que acompaña el trabajo de paremiólogos, lexicógrafos, y autores de diálogos y misceláneas.

CUENTO, FACECIA, DICHO Y CHISTE

El género en el que está escrito el *Culto sevillano* propicia frecuentísimas pausas, en las que se ofrece al lector ejemplos curiosos que facilitan la lectura de los preceptos retóricos, o elementos jocosos que alivian el exceso de materia. Agrupados en esta función básica encontramos en el *Culto sevillano* cuentos folclóricos, tradicionales y cultos, anécdotas, facecias y chistes, adagios, dichos y refranes. Un material que a menudo es muy difícil de clasificar.

Partiendo de la diferenciación ciceroniana entre *fabella* y *dictum* podríamos distinguir dos de los valores fundamentales del término cuento en el Siglo de Oro:

> Etenim cum duo genera sint facetiarum, alterum aequabiliter in omni sermone fusum, alterum peracutum et breve, illa a veteribus superior cavillatio, haec altera dicacitas nominata est.

y más adelante:

> Duo sunt enim genera facetiarum, quorum alterum re tractatur, alterum dicto: re, si quando quid tamquam aliqua fabella narratur (...)[7].

[7] II *De Or.* 54, 218 y 239-240.

Por un lado está el cuento como sinónimo de chiste, facecia y fábula, que Baquero Goyanes llama cuento-apólogo y cuento-chiste, según su contenido, y que Chevalier prefiere denominar cuentecillo. Frente a esta acepción, el término cuento designa en los siglos XVI y XVII otro género narrativo completamente diferente, sinónimo del italianismo novela. Amezúa y Mayo analiza este fenómeno en los preceptistas de la época[8], y muestra que, a pesar de la confusión terminológica, se distinguía perfectamente en el Siglo de Oro entre la narración extensa (se llamase cuento, historia o novela) y otras narraciones muchos más breves, con un esquematismo característico.

No se atiende por tanto al carácter jocoso o ejemplar del argumento, ni a si los sucesos se exponen como ficción o realidad, sino al desarrollo narrativo con que se presenta la historia. A nadie le podrá parecer que las *Novelas ejemplares* y el *Sobremesa y alivio de caminantes* pertenecen a un mismo género, por más que novela y cuento designasen indistintamente a dos géneros diferentes.

No obstante, lo más frecuente es que cuento designase en el Siglo de Oro una narración breve que abarcaba desde el dicho y el refrán hasta el chiste o la facecia[9]. En este contexto, cuando Juan de Robles usa el término cuento lo asocia a la anécdota, al chiste, a los ejemplos de agudeza o a la relación de casos notables. Por esto en las *Tardes* el beneficiado puede afirmar: «vine a un jardín a contar una dozena de cuentos»[10], necesariamente breves, o llama «cuentos quiçá fabulosos» a los ejemplos sobre la ciencia judiciaria que aparecen en el *Culto sevillano* [11].

Distinguiremos en primer término tres géneros diferentes: el cuentecillo, la facecia y el dicho. La morfología del cuentecillo ha sido perfectamente estudiada por M. Chevalier, a partir de tres características fundamentales: brevedad, jocosidad y oralidad[12], prescindiendo por tanto

[8] Cfr. A. Amezúa y Mayo, A., *Cervantes creador de la novela corta española*, Madrid, C.S.I.C., 1982, t. I, pp. 350-357.

[9] Cfr. M. Chevalier, *Cuentos españoles de los Siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 12-14.

[10] Juan de Robles, *Tardes de el Alcázar: Dotrina para el perfeto vasallo,* Sevilla, Exma. Diputación Provincial, 1948, p. 15.

[11] *Culto*, p. 151.

[12] M. Chevalier, *op. cit*., p. 15.

de cualquier intención didáctica. Por su parte Soon analiza el cuento risible, caracterizado por la brevedad y generado para provocar la risa, y que en la época se denominó facecia, conseja, patraña, cuento, cuentecillo o fabliella (este último término es el que prefiere el autor)[13].

Cuando hablamos de la oralidad de estos cuentos nos referimos lógicamente a la estructura interna de la narración, independientemente de que estos cuentecillos alcanzasen efectivamente difusión oral, o fuesen tradicionales e incluso folclóricos. El carácter oral de estos cuentos reside en que estaban concebidos para ser dichos, a pesar de que en muchos casos su difusión fuese exclusivamente escrita. Hernández Valcárcel concluye que en el siglo XVII se pueden establecer dos tipos de cuento: los cuentos de origen culto y escrito frente a los relatos humorísticos de transmisión oral[14].

En el plano teórico podemos diferenciar entre el cuento breve risible y la facecia, aunque en la práctica, y el *Culto sevillano* es buen ejemplo de ello, es muy difícil separar con claridad una facecia de un cuento o un chiste. El cuentecillo de Chevalier se caracteriza por un progreso narrativo hacia un final jocoso, basando su efecto cómico en la narración, mientras que Soon estructura las fabliellas en un doble proceso narrativo que enmarca un momento crítico, y la risa surge precisamente por la incongruencia entre los dos cuadros narrativos. En ambos casos el elemento indispensable es la narración, la descripción de acontecimientos de que hablaba Baquero Goyanes[15].

Por el contrario, en la facecia el elemento narrativo aparece subordinado al final cómico, que incluso puede pervivir independiente de la narración que lo introduce. La facecia, en un sentido amplio del término, se distingue perfectamente por la preeminencia de lo verbal sobre lo narrativo. Como en el chiste, buena parte del efecto cómico de la facecia dependerá del donaire con que el interlocutor (no olvidemos la función cortesana de las facecias de Poggio) diga el «motto» que la cierra; en la práctica es muy fácil convertir una facecia en un cuento o en una

[13] Cfr. A. C. Soon, *Haz y envés del cuento risible en el Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1976, p. 3.

[14] *Op. cit.,* pp. 151-152.

[15] Cfr. M. Baquero Goyanes, *El cuento español en el Siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C., 1949, R.F.E., anejo L, p. 31.

novela, o reducir una novela a un cuento o una facecia[16]. Soon llega a sugerir que cuando una fabliella presenta un desarrollo narrativo tan escaso que lo verbal es prioritario sobre la misma historia, es preferible hablar de chiste.

En resumen, podemos definir el cuentecillo risible como un relato breve que basa su efecto cómico en la narración de una historia graciosa. Frente a este cuentecillo la facecia se estructura sobre el dicho ingenioso, que es el que provoca la risa, muy parecida por tanto al chiste que depende de la cómica ocurrencia de uno de los personajes. A nadie se le oculta que sobre muchos textos de nuestro Siglo de Oro, entre los que desde luego se cuenta el *Culto sevillano*, esta distinción carece de utilidad.

Para M. Chevalier la diferencia entre cuento y facecia residiría en el personaje que pronuncia la frase chistosa: en la facecia sería un personaje bien definido, generalmente famoso, mientras que en el cuentecillo partiría de un personaje anónimo[17], lo que en la práctica nos obligaría a considerar facecias a multitud de cuentecillos tradicionales protagonizados en algunas versiones por el doctor Villalobos, el Conde de Medina Sidonia, don Benito de Claros o, en el caso del *Culto sevillano*, por personajes sevillanos del XVII.

A la hora de analizar el *Culto sevillano* podemos identificar la facecia con el chiste, si bien el *vir doctus et facetus* que emplea las facecias en un ambiente cortesano, siguiendo las indicaciones de Pontano, Castiglione y el mismo Gracián Dantisco, poco tiene que ver con el gracioso decidor de chistes. La facecia, basada en la autoridad de la retórica ciceroniana es por definición culta, mientras que el chiste es sin duda una de las facetas más populares de nuestra literatura. Los chascarrillos populares aparecen en todos los géneros, desde los escenarios hasta los púlpitos, y es muy significativo cómo el término chiste se impuso progresivamente en el siglo XVII, sustituyendo a cuento o cuentecillo[18].

[16] A. Prieto, *La prosa española del Siglo XVI,* Madrid, Cátedra, 1986, pp. 26-31.
[17] M. Chevalier, *op. cit*., p. 37.
[18] Cfr. M. Chevalier, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 9-10.

Juan de Robles utiliza sistemáticamente cuentos y dichos para referirse al cuentecillo, al chiste y a la facecia, como hace también don Juan de Arguijo entre otros sevillanos de la época.

CUENTOS TRADICIONALES Y FOLCLÓRICOS

Dentro de los cuentos que aparecen en el *Culto sevillano* es necesario distinguir entre los que alcanzaron difusión oral y tuvieron cierta pervivencia como tradicionales, y los cuentos que no se incorporaron a la tradición. También será necesario definir al cuento folclórico en oposición al cuento tradicional, puesto que en el libro de Robles los primeros son casi tan abundantes como los segundos.

El cuento tradicional, en palabras de Chevalier, «es un relato breve, de tono familiar, de intención jocosa, en general de forma dialogada y de aspecto realista»[19]. No hay por tanto diferencia apreciable entre un cuento que fue tradicional y el que no alcanzó esa difusión. Podemos considerar tradicionales los cuentos que en distintas versiones presentan variantes en su localización geográfica, en la identidad de los protagonistas o en elementos del relato, acomodados por tanto a los gustos de públicos diferentes. Esto demuestra que se transmitieron oralmente el tiempo suficiente para adquirir la variedad característica de la literatura tradicional.

En el caso que nos ocupa voy a considerar tradicionales los cuentos que se repiten con variantes en el *Culto sevillano* y en los *Cuentos* de don Juan de Arguijo, puesto que ambas obras permanecieron manuscritas y no alcanzaron difusión alguna. Al menos en los círculos cultos sevillanos estos cuentecillos eran tradicionales y se difundían en tertulias y conversaciones.

El cuento folclórico aparece en un ámbito geográfico mucho más extenso que el tradicional, y permanece vivo en la tradición oral. Este es el elemento distintivo del cuento folclórico, que se ha recogido directamente de la tradición oral en la que sigue vivo, mientras que el

[19] M. Chevalier, *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978, p. 41.

cuento tradicional se nos ha conservado en una fuente escrita aunque en un tiempo se transmitiese oralmente.

De esta manera, todos los cuentos del *Culto sevillano* que solo tienen sentido en un contexto cristiano (pensemos en los chistes referidos a los sacramentos o a los predicadores) no pueden pertenecer al acervo folclórico, e igual ocurre con los chistes sobre prevaricadores de la lengua, ya sean cultos o rústicos, y los dichos anfibológicos y juegos de palabras que solo tienen sentido en castellano. Tampoco serán folclóricos los cuentos que solo pueden ser entendidos por un público culto, por ejemplo los que usan el latín, ya que únicamente pudieron hacerse tradicionales en un ambiente muy restringido. Más discutible es la pretendida oposición entre el realismo del cuentecillo tradicional frente al gusto por lo fantástico del folclórico.

Hoy por hoy el único método válido para determinar que un cuento es folclórico y no tradicional es el método regresivo que aplica Chevalier en su antología: encontrarlo en las colecciones de cuentos folclóricos que están recogidas directamente de la tradición oral del siglo XX. Afortunadamente de los cuatro cuentos folclóricos que aparecen en el *Culto sevillano*, tres están localizados en el índice de Aarne-Thompson, y el cuarto es un cuentecillo folclórico perfectamente documentado por Chevalier. Sin estos índices de cuentos recogidos de la tradición oral viva en distintos países nos sería imposible discernir si un cuento es tradicional o folclórico.

PROVERBIOS, APOTEGMAS, DICHOS Y REFRANES

En oposición a los cuentos y a las facecias se podría distinguir las fábulas y los *exempla* de tradición medieval de finalidad didáctica y moralizante, aunque estas precisiones son muy dudosas en nuestro Siglo de Oro. Buena parte de los cuentos que glosan el refranero tienen una innegable intención moralizante; tanto Aarne y Thompson como Aurelio M. Espinosa o el mismo Chevalier incluyen muchísimos cuentos de animales como narraciones populares vivas en la tradición oral. Una vez más es fácil hacer distinciones teóricas entre los diferentes tipos de relatos breves, pero mucho más difícil aplicarlas sobre el conjunto de nuestros cuentos de los siglos XVI y XVII.

En cuanto a los proverbios, apotegmas, dichos y refranes, los límites son en ocasiones muy imprecisos. Si Melchor de Santa Cruz titulaba a su antología *Floresta española de Apothegmas o sentencias sabias y graciosamente dichas de algunos españoles*, Jiménez Patón aclara al lector en sus *Proverbios concordados*:

> Proverbio, en griego Paroemia, en Castellano Refran, ó Adagio es (segun dice Erasmo) un dicho celebre, insine por la novedad de su acomodacion al proposito presente porque su sentencia y forma á de ser antigua, usada y recibida[20].

Podemos distinguir con facilidad cuándo el dicho notable tiene una procedencia clásica, como sería el caso de los *Adagia* de Erasmo, y cuándo nos encontramos ante un dicho de un contemporáneo o un refrán, aunque en ocasiones esta apreciación tampoco pueda hacerse. Apotegma es en el Siglo de Oro sinónimo de sentencia o dicho agudo, y podría englobarse dentro de una concepción amplia de la facecia. En el *Culto sevillano*, Robles solo utiliza el término adagio para referirse a los *Adagiorum chiliades iuxta locos communes digestae* de Erasmo, usando en los demás casos dicho o suceso. En cuanto al refrán conserva su acepción común en castellano, consagrada por los paremiólogos españoles de la época.

LA TRADICIÓN SEVILLANA

Dentro de los cuentos tradicionales del Siglo de Oro español se distinguen aquellos que se tradicionalizaron en un ámbito popular, próximos por tanto a los cuentos folclóricos, de los que se hicieron tradicionales en ambientes más cultos y restringidos, y que requieren del oyente una formación adecuada. Es el caso del cuento basado en el latín, de los que requieren un conocimiento profundo de la liturgia cristiana o de la cultura clásica. Son cuentecillos tradicionales que se difunden en círculos necesariamente reducidos, sacados de las fuentes más variadas, y que tenían más o menos fortuna en un ámbito determinado. No hemos de olvidar que estos cuentos, como indica Chevalier, eran orales por naturaleza, a pesar de que todos los que conocemos se hayan conservado en la literatura escrita, por lo que carece de sentido la búsqueda

[20] B. Jiménez Patón, *Proverbios concordados*, 1615, s.l., s.i, s.a., preliminares.

sistemática de fuentes y epígonos, que en el mejor de los casos servirían para señalar una coincidencia y no una deuda[21].

Es por tanto posible analizar una tradición sevillana de cuentos o, si se prefiere, reunir una colección de cuentos que fueron tradicionales en determinados círculos de la ciudad durante el Siglo de Oro, en lo que no sería sino una faceta más de la erudición y la actividad cultural de los humanistas y los poetas sevillanos de los siglos XVI y XVII. Para M. Chevalier esta tradición se recogería en cuatro obras: las *Cartas* de Juan de la Sal, la recopilación de anécdotas y cuentecillos conocida por el título de *Cuentos de Juan deArguijo,* la *Primera parte del culto sevillano,* tratado de retórica debido al beneficiado Juan de Robles, y las poesías de Juan de Salinas[22].

Por desgracia es todavía frecuente en autores eruditísimos la caracterización de España como el país del chiste, remontándose nada menos que al juicio de Castiglione y del mismo Pontano, a lo que objeta Soon con impecable lógica:

> Cuando Pontano indica las cortes de la Península como moradas privilegiadas del chiste agudo, tal vez solo está declarando su ignorancia de la situación cuentística en Francia y en el Norte de Europa[23].

Más grave es cuando este pretendido ingenio nacional se aplica a los andaluces, y se propone a Robles o a Arguijo como ejemplos de una absurda gracia sevillana, cuando por este camino igual podríamos hablar de la proverbial sequedad de los ingenios sevillanos del Siglo de Oro, encabezados por Fernando de Herrera, famoso por ser «áspero i mal acondicionado»[24], seguido por Medina, Luciano Negrón o el sesudo Rodrigo Caro. No hay ningún factor que nos permita distinguir como sevillanos los cuentecillos que recogen una serie de humanistas aficionados a los chistes en la ciudad, a no ser una referencia geográfica

[21] Cfr. M. Chevalier, *op. cit*., pp. 10-13.

[22] M. Chevalier, *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 56-57.

[23] *Op. cit.* p. 25.

[24] Cfr. F. de Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*, ed. Pedro. M. Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla, Diputación Provincial, 1985, p. 178.

que no implica una caracterización diferenciada de otros cuentos tradicionales en un ámbito geográficamente distinto.

J.M. Pedrosa zanja la cuestión al negar la existencia "en la España de los Siglos de Oro de focos dominantes de creatividad o de transmisión de cuentos o de ficciones breves"[25]

En autores sevillanos del Quinientos encontramos los antecedentes inmediatos de estos coleccionistas de cuentecillos, facecias y chistes, tan abundantes en la ciudad durante el primer tercio del siglo XVII. No hay duda de que el trabajo de los paremiólogos fue uno de los vehículos esenciales en la difusión de los cuentecillos, tradicionales o no. Desde Francisco de Espinosa a Correas y Luis Galindo los refranes se glosan o se ilustran con cuentos más o menos esquemáticos, que explican el refrán o la frase proverbial.

En esta línea, la *Filosofía vulgar* de Juan de Mal Lara recoge los refranes directamente de la tradición oral, refranes que en algunos casos conservan la función moralizante, pero que en muchos otros, en muchísimos, no son más que sentencias divertidas e ingeniosas. La función exclusivamente lúdica de una parte importante de nuestros refranes permitió la incorporación a los refraneros de un caudal ingente de cuentos y de chascarrillos tradicionales. En la *Filosofía vulgar* de Mal Lara se recogen nada menos que treinta y cuatro chistes y cuentos jocosos, de la más variada procedencia[26], algunos de los cuales habían de ser tradicionales en la Sevilla de 1568. No olvidemos que Mal Lara realiza una colección de chistes en su refranero comparable al *Liber facetiarum* de Luis de Pinedo, y con más cuentos jocosos que el mismo *Culto sevillano* de Juan de Robles. Cuando anota sus refranes, acude a cuentos tradicionales y folclóricos, o inventa facecias; a fin de cuentas es muy frecuente que los paremiólogos sientan el refrán como el dicho gracioso de un cuento, comparables a los *motti* de las facecias de Bracciolini o a la agudeza de un cuentecillo jocoso. De esta manera muchos refranes no son sino parte de la estructura de un cuento, y solo pueden explicarse añadiéndoles el elemento narrativo que da sentido a las paremias.

[25] J.M. Pedrosa, *op. cit.*, p. 88.

[26] Cfr. M. Bernal Rodríguez, *Cultura popular y humanismo. Estudio de la «Philosophia vulgar» de Juan de Mal Lara*, Madrid, Fundación Juan March, 1982, p. 44.

No hay duda de que estamos ante un chiste de los que corrían por la ciudad en este ejemplo de la *Filosofía vulgar*:

> Esto parece al que cayó y le dixeron: Dios sea con vos. Respondió levantándose: No es menester, que ya estoy levantado[27].

Igual ocurre con los sabrosísimos cuentecillos del cura que decía «Dominus providebit» mientras le arrastraba una mula por el estribo, y el del marinero que prometía a San Cristóbal una costosa estatua de cera en medio de la tempestad. También es un chiste familiar que podría aparecer en cualquier conversación el siguiente:

> …dezia un amigo mio a otro, que se daba mucha priessa a mandar en su casa, y fuera de ella, y esto con grandes penas: Amigo, no tanta furia, porque se os acabará presto, y no tendreys que mandar[28].

En el siglo XVI se convierten en recopiladores de facecias y cuentos los autores de silvas y obras misceláneas. Es notable el ejemplo del autor del *Floreto de anécdotas y noticias diversas* que recopiló un fraile dominico residente en Sevilla a mediados del siglo XVI, editado por Sánchez Cantón, y cuyo autor, según Rodríguez Moñino, podría ser Alonso de Fuentes[29]. Hay en esta obra pocos cuentecillos jocosos y facecias, atendiendo preferentemente a los acontecimientos y anécdotas, en los que importa más el personaje que la narración amena. No obstante el *Floreto* forma una colección apreciable de cuentos que apunta el interés de los ingenios hispalenses de la época por la recopilación miscelánea, que necesariamente había de incluir chistes y cuentos. El *Floreto* es muestra de un tipo de literatura que se cultivó con asiduidad en el siglo XVI, pero de la que apenas se han conservado ejemplos.

El antecedente más notable del grupo de sevillanos que a comienzos del Seiscientos recopilan cuentecillos es, junto a Mal Lara, Pedro Mexía, al que recuerda Robles como su feligrés más notable[30]. El gusto de Mexía por la variedad de materias y por las obras misceláneas le convierten en un degustador frecuente de facecias y cuentos, dentro de la más pura tradición de la facetudo pontaniana. La *Silva de varia lección* indica por

[27] *Ibíd.*, I, 67.
[28] *Ibíd.*, II, 78 y V, 1.
[29] Cfr. Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de Romances*, Madrid, Castalia, 1967, ed. Rodríguez Moñino, nota p. 22, cit. por A. Prieto en *op. cit.*, p. 225.
[30] *Culto*, p. 136.

su mismo título la voluntad de ofrecer al lector una enorme variedad de materias que le sirvan en las conversaciones cortesanas, muy próxima por tanto a la intención del *Culto sevillano*. Si el prototipo de crítico que define Robles se inspira en Fernando de Herrera, en el grado inferior de culto podemos encajar a la perfección a Mexía, cuya *Silva de varia lección* está en su origen mucho más cerca del diálogo que del tratado erudito, aunque posteriormente se generalizase su uso como poliantea.

Es, sin embargo, en los *Coloquios* donde Mexía recoge mayor cantidad de chistes y cuentos. La continua aparición de nuevos interlocutores en cada diálogo propicia el empleo de facecias y cuentecillos en el discurso natural de la conversación. Uno de los ejemplos que recoge Mexía de la tradición oral es el siguiente:

> Tenía un caballo overo muy singular, y un pajecillo que quería mucho, enfermos; y estando jugando entró a deshora un criado suyo y díjole: - Señor, el caballo overo se murió, y el paje se está muriendo. Respondió sin más pasión: - Pues que así es, decidle al muchacho que se dé prisa, y irse ha cabalgando[31].

En el siglo XVII encontramos un grupo de sevillanos que se preocupan por recoger cuentecillos y chistes que circulaban diariamente por las conversaciones de la ciudad: Juan de Pineda, el poeta Juan de Salinas, el obispo don Juan de la Sal, Juan de Robles, Juan de Arguijo, y por supuesto el racionero Porras de la Cámara en su celebérrima miscelánea. De los cuatro últimos sabemos que se conocieron y se trataron, mientras que todos ellos presentan coincidencias con las colecciones de los otros.

Mención aparte merece el agustino Fray Juan Farfán. Puesto que los cuentos pertenecen básicamente a la literatura de transmisión oral, podemos contarle entre los creadores y recopiladores de chistes, cuyas agudezas se coleccionaron en un manuscrito que poseía Robles, o fueron difundidas por el propio Farfán entre los autores que recogen sus chistes, de los que fue estrictamente coetáneo. El agustino encarnaba el ideal humanista del *vir doctus et facetus*, por lo que el licenciado Cristóbal de

[31] P. Mexía, *Coloquios*, Sevilla, Bibliófilos Sevillanos, 1947, p. 106. Cfr. M. Chevalier, *Cuentos españoles de los Siglos XVI y XVII*, pp. 77-78 y A. Castro Díaz, *Los «Coloquios» de Pedro Mexía*, Sevilla, Diputación Provincial, 1972, p. 21.

Mesa le recuerda en un soneto como «sacro retórico facundo»[32]. En el *Culto sevillano* se recogen un total de veintiún chistes del manuscrito que poseía el beneficiado Juan de Robles con los chistes del agustino[33].

> Licdº. (...) Quien mejor se ha aprovechado desto en el Mundo fue nuestro Padre Maestro Farfán, de la Orden de San Agustín, i assí andan por aí algunos dichos suyos mui estimados, i nunca sin un nuevo gusto repetidos.
>
> D. Iuº. Suplico a V.M. me haga favor de referir algunos, que ha mucho que desseo oírlos.
>
> Licdº. Aquí están algunos en un cartapacio, de que tomaremos los que fueren a propósito.

De los dos cuentos de Farfán que recuerda Juan de Salinas en sus poesías[34], el del novicio ladrón que les robaba hasta el corazón a sus hermanos también aparece en el *Culto sevillano*, mientras que ambos se recogen en los *Cuentos* de Arguijo. En esta última colección, un total de treinta cuentos están atribuidos a Farfán[35], dos de los cuales, los números 176 y 183 de la colección, también aparecen en el *Culto sevillano*: el que relata cómo el P. Maestro se comió las manos tras unos huevos, y el mismo que recogía Salinas. Tenemos por tanto un total de cuarenta y nueve cuentos y chistes conservados del P. Farfán, aunque el número de cuentecillos debía de ser mucho mayor, dado que en el cartapacio de Robles solo se conservaban algunos de los dichos de Farfán[36], y su difusión oral los había hecho tradicionales en la ciudad. A estos cuentecillos habría que añadir los que se incluyeron en la *Floresta de chistes, prontitudes y ocurrencias, por la mayor parte de hijos de vecino de Sevilla, y personas señaladas de aquel tiempo*[37], que según el testimonio de Gallardo formarían parte de la miscelánea que compuso Porras de la

[32] F. de Pacheco, *op. cit.*, p. 169.

[33] *Culto*, pp. 71, 148 y 164.

[34] Cfr. J. de Salinas, *Poesías humanas*, ed. Henry Bonneville, Madrid, Castalia, 1987, pp. 485-486.

[35] Cfr. B. Chenot, y M. Chevalier (eds.), *Cuentos recogidos por Juan de Arguijo y otros,* Sevilla, Diputación Provincial, 1979, p. 13. En la relación que hacen Chenot y Chevalier faltarían los números 248b, 267 y 636a y b. También se ha de añadir el 574 que está atribuido al Padre Maestro, que es el mismo fray Juan Farfán.

[36] *Culto*, p. 148.

[37] Cfr. B. J. Gallardo, *El Criticón, papel volante de Literatura y Bellas Artes*, Madrid, I. Sancha, 1835, p. 15.

Cámara para el entretenimiento de don Fernando Niño de Guevara, Cardenal Arzobispo de Sevilla, en los años en que Robles convivía como familiar con el prelado. M. Chevalier insiste en que no todos los cuentos de Farfán se deben al ingenio del agustino, dado que varios eran ya tradicionales en el Siglo de Oro. Efectivamente tres de los cuentos de Farfán que se recogen en el *Culto sevillano* eran sin duda tradicionales, como el chiste que se basa en el juego anfibológico sobre esconde/es Conde, que ya aparecía en Garibay:

> Un Conde de este reino entró a besar las manos al Emperador, y era muy guardoso, y dijo un truhán que le sabía la propiedad, a grandes voces: - este es-conde, este es-conde. De que todos rieron mucho[38].

En el mismo caso están el del novicio ladrón, que ya citamos, y el del religioso que advierte que va a predicar a tontas y a locas ante unas monjas, y probablemente no sean estos los únicos. Por ejemplo, el juego de palabras sobre el sermón escogido (es cogido) resulta demasiado fácil en castellano como para que fuese el Maestro Farfán el primero en usarlo. Lo cierto es que no hay que darle excesiva importancia a la originalidad en unos cuentecillos que por su naturaleza oral eran generalmente anónimos. El pintor Pacheco escribe sobre Farfán:

> Sevilla, su madre, que no se atrevió con semejante hijo a ser madrastra, pues le estimó por sus muchas partes, agradable conversación, agudeza i donaire natural en sus dichos, de que no trato por ser tan celebrados i manifiestos[39].

La fama del agustino pudo, como en el caso del Dr. Villalobos, el P. Mancio, Góngora o Quevedo, ahijarle cuentecillos que circulaban oralmente por el reino, y que se revitalizaban adjudicándolos a cualquier personaje que tuviese fama de chistoso entre los oyentes del cuentecillo jocoso.

Importancia excepcional en esta serie de recopiladores de chistes y cuentecillos tuvo sin duda el licenciado don Francisco Porras de la Cámara, con su famosísimo códice compuesto para el recreo del Arzobispo de Sevilla don Fernando Niño de Guevara. La estrecha vinculación de Robles con el prelado, y la convivencia diaria, hacen muy

[38] A. Paz y Meliá (ed.), *Sales o Agudezas del ingenio nacional*, Madrid, Atlas, 1964, BAE 176, p. 218.
[39] *Op. cit.*, p. 167.

probable que el beneficiado conociese perfectamente la miscelánea del racionero. El erudito Bartolomé José Gallardo, último poseedor del códice antes de su casi segura destrucción, describe «una Floresta de chistes, prontitudes y ocurrencias, por la mayor parte de hijos de Sevilla, y personajes señalados de aquel tiempo»[40], en la que destacaba una colección de agudezas del P. Farfán. La relación entre el códice de Porras y el manuscrito que Robles poseía con las agudezas del P. Farfán es muy verosímil, si bien no conviene olvidar que el agustino muere quince años después de que Porras coleccionase sus chistes.

Según la tradición crítica, el contenido de la miscelánea destinada a Guevara se compondría de sucesos fabulosos, cuentos festivos, cartas jocosas, agudezas y dichos, sentencias graves, elogios poéticos, relaciones y tres novelas breves: *La tía fingida, Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*. En la más pura tradición del humanismo renacentista encontramos reunidos y confundidos facecias, cuentos, chistes, apotegmas, adagios, sentencias, epístolas jocosas, relaciones y novelas. Dejando a un lado las novelas cervantinas del códice, la miscelánea de Porras, en sus dos terceras partes, se constituía en una importantísima colección del tipo de literatura jocosa al que nos venimos refiriendo. No podemos establecer con exactitud la relación de la miscelánea de Porras con las cartas del Obispo de Bona, con los cuentos del manuscrito de Arguijo o con el *Culto sevillano*, aunque desde luego es el ejemplo más importante de la tradición sevillana de recopiladores de cuentos, mucho más extensa que los *Cuentos* de Arguijo o que los chistes que reúne Robles.

La colección más importante de cuentos recopilada por el grupo de sevillanos que en las primeras décadas del XVII se interesaron por este tipo de literatura es sin duda alguna el manuscrito 19.380 de la Biblioteca Nacional de Madrid, titulado *Cuentos muy mal escritos que notó don Juan de Arguijo*. B. Chenot y M. Chevalier creen reconocer la letra del poeta en los tres primeros folios del manuscrito, y a partir del cuarto se alternan diversos copistas, aunque en el folio 23r una nota marginal indica claramente: «hasta aquí llegan los cuentos que notó don Juan de Arguijo», por lo que el poeta sevillano solo recopilaría hasta el cuento 107[41]. Parece

[40] *Op. cit.*, pp. 14 y 19

[41] Cfr. S. B. Vranich, *Obra completa de don Juan de Arguijo* (1567-1622), Valencia, Albatros ediciones Hispanófila, 1985, pp. 473-474.

lógico admitir que el manuscrito es el resultado de una tertulia de amigos, que se reunió entre 1619 y 1624, y en la que Arguijo participó como máximo hasta 1622, año de su muerte, aunque la hipótesis de que el manuscrito es el resultado de alguna academia hispalense no es sino una especulación, sin argumentos que la sustenten o la rebatan. B. López Bueno describe el ambiente en el que se elabora el manuscrito:

> Refugiado en la Casa Profesa, Arguijo encuentra la tranquilidad para dar la última lima a sus sonetos de acuerdo con los comentarios y enmiendas propuestas por el maestro Medina. Cuando vuelva a la libertad, su vida ya no estará presidida por el boato y la brillantez de otrora, aunque perdurará en él el gusto por las reuniones de amigos, en las que ahora se entretiene el tiempo en contar graciosos chascarrillos, chistes y facecias. Arguijo los irá apuntando en unas cuartillas hasta formar una sabrosísima colección de Cuentos muy mal escritos que notó don Juan de Arguijo[42].

La existencia de reuniones de intelectuales sevillanos que se encontraban para contar cuentos, sin más pretensiones, está confirmada por el testimonio del mismo Juan de Robles, que en sus *Tardes* afirma encontrarse con don Juan de Guzmán en los jardines del Alcázar para «contar una dozena de cuentos»[43], una costumbre por la que el beneficiado muestra una singular predilección, y de la que el manuscrito de la Biblioteca Nacional es un ejemplo evidente.

Los estudios de Maxime Chevalier no dejan lugar a dudas sobre el papel que desempeñó Arguijo en esta colección: los notaba, es decir, los recogía de la tradición oral, sin que en ningún caso quepa suponer que los inventaba de su propia minerva. Las coincidencias con colecciones tan difundidas como la *Floresta española* de Santa Cruz o *El Sobremesa y Alivio de caminantes* de Timoneda son frecuentes, y el adjudicar la colección al poeta sevillano es solo por citar al primero, y ciertamente más ilustre, de los recopiladores.

Probablemente Robles no conocía el cartapacio de *Cuentos muy mal escritos que notó don Juan de Arguijo*, dado que las coincidencias con el *Culto sevillano* son muy escasas. Aparte de dos cuentecillos del P. Farfán, que Robles sacó de la colección manuscrita de cuentos que poseía del

[42] B. López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 1987, pp. 99. Cfr. S. B. Vranich, *op. cit*., pp. 473-498.
[43] *Tardes*, p. 15.

agustino, cuatro cuentecillos de los incluidos en el manuscrito 19.380 se repiten en el *Culto sevillano*. El número 108 es el que guarda más parecido con la versión de Robles:

> Rescató un fraile de la Merced en Berbería un número de cristianos por varios precios: quién por trescientos, quién por quinientos. Entre ellos venía un mozo recio, de buen talle, cuyo rescate había llegado solo a sesenta ducados, de que los demás cautivos se admiraban y le preguntaban la causa de su buena dicha. Él, con muy ruin habla y con peores razones, comenzó a blasonar de que se había fingido mudo y sordo: con que, desesperado el moro, su señor, le había dado por sesenta ducados.
>
> Dijo entonces uno de los que estaba oyéndolo:

- ¡Pardiez, que os echasteis a perder, porque si hablareis os diera por veinte, y aun por menos![44].

La versión recogida por Robles en el *Culto sevillano* es esta[45]:

> Assí se dize un cuento, de que traía un Padre Redemtor de la Merced muchos cautivos rescatados por subidos precios, i entre ellos un moço robusto i sano, costado en sessenta ducados no más. Preguntándole los otros que cómo havía costado tan poco, respondió que se havía fingido mudo, i que teniéndole el moro su amo por inútil, lo havía dado tan barato. Esto dizen que lo refirió con tan mal lenguaje i desconcertadas razones, que le dixo uno de los circunstantes: «¡Por Dios, hermano, que os echasteis a perder, porque si vuestro amo os oyera hablar, os diera de balde!».

Las diferencias que presenta con la versión del *Culto sevillano* confirman que ambos proceden de distinta fuente. Este es un ejemplo de cuentecillo tradicional en el Siglo de Oro, perfectamente documentado, y por tanto su transmisión era preferentemente oral. Ni el *Culto sevillano* ni los *Cuentos* de Arguijo se conocieron en el siglo XVII.

También es tradicional el cuento que narra cómo escapó cierto personaje de un loco que quería hacerle saltar a la calle desde una ventana, convenciéndole de que sería más meritorio hacerlo al contrario. Además de Robles y Arguijo, lo recoge Luis Galindo en sus *Sentencias filosóficas y*

[44] *Op. cit.*, p. 64.
[45] *Culto*, p. 129

verdades morales, obra que tampoco se imprimió en su época[46]. Las diferencias entre las versiones de los dos sevillanos son las normales en un cuento procedente de la tradición oral: el «hombre honrado que acaso pasaba por la calle» de Arguijo es en Robles «un famoso Capitán de nuestros tienpos», don Benito de Claros pasa a ser un loco anónimo, la ventana y la calle se transforman en Robles en un corredor bien alto y en el patio de una casa de locos[47].

> Entró un famoso Capitán de nuestros tienpos en una casa de locos a recrearse con verlos, i yendo descuidado por un corredor bien alto, salió un loco de través de un aposento, i sacole la espada de la vaina con tanta presteza, que cuando miró por sí, tenía ya la punta puesta al pecho, diziéndole: «¿Sois mi amigo?». Reportose el cavallero i respondiole que sí. «Pues si sois mi amigo (dixo el loco) hazed una cosa por mí, que es saltar de aquí al patio, o si no os atravesaré con esta espada». «Más haré yo por vos -dixo el Capitán- que saltaré desde el patio al corredor». «Tenéis mucha razón -dixo el loco- que esso es más amistad; corré, hazeldo». Fingió el cavallero que iva a saltar i escapose. Aquí ai que celebrar el valor i ánimo deste cavallero que no se turbó en tan apretado trance, i la agudeza de ingenio con que supo burlar al loco, ¿pero querrá V.M. ir a alguna casa de locos a ver si le sucede otro tanto, para que lo celebremos?

El único cuento de los que aparece en el *Culto sevillano* que recogió personalmente el poeta Arguijo es el número 14 de la colección. Tampoco en este caso las versiones son idénticas[48], don Pedro González de Mendoza es en el *Culto sevillano* «cierto Ilustríssimo Prelado destos reinos», mientras que el Duque de Lerma no aparece para nada en la versión del beneficiado.

Es muy curioso el caso del cuento 208 de Arguijo:

> Del predicador que le achacaban que lo que decía era sacado de tal sermonario. Respondió: -Ahí echa de ver que no lo saco yo de mi cabeza.

Se presenta tan esquemático que carece de sentido para el lector moderno. Robles lo narra más extensamente como una anécdota que vivió

[46] Cfr. B. Chenot y M. Chevalier (eds.), *op. cit*., p. 22.
[47] *Culto*, p. 102.
[48] Cfr. B. Chenot y M. Chevalier (eds.), *op. cit*., p. 36 y S. Vranich, *op. cit.*, pp. 437-439. *Culto*, p. 46.

con el Cardenal Niño de Guevara[49]. Probablemente nos encontramos ante un suceso real (no es verosímil que Robles atribuyese a su señor un cuento tradicional), que cuando llega al recopilador del manuscrito de Arguijo ya se ha convertido en un chiste anónimo, tradicional en determinados círculos sevillanos diez años después de la muerte del prelado.

Las coincidencias entre el *Culto sevillano* y los *Cuentos* de Arguijo no proceden de una relación directa entre ambas obras. Sin embargo nos muestran cómo eran los cuentos que circulaban en la Sevilla de la segunda década del XVII.

El divertidísimo cuentecillo del *Culto sevillano* en el que una dama sube «a coger higos en una higuera con unos chapines de diez o doze corchos» está estrechamente emparentado con el 314a de la colección de Arguijo, si es que no son dos versiones distantes de un cuentecillo tradicional en el Siglo de Oro[50]:

> Aunque me parece que ai algunos en que aún no alcança a tener parte el Demonio, que es como aquel cuentezillo, en que dizen que subió una dama a coger higos en una higuera con unos chapines de diez o doze corchos, i haviendo caído i maltratádose, acudió gente a sus gritos, i preguntáronle cómo havía hecho tal disparate, a que dio por escusa que el Diablo la havía engañado, i él respondió (oyéndole todos): «Mientes como loca, que nunca yo he llegado a pensar que nadie havía de subir a coger higos en chapines». Assí me parece a mí que no solo no ha sabido el Demonio inventar los nonbres de Moño i Perifuelle, i otros assí, sino que está maravillado i invidioso de quien lo supo.

Arguijo recuerda este cuento con otras palabras:

> Púsose el diablo un día a jugar a las barras con unos amigos suyos, y díjoles:
>
> - Señores, miren que juego a las barras y a su tiempo verán por qué lo digo-. Y era que estaba viendo que una vieja se encaramaba en un árbol que estaba cerca de allí. Cayó la vieja y comenzó a querellarse:

¡Ay, desdichada de mí, que el diablo me engañó para subir a este árbol!

[49] *Culto*, p. 55.
[50] *Culto*, p. 143 y *op. cit.*, p. 140.

El diablo entonces dio voces:

> - Señores, séanme testigos que he estado jugando a las barras mientras esta vieja, de suyo, se encaramó sin haberle yo dicho palabra-. Las más veces es uno diablo para sí, *abstractus et illectus*.

Desde luego la fórmula introductoria en el *Culto sevillano*, «como aquel cuentezillo que dizen que...», sugiere un cuento tradicional, que en la versión de Robles estaría mucho más cerca de su fuente oral, sin el diablo jugador de barras y los innecesarios latines de la moraleja.

Relativamente frecuentes son los cuentecillos jocosos que ridiculizaban la oración mental y la espiritualidad en la Sevilla del primer tercio del XVII. En el *Culto sevillano* Juan de Robles se mofaba del ayo de don Juan de Guzmán, que pretendía imponer la oración mental y la meditación, y en el cuento 368 de la colección de Arguijo una mujer casada, por consejo del P. Villalpando, hacía oración mental para la salvación de su alma. Una noche que el marido la buscó en el lecho conyugal, la encontró haciendo oración mental, desnuda en un rincón, y le quitó la afición a la espiritualidad de cincuenta latigazos. Estos dos curiosos ejemplos parecen indicar que las burlas sobre la oración mental, si bien no eran apropiadas para imprimirse, aparecían con frecuencia en chistes y cuentos jocosos que se transmitían oralmente en la ciudad[51].

Juan de Robles mantuvo trato personal con don Juan de la Sal, a quien se recuerda con frecuencia en el *Culto sevillano*. En las cartas que dirigió el Obispo de Bona al Duque de Medina se recogen algunos cuentecillos jocosos y chistes tradicionales que ilustran las locuras del desdichado P. Méndez, y que hoy perviven en la tradición oral. Todos hemos oído alguna vez este chiste:

> Podría decirle esta señora a su santo lo que don Tello a Nuestra Señora de la Consolación, que habiendo ido a su casa el día de la fiesta, y untándose los dos ojos con cantidad de aceite de su lámpara, con deseo de ver con uno de ellos que tenía enteramente seco, probando abrirlos, y viendo que no veía con ninguno, comenzó a dar gritos: «¡Rey del cielo! No quiero más que el que me traje. ¡Con el que veía me contento, Virgen de la Consolación!».[52]

[51] *Culto*, pp. 111 y 112 y *op. cit.*, p. 161.

[52] *Cartas de don Juan de la Sal, Obispo de Bona, al duque de Medina Sidonia*, BAE, XXXVI, Madrid, Atlas, 1950, p. 545.

CUENTOS FOLCLÓRICOS EN EL *CULTO SEVILLANO*

Las investigaciones de M. Chevalier y sus continuadores dieron como espléndido fruto la localización de centenares de cuentos indudablemente folclóricos en la literatura escrita española de los siglos XVI y XVII. Se puede considerar por tanto como folclóricos los cuentos del *Culto sevillano* que aparecen en los índices de Aarne-Thompson, en los cuentos orales recopilados por don Aurelio M. Espinosa o en la antología de M. Chevalier.

Los cuentos folclóricos en el *Culto sevillano* son relativamente abundantes, si tenemos en cuenta que la mayoría de los cuentos que se recogen en la obra, o bien tienden a ridiculizar el habla latinizante de los falsos cultos, con lo que se dirigía a un público necesariamente instruido, o bien se trata de lo que Robles llama dichos anfibológicos o agudezas, cuyo sentido se basa en juego de palabras del español. Por su propia naturaleza el libro de Robles tiende a recoger otro tipo de material en sus cuentos, que poco tiene que ver con el folclore, prescindiendo de las fábulas (treinta de los cuentos recogidos por Chevalier son de animales) y renunciando a las historias poco verosímiles.

No parece lógico que los cuentos folclóricos del *Culto sevillano* procedan de una fuente escrita. Las colecciones más importantes de este tipo de narraciones se encuentran en el *Sobremesa y alivio de caminantes* y el *Buen aviso y portacuentos* de Juan de Timoneda, además del *Fabulario* de Sebastián de Mey, de los que no se hace referencia alguna en la obra de Robles. Tampoco podemos admitir a la *Silva curiosa* de Julián de Medrano como fuente de los cuentecillos del *Culto sevillano*, dado que las coincidencias son escasísimas. Dentro de los paremiólogos de la época es indudable la relación de Robles con Juan de Mal Lara y Correas, pero la *Filosofía vulgar* no recoge ninguno de los cuentos del *Culto sevillano*, y desde luego no es probable que Robles conociese el *Vocabulario de refranes*.

A la dificultad para encontrar fuentes escritas de estos relatos, se suma el que dos de los cuentos folclóricos que aparecen en el *Culto sevillano* eran de difusión oral en el Siglo de Oro, y un tercero tiene su primer testimonio escrito en la obra de Robles, por lo que considero que todo el material folclórico del *Culto sevillano* procede directamente de la

tradición oral. Solo en el caso del cuento sobre el pronóstico cumplido podría admitirse la existencia de una fuente escrita por la enorme similitud con la versión de Julián de Medrano, aunque no hay indicio alguno que nos permita distinguir si Robles se inspira en la *Silva curiosa*, o proceden de una fuente común.

El relato folclórico más significativo que aparece en el *Culto sevillano* es el que narra la respuesta de un marinero al que se le reprende porque navega, habiéndose ahogado su padre[53]

> Como se vee en lo que le pasó a un marinero, a quien reprehendía un Ciudadano que haviéndose ahogado en el Mar su padre navegava él. Preguntole el marinero que adónde se havía muerto el suyo, i respondiendo el Ciudadano que todo su linaje havía muerto en la cama, dixo el marinero: «¿Pues para qué V.M. se acuesta en la cama?», por manera que ello no tiene más remedio, no ai más astrología que vivir un honbre como ha de vivir para tener en todo buen suceso, pues (como dize el Apóstol) a los que aman a Dios, todo cuanto les sucediere será para su mayor bien, i desta suerte morirá sienpre como ha de morir.

Aparece este relato en el índice de Aarne-Thompson[54], con el título de «The fatal bed». La versión de Robles se ajusta perfectamente al esquema propuesto por Antti Aarne.

> A saylor says that all his ancestors have drowned. CITIZEN: «Aren't you afraid of drowning?» SAILOR: «How did your ancestors die?» CITIZEN: «All of them in bed». SAILOR: «Aren't you afraid to go to bed?».

Este es el único cuento folclórico del *Culto sevillano* que recoge Chevalier en su antología, con el título de «El marinero lógico». Robles entiende el cuentecillo como un ejemplo del absurdo de la creencia en astrólogos, dado que el destino es inmutable y está en manos de Dios, y en este mismo sentido lo considera Aarne, mientras que para Chevalier se trata de un «cuento novelesco» que recoge una agudeza.

[53] *Culto*, p. 152.

[54] A. Aarne y S. Thompson, *The types of the folc tale*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1961, p. 320, type 921D. Cfr. M. Chevalier, *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro,* Barcelona, Crítica, 1983, p. 115.

También desarrolla el problema de la ciencia judiciaria y la predestinación el cuento que narra los desvelos de un rey que, sabiendo que su hijo había de ser muerto por un león, lo encerró en un castillo, aunque no evitó que pereciese de la herida que se produjo al golpear a un león pintado en la pared[55].

> Como se dize de aquel Rei que, sabiendo por este camino que su hijo havía de ser muerto por un león, lo encerró en un castillo, i para su entretenimiento le hizo pintar por las paredes mucho boscaje i montería, entre que estava un león entre otros animales. Melancólico el pobre Príncipe de verse assí oprimido, i enfadado con el león como causa de su clausura, diole una puñada en la cabeça, en que estava hincado un clavo con que se hirió la mano, i murió de la herida.

El relato se ajusta al tipo 934, «Predestined death», del índice de Aarne-Thompson[56], que ilustra en varios ejemplos la inutilidad de los esfuerzos por esquivar la propia muerte. Chevalier recoge en su antología la versión de este cuento que da Julián de Medrano en su *Silva curiosa*, que sirvió de base a Lope para su comedia *Lo que ha de ser*. Sin embargo la versión del *Culto sevillano* parece más próxima al cuentecillo folclórico original. En Robles el relato es mucho más breve que en la obra de Medrano, y presenta el esquematismo característico de los cuentos folclóricos orales. En la *Silva curiosa,* el rey se convierte en «un caballero de alta sangre» y el príncipe en «un mancebo que era ya un hombrecito», y los elementos novelescos están bastante desarrollados: se describe el oráculo, las palabras del infortunado joven al león de la tapicería, el progresivo agravamiento de la herida, y concluye con un «¡Fiaos de astrólogos judiciarios!» que parece un añadido de Medrano. Ambos cuentecillos folclóricos aparecen seguidos en el *Culto sevillano*, presentan idéntica estructura esquemática y carecen de fuente escrita conocida, lo que hace bastante probable que el beneficiado de Santa Marina los recogiese directamente de la tradición oral.

Los otros dos cuentecillos folclóricos que aparecen en el *Culto sevillano* son mucho más famosos, y están profusamente documentados en la época. El primero narra el asombro de un letrado que ve llevar a un

[55] *Culto*, p. 151.
[56] *Op. cit*., p. 329.

muchacho una brasa encendida en la mano, sin poder explicar este milagro[57]

> (...) como el muchacho que supo llevar las brasas en la mano, hinchiéndola de ceniza, de que quedó maravillado un gran letrado que lo vio i no havía sabido nada de aquel arbitrio, i más que el mismo tener remontado el entendimiento en cosas graves i altas, le haze que ignore las mui vulgares i humildes. Como dizen de un Arçobispo de Lima (de cuyo nonbre no me acuerdo), que estando estudiando una noche a tienpo que dormía toda su familia tuvo sed, i por no despertar criados tomó un candelero con vela i buscó un jarro, i salió adonde estava la tinaja del agua. I como tenía las manos ocupadas, no pudo discurrir en el modo que tendría para destaparla i se bolvió a su recámara sin beber

El relato no aparece en el índice de Aarne-Thompson, pero Chevalier lo recoge como folclórico en su antología, bajo el título de «La ceniza y el ascua»[58], reproduciendo la versión de la popular *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, aunque el cuentecillo fue repetidísimo en la época. En el *Culto sevillano* no se explica cómo llevaba el ascua en la mano el mozalbete, porque en el siglo XVII y en el XX todos conocen perfectamente el secreto. La reproducción parcial del cuentecillo demuestra que Robles suponía que sus lectores identificarían sin problemas el relato, por lo que es probable su pervivencia oral en nuestro Siglo de Oro.

El último relato folclórico es aun más breve y más popular que el del ascua y la ceniza. Es una rápida referencia a «la tierra de Xauxa, donde corren ríos de leche y miel». En la clasificación de Aarne-Thompson se reconoce como tema folclórico «land in wich impossible things happen»[59], y M. Chevalier lo reproduce en su antología con el título de «la tierra de Jauja», dentro de los cuentos de mentiras. La enorme popularidad del motivo en la época, sin duda ninguna perteneciente al folclore oral en el siglo XVII, permite a Robles mencionar el tema sin desarrollarlo.

No vamos a analizar los motivos folclóricos que aparecen en el *Culto sevillano*, como el destino fatal, en cuentos que no podemos afirmar que

[57] *Culto*, pp. 220-221.
[58] *Op. cit*., p. 138, nº 82.
[59] *Culto*, p. 181. *Op. cit*., p. 517, type 1930.

pertenezcan a nuestro folclore. Simplemente estamos ante cuentecillos, tradicionales o no, que desarrollan temas folclóricos muy populares y están emparentados con cuentos de nuestro acervo folclórico.

CUENTOS TRADICIONALES EN EL *CULTO SEVILLANO*

Es en ocasiones bastante arriesgado aventurar si un determinado cuento es o no tradicional en una época concreta. Nada tiene que ver la antigüedad del cuento (pueden ser tradicionales en nuestro Siglo de Oro un antiquísimo cuento folclórico o una agudeza de un personaje contemporáneo); ni ayuda precisar la fuente, porque podemos encontrar como tradicionales desde cuentos populares anónimos hasta fábulas de Esopo, pasando por novelas de Boccaccio o facecias de Poggio. Un cuento es tradicional cuando perdura varias generaciones por transmisión oral, incorporándose a las conversaciones como patrimonio de los hablantes. Sorprenderá por tanto el escaso número de cuentos que podemos considerar inequívocamente tradicionales en la obra de Robles, cuando la mayoría de los cuentos del *Culto sevillano* tienen el aire inconfundible de un donaire sacado al vivo de una conversación.

Con un mínimo rigor metodológico solo podemos considerar tradicionales aquellos cuentos que aparecen recogidos en más de un testimonio escrito, y presentan en cada versión las variantes propias de la recreación continua de toda la literatura de transmisión oral. No es suficiente por tanto encontrar en Robles una fórmula introductoria del tipo «aquel cuento que dizen» o «se dize», o expresiones equivalentes, para admitir que estamos ante un cuento de este tipo, por mucho que su contenido y su estructura sugieran que se trata de un cuento oral reconocible por el lector.

De los cuentos que se atribuyen al P. Juan Farfán en el *Culto sevillano*, tres son cuentecillos tradicionales en el Siglo de Oro. El más difundido es el que nos muestra al predicador disculpándose ante unas monjas por predicar «a tontas y a locas». El motivo de este cuento aparece, con más o menos variantes, en los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar

Lucas Hidalgo, en *El perro y la calentura* de Espinosa y la composición que Urganda la Desconocida dedica al Quijote[60].

El cuentecillo del novicio ladrón que tenía robados hasta los corazones a todos los frailes del convento, que también atribuyen a Farfán, Juan de Arguijo y el poeta Juan de Salinas, aparece repetido en la *Floresta* de Santa Cruz, en el *Buscón* y en el *Donado hablador*, mientras que el juego anfibológico sobre esconde se repite en Garibay, Santa Cruz, Zapata, Covarrubias y en el teatro del Siglo de Oro[61].

También de la tradición oral proceden los cuentos sobre el Santo Ficeto, un motivo que aparece en un cuentecillo del *Culto sevillano* atribuido al P. Mancio. Los falsos personajes tradicionales del Pater noster están ampliamente documentados en el Siglo de Oro[62].

> Licdº. De esse disparate devió de quedar advertido para otra ocasión, en que argumentándole un Cura de otro lugar, delante del alcalde i otros, lo burló graciosamente, porque le dixo con mui gran disimulo: «¿Pues cómo, señor licenciado, V.M. arguye con un honbre como yo, no sabiendo aún el Pater noster en latín?». Corriose el Cura (que era buen estudiante) i començó a echar bravatas. Más haziéndole con importunaciones que dixesse el Pater noster, huvo de dezirlo, que no deviera, porque en diziendo él Santificetur nomem tuum, dixo el Padre Mancio: «Aí verá cómo no lo sabe, pues no dize Santoficeto, como es uso i costunbre». Apenas lo huvo dicho, cuando se levantó el alcalde hecho un león, i le dixo al Cura: «Tiene su Paternidad mil razones, que mi padre i abuelo, buen siglo hayan, que sabían mucho, lo dezían sienpre assí. I pudiera V.M. excusar de ponerse con su Paternidad en quintas, pues se vee claramente que no sabe nada». Acogiose con esto el Padre Maestro, i dexó al pobre Cura recibiendo del alcalde tal vexamen, que no quisiera haver nacido para verse en manos de un juez tan resuelto, que no huvo de su sentencia más apelación que la de las Mil i quinientas del silencio i la paciencia.

[60] *Culto*, p. 149. M. Chevalier, *Cuentos españoles de los Siglos XVI y XVII*, pp. 51-52.

[61] Culto, p. 149. Cfr. Chenot, B. y Chevalier, M. (eds.), *op. cit*., p. 92 y 13, n.7 y Salinas, J. de, *op. cit*., págs . 485-486.

[62] *Culto*, p.50. Sobre este cuentecillo, cfr. E. Gillet, «Doña Bisodia and Santo Ficeto», *Hispanic Review*, X, 1942, pp.68-70, y M. Chevalier, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 283-285.

La fama de habladores que la tradición otorga a los barberos da pie al cuentecillo en el que un caballero ordena que le hagan el cabello callando, que se repite en P. Mexía Timoneda, Sánchez de la Ballesta, el Tesoro de Covarrubias y Correas[63]. Es casi seguro que Robles conocía el apotegma clásico que Plutarco pone en boca del rey Arquelao en sus *Moralia*[64], por medio de los *Apotegmas* de Erasmo, que el beneficiado cita textualmente en varios lugares de su *Culto sevillano*, o bien por la traducción que de Erasmo hace Pedro Mexía en su *Silva de varia lección*[65]. A pesar de estas fuentes clásicas, prefiere recoger una versión tradicional del apotegma clásico, en la que el rey griego se convierte en un caballero de la época, acercando el cuentecillo al lector y acentuando su efecto cómico.

Frente al esquematismo de estos cuentos tradicionales, aparecen en el *Culto sevillano* otros en los que la acción está mucho más desarrollada, donde Robles se muestra como un diestro narrador, recreando los materiales que la tradición le brinda. El cuento del mozo mal hablado que se fingió mudo durante su cautiverio en tierras de moros, que se ha citado antes, comienza con la fórmula característica «assí se dize un cuento» de los cuentecillos tradicionales. La misma historia aparece en Calderón y en los cuentos de Arguijo[66]. Las versiones de los dos sevillanos son muy parecidas.

Tradicionales son el cuento del oyente del sermón de San Pedro[67], del que Robles nos proporciona el título tradicional por el que el lector podía reconocerlo, y el cuento del capitán y el loco, que se repite con algunas variantes en los cuentos de Arguijo y en las Sentencias filosóficas de Luis Galindo[68].

[63] *Culto*, p. 184.

[64] Cfr. Plutarco, *Obras morales y de costumbres (Moralia),* Madrid, Gredos, 1985-87, 4 vols., vol, 3, Reyes, Arquelao, 3, pp. 31-32.

[65] Cfr. Mª del Pilar Cuartero Sancho, *Fuentes clásicas de la literatura paremiológica española del siglo XVI*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1981, pp. 30-31.

[66] *Culto*, p. 183. P. Mexía, *Silva de varia leccion*, Madrid, Imprenta Real, 1643, parte 1, cap. VI, pp. 40-41. Cfr. Chevalier, M., *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, pp. 157-159.

[67] *Culto*, p. 129. Este cuento aparece en varios autores del XVII, pero este es el único caso en el que se nos recuerda su título. Cfr. M. Chevalier, *op. cit.*, p. 54.

[68] *Op. cit.*, p. 22.

> Licdº. Por manera que juzga V.M. el successo por su sentimiento, como el oyente del sermón de San Pedro.
>
> D. Iuº. ¿Qué hizo, o qué juzgó?
>
> Licdº. Estávalo predicando cierto religioso, i diole a una muger del auditorio tan fuerte mal de coraçón, que fue forçoso por el gran ruido callar el predicador hasta conponer el negocio, i mientras se averiguava, dixo un oyente que estava junto al púlpito: «Sin duda que a esta muger le dio este mal, como ha sido el sermón tan largo». Oyolo el predicador, i díxole mui enfadado: «¿En qué echa él de ver que le dio de esso?». Respondiole: «En que ya me quiere dar también a mí».

Hasta aquí todos los cuentos que hemos visto están recogidos por Chevalier en alguna de sus obras, y se puede afirmar de ellos sin duda alguna que se difundían oralmente en el Siglo de Oro y eran tradicionales.

El cuento que narra cómo murió en la capilla de Santa Cruz de Jerusalén un papa que tenía pronóstico de morir en Jerusalén era probablemente tradicional en la España de la época, aunque no lo he localizado en otro testimonio escrito. El tema del destino cumplido, ya lo hemos visto, es un motivo folclórico muy difundido, y recogido en el índice de Aarne-Thompson. Prueba de la vitalidad de este cuento en la tradición europea del siglo XVII es su aparición en el Henry IV de Shakespeare, donde el Rey inglés sufre el mismo engaño del destino que el Papa de Robles, pero esta vez la capilla se convierte en la «Jerusalem Chamber»[69]:

> KING. Doth any name particular belong unto the lodging where I first did swoon?
>
> WARWICK- 'Tis called Jerusalem, my noble lord.
>
> KING. Laud be God! even there my live must end. It hath been prophesied to me many years, I should not die but in Jerusalem; wich vainly I supposed the Holy Land:
>
> But bear me to that chamber, there I'll lie, in that Jerusalem shall Harry die. (130)

María Rosa Lida de Malkiel considera tradicional el motivo de Shakespeare[70], aunque del cuentecillo del beneficiado solo podemos

[69] *Culto*, p. 110. A. Aarne y S. Thompson, *op. cit.,* p. 329, type 934. Shakespeare, *Henry IV*, London, Methuen, 1980, part. 2, 4.5. vv. 232-240.

[70] Cfr. M. R. Lida de Malkiel, *El cuento popular y otros ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1976, pp. 23 y 24.

afirmar que desarrolla un tema folclórico que era tradicional en el Siglo de Oro, sin que haya motivos para afirmar que la versión del *Culto sevillano* fuese un cuento oral tradicional en el siglo XVII, a pesar de que sea bastante verosímil.

Igualmente el cuentecillo del fraile y el mozo de mulas renegador que aparece en el *Culto sevillano* [71] se basa en un motivo tradicional perfectamente documentado en nuestro Siglo de Oro, donde el arriero siempre es blasfemo, pero, como en el caso anterior, no se conservan diferentes variantes que confirmen la tradición oral del cuentecillo durante generaciones.

> Licdº. Yo se lo diré a V.M. Él caminava o caminava con él (como más V.M. quisiere) un santo religioso. La mula era propria del moço, i el religioso tenía necessidad de llegar a cierta parte a donde iva, i respeto de esso picávale más de lo que el dueño quisiera. I assí, con la pena i el mal hábito que tienen los tales, iva echando pleguetes i reniegos. El religioso, escandalizado de oírlo, baxose de la mula i besó el suelo para edificar o refrenar al blasfemo, el cual, viendo que a la subida bolvió a perseverar en picar a la mula, bolvió él tanbién a perseverar en renegar. Apeose el religioso, i besó la tierra segunda vez. Esto se repitió tantas, que viendo el moço que si se havía de apear el religioso a besar la tierra cada vez que él jurava o renegava, ni havía tienpo para llegar a la posada, ni él tenía ya manos ni braços para tenerle el estribo, arrancó un gran terrón de tierra i púsoselo sobre el arzón delantero, diziéndole: «Padre mío, llévese este aquí V.P. para besarlo cuando fuere menester, porque si se ha de apear sienpre que yo jurare, será nunca acabar». Assí yo agora quiero darle a V.M. estas Artes de Ortografía para que las lea en casa i traiga noticias dellas i de la materia, porque si yo huviesse de dársela, sería mui largo cuento.

Dos cuentos más podrían añadirse a la lista de los tradicionales que se recogen en la obra de Robles, pero en ambos casos se localizarían en una tradición sevillana de los últimos años del XVI y principios del XVII. El primero nos recuerda cómo Pedro Mexía no pudo evitar que se cumpliese un pronóstico astrológico que él mismo había realizado, y cómo favoreció el cumplimiento de su destino fatal con las precauciones que tomó para

[71] *Culto*, pp. 209-210.

esquivarlo. Rodrigo Caro en sus *Claros varones en letras naturales de Sevilla* narra el notable suceso[72]:

> Había adivinado Pedro Mexía, por la posición de los astros de su nacimiento, que había de morir de un sereno, y andaba siempre abrigado con uno o dos bonetes en la cabeza, debajo de la gorra que entonces se usaba, por lo cual le llamaban Sietebonetes, sed non auguriis potuit depellere peliem, porque estando una noche en su aposento, sucedió a deshora un ruido grande en una casa vecina, y saliendo sin prevención al sereno, se le ocasionó su muerte, siendo de muy mediana edad.

Es la misma anécdota que Robles narra como absolutamente cierta de «una persona tan docta como grave», y que presenta las variantes características de la difusión oral[73]

> Aunque no havemos menester para esto cuentos, quiçá fabulosos, pues sabemos que huvo en esta Ciudad una persona tan docta como grave, que supo por la figura de su nacimiento que havía de morir de achaque de un sereno, con que se previno usando sienpre vestidos de Invierno, durmiendo en alto con tapicerías, encerrándose al Sol puesto i trayendo un bonete de lienço, i otro de grana, i otro de tafetán, sobre que se ponía la gorra que se usava en aquel tienpo. Sucediole que una noche le entraron ladrones a robar, salió tras ellos desabrigado, i pasmándose, murió. Lo cual por ventura no le sucediera si no se huviera habituado a tanto i tan continuo abrigo.

Contemporáneo y amigo de Caro y Robles, el pintor Pacheco recuerda a Mexía como un gran astrólogo que «predixo muchas cosas, i su misma muerte, 20 años antes», y reconoce que «por una grave enfermedad de cabeça (...) en 13 años jamas salió al sereno de la noche», y sin embargo atribuye su muerte a «una grave enfermedad del estómago», que le ocasionó la muerte tras ocho días de agonía, el siete de enero de 1551[74]. Tenemos por tanto un suceso histórico que da lugar a un cuento tradicional: la fama de astrólogo de Mexía favorece que se fantasease en la ciudad sobre su muerte, superponiéndole el antiquísimo tema del destino cumplido. El resultado es que medio siglo después de la muerte de «Sietebonetes», Robles y Caro, a pesar de la íntima comunicación que

[72] R. Caro, *Varones insignes en letras naturales de la Ilustrísima Ciudad de Sevilla*, Sevilla Real Academia de Buenas Letras, 1915, p. 3.
[73] *Culto*, pp. 151-152.
[74] *Op. cit.*, pp. 309-311.

mantienen, recogen dos versiones de un cuento tradicional en Sevilla, que repite el mismo esquema del relato folclórico del león y el príncipe o del cuento tradicional del Enrique IV de Shakespeare.

También considero tradicional, al menos en la Sevilla de finales del XVI y el primer tercio del XVII, un divertido cuentecillo misógino al que ya hemos hecho referencia: el de la dama que sube en chapines a una higuera y el diablo. El cuentecillo 314a de los *Cuentos muy mal escritos que notó don Juan de Arguijo* presenta suficientes coincidencias con el del *Culto sevillano* como para considerarlos dos variantes de un cuento de transmisión oral en un ámbito familiar. La fórmula introductoria del relato en el *Culto sevillano* es reveladora: «como aquel cuentecillo que dizen». En la versión de Arguijo también una mujer sube a un árbol, cae al suelo, se hace daño, y el propio diablo pronuncia la frase jocosa, en voz alta para que todos le oigan. Los «motti» en ambas versiones no son idénticos; en el caso de Robles el diablo se declara incapaz de maquinar una necedad semejante a la de la mujer que subió a coger higos en chapines, mientras que en el de Arguijo el diablo acusa a la vieja de mentirosa, aunque en ambos cuentecillos el efecto cómico nace del contraste entre la acción de la mujer y la inesperada intervención del diablo. Podemos admitir que se trata de un mismo cuento, que aparece en dos obras que no tuvieron difusión alguna y que presentan las variantes características de la transmisión oral. Es por tanto un cuentecillo tradicional que se documenta, que yo sepa, solo en textos sevillanos del primer tercio del XVII.

Probablemente no sean estos los únicos cuentos tradicionales que se recogen en la obras de Juan de Robles. El cuento de Juan de Toro, el del badulaque, el de «las otras quinientas», el del asturiano que se quiso cortar las orejas y las narices por parecerle que no servían para nada[75], entre otros de los que aparecen en el *Culto sevillano*, desarrollan motivos tradicionales y folclóricos, y presentan la estructura esquemática propia de los relatos que están directamente tomados de la tradición oral. Que no haya conseguido localizar otra fuente escrita independiente no impide que parezcan procedentes de la tradición oral española del Siglo de Oro, aunque no sea posible demostrarlo documentalmente por ahora.

> Licdº. En verdad, Señor, que como ai tantas cosas de veras que saber con fundamento, que no me dan lugar de averiguar el que tienen

[75] *Culto*, pp. 150-151, 183, 240-241 y 224.

> las burlas. Mas con todo esso, he oído dezir que el origen deste dicho fue que, teniendo un estudiante de Salamanca más que necessidad de la ordinaria que padecen todos, dio en un arbitrio de ir a un Iudío mui rico que havía en aquella Ciudad, i llevar otros dos amigos, i dezirle que bien sabía que le havía prestado quinientas doblas de Oro delante de aquellos señores, que agora las havía menester, que se las pagasse o le executaría luego por ellas. El Iudío, viendo cuán sustanciada estava la causa contra él, i que no le valdría negar, respondió que no era él quien havía recibido las quinientas doblas, sino un hermano suyo. I entonces dixo el actor demandante: «Essas son otras quinientas. Págueme V.M. aora las suyas, que mañana iremos por las otras».

ESTUDIO Y CLASIFICACIÓN DE LOS CUENTOS RECOGIDOS POR ROBLES

La variedad de los materiales que ilustran el *Culto sevillano* reúne junto a los cuentecillos, en el sentido más amplio del término, refranes, adivinanzas, juegos, conjuros y sentencias. Es por tanto indispensable ordenar en una clasificación todos los cuentos de la obra, que abarcaría desde el chiste a la narración más extensa, y completarla con todos los elementos que van surgiendo a lo largo del diálogo y tienen un valor independiente, como los adagios latinos de Erasmo o el juego de Marigila.

La clasificación crítica propuesta por J. M. Pedrosa[76] es sin duda la más completa, pero obligaría a reunir los cuentos del *Culto sevillano* bajo unos pocos epígrafes que simplificarían la diversidad de los relatos recogidos en la obra.

He optado por hacer una clasificación temática de las narraciones breves que aparecen en la obra de Robles, que permite destacar determinados grupos de cuentecillos que el beneficiado presenta como equivalentes a la hora de ilustrar sus ideas, independientemente de que pertenezcan a géneros diferentes o procedan de las fuentes más dispares. Algunos cuentos, considerados por separado, podrían figurar en varios de los apartados de la clasificación temática (algún cuento de religiosos es un simple donaire, o algunos cuentecillos sobre la ciencia judiciaria están protagonizados por religiosos), pero se clasifican siempre según el valor que tienen en el contexto en que aparecen.

[76] J. M. Pedrosa, *op. cit.*, pp. 121 y sig.

El intento de organizar los cuentos del *Culto sevillano* según la clasificación temática que establece el índice de Arne-Thompson para los cuentos folclóricos o la de Maxime Chevalier en su antología de cuentos tradicionales españoles, no da resultados satisfactorios. En la obra de Robles son importantes los cuentos de cultos y los de astrología por la función que tienen en determinados diálogos, por lo que es necesario considerarlos como un conjunto, aunque proporcionalmente no sean demasiado abundantes. Tampoco estaría justificado trasplantar la estructura de la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, porque esta colección está formada sobre unos epígrafes determinados, en los que sus cuentos encajan a la perfección. Aplicar esta clasificación al *Culto sevillano* nos obligaría a tener epígrafes irrelevantes con apenas un cuentecillo: locos, judíos, arrieros, negros, etc. Intentando facilitar la comparación con las antologías existentes, separaremos los cuentos en los grupos que el propio libro sugiere.

SOBRE CULTOS

Son protagonistas de estos cuentos mancebos, médicos, religiosos o sirvientes, unidos por un habla afectada y latinizante, opuesta a la auténtica cultura, elegante y erudita en algunos casos, sencilla y clara en otros. Ya Gracián Dantisco aconsejaba en el capítulo décimo, De las palabras afectadas:

> (...) y mayormente se deve cada qual guardar de entremeter palabras latinas y extraordinarias adonde no hay latinos, ni quien las entienda[77].

Estos cuentecillos se podrían relacionar con los de rústicos, dado que en ambos casos se burla a los prevaricadores del español por su ignorancia.

De los cuentecillos de culterías latinizantes solo uno tiene una fuente inmediata citada por Robles, se trata de uno de los cuentos del *Galateo español* sobre estudiantes cultos. Tanto Lucas Gracián Dantisco como Juan de Robles incorporan a sus diálogos una ingente cantidad de cuentos, y el esquematismo con que Robles recuerda el cuento indica que el

[77] *Op. cit.*, p. 141 y 165.

beneficiado da por supuesto que el lector conoce el original de Gracián Dantisco, y solo necesita repoducir el *motto* cómico de una narración de sobra conocida. En el capítulo X, «De las palabras afectadas», narra *Galateo*:

> Haviéndose venido una Navidad a ver a sus padres y deudos un estudiante, estando con ellos alrededor de la lumbre, pareciéndole que mostrava su habilidad hablando extraordinariamente, para decir:
>
> - Allegad esa leña al fuego, que me yelo los pies-, dixo assí:
>
> - Señora ama, aplicad essos materiales aquí al consumidor de todas las cosas, pues veis que el diente mordedor de la natura me supedita el tenple de los anbulativos.
>
> Acudió a esto su padre, que era plático y buen dezidor:
>
> - Paréceme, hijo, que la necedad que llevastes en romance la trayes guardada en latín, y mal por mal, más la quisiera en canto llano que en contrapunto(147).

Mal se puede entender todo el sentido del cuento del *Culto sevillano* [78] sin recordar el original de Gracián Dantisco.

Junto al estudiante, el médico es otro personaje al que tradicionalmente se le achaca el defecto de un habla afectada y latinizante, que a menudo le sirve para ocultar su ignorancia y dar autoridad a sus prescripciones. Es el caso del que en el *Culto sevillano* aconseja a un enfermo que a un pastel de ave «le quitasse al comerlo el paludamento, porque no le ingurgitasse la crasitud»[79]. Tampoco escasean los enfermos cultos; a uno la proximidad de la muerte no le impide decir:

> (...) me dieron unos deliquios irritantes, que desde la nuca al acicate quedé cubierto de un sudor frígido, Nuncio, a mi ver infausto, si ya no fulminante, precursor de la rígida parca[80].

Este cuentecillo lo presenta Robles como una anécdota, «visitando pocos días ha a cierto enfermo, me dixo», y no es el único ejemplo en el que se reproduce con claridad una sintaxis inequívocamente gongorina, que para los años en que se escribe el *Culto sevillano* había calado en la poesía, en la prosa y en el ejercicio retórico de la concionatoria, incluso en el habla de los mismos detractores de Góngora. En este caso, el

[78] *Culto*, p. 65.
[79] *Culto*, p.131.
[80] *Culto*, p. 65.

cuentecillo no podría inscribirse en la antiquísima tradición retórica que condena la afectación del lenguaje, una muestra más del gusto por lo tradicional que caracteriza al *Culto sevillano*, sino que se genera directamente en las polémicas gongorinas, en la realidad cotidiana del siglo XVII.

También como anécdota se presenta el cuentecillo del clérigo culto que increpa a un aprendiz de zapatero[81]. La localización de la historia corresponde exactamente a la Catedral de Sevilla: la calle Chicarreros, las Gradas, y la espalda del Sagrario existen hoy en día, y el beneficiado de Santa Marina, que se incorpora como personaje a la historia, vería cientos de veces a los canónigos de la catedral reprendiendo a los artesanos que abandonaban los desperdicios en los muros de su iglesia. Frente a la ambigüedad característica de los cuentos, la localización de la historia es muy precisa, convirtiéndolo en un cuento sevillano que recrea una anécdota familiar para los lectores de la ciudad.

No podía faltar en el *Culto sevillano* un cuentecillo sobre los mancebos cultos, contra los que se escribe la obra y a los que tanta aversión mostró el beneficiado. En unas breves líneas un caballero mancebo se examina para entrar en una academia ante un claustro cultizante[82]. En esta ocasión no se parodia la afectación en el habla, sino la erudición mediocre de estos falsos cultos. Si a don Juan de Guzmán le costará un ingente esfuerzo el convertirse en el culto sevillano, en esta academia se obtiene la borla sabiendo que los «ánseres» defendieron el Capitolio de los franceses. En este ejemplo quizá podríamos entender una velada alusión a la Compañía, ya que la «academia» a la que se refiere Robles recuerda inevitablemente a las de los colegios de los jesuitas que, tal y como se establecía en la Ratio Studiorum, reunían a los alumnos mejor preparados.

El último de los cuentecillos, muy breve, ridiculiza la sintaxis latina que emplea un mayordomo culto para dirigirse a su señor[83].

[81] *Culto*, p.131.
[82] *Culto*, p. 73.
[83] *Culto*, p.195.

DE LA CIENCIA JUDICIARIA

Otro grupo de cuentos muy bien diferenciado en el *Culto sevillano* es el que trata sobre la astrología y la adivinanción del porvenir. Un total de siete cuentecillos desarrollan un tema de origen clásico, que tuvo una enorme vigencia en la Edad Media y los siglos XVI y XVII europeos. En la España del Seiscientos el debate sobre el molinismo hacía de la predestinación uno de los problemas más debatidos en claustros y plazas. El destino cumplido y la astrología son temas característicos de la tradición y el folclore; ya hemos comentado el cuentecillo del marinero y el ciudadano, que Aarne titulaba «The fatal bed», y el del príncipe y el león, dos cuentecillos folclóricos, mientras que el del papa que había de morir en Jerusalén y la versión popular de la muerte de P. Mexía los tratamos con los cuentos tradicionales. Todos ellos desarrollan diversos aspectos de las consecuencias que trae la adivinación, cuando se pretende modificar con ella lo que está escrito en las estrellas desde el comienzo de los tiempos.

También ilustra el engaño en que cae quien fía de la figura de su nacimiento el cuento del valentón que, seguro de que lo mataría un toro, terminó en el patíbulo ahorcado por un verdugo llamado Juan de Toro(156). El cuentecillo no es más que una nueva recreación del tema del destino cumplido, y presenta la morfología característica de un cuento popular tomado de la tradición oral: esquematismo, indefinición de los personajes y los escenarios, atemporalidad, etc.; además aparece intercalado entre los dos cuentos anteriores, que se suceden en menos de tres folios y ejemplifican la misma premisa, lo que apunta la posibilidad de una serie de cuentecillos tradicionales que desarrollan un tema del folclore[84].

> D. Iuº. Por otro modo menos grave i más gracioso he oído yo esso, i es que un valiente supo por la Iudiciaria que lo havía de matar un toro, con que reñía confiado, no temiendo las pendencias. Mató a uno, i dexose condenar a ahorcar, diziendo que no era esse el peligro que le amenazava, i assí, aunque lo llevavan a la horca, no llevava otro cuidado sino de mirar si salía de través algún toro que le matasse. Viéndose ya para arrojar de la escalera, preguntole al verdugo cómo se llamava, el cual respondió: «Juan de Toro, al servicio de Dios i de V.M.», de forma que fue verdad el matarle un toro

[84] *Culto*, pp. 150-151.

Completa el cuento un brevísimo chiste aborda el problema del pronóstico judiciario desde el punto de vista humorístico. Es el único cuentecillo jocoso de la serie (el efecto cómico de los anteriores es bastante discutible en lectores del XVII), lo que confirma que el beneficiado se tomaba mucho más en serio la astrología de lo que proclama en su *Culto sevillano*. Un labrador obtiene como pronóstico de un estafador que sus bueyes perdidos «estavan debaxo del Sol, i caminavan contra la querencia». Frente a este donaire, una extensa anécdota completa las narraciones breves sobre la astrología. Situada nada menos que en el Palacio Arzobispal de Sevilla durante el pontificado de don Rodrigo de Castro, describe con abierta admiración el trabajo de un judiciario[85]. En este caso podríamos estar ante un hecho real presenciado por Robles, ya que la historia es perfectamente verosímil: un jovencísimo Juan de Robles, casi un adolescente, quedó tan impresionado por el «insigne Iudiciario», que treinta y cinco años después repite, como si se tratase de un artículo de fe, una anécdota a todas luces exagerada. Como en el caso de «Sietebonetes», el beneficiado peca de ingenuo al presentarnos como verídicas dos historias que muchos de sus conciudadanos no hubiesen dudado en calificar de patrañas y exageraciones.

DE RELIGIOSOS

Los cuentecillos y chistes que tratan sobre el estamento religioso son frecuentes en el *Culto sevillano*, proporcionalmente mucho más abundantes que en la *Floresta* de Santa Cruz o los *Cuentos* de Arguijo. La condición del beneficiado le hace aficionarse a anécdotas y chistes sobre predicadores, frailes y obispos, que solo cobran pleno significado situados en un contexto clerical. El caso extremo serían los veintiún donaires atribuidos al P. Farfán[86], cuyo efecto jocoso está tanto en la agudeza del agustino como en el retrato que hace de la vida del claustro, caracterizada por el hurto y la murmuración. Estos cuentecillos y la censura de los predicadores cultos dan a la obra un cierto sabor a corrillo de beneficiados socarrones, con un sentido del humor particular que no coincide necesariamente con lo que divertía a un laico.

[85] *Culto*, p. 229.
[86] *Culto*, pp. 148-150.

Tres cuentos están protagonizados por un arzobispo. El de don Juan Manuel, obispo de Sigüenza, que gustaba de tener como criados a los hombres más apuestos, pagándoles el sueldo de acuerdo con su apariencia física, y que se negó a contratar a uno muy bien tallado porque caminaba con desaire[87]

> Licdº. Parece que Don Juan Manuel, Obispo de Siguença, tenía el gusto de servirse de los honbres de más gentileza que podía hallar, trayéndolos de todas partes con grandes salarios. I haviéndole alabado un Camarero suyo a un su hermano por el honbre más bien tallado de España, enbió luego por él. I venido a su presencia, i haziéndolo passear (diligencia que hazía con todos) advirtió que echava los pies un poco afuera con desaire. Disgustose, i mandándole retirar, riñó al Camarero por haverle alabado tan hyperbólicamente a quien tenía aquel defeto. El Camarero le pintó toda la gentileza dél para escusarse, i mostrar que no havía errado en su alabança. Bolviéndole enpero el Obispo a dezir que qué inportava todo aquello, si tenía los pies con aquella fealdad; respondió el camarero que esso era porque Dios lo havía criado assí. Entonces dixo el Obispo: «Pues hermano mío, dezidle que sirva a Dios que lo crió, que yo no quiero que me sirva a mí». Assí podremos dezir a quien se enamorare de sus obras que le hagan buen provecho.

El cuentecillo, aparte del efecto jocoso que producen las palabras finales del obispo, puede encerrar una crítica al afeminamiento de las costumbres en los grandes palacios; imaginemos la corte de don Juan Manuel, llena de bellos criados que caminaban con gracia exquisita, y que además cobraban por su apariencia física y no por su devoción y habilidades en el servicio a su señor. En el cuento llama menos la atención el motivo final que el planteamiento y desarrollo de la narración.

Ya se han citado los cuentecillos del arzobispo de Lima, que no supo destapar una tinaja por tener las manos ocupadas, y del arzobispo mozo, que también recoge Arguijo, muestran respectivamente la necedad y la agudeza de un príncipe de la Iglesia.

No podían faltar entre los cuentos de religiosos los protagonizados por predicadores, que fueron muy frecuentes en el siglo XVII. En tres de los cinco cuentecillos de predicadores los oyentes son monjas y como tales comparten la necedad de casi todas las mujeres que aparecen en el *Culto*

[87] *Culto*, pp. 191-192.

sevillano. Los donaires del predicador que sacaba fruta y no fruto y del que se disculpaba por predicar a tontas y a locas[88] están atribuidos al P. Farfán, y se relacionan con el divertido cuento del predicador al que pagaban las monjas Evangelistas para que no alabase a San Juan Bautista[89].

> Licdº. Señor mío, yo soi como un predicador que predicava a ciertas señoras monjas una fiesta de San Juan Baptista, i haviéndole pagado las Evangelistas porque no dixesse muchas alabanças, dezíalas, i a cada una bolvía al coro i dezía: «Señoras mías, adviertan que no digo yo esto, sino el Evangelio». Así digo yo que no soi el que digo esto, sino la razón. Mas al fin yo prometo callar de aquí adelante (si pudiere), por servir a V.M., en lo que tocare a las Damas.

Ya comentamos la historia del predicador al que acusan de copiar a San Agustín (es el 208 de la colección de Arguijo) y el cuento tradicional del oyente del sermón de San Pedro, uno de los pocos cuentecillos del *Culto sevillano* en los que aparece el diálogo.

Robles gusta de presentar varios de los cuentos de religiosos como anécdotas, como el caso de un criado de don Rodrigo de Castro que esperaba ansioso la muerte de un beneficiado para sucederle en el beneficio, o el del clérigo preso que decía que era «tan virgen como Santa Úrsula con las onze mil vírgines», con su amarga censura de la falta de castidad de los hombres de Iglesia. También podemos considerar aquí la anécdota, apenas esbozada, del teólogo que se ofende porque le acusan de ser mal jugador de rentoy[90]. Quizá se trate de sucesos graciosos y agudezas que el propio Robles presenció, y que reelabora en el *Culto sevillano* con la estructura propia de los chistes o de los cuentecillos jocosos. Directamente relacionada con estas anécdotas están las frases agudas que Robles pone en boca del P. Vélez de Guevara en el trance de su muerte, y de Diego Deza[91].

[88] *Culto*, pp. 165 y 149.

[89] *Culto*, p. 143. Este es un cuentecillo famosísimo, que aparece también en Pedro de Espinosa, Gaspar Lucas Hidalgo e incluso en el *Quijote*. Cfr. M. Chevalier, *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, pp. 51-52.

[90] *Culto*, pp. 125, 160, 221.

[91] *Culto*, pp. 69 y 78.

Una perfecta facecia cortesana sería la divertida historia del religioso que fue a realizar una fundación en un lugar en que los vecinos acusaban a su orden de «hypócritas o facinerosos encubiertos», en la que la narración está bastante desarrollada. Otros cuentecillos relativamente extensos serían el del prior y el cocinero que no sabía guisar badulaque y el del fraile al que llevaba un mozo de mulas renegador, que ya se ha citado. En estos casos nos encontramos auténticas narraciones breves que suponen una pausa en el diálogo, y no brevísimos chistes que adornan la conversación sin detener su curso. También de asunto religioso es el disparate del que quiso celebrar la cuaresma en septiembre[92].

> Licdº. Parece que huvo en esta Ciudad un cozinero que, sabiendo estar vaca en un convento la plaça de su oficio, fue a pretenderla. I pareciéndole que sus mayores méritos consistían en la eminencia de su arte, alegó que era de la Corte, i se havía criado en las cozinas de los mayores Señores della, i assí sabía guisar, no solamente los guisados ordinarios, sino tortas de todas suertes, manjar blanco, lanpreados, huevos mexidos i todos los demás conpuestos que adornan el espléndido triunfo de la Gula. Oyolo el Prior con mucha atención i, en haviendo acabado su arenga, preguntole mui sereno: «¿I sabe con todo esso guisar Badulaque?». Estrañó el cozinero el nonbre del guisado, i preguntó qué cosa era Badulaque, porque en su vida lo havía oído. Entonces le dixo el Prior: «Pues, hermano mío, sino sabe lo que es, buélvase a la Corte, donde le aprovechará todo esso que sabe, porque en mi convento lo que más le inporta saber es guisar badulaque». I con esto se fue el cozinero con toda su sciencia despedido.

Mención aparte merecen las agudezas del P. Farfán, una extensa colección de brevísimos cuentecillos sobre el mundo eclesiástico que describe la vida del convento de los agustinos en Sevilla y el humor malicioso del que gustaban sus frailes. Al presentar la mayor parte de los cuentos de Farfán como un catálogo de dichos anfibológicos, Juan de Robles tiende al esquematismo, consciente de que los lectores ya conocían las agudezas que copiaba.

En las *Tardes* también aparece algún cuento de religiosos, como el de un abad de la Orden del Cister que se condena por nepotismo[93], en un cuentecillo donde su marcado carácter moralizante contrasta con el desenfado de los del *Culto sevillano*.

[92] *Culto*, pp. 156, 95 y 183.
[93] *Tardes*, p. 19.

DE PAJES, CRIADOS Y ESCLAVOS

En el capítulo VI de la segunda parte de la *Floresta española*, Santa Cruz reúne los cuentos protagonizados por pajes. En el *Culto sevillano* se ponen en boca de don Juan de Guzmán dos cuentecillos de esta clase, cuyo efecto cómico reside en la necedad de los muchachos, nunca en su agudeza.

El más extenso es aquel en el que un ayo «espiritual» intenta obligar a la práctica de la oración mental a unos muchachos, entre los que se contaba don Juan de Guzmán, obteniendo un inesperado resultado en un paje poco aficionado a espiritualidades. Los cuentos de burlas sobre la oración mental son poco frecuentes en fuentes escritas del Siglo de Oro, aunque debieron circular con éxito en Sevilla, como lo atestigua el cuento de la colección de Arguijo que ridiculiza a una beata devota del P. Villalpando que hacía oración mental. Desde luego a quien se ridiculiza en el cuento de Robles es al ayo, y no al paje que se conduce con impecable lógica según las instrucciones recibidas para la meditación[94].

> D. Iuº. Esse fue como un paje de los de mi padre, que haviendo un ayo mío, honbre espiritual, querido inponernos en hazer oración mental, juntonos a todos los muchachos, i dionos los puntos que havíamos de meditar, que eran cómo cayó Adán en pecado por haver comido la mançana en el paraíso i cómo havía el Verbo eterno encarnado para remediar este daño, i obrado los misterios de nuestra redemción. Bolvió después de haver meditado a pedirnos cuenta de los puntos en que más nos havíamos detenido por particular ponderación o afecto, i haviendo dicho cada uno el suyo diferente, dixo mi buen paje que él se havía detenido todo el tienpo de la Oración en contenplar cómo Adán se havía comido todas las mançanas del paraíso sin dexarnos ningunas. Por manera que como aficionado a comer se detuvo en aquel particular, i assí aquellos dueños de las descripciones devían de ser aficionados el uno a gualdrapas, i el otro a pan, i llevoles el ánimo su afición a començar por los objetos della.

El otro cuento protagonizado por un paje basa su efecto cómico en la prevaricación del latín que hace el muchacho, al responder que la misa va

[94] *Culto*, pp. 111-112.

«en los Suponcios juntito de Pilatos»[95], y está íntimamente relacionado con el Santo Ficeto y la doña Bisodia tradicionales, el primero de los cuales aparece en un cuento del mismo *Culto sevillano*, en boca de un rústico.

Con estos dos cuentos de pajes podemos agrupar el cuentecillo de don Juan de Sal, en el que un negro increpa a otro esclavo diciéndole «anda que sá culto», y la anécdota del criado del Cardenal Castro que fue al teatro en Valencia[96].

El relato sobre negros más divertido que recoge Robles, tomado directamente en el revuelo que causó en Sevilla la creación de la cofradía de los negros, y la posterior prohibición de salir en Semana Santa, está sin embargo en las *Tardes*:

> I con mucha razón por cierto: Porque si un negro se vee Alcalde: i que le entran las peticiones; i el responde; (como dizen que se haze): Veremo, e proveremo: que estómago le ha de hazer, cuando venga a su casa, el mandarle traer agua, o limpiar el cavallo, u la Cavalleriza? Fuera de que también ha sucedido, encontrarse esa Cofradía con otra: i como todos ivan con capirotes, huvo esclavos, que dieron (a río buelto) como suele dezirse: mui gentiles palos a sus amos[97].

DE RÚSTICOS Y MAL HABLADOS

Especial atención presta Alan C. Soon al analizar la morfología de los cuentos jocosos, que prefiere llamar fabliellas, a la aparición de la figura del campesino, estrechamente ligado con el bobo del teatro del siglo XVI. La figura del rústico, que no ha de ser necesariamente campesino ni necio, es un personaje folclórico que se repite en cuentos similares en todas las épocas y en todos los países.

Los dos cuentos del *Culto sevillano* que se atribuyen al P. Mancio resultan francamente divertidos, a costa de la ingenuidad de los vecinos de cierto lugar de Salamanca. El tema tradicional del Santo Ficeto es el

[95] *Culto*, pp. 243-244.
[96] *Culto*, pp. 66 y 190.
[97] *Tardes*, p. 25.

pretexto del que se sirve el predicador en el cuentecillo para deshacerse de un incómodo clérigo que quería disputarle la limosna de los aldeanos. El cuentecillo está cuidadosamente relatado, probablemente porque es el primero que aparece en la obra de Robles, mientras que la historia del sermón y los escupitajos está apenas esbozada.

La misma fama de rústicos de los salmantinos se atribuía a los asturianos, como muestra el cuentecillo del asturiano que se quiso cortar las orejas y las narices, con un innegable sabor tradicional.

El cuento mejor desarrollado de todo el *Culto sevillano* es el del maestro de latinidad que trataba de enseñar al hijo de un labrador. La escena de la cena familiar presidida por el rústico licenciado y la conversación con el padre tienen auténtica gracia, y el progreso narrativo es impecable. Como en el caso de los del P. Mancio, parece que los cuentos del primer diálogo están escritos con gracia y precisión que, a medida que avanza la obra, se torna las más de las veces en esquematismo y apresuramiento[98].

> Porque no me suceda lo que a cierto maestro de latinidad, que tenía un discípulo hijo de un labrador a quien se le pegava mui poco de estudio, no enbargante que havía tantos años que andava en él que estava ya más que medianamente barbado. Llegó pues el padre al Maestro un día, i pidiole con encarecimiento que le dixesse si su hijo aprovechava de forma que se pudiesse tener por bien enpleado lo que se gastava con él, o si se despendía en vano la hazienda. El Maestro pensando que era verdadera su senzillez, desengañole de que era perdido todo lo que gastava con su hijo, porque no se acomodava bien a aprender, i aconsejole que lo acomodasse antes que entrasse más en edad a la labor del canpo, donde ganasse lo que en el estudio perdía. Vínose el labrador a Casa i sentose a comer con su muger i dos hijas i el licenciado en cabecera de mesa, i después de haver comido un buen rato callado i cabizbaxo, alçó la cabeça i díxole: «Mochacho, ¿has hecho algo al Jodío de tu maestro?». El licenciado respondió que no se acordava de haverle dado ninguna pesadunbre.«¿Pues cómo (replicó el padre) me dixo denantes que no eras para el estudio, i que te quitase dél i te echasse al canpo?». En oyendo esto el licenciado i su madre i hermanas, dieron (como dizen) sobre su cuerpo del pobre maestro, de manera que llegó a sus oídos la ponçoña que las víboras pisadas con el agravio vertían. Con que quedó escarmentado para adelante, i

[98] *Culto*, pp. 57-58.

> aconsejando a todos que no les aconteciesse tal, sino que dexassen a cada uno en el consuelo de su engaño

Mucho más breve, pero también muy divertido, es el cuentecillo del rústico que confesaba «que havía pecado con más de cien monjas»[99].

Por último podemos incluir en este apartado el cuentecillo tradicional del mozo cautivo que se fingió mudo, al que M. Chevalier considera un cuento de dichos graciosos, donde se podrían incluir por el mismo motivo todos los cuentos jocosos del Siglo de Oro, si consideramos que los motivos finales son siempre dichos graciosos. Juan de Robles trae el cuento como ejemplo del uso inexacto y poco elegante del castellano, no por la agudeza del «motto» final, por lo que prefiero no contarlo entre los chistes, que se traen por donaire y no como apoyo a la doctrina del *Culto sevillano*.

DE MÉDICOS, JURISTAS, LETRADOS Y ESTUDIANTES

Bajo este epígrafe, tomado de la cuarta parte de la *Floresta española*, podemos agrupar cinco de los cuentos que recoge Robles, a los que se podrían añadir algunos de los cuentos de culterías, protagonizados por médicos y estudiantes. No es necesario insistir en la tradición de estos personajes en la literatura jocosa europea de la Edad Media y el Renacimiento.

En uno de estos cuentos un médico completa la dieta de garbanzos prescrita por sus colegas aconsejando que «sean prietos», integrándose en la tradición extendidísima que consideraba a los médicos ignorantes y estafadores. No es frecuente sin embargo la figura del médico grosero, incapaz de comportarse conforme a la grandeza de sus pacientes[100].

Contrasta con esta visión negativa, el cuentecillo de las *Tardes* en el que un ingenioso médico consigue, con la complicidad de un obispo, purgar a una señora que opinaba que los médicos «eran unos burladores; i que la querian matar como a todos los demás que matavan»[101], pero que al

[99] *Culto*, p. 154.
[100] *Culto*, pp. 236 y 190.
[101] *Tardes*, pp. 89-90.

final quedó «persuadida, a que se devia curar segun el estilo comun de la Republica», gracias a un divertido engaño. Este es el único cuentecillo de tema escatológico en toda la obra de Robles.

Con un significativo «pues en verdad que pasó en mi presencia en la Real Audiencia de esta Ciudad» se completa el relato de la respuesta que obtuvo un necio procurador que calificaba de niñerías varios estupros, adulterios y robos; de la familiaridad de Robles con la justicia sevillana se deriva en general un juicio muy negativo. También como anécdota cuenta el caso del juez que condenó con una cifra exorbitante a un ciudadano que había talado un árbol [102].

Glosando una frase proverbial: «essas son otras quinientas», Robles narra un cuentecillo protagonizado por un converso y un estudiante pícaro de Salamanca, que no he conseguido localizar en el *Tesoro* de Covarrubias ni en las colecciones de paremias de la época, aunque con toda probabilidad se trata de un cuento tradicional en la época.

En las *Tardes* se narra la historia de un catedrático de filosofía de Sevilla, al que Robles tacha de poco considerado[103]:

> De un sujeto, que huvo en esta Ciudad, traido por su Cabildo de mui lexos por la fama de su saber. I en lo que lo hazian único era en la Filosofía. Este tal era casado, i tan escaso, que siempre andava riñendo con su muger sobre sospechas, de que le sisava algo del gasto de la comida. I sucediendo que un gato le llevó una libra de carne, i sospechando el lo que solia, pesó el gato, i halló, que pesava libra, i media. I hizo este argumento: el cuerpo deste es bastante á pesar todo esto; si huviera comido la carne, havia de pesar una libra mas: no la pesa, luego no la ha comido. I con esto arremetió con la muger, i la maltrató de suerte: que le obligó a ponerle demanda de divorcio. Mire V.M. que dislate aun para un idiota, cuanto mas para un Catedrático de Filosofía.

[102] *Culto*, pp. 175 y 243.
[103] *Tardes*, p. 109.

DE DAMAS, LOCOS, VIEJOS Y MUCHACHOS

A la historia de la dama que subió en chapines a una higuera se opone la discreción de la dama feísima que no conseguía mejorar su aspecto con afeites, que desdice el cuentecillo con que Mal Lara glosa el refrán «conpuesta no ay muger fea»[104].

De una comedia de Lope de Rueda es, según Robles, la historia del fanfarrón que presumía delante de su dama de que mataría treinta y seis duendes de tres tajos. Tal y como lo narra el beneficiado no hay duda de que lo vio representado sobre un escenario, aunque no corresponde a ninguna de las obras conservadas de Lope de Rueda. En este mismo apartado estarían el cuento folclórico del muchacho y la brasa y el del capitán y el loco, a los que ya nos hemos referido, así como el del mancebo que preguntó a un obispo por su mujer[105].

> «Señor mío, V.M. se vaya con Dios, que andan por aquí ciertos duendes que suelen asonbrar a los que hallan en este puesto». Él entonces començó a dezir más arrogante: «¿Pues conmigo ai Duendes? Pues cuando vengan treinta i seis en tres hileras ¿tendré yo más que partir los desta con un tajo, i los de aquella con un revés, i espetar con una estocada los de la de enmedio?». Estando diziendo esto, llegó el Conpetidor i diole un espaldarazo, con que cayó pidiendo mui apriesa confessión i haziendo grandes demonstraciones de estar a la muerte, hasta que, hullendo el otro i viendo él que no le corría sangre, huvo de ponerse en pie i sossegarse. I diziéndole entonces la Dama: «Pues, Señor mío, ¿quien con tanta facilidad matava a treinta i seis en tres golpes, se rindió assí al de uno solo?». Respondió él: «Señora mía, advierta V.M. que no tengo yo culpa dello, ni ha estado en mi mano, porque si yo tenía hecha mi cuenta con treinta i seis duendes no más, i ordenado el modo de matarlos, claro está que acrecentándose uno más, i no dexándome hazer tanbién la cuenta con él i ordenar el modo de matarlo a él, que no havía de valer nada lo que tenía hecho».

Como anécdotas presenta Robles dos cuentecillos protagonizados por viejos: el del anciano que estudiaba derecho en el Colegio de Maese Rodrigo y el del que pedía limosna para no soportar a sus parientes[106].

[104] *Culto*, p. 234. *Op. cit.* Fols. 356v-357r.
[105] *Culto*, pp. 101 y 220.
[106] *Culto*, pp. 132-133 y 141-142.

DONAIRES Y AGUDEZAS

Por último podemos agrupar siete cuentecillos que aparecen en el *Culto sevillano* simplemente por la agudeza que encierran. Son brevísimos y Robles los considera respuestas graciosas, agudas y discretas: se trata de chistes. El del que vendía zapatos viejos[107] tiene un claro antecedente clásico, que recoge en su *Philosophía Antigua Poética* Alonso López Pinciano, por boca de Fadrique:

> quexáuasse Domicia Romana de Iunio Baso que huuiesse dicho della que, de escasa y apocada vendía los çapatos viejos de sus sirvientes, y Iunio la aplacó diziendo: «Nunca yo tal he dicho, señora; lo que yo he dicho es que los compráuades viejos para os los calçar».[108]

También son chistes el del empestillador, el de la viuda galana, el del caballero que a todos combidaba a cabrito, el del descalbrado con una teja, el cuentecillo tradicional del barbero locuaz y el del que le quitaba a una dama una paja del ojo[109].

De difícil clasificación serían el cuentecillo de los españoles y las señas y el apotegma moderno que pronuncia Carvajal en el Perú[110].

REFRANES, ADIVINANZAS Y CONJUROS

Muy relacionadas con los cuentos de transmisión oral, llegasen o no a ser tradicionales, estarían otras manifestaciones de la cultura popular. Es el caso de los refranes, adivinanzas, dichos, etc., que con frecuencia están ligados a un cuentecillo.

Casi todos los refranes que se recogen en el *Culto sevillano* aparecen en las colecciones de los paremiólogos del XVI o en el *Tesoro* de

[107] *Culto*, pp. 96-97.
[108] A. López Pinciano, *Philosophóa Antigua Poética*, Madrid, C.S.I.C., 1953, vol. 3, pp. 71-72.
[109] *Culto*, pp. 172, 184, 185, 192, 184 y 157.
[110] *Culto*, pp. 70 y 153.

Covarrubias, y no merece la pena señalar las coincidencias con fuentes escritas en refranes que estaban vivos en la tradición oral del Seiscientos. En la *Filosofía vulgar* del sevillano Juan de Mal Lara se relaciona el refrán «muchos conponedores desconponen la novia» con el conocidísimo adagio de Erasmo «Multitudo imperatorum Cariam perdidit»[111], pasaje que se repite en el *Culto sevillano* [112] casi literalmente.

Otros refranes aparecen en el *Culto sevillano*: «Nadie vea ni Casa labrar, ni Vihuela tenplar, ni comida guisar ni Dama tocar», que se repite dos veces, «quien tiene el tejado de vidro, no tire piedras al de su vecino», «quien peces quiere, mojarse tiene», «la mentira y la torta, mientras mayor, mejor» y «andar la zorra a cazar grillos»[113]. En este Último refrán, Juan de Robles hace referencia a un cuentecillo tradicional que recoge Covarrubias en su *Tesoro*, y que da por sabido[114]:

> Ay una fábula de la zorra que un dia fue a la caça de grillos, y quando pensava que le tenia debaxo de si, sonava en otra parte, y con esto anduvo perdida toda una noche, hasta que de cansada y corrida lo dexó, y dio ocasion al proverbio.

También en las *Tardes* recoge Robles refranes, diferentes de los que aparecen en el *Culto sevillano* [115].

Adivinanzas y dudas graciosas completan a los refranes, algunas tan famosas como «una madre me engendró a quien buelvo a engendrar yo», y otras como las de Chacón y la de los tres amigos, así como el juego de Marigila, desconocido para el donairoso Melchor de los *Días geniales o lúdicros*, o el curiosísimo conjuro de la Rosa del Monte, con el que Robles pretende desterrar la K del alfabeto español. Aun queda por señalar la «recepta para enrrubiarse las damas», llena de referencias folclóricas y de la tradición popular[116].

[111] J. de Mal Lara, *op. cit.,* fol. 219v. Cfr. S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua Castellana o Española,* Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1989, p. 344.
[112] *Culto*, p. 216.
[113] *Culto*, pp. 85, 196, 157, 137, 160, 228.
[114] S. de Covarrubias, *op. cit*., p. 659a.
[115] *Tardes*, pp. 6, 10, 69 y 75.
[116] *Culto*, pp. 159, 223, 145, 234, 237, 137.

DE PROCEDENCIA CLÁSICA

Una parte importante de los cuentos y curiosidades del *Culto sevillano* se citan apoyados en una autoridad clásica. En general proceden de la obra de P. Mexía, de Erasmo o de las *Noches áticas* de Aulo Gelio. La graciosa duda sobre la conveniencia de casarse con una vieja y fea, que también recuerda Juan de Guzmán en el combite noveno de su *Retórica*[117], y las historias sobre la agudeza del retórico Antonio Julián[118] están tomadas de la obra de Aulo Gelio.

Los tres adagios del *Culto sevillano* proceden directamente de los *Adagiorum chiliadas juxta locos communes digestae* de Erasmo, a los que Robles tenía en gran estima. La asociación entre el adagio Multitudo imperatorum Cariam perdidit y el refrán «muchos componedores descomponen la novia» aparece en términos muy parecidos a los del *Culto sevillano* en la Filosofía vulgar de Mal Lara, como ya se señaló; de la misma forma que la glosa del celebérrimo *Festina lente* está directamente tomado del original latino de Erasmo, o bien de la obra de Mal Lara[119]:

> Festina lente, date priessa a espacio, que se dize en un vocablo, Maturo, que es tomado de lo que tiene sazon, que ni es muy antes del tiempo, ni despues del tiempo (...) a nuestro proposito trae Alciato de un Pece, que llaman los Griegos Echeneis, y los latinos Remora, que es pequeño, y que pegandose a una nao la detiene.

El último adagio, *Sat cito si sat bene*, también está tomado de los de Erasmo. Cicerón, Epicteto y Esopo completan la lista de personajes clásicos que muestran su agudeza en breves narraciones del *Culto sevillano* [120].

[117] Cfr. J. de Guzmán, *Primera parte de la Rhetorica*, Alcalá de Henares, Joan Yñiguez de Lequerica, 1589, fols. 174r-175v.
[118] *Culto*, p. 52 y 148.
[119] J. de Mal Lara, *op. cit*., fol. 219 v.
[120] *Culto*, pp. 96, 55 y 237

CONCLUSIÓN

El tópico tantas veces repetido de que el *Culto sevillano* de Juan de Robles es la retórica más hermosa de nuestro Siglo de Oro no debe ocultar la importancia que tiene la obra por los cuentecillos que recoge. Juan de la Sal, Juan de Arguijo, Juan de Salinas y Juan de Robles recrean los cuentos y chistes que circulaban por la ciudad de Sevilla en las primeras décadas del siglo XVII; sin duda es el *Culto sevillano* la obra más importante de esta tradición y merece el reconocimiento que le corresponde por parte de los estudiosos de este tema y de los lectores de nuestra literatura clásica.

Esta obra guarda otro tesoro no suficientemente valorado: un excelente tratado de ortografía recogido en el diálogo V que entra de lleno en la polémica sobre la ortografía fonética y la ortografía etimológica en el siglo XVII. Puesto que el texto que se conserva es autógrafo y está minuciosamente corregido por el autor, sería interesante la comparación entre la ortografía que propone Robles y la que efectivamente utiliza en sus textos; pero ese es un empeño que corresponde a otro lugar.

EL MANUSCRITO DE LA PRIMERA PARTE DEL *QUIJOTE* Y LA DISPUTA ENTRE CERVANTES Y LOPE DE VEGA

Alfonso Martín Jiménez
Universidad de Valladolid

El propósito de este trabajo es mostrar cómo se originó y se desarrolló la disputa que mantuvieron Cervantes y Lope de Vega, cuyas huellas pueden rastrearse en los propios textos literarios que conservamos. Ya fuera en sus versiones manuscritas o en las impresas, algunas obras de Cervantes y de Lope de Vega jugaron un importante papel a la hora de propiciar y mantener esa disputa, y constituyen auténticos documentos que dan fe de su inicio y de su evolución. A este respecto, la primera parte del *Quijote* circuló como libro de mano o manuscrito antes de que la obra fuera publicada en 1605, y dicho manuscrito, al cual Lope de Vega se referiría de manera encubierta en el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604), resultó decisivo en el inicio de la disputa literaria entre ambos autores.

1. LA CIRCULACIÓN DE MANUSCRITOS EN EL SIGLO DE ORO

Los estudios de Historia de la Literatura no siempre han prestado la debida atención a la circulación de las obras literarias en forma de manuscritos durante el Siglo de Oro, lo que en ocasiones ha impedido apreciar cómo y por qué se gestaron algunas de las obras más importantes de nuestra literatura. Por lo general, los estudios sobre dicha época se realizan teniendo en cuenta fundamentalmente las obras literarias impresas, que se han solido conservar, y no se contempla la posibilidad de que esas mismas obras hubieran circulado en manuscritos antes de su publicación, ni la importancia que tuvieron algunos manuscritos que no llegaron a editarse. Cuando las obras eran publicadas, se destruían o descuidaban sus manuscritos, sustituidos ventajosamente por los impresos, y esa es sin duda la razón por la que no se han conservado muchos manuscritos de las obras que fueron publicadas. No obstante, es

posible deducir la existencia de tales manuscritos a partir de las referencias a los mismos que aparecen en las obras impresas que se conservan.

Como ha mostrado Fernando Bouza, la circulación de manuscritos que corrían de mano en mano alcanzó una dimensión considerable en la España de los siglos XVI y XVII, hasta el punto de que la transmisión de los textos por medio de manuscritos, que afectaba a todo tipo de obras, llegó a ser una actividad tan importante como la transmisión impresa, y complementaria de la misma. En palabras de Bouza,

> A [los] trataditos de preceptiva clerical o cortesana, memoriales, gacetas de avisos -llamadas también *folletos*-, relaciones de sucesos, poesías, coplas satíricas, escrituras de anticuario…, que […] circulaban *escritos de mano*, se podrían añadir sermones, carteles de justa y desafío, libelos infamantes, breves vidas de santos, testimonios de milagros y éxtasis, profecías, vaticinios, comedias y toda clase de *papeles* que pudieron o no llegar a la imprenta. Pero, no obstante, la circulación manuscrita también afectó a creaciones de mayor vuelo tanto en tamaño como en voluntad, pudiéndose encontrar, así, novelas, crónicas históricas, tratados genealógicos, discursos políticos, escritos de naturaleza espiritual, […], literatura caballeresca, etc. [1].

Por lo tanto, no solo las obras cortas se transmitían en forma manuscrita, sino también las voluminosas, y, como muestra a través de algunos ejemplos Fernando Bouza[2], no era infrecuente la transmisión de novelas extensas o de libros de caballerías en forma de *libros de mano* o manuscritos, los cuales se prestaban y corrían de mano en mano o incluso se vendían, como los libros impresos, en las librerías. Para ello, existía toda una serie de profesionales especializados en la copia de obras para su transmisión manuscrita, y era también frecuente que los estudiantes universitarios, o los sacristanes, ejercieran como copistas de manera eventual. Asimismo, los propios lectores podían realizar personalmente o encargar una copia de determinados manuscritos de su gusto o interés. Como afirma Bouza,

[1] Fernando Bouza, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001, p. 59.
[2] *Ibidem*, pp. 59 y ss.

> la difusión tipográfica no llegó a suprimir […] la realidad de la transmisión a través de copias manuscritas, sino que, más bien, se llegó a establecer una suerte de doble circulación en la que, según fuesen los intereses y necesidades, cabía *correr* manuscrito o *correr* impreso[3].

De hecho, el mismo Cervantes ofrece numerosos testimonios en las dos partes del *Quijote* de la importancia que tenía en la época la transmisión de las obras en forma de manuscritos, como se observa, por ejemplo, en el episodio de la primera parte en el que el ventero muestra los "ochos pliegos escritos de mano"[4] de la *Novela del Curioso impertinente*, manuscrito que ya ha sido leído por otros huéspedes, y que el cura se dispone también a leer en voz alta a sus acompañantes, diciendo al ventero lo siguiente: "si la novela me contenta, me la habéis de dejar trasladar ['copiar']" (*Quijote*, I, 32, 250). Como afirma Fernando Bouza, el *Quijote*

> evoca a la perfección una cultura escrita *ad vivum*, es decir manuscrita, con sus continuas referencias a traslados, cartas notadas, libros de memorias, romances trasladados hasta veinte veces por Vicente de la Rosa y novelas en papeles, por no entrar en que todo comienza con unos cartapacios comprados en la Alcalá de Toledo[5].

Además, Cervantes ofrece un valioso testimonio sobre la transmisión y divulgación de *libros de mano* o manuscritos voluminosos, cuando, en el capítulo veintisiete de la segunda parte de su *Quijote*, desvela que el disfrazado maese Pedro era, en realidad, Ginés de Pasamonte, del cual se dice lo siguiente: "Este Ginés, pues, temeroso de no ser hallado de la justicia, que le buscaba para castigarle de sus infinitas bellaquerías y delitos, que fueron tantos y tales que él mismo compuso *un gran volumen* contándolos, determinó…" (*Quijote*, II, XXVII, 393). Como ya

[3] *Ibidem*, p. 82.

[4] Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, en Miguel de Cervantes, *Obras completas*, ed. Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 1999, cap. 33, p. 249. En adelante cito las obras de Cervantes por esta edición, indicando entre paréntesis el número de página. En el caso del *Quijote* se indica la parte, el capítulo y la página; en el del *Viaje del Parnaso* el capítulo, los versos y la página, y en el del *Persiles*, el libro, el capítulo y la página.

[5] Fernando Bouza, *Corre manuscrito*, cit., p. 16.

evidenciara Martín de Riquer[6], el personaje de Ginés de Pasamonte es una representación literaria del soldado aragonés Jerónimo de Pasamonte, y el "gran volumen" compuesto por Ginés al que se refiere Cervantes alude al manuscrito de la autobiografía de Jerónimo de Pasamonte, conocida como *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*[7]. El manuscrito de esta autobiografía, ciertamente voluminoso, no llegó a imprimirse en vida de su autor, y permaneció inédito hasta 1922, momento en el que fue publicado por Raymond Foulché Delbosc[8]. Sin embargo, Cervantes conoció el manuscrito de la *Vida y trabajos* de Pasamonte, al cual no solo alude en las palabras transcritas, sino en varias de sus obras, y, especialmente, en diversos pasajes de la segunda parte de su *Quijote*[9], lo que constituye una prueba fehaciente de la circulación manuscrita de obras voluminosas y de la difusión alcanzada por las mismas.

Si la *Vida y trabajos* de Pasamonte nunca fue impresa en el Siglo de Oro, otras muchas e importantes obras de la época corrieron como *libros de mano* o manuscritos antes de su publicación. Así ocurrió, como es bien sabido, con *El Buscón* de Quevedo, las obras poéticas de Góngora o las *Rimas* de Bartolomé Leonardo de Argensola, y, posiblemente, con la

[6] Cfr. Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988 (nueva versión con algunas adiciones en Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, El Acantilado, 2003, pp. 387-535).

[7] Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca. La «Vida» de Pasamonte y "Avellaneda",* Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001, pp. 311 y Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 215-216.

[8] *Vida y travajos de Gerónimo de Passamonte*, ed. Raymond Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, 55, 1922, pp. 310-446.

[9] Cfr. Alfonso Martín Jiménez, "Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: la *Vida* de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*", *Cervantes. Bulletin of The Cervantes Society of America*, 25, 1, spring 2005, pp. 105-157, http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics05/martinjimenez.pdf; Carolina María Schindler y Alfonso Martín Jiménez, "El licenciado Avellaneda y *El licenciado Vidriera*", *Hipertexto*, 3, invierno 2006, pp. 101-122, http://www.panam.edu/dept/modlang/Hiper3Martin.pdf; Alfonso Martín Jiménez, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca*, cit., pp. 191.421 y Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte*, cit., pp. 175-258.

segunda parte de *El Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán[10]. El *Quijote* de Avellaneda fue otra de las obras que circuló como libro de mano antes de su publicación en 1614[11], y, como veremos, la primera parte del *Quijote* cervantino también se transmitió en forma manuscrita antes de ser impresa en 1605.

2. EL ORIGEN DE LA DISPUTA ENTRE CERVANTES Y LOPE DE VEGA: LA CRÍTICA DEL *ARTE NUEVO* EN LA PRIMERA PARTE DEL *QUIJOTE*

El manuscrito de la primera parte del *Quijote* tuvo un importante papel en el inicio de la disputa entre Cervantes y Lope de Vega. Aunque éstos mantenían en un principio buenas relaciones, a partir de 1602 se enemistaron[12]. En un primer momento, Cervantes había elogiado al Fénix en el "Canto de Calíope" de *La Galatea* (1585), y Lope había incluido a Cervantes en el catálogo de escritores que figura en el libro IV de la *Arcadia* (1598); asimismo, Cervantes había escrito un soneto laudatorio que apareció en los preliminares de la segunda edición de *La Dragontea* de Lope, publicada junto a *La hermosura de Angélica* y las *Rimas* en 1602. Pero en la *Cuestión sobre el honor debido a la poesía*, texto incluido en *La hermosura de Angélica*, Lope insertó una lista de autores literarios, similar a la que había incluido en la *Arcadia*, en la que ya no figuraba Cervantes, y hacia 1604 ó 1605 aparece ya documentada una clara animadversión entre ambos autores. Por entonces se difundió un soneto anónimo de versos de cabo roto contra Lope de Vega, en el que se

[10] Así lo da a entender el mismo Alemán en el prólogo al "Letor" de la edición impresa: "aunque siempre temí sacar a luz aquesta segunda parte, después de algunos años acabada y *vista*…" (Mateo Alemán, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, en *La novela picaresca española*, ed. Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2001, pp. 221-339, p. 224).

[11] Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca*, cit. y Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte*, cit.

[12] Cfr. José Montero Reguera, "Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 39, 1999, pp. 313-336 y José Luis Pérez López, "Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda", *Criticón*, 86, 2002, pp. 41-71.

pedía que borrara o quemara varias de sus obras impresas de carácter no dramático y su "comediaje":

Hermano Lope, bórrame el soné-
de versos de Ariosto y Garcilá,
y la Biblia no tomes en la má-,
pues nunca de la Biblia dices lé-.
También me borrarás la *Dragonté*-,
y un librito que llaman el *Arcá*-
con todo el comediaje y epitá-
y por ser mora quemarás a *Angé*-.
Sabe Dios mi intencion con *San Isí*-;
mas puesto se me va por lo devó-,
bórrame en su lugar el *Peregrí*-:
Y en quatro lenguas no me escribas co-,
que supuesto que escribes boberí-,
lo vendrán a entender quatro nació-.
Ni acabes de escribir la *Jerusá*-,
bástale a la cuitada su trabá-.

Aunque este soneto ha sido atribuido a Cervantes, a Góngora y a Julián de Armendáriz[13], se ha supuesto que Lope lo creyó de Cervantes, por lo que él mismo (o alguno de sus amigos) escribió contra él otro soneto:

Pues nunca de la Biblia digo le-,
no sé si eres, Cervantes, co- ni cu-,
sólo digo que es Lope Apolo, y tú
frisón de su carroza y puerco en pie.
Para que no escribieses, orden fue
del cielo que mancases en Corfú.
Hablaste buey; pero dixiste mu.
¡Oh mala quixotada te dé!
Honra a Lope, potrilla, ¡o guay de ti!
Que es sol, y si se enoja, lloverá;
y ese tu *Don Quixote* baladí,
de culo en culo por el mundo va

[13] Cfr. Nicolás Marín, "Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída", *Anales cervantinos*, 12, 1973, pp. 3-37,pp. 32-34.

> vendiendo especias y azafrán romí
> y al fin en muladares parará[14].

A este segundo soneto seguramente se refiere Cervantes en la "Adjunta al Parnaso" del *Viaje del Parnaso*:

> Estando yo en Valladolid, llevaron una carta a mi casa para mí, con un real de porte; recibióla y pagó el porte una sobrina mía, que nunca ella le pagara [...]. Diéronmela, y venía en ella un soneto malo, desmayado, sin garbo ni agudeza alguna, diciendo mal de *Don Quijote*; y de lo que me pesó fue del real, y propuse desde entonces de no tomar carta con porte (1218-1219).

El soneto, por lo tanto, hubo de ser enviado en la época en que Cervantes residió en Valladolid, es decir, desde el verano de 1604 hasta el otoño de 1605[15]. Y como la dureza de sus términos evidencia ya una evidente enemistad de Lope hacia Cervantes, los investigadores se han preguntado por el motivo que pudo desencadenarla.

Pues bien, el inicio de dicha hostilidad puede rastrearse en los propios textos literarios que conservamos, siempre y cuando admitamos la posibilidad de que algunos de esos textos, como era frecuente en la época, circularan en manuscritos antes de su publicación. Aunque el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega, fue editado en

[14] Sobre los dos sonetos transcritos, sus versiones y su interpretación, vid. Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, cit., pp. 125-137; José Montero Reguera, "Epistolario de Miguel de Cervantes", *Castilla. Estudios de Literatura*, 17, 1992, pp. 81-111; José Montero Reguera, "Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)", cit,, pp. 323-324; Helena Percas de Ponseti, "Cervantes y Lope de Vega: Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis", *Cervantes*, 23, 1, spring 2003, pp. 63-115 y José Luis Pérez López, "Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: De Liñán de Riaza a Lope de Vega", *Lemir*, 9, 2005, 60 pp., http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Perez/JoseLuisPerez.pdf., pp. 22-26, así como el comentario de los mismos por parte de Francisco Rodríguez Marín en Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, C. Bermejo, 1935, pp. 420-421.

[15] Cfr. Jean Cannavagio, *Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997 (edición revisada y actualizada), pp. 253-293.

1609[16], Cervantes hubo de conocer el manuscrito de dicha obra con anterioridad a su impresión, y le dio réplica en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, que también circuló en forma manuscrita antes de ser publicada en 1605. Y en el prólogo de *El peregrino en su patria*, obra impresa en 1604, Lope de Vega contestaría a las críticas del manuscrito cervantino. Así pues, la disputa entre Cervantes y Lope de Vega se habría originado antes de 1604, y su causa obedecería en buena parte a las invectivas que Cervantes dirigió en el manuscrito de la primera parte del *Quijote* contra el *Arte nuevo* de Lope y contra sus comedias.

La evidente relación de intertextualidad entre el *Arte nuevo* y el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* ha sido advertida desde antiguo por los investigadores[17], y para explicarla se han barajado tres posibilidades: 1) que Cervantes conociera el manuscrito del *Arte nuevo* antes de componer el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, en el que habría atacado los preceptos expuestos en dicho manuscrito; 2) que Cervantes conociera una edición impresa del *Arte nuevo* (que no se habría conservado) anterior a la escritura de la primera parte del *Quijote*, dándole contestación en el mencionado capítulo 48, y 3) que fuera Lope de Vega quien, tras leer el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, le replicara componiendo el *Arte nuevo*.

La defensa de la primera posibilidad se sustenta en la importancia que tenía en la época la circulación manuscrita de las obras, e implica el reconocimiento de que el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* constituye una réplica al *Arte nuevo* de Lope. La segunda posibilidad ha sido argumentada por Óscar M. Villarejo, quien considera que hubo de existir una edición impresa de la obra de Lope anterior a la composición del capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*. Y la tercera posibilidad es

[16] Así reza la portada del volumen en el que aparece la primera edición conocida del *Arte nuevo*: *Rimas de Lope de Vega Carpio ahora de nuevo añadidas. Con en nuevo arte de hacer Comedias deste tiempo*. Año 1609. En Madrid. Por Alonso Martín. A costa de Alonso Pérez, Librero.

[17] Empleo el término *intertextualidad* en su sentido restrictivo, relativo a las relaciones que se establecen mediante citas, referencias o alusiones entre textos literarios concretos. Cfr. al respecto José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 56 y ss.. Vid. además Julia Kristeva, "Bakthine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, 239, 1969, pp. 438-465 y Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 313-314.

defendida por quienes, advirtiendo una innegable relación de intertextualidad entre el *Arte nuevo* y el mencionado capítulo cervantino, optan por basar sus estudios exclusivamente en las obras publicadas que conservamos, lo que obligaría a considerar que fue Lope quien dio réplica a Cervantes, y no al revés[18].

En el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, como enseguida

[18] Sobre esta cuestión, Nicolás Marín considera el *Arte nuevo* anterior a 1609, y recuerda que Meléndez Pelayo ya admitía que se escribió antes que la primera parte del *Quijote* (cfr. Nicolás Marín, "Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída", cit., p. 35). Óscar M. Villarejo aduce que la edición conjunta de las *Rimas* y el *Arte nuevo* de 1609 lleva en sus preliminares "un *privilegio* fechado en Valladolid el 20 de octubre de 1602, lo cual significa que el *Arte nuevo* fué presentado a la aprobación de los censores del Rey poco después del otoño de 1602"; recoge distintos testimonios que confirmarían, a su modo de ver, la existencia de una edición del *Arte nuevo*, no conservada, que habría sido impresa en Madrid en 1602 o en 1603, y se hace eco de la opinión de Julio Cejador y Frauca, quien en 1906 sostiene que la diatriba del capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* "es evidentemente contra las comedias y contra la doctrina expuesta en el *Arte nuevo de hacer Comedias* de Lope" (Julio Cejador y Frauca, *La lengua de Cervantes. Gramática y Diccionario de la lengua castellana en «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha»*, Madrid, Ratés, 1905-1906, 2 vols., vol. II, p. 276 y Óscar M. Villarejo, "Revisión de las listas de *El Peregrino* de Lope de Vega", *Revista de Filología española*, XLVI, 1963, cuadernos 1º-2º, pp. 343-399, pp. 373-376). Juana de José Prades realiza un ensayo bibiliográfico del *Arte nuevo* (cfr. Juana José de Prades, "El *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega", *Segismundo*, 3, 1963, pp. 45-55), y, en el estudio preliminar de su edición de la obra del Fénix, escribe lo siguiente: "La primera edición de las *Rimas* de 1604 no tiene el *Arte nuevo*, tampoco la de Lisboa de 1605, y aparece por primera vez en la edición madrileña de 1609; luego en 1604 no estaba escrito el tratado" (Juana José de Prades, "Estudio preliminar" a Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Juana de José Prades, Madrid, CSIC, 1971, pp. 1-274, p. 12). Por ello, Juana de José Prades supone que la obra se compuso entre 1604 y 1608 (cfr. *ibidem*, pp. 3-17). No obstante, el que el *Arte nuevo* no fuera incluido en las ediciones de las *Rimas* de 1604 y de 1605 no prueba que en esas fechas aún no estuviera compuesto, ni excluye su circulación en manuscritos antes de 1604. Vid. además el comentario de Antonio Carreño en su edición de Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica. 1988, pp. 545-546, nota, y el de Enrique García Santo-Tomás en su "Introducción" a Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo Tomás, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 9-110, p. 43.

veremos, hay claros indicios de que Cervantes estaba replicando a una obra escrita con anterioridad. Por otra parte, aunque cabría pensar en una hipotética edición del *Arte nuevo* de 1602 ó 1603, su existencia no ha podido ser demostrada, ni resulta imprescindible suponerla. Y si prescindimos del prejuicio de basar únicamente los estudios literarios en las obras publicadas que se conservan, lo más lógico es pensar que Cervantes conoció la obra de Lope (ya fuera esa supuesta edición desaparecida, o, lo que es más probable, el manuscrito de la misma) antes de escribir el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*.

En el capítulo 47 de la obra cervantina, el canónigo de Toledo y el cura inician una conversación sobre los libros de caballerías. Tomando como marco de referencia la dualidad horaciana *docere-delectare*[19], el primero sostiene que, no siendo la finalidad de tales libros la de enseñar, sino la de deleitar, mal pueden hacerlo "yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates" (*Quijote*, I, 47, 304). En conformidad con lo expuesto en el inicio del *Ars poetica* de Horacio sobre la proporción de los miembros y de las partes con el todo[20], el canónigo lamenta que los libros de caballerías no guarden tal proporción, "sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada" (*Quijote*, I, 47, 305), y, haciéndose eco de los presupuestos desarrollados en la *Poética* de Aristóteles sobre la mímesis y la verosimilitud[21], lamenta que se aparten "de la verisimilitud y de la imitación". Así, el canónigo critica los libros de caballerías por no ajustarse a los preceptos de las poéticas clásicas, y añade además que "son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, mal mirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio", motivo por el que son "dignos de ser desterrados de la república cristiana", expresión que recuerda la exclusión de las formas de poesía imitativa de la república ideal platónica[22]. No obstante,

[19] Cfr. Horacio, *Epístola a los Pisones*, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987, pp. 127-145, pp. 140-141.

[20] Cfr. *ibidem*, p. 129.

[21] Cfr. Aristóteles, *Arte Poética*, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, cit., 1447a, pp. 45-95, p. 47, 1451b, p. 59.

[22] Cfr. Platón, *República*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1988, vol. IV, 607a, p. 476 y Alfonso Martín Jiménez, *Mundos del texto y géneros literarios*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1993, pp. 14-26.

el canónigo advierte algunas virtudes en los libros de caballerías, siempre y cuando se acerquen "lo más que fuere posible a la verdad", ya que "la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimos y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria" (*Quijote*, I, 47, 305)[23].

Ya en el capítulo 48, el cura da la razón al canónigo, y censura a quienes han escrito libros de caballerías "sin tener advertencia a ningún buen discurso, ni al arte y reglas por donde pudieran guiarse" (*Quijote*, I, 48, 305). Se refiere así el cura al concepto clásico y clasicista del *arte*, entendido como el conjunto de reglas incluido en las *artes* poéticas y retóricas que habían de seguir los autores para crear adecuadamente sus obras. Y si Lope de Vega compuso un *Arte nuevo de hacer comedias* de carácter claramente renovador, el canónigo y el cura, en clara oposición al Fénix, van a mostrar sus preferencias por los preceptos del *arte* tradicional.

[23] Adviértase que Cervantes contempla una clasificación de los géneros literarios ("mostrarse épico, *lírico*, trágico, cómico") que incluye ya la poesía lírica. Debido a su exclusión de la *Poética* aristotélica, el género lírico experimentó un lento proceso de afianzamiento en las poéticas clasicistas, y no se asentó definitivamente en las clasificaciones genéricas hasta el Romanticismo. Algunos años después, en la "Adjunta al Parnaso" (que lleva una fecha interna de 22 de julio de 1614), Cervantes pregunta lo siguiente a Pancracio de Rondesvalles: "¿de qué suerte de menestra *poética* gasta o gusta más? […]. Quiero decir que a qué género de poesía es vuesa merced más inclinado: ¿al lírico, al heroico o al cómico?" (1218). Cervantes establece así la clasificación ternaria de los géneros literarios que se afianzaría en el Romanticismo, adelantándose en tres años a la expuesta por Francisco de Cascales en sus *Tablas Poéticas*, de 1617, que ha sido considerada la primera clasificación ternaria de los géneros literarios elaborada en España. Cfr. al respecto Alfonso Martín Jiménez, "Introducción" a Miguel de Cervantes Saavedra, *Poesía: Poesías sueltas. «Novelas ejemplares». «Comedias y entremeses». «Quijote». «Persiles»*, ed. Alfonso Martín Jiménez, Colección el Parnasillo, Simancas ediciones, Dueñas (Palencia), 2002, tomo I, pp. 7-22; Claudio Guillén, *Literature as System. Essays toward the theory of literary history*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 390 y sigs.; Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1979, p. 113; Antonio García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista. Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales,* Madrid, Taurus, 1988 (2ª ed. renovada) y Alfonso Martín Jiménez, *Mundos del texto y géneros literarios*, cit., pp. 48-49.

El *Arte nuevo* de Lope de Vega es una obrita de 389 endecasílabos libres, con estrofas que terminan en pareados a modo de aforismos[24]. El texto comienza con un exordio dirigido a los miembros de la Academia de la cual Lope es miembro, a los que manifiesta su intención de componer "un arte de comedias […] / que al estilo del vulgo se reciba"[25]. Tras aducir que las comedias en España se escriben sin ajustarse a los preceptos, Lope manifiesta su intención de buscar el aplauso del vulgo, que es quien paga a la postre las comedias, y de ajustarse a su gusto, para lo cual ha de prescindir necesariamente del arte "que conocen pocos" (v. 34, 132). Dedica después un apartado a exponer las normas del arte sobre las comedias clásicas, y comienza otro en el que explica las características de la comedia nueva que propugna, tratando de reconciliar el gusto del vulgo de su época con los preceptos del arte clásico: "quiero / deciros de qué modo las querría [las comedias], / ya que seguir el arte no hay remedio / en estos dos extremos dando un medio" (v. 155, 140). La nueva comedia que defiende Lope ha de gozar de una total libertad temática, debe tender a la mezcla de personajes de distintos estamentos, y, sobre todo, tiene que combinar -oponiéndose expresamente a los preceptos de Aristóteles y de Horacio[26]- lo cómico con lo trágico. Defiende así Lope el nuevo género de la tragicomedia, destinada a satisfacer el gusto de los destinatarios: "Lo trágico y lo cómico mezclado / […] que aquesta variedad deleita mucho" (vv. 174-178, 141). Y si acepta el precepto clásico de la unidad de acción, defendido también en la *Poética* de Aristóteles[27], rechaza el de la unidad de tiempo, y se opone a la idea aristotélica de que la acción deba transcurrir en un día[28]: "No hay que advertir que pase en el periodo / de un sol, aunque es consejo de Aristóteles, / porque ya le perdimos el respeto / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza

[24] Cfr. Enrique García Santo-Tomás, "Introducción" a Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, cit., p. 45 y Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45702844323447217765679/index.htm.

[25] Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, cit., v. 10, p. 131. En adelanto cito la obra de Lope por esta edición, indicando entre paréntesis los versos y el número de página.

[26] Cfr. Aristóteles, *Arte Poética*, cit., 1448a, pp. 49-50, y Horacio, *Epístola a los Pisones*, cit., p. 12.

[27] Cfr. Aristóteles, *Arte Poética*, cit., 1459a, p. 85.

[28] Cfr. *ibidem*, 1449b, p. 54 .

cómica" (vv. 188-192, 142). Añade Lope otra serie de consejos, como los relativos a la división de la comedia en tres actos, al peligro de dejar el escenario vacío, al tipo de lenguaje que debe emplear cada personaje, a la conveniencia de hablar con doble sentido para procurar la complicidad del receptor, o a la extensión de cuatro pliegos que ha de tener la comedia. En el epílogo, Lope muestra abiertamente su rechazo del arte: "Mas ninguno de todos llamar puedo / más bárbaro que yo, pues contra el arte / me atrevo a dar preceptos, y me dejo / llevar de la vulgar corriente adonde / me llamen ignorante Italia y Francia" (vv. 362-366, 151); afirma haber compuesto "cuatrocientas y ochenta y tres comedias" (v. 369, 151), las cuales, "fuera de seis, las demás todas / pecaron contra el arte gravemente" (v. 371, 151), y se reafirma en la finalidad deleitosa de sus comedias: "porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto" (v. 376, 151).

Pues bien, el canónigo cervantino va a hacer varias alusiones a esta obrita de Lope, y aunque su conversación con el cura gira en un primer momento en torno a los libros de caballerías, pronto pasará a convertirse en una crítica del *Arte nuevo* y de las comedias del Fénix. Afirma el canónigo que tiene escritas más de cien hojas de un libro de caballerías en el que ha guardado las reglas del arte, y que se lo ha mostrado a lectores "dotos y discretos" y a "otros ignorantes, que sólo atienden al *gusto* de oír disparates", logrando "de todos […] una agradable aprobación" (*Quijote*, I, 48, 305). Incluye así Cervantes por primera vez el término *gusto*, que resulta esencial en el *Arte nuevo*, obra en la que Lope aduce repetidamente, para justificar el hecho de que sus comedias no sigan los preceptos del arte tradicional, que ha pretendido ajustarlas al *gusto* vulgar de sus destinatarios: "porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle *gusto*" (vv. 47-48, 133)[29]. Y el canónigo da a entender que su libro de caballerías, ajustado a los preceptos del arte, no solo es del gusto de las personas cultivadas, sino también de los ignorantes, lo que implica que (contrariamente a lo que defiende Lope) no es necesario prescindir del arte para satisfacer a estos últimos.

[29] El término *gusto* aparece además en las siguientes expresiones del *Arte nuevo*: "yo hallo que, si allí se ha de dar *gusto* / con lo que se consigue es lo más justo" (vv. 209-210, 143); "Engañe siempre el *gusto*" (v. 302, 147); "no tuvieran el *gusto* que han tenido" (v. 374, 151); "por la misma razón deleita el *gusto*" (v. 376, 151).

Añade después el canónigo cervantino lo siguiente: "y que, puesto que es mejor ser loado de los *pocos* sabios que burlado de los muchos *necios*, no quiero sujetarme al *confuso* juicio del desvanecido *vulgo*" (*Quijote*, I, 48, 305). En el *Arte Nuevo*, Lope afirma sobre el arte que lo "conocen *pocos*" (v. 34, 132), y en los versos antes trascritos ("porque, como las paga el *vulgo*, es justo / hablarle en *necio* para darle gusto") había incluido los términos *necio* y *vulgo* a los que alude el canónigo cervantino, el segundo de los cuales también es repetido insistentemente por Lope[30]. Y el vocablo *confuso* empleado por el canónigo había sido usado por Lope para referirse al "confuso" estado del arte poético de su tiempo: "Pero ya me parece estáis diciendo / que es traducir los libros y cansaros / pintaros esta máquina *confusa*" (vv. 128-130, 139); "Si pedís arte, yo os suplico, ingenios, / que leáis al doctísimo utinense / Robortelio, […] / que todo lo de agora está *confuso*" (vv. 141-146, 139). Por lo tanto, los términos empleados por el canónigo cervantino remiten a los del *Arte nuevo* de Lope, y la concepción del primero se opone frontalmente a la del segundo, quien había insistido en su deseo de ajustarse a los requerimientos del vulgo. Y la prueba de que Cervantes está pensando en el *Arte nuevo* y en las comedias de Lope, viene servida en las palabras que pronuncia a continuación el canónigo sobre su libro de caballerías:

> Pero lo que más me le quitó de las manos, y aun del pensamiento, de acabarle, fue un argumento que hice conmigo mesmo, sacado de las comedias que ahora se representan, diciendo: "Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera; y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no

[30] Concretamente, en los siguientes pasajes del *Arte nuevo*: "que al estilo del *vulgo* se reciba" (v. 10, 131); "que enseñaron el *vulgo* a sus rudezas" (v. 27, 132); "adonde acude el *vulgo*" (v. 37, 133); "que el ignorante *vulgo* contradice" (v. 140, 139); "que el *vulgo* con sus leyes establezca…" (vv. 149-150, 139); "dorando el error del *vulgo*" (v. 153, 140); "en sabiendo el *vulgo* el fin que tiene" (v. 236, 144); "porque el *vulgo* / en aquellas distancias se inquïeta" (vv. 241-242, 144); "siempre el hablar equívoco ha tenido / […] gran lugar en el *vulgo*" (vv. 323-325, 149); "y huye el *vulgo* de él" (v. 334, 149).

> opinión con los pocos, deste modo vendrá a ser mi libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre del cantillo [que cosía de balde y ponía el hilo]" (*Quijote*, I, 48, 305-306).

Como se ve, las disquisiciones anteriores sobre los libros de caballerías sirven de preámbulo a la crítica de las comedias de Lope y de los preceptos de su *Arte nuevo*. La afirmación del canónigo sobre las comedias de la época ("el *vulgo* las oye con *gusto*") remite nuevamente a los versos de Lope ("como las paga el *vulgo*, es justo / hablarle en necio para darle *gusto*"). Y cuando el canónigo afirma que los autores que componen comedias "*dicen* que así han de ser, porque así las quiere el vulgo", se está refiriendo claramente a algún autor de comedias que había dicho tal cosa con anterioridad. Dicho autor no es otro que Lope de Vega, quien había insistido repetidamente en que las comedias debían prescindir del arte y ajustarse al gusto del vulgo, como se observa en los siguientes versos del comienzo del *Arte nuevo*:

> Mándanme, ingenios nobles, flor de España, […]
> que un arte de comedias os escriba,
> que *al estilo del vulgo se reciba*.
> Fácil parece este sujeto, y fácil
> fuera para cualquiera de vosotros, […]
> que lo que a mí me daña en esta parte
> es *haberlas escrito sin el arte*. […]
> Mas porque, en fin, hallé que las comedias
> estaban en España, en aquel tiempo,
> no como sus primeros inventores
> pensaron que en el mundo se escribieran,
> mas como las trataron muchos bárbaros
> que enseñaron el vulgo a sus rudezas;
> y así, se introdujeron de tal modo
> que, *quien con arte agora las escribe,*
> *muere sin fama y galardón*, que puede,
> entre los que carecen de su lumbre,
> más que razón y fuerza, la costumbre.
> Verdad es que yo he escrito algunas veces
> *siguiendo el arte que conocen pocos*,

> mas luego que salir por otra parte
> veo los monstruos, de apariencia llenos,
> adonde acude el vulgo y las mujeres
> que este triste ejercicio canonizan,
> a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
> y, *cuando he de escribir una comedia,*
> *encierro los preceptos con seis llaves*;
> saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
> para que no me den voces (que suele
> dar gritos la verdad en libros mudos),
> y *escribo por el arte que inventaron*
> *los que el vulgar aplauso pretendieron,*
> *porque, como las paga el vulgo, es justo*
> *hablarle en necio para darle gusto* (vv. 1-48, 131-133).

Las expresiones empleadas por el canónigo cervantino en el párrafo antes trascrito aluden a lo contenido en este fragmento del *Arte nuevo*. Así, cuando el canónigo dice que las comedias "que llevan traza y *siguen* la fábula como *el arte* pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio", se está refiriendo a lo afirmado al respecto por Lope: "yo he escrito algunas veces / *siguiendo el arte* que conocen *pocos*"; a esta última palabra alude también la afirmación del canónigo de que "a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los *pocos*", quien tiene en mente además el deseo expresado por Lope de ganar dinero con las comedias que "*paga el vulgo*". Por lo tanto, las palabras del canónigo suponen una contestación a lo afirmado previamente en el *Arte nuevo*, lo que indica que Cervantes conoció la obra de Lope, que seguramente circuló en manuscritos, antes de componer el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*.

Afirma después el canónigo lo siguiente:

> Y, aunque algunas veces he procurado persuadir a los actores que se engañan en tener la opinión que tienen, y que más gente atraerán y más *fama* cobrarán representando comedias que hagan *el arte* que no con las disparatadas, y están tan asidos y encorporados en su parecer que no hay razón ni evidencia que dél los saque (*Quijote*, I, 48, 306).

Esta idea del canónigo responde a la formulada anteriormente por Lope de Vega, quien, como hemos visto, había afirmado sobre las comedias que "quien con *arte* agora las escribe, / muere sin *fama* y galardón". El canónigo pone después como ejemplo tres tragedias de Leonardo de Argensola (*La Isabela, La Filis* y *La Alejandra*) que habían guardado "bien los preceptos del arte", las cuales

> admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos, y dieron más dineros a los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que después acá se han hecho (*Quijote*, I, 48, 306).

Insiste así el canónigo en su idea de que las obras que siguen los preceptos del arte no solo pueden agradar a los doctos, sino también al vulgo, lo que le lleva a concluir lo siguiente: "Así que no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa" (*Quijote*, I, 47, 306). Esta conclusión rebate el argumento aducido por Lope en su *Arte Nuevo* sobre la necesidad de ajustarse a los requerimientos del vulgo. Y en este mismo sentido, el canónigo añade lo siguiente:

> Sí, que no fue disparate *La ingratitud vengada* [de Lope de Vega], ni le tuvo *La Numancia* [del propio Cervantes], ni se le halló en la del *Mercader amante* [de Gaspar de Aguilar], ni menos en *La enemiga favorable* [de Francisco Agustín Tárrega], ni en otras algunas que de algunos entendidos poetas han sido compuestas, para *fama* y renombre suyo, y para ganancia de los que las han representado". Y otras cosas añadí a éstas, con que, a mi parecer, le dejé algo *confuso*, pero no satisfecho ni convencido para sacarle de su errado pensamiento (*Quijote*, I, 48, 306).

Cervantes elogia así por medio del canónigo algunas obras compuestas siguiendo los requerimientos del arte, y, si entre ellas incluye *La ingratitud vengada*, de Lope de Vega[31], es debido, fundamentalmente, a que éste había afirmado en el *Arte nuevo* que algunas de sus comedias sí que se habían ajustado a dichos requerimientos ("Verdad es que yo he escrito algunas veces / siguiendo el arte que conocen pocos"). Por lo tanto,

[31] Cfr. al respecto Donald McGrady, "El sentido de la alusión de Cervantes a *La ingratitud vengada* de Lope", en *Cervantes*, 22, 2, 2002, pp. 125-128.

Cervantes da a entender que Lope, de proponérselo, sabe y puede escribir buenas comedias, y que es su idea de ajustarse al gusto del vulgo lo que le lleva a escribir disparates. Por lo demás, el canónigo insiste en algunos de los términos empleados por Lope (*fama*, *confuso*), así como en su interés por las ganancias que se pueden obtener con las comedias.

Pasa a hablar después el cura cervantino, quien dice lo siguiente:

> En materia ha tocado vuestra merced, señor canónigo […], que ha despertado en mí un antiguo rancor que tengo con las comedias que agora se usan, tal, que iguala al que tengo con los libros de caballerías; porque, habiendo de ser la comedia, según le parece a *Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad*, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia (*Quijote*, I, 48, 306).

Si el cura trae a colación la definición de la comedia ofrecida por Cicerón, es porque Lope de Vega se había referido a ella en su *Arte nuevo*: "Por eso *Tulio* las llamaba *espejo / de las costumbres*, y una viva *imagen de la verdad*" (vv. 123-125, 138). De esta forma, Cervantes se basa en la misma cita ciceroniana empleada por Lope para rebatirle. Y a continuación, el cura enumera algunos de los disparates en que, por no ajustarse a las normas del arte, caen las comedias de la época (entre las que destacaban las del propio Lope de Vega), pero critica además algunos de los planteamientos teóricos defendidos en el *Arte nuevo*:

> Porque, ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera cena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? Y, ¿qué mayor que pintarnos un *viejo* valiente y un mozo cobarde, un *lacayo* rectórico, un paje *consejero*, un *rey* ganapán y una princesa fregona? ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y ansí fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo? (*Quijote*, I, 48, 306).

De esta forma, el cura se refiere a algunos de los principales preceptos del arte clásico sobre las comedias, como los relativos al decoro o adecuación en la caracterización de los personajes o a la unidad del tiempo, los cuales habían sido subvertidos o rechazados por Lope de

Vega, quien, como hemos visto, escribía en el *Arte nuevo* que no había por qué respetar la unidad de tiempo aristotélica, y añadía al respecto lo siguiente:

> Pase en el menos tiempo que ser pueda,
> si no es cuando el poeta escriba historia
> en que hayan de pasar algunos años,
> que estos podrá poner en las distancias
> de los dos actos, o si fuere fuerza
> hacer algún camino una figura (vv. 193-198, 142).

Como se ve, Lope había dado su conformidad a que transcurriera un largo periodo de tiempo entre cada jornada o acto, así como a los viajes de los protagonistas de las comedias, y contra eso se alza de manera crítica e hiperbólica el cura cervantino. Por otra parte, Lope también había tratado en el *Arte nuevo* el tema del decoro en la caracterización de los personajes, mencionando algunos de los que trae a colación el cura cervantino ("Si hablare el *rey*, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el *viejo* hablare, / procure una modestia sentenciosa […]. / El *lacayo* no trate cosas altas…" [vv. 269-286, 146-147]), y, aunque se basaba en la teoría clásica, dejaba la puerta abierta a que algunos de los personajes hablaran de un modo distinto al que se esperaría de ellos cuando se convertían en consejeros:

> mas cuando la persona que introduce
> persuade, *aconseja* o disüade,
> allí ha de haber sentencias y conceptos
> porque se imita la verdad sin duda,
> pues habla un hombre en diferente estilo
> del que tiene vulgar cuando *aconseja*,
> persuade o aparta alguna cosa" (vv. 250-256, 144-145).

Precisamente por ello, el cura se refiere burlonamente, como hemos visto en el párrafo trascrito, a un "paje *consejero*", lo que evidencia bien a las claras que fue Cervantes quien compuso el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* después de leer el *Arte nuevo*, y no al revés. Y, como el cura cervantino, Lope también se había referido en el *Arte nuevo* al número de actos o jornadas de la comedia: "El Capitán Virulés, insige

ingenio, / puso en tres actos la comedia, que antes / andaba en cuatro…" (vv. 214-217, 143).

El cura critica después el hecho de que las comedias del momento mezclen distintas épocas históricas, den por ciertos algunos hechos que no ocurrieron en la realidad, o atribuyan falsamente acciones a quienes no las realizaron, y afirma al respecto lo siguiente: "Y es lo malo que hay *ignorantes* que digan que esto es lo perfecto" (*Quijote*, I, 48, 306). Nuevamente, el cura se refiere a alguien que ha hecho esa afirmación con anterioridad. Y Lope no solo había defendido que las comedias en España debían componerse como el cura lamenta que se hagan (es decir, sin ajustarse al arte), sino que se había tildado a sí mismo de *ignorante* en el *Arte nuevo*: "pues contra el arte / me atrevo a dar preceptos, y me dejo / llevar de la vulgar corriente, adonde / me llamen *ignorante* Italia y Francia" (vv. 363-366, 151). También se queja el cura de los milagros fingidos o mal atribuidos que aparecen en las comedias divinas, y de que incluso "en las humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y *apariencia*, como ellos llaman, para que gente ignorante se admire y venga a la comedia" (*Quijote*, I, 48, 306). La diatriba del cura va nuevamente contra el *Arte nuevo*, en el que Lope confesaba su resignación al adecuarse al gusto del vulgo por las tramoyas o decorados efectictas, que llamaba "apariencias": "mas luego que salir por otra parte / veo los monstruos, de *apariencias* llenos, / adonde acude el vulgo y las mujeres / que este triste ejercicio canonizan, / a aquel hábito bárbaro me vuelvo".

El cura comenta después las diferencias entre las comedias que se hacen en España y las que escriben los extranjeros:

> que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias, y aun en oprobrio de los *ingenios españoles*; porque los estranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por *bárbaros* e *ignorantes*, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos (*Quijote*, I, 48, 306).

La alusión al *Arte nuevo* resulta diáfana, ya que Lope no solo se había dirigido al inicio de su obra a los "ingenios españoles" ("Mándanme, *ingenios* nobles, flor de *España*…"), sino que había insistido varias veces en las particularidades de las comedias que se hacían en España, las cuales, a diferencia de las extranjeras, eran irrespetuosas con el arte; asimismo, Lope había empleado el término *bárbaros* (que el cura recoge)

para referirse a los autores españoles de comedias: "…hallé que las comedias / estaban en España, en aquel tiempo, / no como sus primeros inventores / pensaron que en el mundo se escribieran, / mas como las trataron muchos *bárbaros*" (vv. 22-27, 132); pero, es de resaltar, sobre todo, que las palabras del cura cervantino constituyen una réplica a lo expresado en los versos que figuran al final del *Arte nuevo*, en los cuales el propio Lope se había atribuido los términos *bárbaro* e *ignorante* remedados por Cervantes, y se había referido, además, a dos naciones extranjeras: "Mas ninguno de todos llamar puedo / más *bárbaro* que yo, pues contra el arte / me atrevo a dar preceptos, y me dejo / llevar de la vulgar corriente, adonde / me llamen *ignorante* Italia y Francia" (vv. 362-366, 151).

El cura defiende después que las "comedias buenas" que se ajustan al arte pueden cumplir la finalidad de deleitar y de entretener a la comunidad mejor que las que no lo respetan. Y sobre los males de estas últimas dice lo siguiente: "Y no tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben estremadamente lo que deben hacer" (*Quijote*, I, 48, 306). Si el cura cervantino puede afirmar con seguridad que algunos compositores de comedias conocen muy bien sus fallos y saben cómo podrían evitarlos, es porque Lope de Vega lo había dejado muy claro en su *Arte nuevo*. En efecto, Lope había mostrado conocer las reglas tradicionales del arte sobre la comedia (a cuya exposición había dedicado un apartado del *Arte nuevo*) y había declarado que había escrito seis de sus comedias siguiendo esas normas; pero, sobre todo, confesaba al final de su obra que sería mejor componer comedias en conformidad con las reglas del arte, en lugar de las que se había visto obligado a escribir para ajustarse al gusto del vulgo: "Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco / que, aunque fueran mejor de otra manera, / no tuvieran el gusto que han tenido, / porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto" (vv. 372-376, 151). Así pues, la expresión del cura cervantino ("algunos […] *conocen* muy bien en lo que yerran") se basa en la que había empleado Lope ("*conozco* que, aunque fueran mejor de otra manera…"), y corrobora que fue Cervantes quien escribió el capítulo 48 de su obra después de leer el *Arte nuevo*.

Y la prueba de que las críticas del canónigo y del cura van dirigidas contra Lope de Vega y su *Arte nuevo* reside en la clara alusión al mismo que el cura hace a continuación:

> …pero, como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide. Y que esto sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio destos reinos, con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo que tiene lleno el mundo de su fama. Y, por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren (*Quijote*, I, 48, 306-307).

Las expresiones "mercaduría vendible" y "le ha de *pagar*" sin duda aluden a dos de los versos más conocidos del *Arte nuevo* ("como las *paga* el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto"). El cura se refiere burlonamente a las "muchas e infinitas comedias" de Lope porque él mismo se había jactado en el *Arte nuevo* de haber compuesto un gran número de ellas: "Pero ¿qué puedo hacer si tengo escritas, / con una que he acabado esta semana, cuatrocientas y ochenta y tres comedias?" (vv. 367-369, 151)[32]. El cura seguramente afirma que Lope "tiene lleno el mundo de su *fama*" debido a la importancia que se otorgaba a la misma en el *Arte nuevo* ("quien con arte agora las escribe, muere sin *fama*"). Y la expresión final ("Y, por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren") denuncia el propósito afirmado por Lope en el *Arte nuevo* de ajustarse al gusto del vulgo, al mismo tiempo que hace referencia a las seis comedias que el Fénix decía haber compuesto siguiendo las normas del arte, las únicas que habrían alcanzado ese "punto de perfección":

[32] Así figura en la versión impresa de 1609, en la que el número de comedias pudo ser aumentado con respecto al que aparecía en el manuscrito original. En el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604), posterior, como veremos, al manuscrito del *Arte nuevo*, Lope incluye un listado de los títulos de 217 comedias (vid. Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973, pp. 57-60), y en el mismo prólogo dice haber escrito ya "ducientas y treinta comedias" (*ibidem*, p. 64). Sobre el número de comedias que Lope se atribuye en las distintas ediciones de sus obras, cfr. Óscar M. Villarejo, "Revisión de las listas de *El Peregrino* de Lope de Vega", cit. y Óscar M. Villarejo, "Lista II de *El Peregrino*: la lista maestra del año 1604 de los 448 títulos de las comedias de Lope de Vega", *Segismundo*, 3, 1966, pp. 57-89.

"Porque fuera de seis, las demás todas / pecaron contra el arte gravemente" (vv. 370-371, 151).

Finalmente, para solucionar los males de las comedias, el cura propone que todas las que se quieran representar en España pasen el examen previo de un censor de la Corte, encargado de dar el visto bueno solamente a aquellas que fueran dignas de recibirlo: "y desta manera se harían buenas comedias y se conseguiría felicísimamente lo que en ellas se pretende: así el entretenimiento del pueblo, como la opinión de los *ingenios de España*" (*Quijote*, I, 48, 307). Así pues, el cura realiza una última alusión tanto al pueblo o vulgo, tan presente en el *Arte nuevo*, como a los destinatarios de la obra de Lope, a los que éste se refería así: "Mándanme, *ingenios* nobles, flor *de España*, / que un arte de comedias os dirija..." (v. 1, 131). Como se aprecia con nitidez en esa última expresión cervantina, el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* constituye una clara respuesta a otra obra escrita con anterioridad, dirigida a quienes se denominaba "ingenios [...] de España" y en la que se defendía la necesidad de prescindir del arte para agradar al vulgo. Y rebatiendo lo afirmado por Lope de Vega en el *Arte nuevo*, el canónigo y el cura defienden que las comedias que se ajustan al arte pueden resultar tan atractivas para el pueblo llano como las que no lo siguen, a la vez que colmar las apetencias de las personas más cultivadas.

En suma, Cervantes conoció el *Arte nuevo* antes de escribir el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, en el que criticó duramente esa obra de Lope y sus comedias. Es probable que Cervantes conociera el manuscrito del *Arte nuevo* cuando ya tenía avanzada la primera parte del *Quijote*, y de ahí que se refiriera al mismo en su capítulo 48, ya próximo al final de la obra, que consta de 52 capítulos. El ataque cervantino, en el que se llegaba a proponer la figura de un censor que inhabilitara las obras lopistas, no le fue indiferente al Fénix, quien le dio respuesta en el prólogo de *El peregrino en su patria*, obra publicada en 1604. Y si Lope pudo hacerlo en ese momento, fue porque había leído la crítica cervantina en el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, que fue puesto en circulación antes de la publicación de la obra en 1605.

3. EL MANUSCRITO DE LA PRIMERA PARTE DEL *QUIJOTE* Y EL PRÓLOGO DE *EL PEREGRINO EN SU PATRIA* (1604)

Hasta el momento son varias las pruebas que se han aducido para mostrar que la primera parte del *Quijote* se divulgó y fue conocida antes de ser impresa en enero de 1605. Así, en 1854, Adolfo-Federico de Schack dio a conocer una carta de Lope de Vega, fechada en Toledo el 14 agosto de 1604, en la que escribía lo siguiente: "De poetas no digo: buen siglo es éste. Muchos están [en] cierne para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote". Y en la misma carta, Lope añadía la siguiente expresión: "...cosa para mi más odiosa que [...] mis comedias a Cervantes"[33]. Así pues, de esta carta se desprendería, por una parte, que tanto Lope de Vega como su destinatario, en agosto de 1604, ya tenían conocimiento de la existencia de don Quijote, y, por otra, que Lope daba por supuesto que sus comedias resultaban odiosas a Cervantes[34].

Además, el autor de *La pícara Justina*, obra impresa a finales de 1604 y publicada a principios de 1605, hace que su protagonista se refiera a don Quijote como un personaje literario ya sobradamente conocido, al que compara con los protagonistas de otras obras famosas, como el *Lazarillo de Tormes*, el *Guzmán de Alfarache* o la *Celestina*:

[33] Lope de Vega, *Cartas*, ed. Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1985, p. 68.

[34] La carta no es autógrafa de Lope (sólo se conservaron copias del original), lo que, unido a la dificultad para aceptar que el Fénix pudiera conocer el *Quijote* antes de su publicación, ha llevado a considerarla apócrifa o a retrasar su fecha. A este respecto, Astrana Marín adujo que en 1604 Lope de Vega y el duque de Sessa (destinatario de un buen número de las cartas del Fénix y recopilador de su epistolario, titulado *Cartas y billetes de Belardo a Lucilo sobre diversas materias*) no se conocían, lo que le lleva a trasladar la redacción de la carta a 1605 (cfr, Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1948-1958, 7 vols., vol. VI, p. 143). Nicolás Marín, por el contrario, da "como hecho seguro que el texto que guardaba el Duque de Sessa no era el original", y que el mismo duque incorporó en el epistolario una de las copias de la carta que Lope había escrito en 1604, antes de que ambos se conocieran, por lo que considera válidas la autoría y la fecha (cfr. Nicolás Marín, "Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída", cit., pp. 4-6). Y, como veremos, estamos ya en condiciones de asegurar que Lope conocía en 1604 el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, por lo que bien pudo escribir dicha carta en agosto de ese año.

Soy la rein- de Picardí-,
Más que la Rud- conoci-,
Más famo- que doña Oli-,
Que Don Quijo- y Lazari-,
Que Alfarach- y Celesti-…[35].

Por su parte, Jaime Oliver Asín, tras recopilar los antecedentes de la cuestión, aporta un nuevo documento sobre el asunto[36]. Se trata de un pasaje de la obra titulada *Contradictión de los catorce artículos de la fe cristiana, missa y sacrificios, con otras pruebas y argumentos contra la falsa Trinidad*, del morisco Ibrahim Taibilí, nacido en Toledo en el último tercio del siglo XVI, y llamado Juan Pérez en España. La obra se escribió en 1637, cuando su autor, tras la expulsión de los moriscos de España en 1609, se refugió en Tazator o Tazatores (hoy Testour). En el "Prólogo al lector" de dicha obra, Juan Pérez recuerda una escena de los tiempos en los que vivía en España, acaecida en una librería de Alcalá de Henares durante la feria del mes de agosto de 1604. Un amigo de Juan Pérez elogió algunos libros de caballerías, suscitando la burla de un estudiante, el cual hizo una precisa referencia a don Quijote como un personaje sobradamente conocido: "¡Ya nos remaneçe otro Don Quijote!"[37].

[35] Francisco de Úbeda, *La pícara Justina*, en *La novela picaresca española*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, cit., pp. 393-561, p. 523.

[36] Cfr. Jaime Oliver Asís, "El *Quijote* de 1604", *Boletín de la Real Academia Española*, XXVIII, 1948, pp. 89-126.

[37] Jaime Oliver Asín trascribe íntegro el fragmento, parte del cual reproduzco debido a su innegable interés:

"Acuérdome que en el año de mill y seiscientos y quatro, estando en la feria de Alcalá de Henares, unibersidad tan nombrada en España, andando paseando un día por la calle Mayor, iba a mi lado un amigo […]. Llegamos a una librería, que las hay muy auténticas y copiossas. Yo, como afiçionado, entré en una […]; de suerte que compré seys libros. Y en el tiempo que los conçertaba y los pagaba y alguna conversación que, entre mí y los que en la tienda estaban, ubo, mi dicho amigo ojeaba en los libros, y passó la bista por todos ellos. Y en acabando le dije:

-¿Qué le parece a Vm. de nuestro enpleo?

Él me respondió:

-¡Por Dios señor Juan Pérez! que ssi iba a deçir berdad, yo no e bisto cossa de gusto ni e entendido nada en lo que e leydo. Si Vm. compara al *Caballero de Febo*, *Amadís de Gaula*, *Palmerín de Oliba*, *Don Belianís de Greçia* y otros semejantes que tienen honra y probecho, y ber aquel balor de aquellos caballeros

Basándose en esta información, Oliver Asín aduce que el 24 de agosto de 1604, que es cuando se solía celebrar la feria de Alcalá, "el *Quijote* era obra famosísima"[38], ya que todos los presentes en la conversación (Juan Pérez, su amigo morisco, el estudiante y el librero) conocían la existencia de don Quijote. Y como no contempla la posibilidad de que una obra manuscrita pudiera alcanzar tal difusión, Oliver Asín concluye que antes de esa fecha hubo de existir una edición impresa del *Quijote*.

Sin embargo, ya hemos comentado la importancia que alcanzó en la época la transmisión manuscrita de las obras literarias, por lo que no hay por qué suponer la existencia de una edición impresa de la primera parte del *Quijote* anterior a la de 1605, cuya existencia no ha podido ser demostrada, ni a la cual es preciso recurrir para explicar el hecho de que varias personas se refieran a don Quijote antes de 1605. Lo que está fuera de toda duda, y así lo prueban la carta de Lope de Vega del 14 de agosto de 1604, el testimonio anterior a 1605 de *La Pícara Justina*, y el prólogo de la obra del morisco Juan Pérez sobre la escena acaecida el 24 de agosto de 1604 en una librería de Alcalá, es que el *Quijote* era una obra ya sobradamente conocida en agosto de 1604, lo que indica que tuvo una amplia transmisión en forma manuscrita antes de su publicación[39].

---

y aquellas haçañas tan famossas…! como lo sabrá ese señor, señalando al librero, el qual sonrryendosse dixo:

-Tiene Vm. mucha raçón.

Estaba un estudiante entonçes pressente aquí, [el cual] en riyendo dijo:

-¡Ya nos remaneçe otro Don Quijote! ¿Es Vm. afiçionado a essas caballerías?

Dijo el moço:

-Señor, pareçe que dan gusto.

Dijo el estudiante:

-A ffe que passa de gusto el de Vm., y assí sserá gustaço.

Corriosse. Diole alguna matraca el estudiante, como ellos la suelen dar, con que nos despedimos: mi compañero corrido, y ellos quedaron con grande rissa; de manera que ssi callara se dissimulaba la flaqueça de sus sienes…" (*ibidem*, pp. 111-112).

[38] *Ibidem*, p. 113.

[39] José Luis Pérez López escribe al respecto lo siguiente: "Lope de Vega estaba al tanto, conocía el *Quijote* antes de publicarse, y Cervantes conocía la *Jerusalén* [*conquistada*] de la misma manera. ¿Dónde entraban en contacto con estas obras inéditas? Evidentemente en las academias, en los círculos literarios, donde se presentaban y debatían" (José Luis Pérez López, "Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda", cit., p. 52). No obstante, el testimonio del morisco

Y la confirmación de que el *Quijote* circuló como libro de mano o manuscrito antes de su impresión viene servida por Lope de Vega, quien se refirió a dicho manuscrito, como enseguida comprobaremos, en el prólogo de *El peregrino en su patria*, obra publicada en 1604.

Conviene recordar, a este respecto, que se ha pensado también en la posible transmisión manuscrita, o incluso en la publicación, antes de 1605, de una novela corta que contuviera lo que se narra en los primeros capítulos de la versión que nos ha llegado de la primera parte del *Quijote*, los cuales recogen la primera salida del enloquecido hidalgo, que aún no iba acompañado de Sancho Panza. Como han argumentado convincentemente Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla[40], es muy posible que el *Quijote* se iniciara como una novela corta, al estilo de las novelas ejemplares, basada en el *Entremés de los Romances*, cuyo protagonista, Bartolo, sufría una locura similar a la de don Quijote, si bien no ocasionada por la lectura de los libros de caballerías, sino por su afición a los romances. Por otra parte, Juan Millé y Giménez ya sotuvo que el *Entremés de los Romances* encerraba una crítica a Lope de Vega[41]. Según explica Antonio Rey, el protagonista del *Entremés de los Romances*, Bartolo,

> loco por los romances, se cree un héroe del Romancero, y, recién casado, abandona a su mujer y se empeña a ir a luchar contra el Draque, contra Inglaterra, al igual que Lope, "loco" por los romances […], asimismo recién casado (con Isabel de Urbina), abandona a su mujer y se embarca contra Inglaterra en la Armada Invencible[42].

Ibrahim Taibilí indica que la transmisión manuscrita del *Quijote* superó el ámbito de las academias literarias.

[40] Cfr. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, "Introducción" a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, vols. 4 y 5., vol. 4, pp. I-LXXXIV, pp. XXI-XXIV y Antonio Rey Hazas, "Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los Romances* y los primeros capítulos del *Quijote*", *Edad de Oro*, XXV, 2006, pp. 473-501, pp. 473 y ss.

[41] Cfr. Juan Millé y Giménez, *Sobre la génesis del «Quijote»*, Barcelona, Araluce, 1930.

[42] Antonio Rey Hazas, "Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los Romances* y los primeros capítulos del *Quijote*", cit., p. 477.

Por lo tanto, si Lope de Vega llegó a leer el manuscrito o la obra impresa de esa hipotética novela corta cervantina que contenía la primera salida de don Quijote, hubo de molestarse al comprobar que Cervantes se hubiera basado para componerla en una obra que constituía una burla de su persona, como era el *Entremés de los Romances*, lo que podría explicar el inicio de la enemistad entre ambos, así como el hecho de que el Fénix arremetiera contra don Quijote en su carta del 14 de agosto de 1604.

Con todo, y aunque el *Quijote* bien pudo originarse como una novela corta, no hay que olvidar que Lope no solo ataca en su carta a Cervantes y a don Quijote ("De poetas no digo […], pero ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote"), sino que en ella se refiere también a que sus comedias le resultaban odiosas a Cervantes ("cosa para mi más odiosa que [...] mis comedias a Cervantes"). Este dato indica que Lope no se estaba refiriendo en su carta a esa hipotética novela corta, sino al manuscrito de la totalidad de la primera parte del *Quijote*, en cuyo capítulo 48 (ya próximo al final, pues la obra consta de 52 capítulos) Cervantes realizaba, como hemos visto, una dura crítica del *Arte nuevo* de Lope y de sus comedias, haciendo manifestar al cura su "antiguo *rancor* […] con las comedias" del Fénix, palabras que éste seguramente tuvo en cuenta al escribir que sus comedias le resultaban odiosas a Cervantes.

Por otra parte, de la expresión sobre Cervantes que Lope emplea en su carta se deduce que el segundo estaba al tanto de la próxima publicación del *Quijote*: "De poetas no digo: buen siglo es éste. Muchos están [en] cierne para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote". Nicolás Marín realiza un detallado análisis de la carta de Lope de Vega, y, al comentar la primera parte de la expresión transcrita ("De poetas no digo […]. Muchos están [en] cierne para el año que viene…"), considera que el término *poetas* designa a los autores de textos en verso que iban a participar en obras que serían publicadas poco después de la fecha de escritura de la carta, como el *Romancero general* (Madrid, 1604), la *Primera parte de las Flores de Poetas ilustres de España* de Espinosa (Valladolid, 1605) o la *Segunda parte del Romancero General y Flor de diversa poesía*, de Miguel de Madrigal (Valladolid, 1605), y afirma lo siguiente: "Lope -bien informado de la actividad poética del momento- sabe que van a publicarse nuevos libros de versos"[43]. Y para interpretar la segunda parte de la expresión

[43] Nicolás Marín, "Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída", cit., p. 18.

("…pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a don Quijote") Marín propone dos posibilidades: "o Cervantes, el peor de todos los poetas, es uno de los que van a salir impresos en 1605, o simplemente sirve de término comparativo"[44]. Marín considera que no es imposible la primera opción, puesto que el *Romancero general* recogió en sus primeras ediciones varios romances de Cervantes, y algunas de las composiciones de las otras dos obras citadas también podrían ser suyas; pero al considerar que "La expresión 'en cierne' parece referida a poetas nuevos, y Cervantes no lo era"[45], juzga más probable la segunda opción, la cual implicaría que Lope no se estaba refiriendo a la próxima publicación de una obra cervantina.

No obstante, la expresión completa es "[en] cierne para el año que viene", y no tiene por qué referirse necesariamente a los "poetas nuevos", ya que podría designar, simplemente, a los que van a publicar el próximo año. Pero sobre todo, es preciso advertir que Marín realiza una interpretación muy restringida del término *poetas*, entendiendo solamente por tales a quienes escribían textos líricos o romances, cuando los vocablos *poeta* y *poesía* tenían en los siglos XVI y XVII un significado más amplio, que no se correspondía con el que otorgamos a los mismos términos en la actualidad. El término *poética* fue acuñado en la *Poética* de Aristóteles[46], y se refería al arte de quienes se valían de la palabra, en verso o en prosa, para componer obras dramáticas y narrativas, ya que la *Poética* aristotélica no contemplaba la poesía lírica como un género "poético" o literario. Durante la Edad Media se produjo un proceso de identificación de la *poética* con el verso y de la *retórica* con la prosa. La *Poética* de Aristóteles se perdió durante el Medioevo en la Europa occidental, y se redescubrió y se difundió en el Renacimiento, teniendo una gran influencia en los tratadistas europeos de poética. Debido a la exclusión de la poesía lírica de la *Poética* aristotélica, el género lírico, que por aquel entonces se había desarrollado extraordinariamente en la praxis literaria, experimentó un lento proceso de incorporación y afianzamiento en los tratados poéticos de los siglos XVI y XVII, de manera que poco a poco fue considerándose tan "poético" como el drama y la épica. Pero en esa época, los términos *poética*, *poeta* y *poesía* seguían teniendo una

[44] *Ibidem*, p. 20.
[45] *Ibidem*.
[46] Cfr. Aristóteles, *Arte Poética*, cit., 1447b, p. 48.

significación similar a la de sus orígenes, de manera que por *poeta* se entendía al compositor de cualquier tipo de obra literaria escrita en verso (es decir, al autor de obras dramáticas y épicas en verso, y, por extensión, al compositor de obras líricas, que se iban considerando ya tan "poéticas" como el drama y la épica[47]). Por otra parte, todavía no existía un término específico para denominar las narraciones ficcionales extensas ni a sus autores. El término *novela*, proveniente del italiano *novella*, se usaba entonces para designar las narraciones ficcionales cortas, y los relatos de ficción extensos, como el *Quijote*, aún no tenían una denominación específica (pues el término *historia* con que Cervantes designaba su obra también era aplicable a los relatos propiamente históricos), y tampoco se

[47] Los ejemplos del significado que tenían los términos *poeta* o *poesía* en el siglo XVII son abundantes. Así, Lope de Vega se refiere claramente al *poeta* como autor de textos dramáticos en su *Arte nuevo*, al escribir lo siguiente sobre el tiempo que ha de abarcar la comedia: "pase en el menos tiempo que ser pueda, / si no es cuando el *poeta* escriba historia / en que hayan de pasar algunos años" (vv. 194-195, 142); y ya hemos visto que Cervantes emplea los términos *poética* y *poesía* en su sentido clásico en un pasaje de la "Adjunta al Parnaso" en el que pregunta a Pancracio de Roncesvalles lo siguiente: "¿de qué suerte de menestra *poética* gasta o gusta más? […]. Quiero decir que a qué género de *poesía* es vuesa merced más inclinado: ¿al lírico, al heroico o al cómico?" (1218). En no pocas ocasiones, Cervantes usa el término *poeta* para referirse a los autores de textos líricos, puesto que el poeta podía escribir textos líricos, épicos o dramáticos en verso; pero otras veces lo aplica a quienes escriben en verso textos épico-narrativos (como ocurre cuando el cura se refiere al "*poeta* Homero" en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote [*Quijote*, I, 6, 163]) o dramáticos (como hace el canónigo toledano en la primera parte del *Quijote* al recordar las "tres tragedias que compuso un famoso *poeta* destos reinos" [*Quijote*, I, 48, 306], o el cura al afirmar lo siguiente: "como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así, el *poeta* procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide" [*Quijote*, I, 48, 306]; también Berganza conoce en *El coloquio de los perros* a un *poeta* que tan solo escribe obras dramáticas en verso [681-682]). Y en su discurso ante el Caballero del Verde Gabán (en el que alude críticamente a lo que Lope defendía en su *Arte nuevo*), don Quijote deja claro que, en su concepción, la *poesía* abarca todos los géneros literarios: "hala de tener, el que la tuviere, a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos; no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias, o en comedias alegres y artificiosas; no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran" (*Quijote*, II, 16, 363).

empleaba el vocablo *novelistas*, que haría su aparición a partir del siglo XVIII (por lo que Lope, tras conocer el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, no podría haber tildado a Cervantes de "novelista"). Solo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, los términos *poeta* y *poesía* pasaron a denominar, respectivamente, al autor de textos líricos y a la poesía lírica, mientras que el vocablo *literatura*, que servía para designar tanto a los escritos en verso como a las nuevas y pujantes narraciones ficcionales en prosa (las cuales pasaron a denominarse, aun siendo extensas, *novelas*), fue sustituyendo al antiguo término *poesía*, identificado desde la Edad Media con la escritura en verso[48]. Y en no pocas ocasiones se sigue cometiendo el anacronismo de otorgar a los términos *poeta* y *poesía* que aparecen en los textos de los siglos XVI y XVII el significado que dichos vocablos tienen en la actualidad[49].

Por lo tanto, el término *poetas* empleado en la carta de Lope servía para designar a quienes cultivaban cualquier tipo de género literario en verso, como era el caso de Cervantes, que había sido autor de versos en *La Galatea* y en sus comedias; y, de las palabras de la carta del propio Lope, se desprende claramente que éste tenía a Cervantes por *poeta*, con

[48] Cfr. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1990, 8ª ed., 2ª reimpr., pp. 1 y ss.; Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Geneve, Droz, 1984, 2ª ed., pp. 17-34 y Alfonso Martín Jiménez, *Retórica y Literatura en el siglo XVI: El Brocense*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987, pp. 13-23.

[49] A este respecto, cabe llamar la atención sobre la interpretación errónea que se suele hacer de la siguiente afirmación cervantina del *Viaje del Parnaso*: "Yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de *poeta* / la gracia que no quiso darme el cielo…" (I, vv. 25-27, 1187). Lejos de referirse, como generalmente se suele afirmar, a su falta de habilidad para la poesía lírica, Cervantes realiza al inicio de su obra, como aconsejaba la preceptiva retórica, una simple manifestación de modestia -en cuya veracidad seguramente él mismo no creía- sobre su escasa capacidad para escribir textos en verso pertenecientes a cualquier tipo de género literario, debiéndose entender el término *poeta* en el sentido amplio que tenía en la época, es decir, como compositor de textos dramáticos, épicos o líricos en verso. En este sentido, la afirmación cervantina se entendería en la época de manera muy distinta a como se suele interpretar en la actualidad, ya que haría referencia, por ejemplo, a la escasa habilidad de Cervantes para escribir sus comedias en verso. Cfr. Alfonso Martín Jiménez, "Introducción" a Miguel de Cervantes Saavedra, *Poesía*, cit.

independencia de que fuera o no a publicar en los romanceros o florilegios apuntados por Marín. Y al decir que hay muchos poetas en "cierne para el año que viene", aunque ninguno "tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote", el Fénix está dando a entender que una de las obras que un *poeta* como Cervantes publicará al año siguiente (en 1605) es precisamente el *Quijote*, cuyo manuscrito hubo de conocer antes del 14 de agosto de 1604. Así, la carta de Lope indica que Cervantes había hecho correr el manuscrito de la primera parte del *Quijote* y que estaba buscando quien, tras leer dicho manuscrito, le hiciera algunos poemas elogiosos para incluirlos, como era costumbre, en los preliminares de la versión impresa de la obra. Y, según informa el mismo Lope, Cervantes no encontró a nadie dispuesto a escribir esos poemas, tal vez, como sospecha Antonio Rey, "a consecuencia de una confabulación expresa urdida por el mismo Lope de Vega, que tenía una corte de admiradores y adláteres dispuesta a seguir sus pautas"[50]. De ahí que Cervantes optara finalmente por escribir él mismo los poemas preliminares en tono burlesco.

Que Lope de Vega ya conocía en 1604 el manuscrito de la primera parte del *Quijote* no solo se deduce de su carta del 14 de agosto, sino también del prólogo de *El peregrino en su patria*, obra publicada ese mismo año. De hecho, dicho prólogo constituye una defensa de Lope contra un ataque anterior contra sus comedias, y sin duda resulta significativo que apenas guarde relación con la novela que introduce, y que esté dedicado casi en su integridad a responder a ese ataque, que no es otro que el realizado por Cervantes en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*. Por lo tanto, todo indica que, en el momento de dar a la imprenta *El peregrino en su patria*, Lope leyó el manuscrito de la totalidad de la primera parte del *Quijote*, y que dedicó el prólogo de su novela a dar respuesta a lo que más le había molestado de la obra cervantina, que, como también evidencia su carta del 14 de agosto de 1604, era la crítica a su *Arte nuevo* y a sus comedias.

El prólogo de *El peregrino en su patria* comienza así:

> La esperanza del premio dice Séneca que es consuelo del trabajo. ¿Quién hay que le espere en este tiempo? ¿O quién escribe? Si, como dice Aristóteles, *Delectatio perficit operationem*, sino debe entenderse por la que el entendimiento recibe. Todos reprenden, mas no dan la

[50] Antonio Rey Hazas, "Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los Romances* y los primeros capítulos del *Quijote*", cit., p. 475.

> causa, pues el Filósofo [Aristóteles] dijo que *non oportet tantum verum dicere, sed etiam caussam falsi assignare*. Mas ¿quién hará esto? Que ya se juzga, o por envidia, o por malicia o por ignorancia. Y pues *qui nescit rem, nullum imponit ei*, ¿cómo hay tantos que se atreven a juzgar lo que no entienden? Hay muchos que por la opinión de otros condenan lo que ignoran y sin ellos no hablan, como los relojes, que no pueden dar, si otro no les sube la cuerda, o como los instrumentos, que la destreza se debe a la mano ajena y a ellos las voces solas. Pues Platón dijo que no debe el verdadero juez, *quae determinanda indicio sunt, ab alio discere*. En España se tiene por sin duda que no ha nacido poeta en este siglo, pues ¿cómo hay tantos que quieren serlo? Los que pretenden, trabajen; los que comienzan, imiten; los que ignoran, aprendan; los que saben, agradezcan; los que maldicen, escriban, que hablando mal no se alcanza fama, sino escribiendo bien. Aristóteles dice, en el primero de su *Metafísica*, que la señal de saber es poder enseñar: quien sabe, enseñe. *Para mí también son obras las de mano, como las impresas*: ¿en qué, pues, se fían los que porque no imprimen murmuran?[51].

Como se puede observar, en este párrafo inicial (en el que Lope hace ostentación de erudición, incluyendo numerosas citas de filósofos en latín), hay varias referencias a quienes han criticado sus obras ("Todos reprenden, mas no dan la causa"; "Que ya se juzga, o por envidia, o por malicia o por ignorancia"; "¿cómo hay tantos que se atreven a juzgar lo que no entienden? Hay muchos que por la opinión de otros condenan lo que ignoran"; "los que maldicen, escriban, que hablando mal no se alcanza fama, sino escribiendo bien").

Pero lo más significativo es su declaración de que el ataque en cuestión no ha sido realizado en una obra publicada, sino en un manuscrito o libro de mano: "Para mí también son obras *las de mano*, como las impresas: ¿en qué, pues, se fían los que porque no imprimen murmuran?" (56). Así pues, y aunque Lope emplea el plural para no especificar a quién se refiere (de igual manera que Cervantes había usado el plural para aludir al Fénix[52]),

[51] Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, cit., pp. 55-56. En adelanto cito la obra de Lope por esta edición, indicando entre paréntesis el número de página.

[52] Así se observa en las siguientes expresiones del capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*: "Y lo malo es que haya ignorantes que digan que esto es lo

su queja va dirigida contra quien, no habiendo publicado (y Cervantes no lo había hecho desde 1585, en que apareció la *Galatea*), "murmura" contra él o le critica en una obra de mano o manuscrito.

Lope añade después lo siguiente: "Yo no conozco en España tres que escriban versos: ¿cómo hay tantos que los juzguen?" (56). Cervantes daría contestación a estas palabras de Lope, que mostraba no tener a Cervantes por un poeta digno de su consideración, en varias de sus obras, lo que evidencia que tales palabras pretendían zaherir al de Alcalá, que se dio por aludido. Así, en la segunda parte del *Quijote*, Sansón Carrasco se burlaría de lo afirmado por Lope al decir de sí mismo que "él no era de los famosos poetas que había en España, que decían que no eran sino tres y medio" (*Quijote*, II, 4, 691); y el *medio* podría ser el propio Lope. En el capítulo octavo del *Viaje del Parnaso*, Cervantes ya había aludido al mismo asunto, al hacer que fueran coronados no solo tres poetas en España, sino tres más en Nápoles y otros tres de los que estaban presentes en el propio Parnaso:

> …y de las nueve por estremo hermosas
> las coronas pidió [...].
> *Tres, a mi parecer, de las más bellas*
> *a Parténope sé que se enviaron*,
> y fue Mercurio el que partió con ellas;
> *tres sujetos las otras coronaron*,
> *allí en el mesmo monte peregrinos*,
> con que su patria y nombre eternizaron;
> *tres cupieron a España, y tres divinos*
> *poetas se adornaron la cabeza,*
> *de tanta gloria justamente dignos* (VIII, vv. 82-93, 1214).

En la portada de *El peregrino en su patria*, Lope había incluido un lema en el que se refería a sí mismo como "*aut unicus aut peregrinus*" (43), y en las palabras de su prólogo hacía ver que pocos eran los poetas -como él- dignos de tal nombre. Y en los versos trascritos del *Viaje del Parnaso*, Cervantes, que incluye el término *peregrinos* para dar a entender que se refiere a la obra de Lope, acrecienta la nómina de poetas. Ese

---

perfecto" (*Quijote*, I, 48, 306); "porque algunos […] conocen muy bien en lo que yerran y saben estremadamente lo que deben hacer" (*Quijote*, I, 48, 306).

aumento provoca en los siguientes versos del *Viaje del Parnaso* el malestar de la Envidia: "La Envidia, *monstruo de naturaleza*, / maldita y carcomida, ardiendo en saña, / a murmurar del sacro don empieza. / Dijo: '¿Será posible que en España / haya nueve poetas laureados? […]'" (VIII, vv. 94-98, 1214). No hay que olvidar que, en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Cervantes se referiría a "el *monstruo de naturaleza*, el gran Lope de Vega" (878), ni que Lope había acusado a sus detractores de envidiosos en el prólogo de *El peregrino en su patria*, en cuya portada incluyó además un grabado de la envidia y un lema sobre la misma. Por lo tanto, resulta obvio que Cervantes está contestando a Lope de Vega, y que su personificación de "La Envidia" representa a Lope, al cual le reconcome que en España haya más poetas reconocidos de los que a él le gustaría. Y en *El licenciado Vidriera*, Cervantes también aludiría a la afirmación del prólogo de Lope: "Respondió que del infinito número de poetas que había, eran tan pocos los buenos, que casi no hacían número; y así, como si no hubiese poetas, no los estimaba" (589).

En el prólogo de *El peregrino en su patria*, Lope trae después a colación la dualidad horaciana *ars/ingenium*[53], relativa a la importancia que tienen para la creación poética el conocimiento de los preceptos del arte y el ingenio natural del autor, y escribe lo siguiente: "Si algo agrada, comúnmente alaban el natural del dueño, niegan el arte" (56). Y eso es precisamente lo que había hecho el cura cervantino, quien, al reprender las comedias de Lope, había lamentado, como hemos visto, que no se ajustaran al arte, pero había reconocido y alabado, en un fragmento que conviene recordar, el "felicísimo ingenio" de Lope:

> Y que esto sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un *felicísimo ingenio* destos reinos, con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo que tiene lleno el mundo de su fama. Y, por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren (*Quijote*, I, 48, 306-307).

[53] Cfr. Horacio, *Epístola a los Pisones*, cit., p. 143.

Lope destaca después la importancia del ingenio natural (que el personaje cervantino le reconocía) frente al arte:

> Habiendo Tulio dicho que muchos sin doctrina alguna: *Naturam ipsam sequuti multa laudabilia fecerunt*, y casi estas mismas palabras *pro Archia poeta*. Y en el de *Natura deorum* dijo claramente que eran mejores las cosas que la Naturaleza hacía que las que el arte perfeccionaba (56-57).

Esta insistencia de Lope en alabar su propia "naturaleza" sin duda determinó que Cervantes lo llamara en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses…*, de manera claramente irónica, "monstruo de naturaleza". Y si el canónigo y el cura cervantino habían lamentado repetidamente que las comedias de Lope estuvieran llenas de disparates, el Fénix se defiende de dicha acusación:

> Mas ¿quién teme tales enemigos? Ya para mí lo son los que con mi nombre imprimen ajenas obras. Ahora han salido algunas comedias que, impresas en Castilla, dicen que en Lisboa, y así quiero advertir a los que leen mis escritos con afición (que algunos hay, si no en mi patria, en Italia, Francia y en las Indias, donde no se atrevió a pasar las envida) que no crean que aquéllas son mis comedias, aunque tengan mi nombre (57).

La obra a la que se refiere Lope es el volumen titulado *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*, que fue publicado en Lisboa en 1603[54]. La última *licencia* de la edición de este volumen está fechada el

[54] *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores, cuios nombres dellas son estos…* Con licencia de la Santa Inquisición y Ordinario. En Lisboa. Impreso por Pedro Crasbeeck, anno MDCIII. Con privilegio de diez años. A costa de Francisco López. En los preliminares figura una aprobación portuguesa de frey Manoel Coelho, sin fecha, una licencia dada en Lisboa el 20 de mayo de 1602, otra licencia otorgada en Lisboa el 20 de mayo de 1602, y otra licencia portuguesa, con fecha de 6 de junio de 1603, así como un Privilegio del Rey de Portugal, dado en Lisboa a 29 de noviembre de 1602, para imprimir el "liuro de Comedias de Lope de Vega, que o dito Francisco López diz que ajuntou, e de outros autores de que na dita petiça faz mença...". Cfr. al respecto Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Nueva biografía de Lope de Vega*, edición digital basada en la edición de Madrid, Atlas, 1973, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1107, cap. IV. Este volumen de comedias es anterior a la primera parte de las comedias

6 de junio de 1603, por lo que Lope tuvo que escribir su prólogo después de esa fecha.

Dicho volumen solo contiene una comedia atribuida expresamente a Lope de Vega (*El perseguido*), y las otras cinco no llevan el nombre de su autor[55]. Aunque en el mismo título del volumen figuraba que las seis comedias eran "*de Lope de Vega Carpio y de otros autores*", no se especifica cuántas correspondían al Fénix, y de ahí que éste se queje en el prólogo de *El peregrino en su patria* de que intenten atribuirle obras ajenas. Las críticas contra las comedias de Lope realizadas en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* se refieren a obras representadas, y no impresas, y las palabras del propio Lope confirman que la impresión de las *Seis comedias*... tuvo lugar poco antes de que escribiera su prólogo ("*Ahora* han salido algunas comedias…"). Todo indica, por lo tanto, que Cervantes escribió el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* antes de que las *Seis comedias*… fueran publicadas, y que Lope se refirió a la publicación de esa obra no solo por el malestar que pudo causarle el que trataran de adjudicarle obras ajenas en un volumen publicado, sino también porque le atribuyeran otras comedias representadas que no habían sido impresas. De hecho, el Fénix se referirá a continuación a las comedias manuscritas que le son falsamente atribuidas, lo que evidencia su intención de contestar a las críticas cervantinas, haciendo ver que no es responsable de los errores ajenos.

---

de Lope de Vega, que se publicó en 1604 (*Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, recopiladas por Bernardo Grassa… En Çaragoça, por Angelo Tauanno, 1604). La afirmación de que el volumen fue impreso en Castilla seguramente obedece a que en el mismo año se haría una reimpresión del mismo en Madrid: *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*, con licencia de la Santa Inquisición y Ordinario. En Madrid. Impreso por Pedro de Madrigal. Año 1603 (cfr. *ibidem*). Vid. además Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, cit., p. 57, nota 24.

[55] Cayetano Alberto de la Barrera indica que "Los otros cinco dramas que comprende son: *La destrucción de Constantinopla por el emperador Mahometo...* (es de Gabriel Lobo Laso de la Vega); *La fundación de la Alhambra de Granada*; *La libertad de Castilla por el conde Fernán Gonzales*, en lengua antigua (¿de Liñán?); *Las hazañas del Cid y su muerte con la tomada de Valencia* (¿de Liñán?); *Los amigos enojados y verdadera amistad*" (cfr. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Nueva biografía de Lope de Vega*, cit., cap. IV). La última comedia también ha sido atribuida a Lope de Vega.

Por otra parte, la referencia a quienes leen sus escritos con afición en Italia y Francia constituye una respuesta de Lope al cura cervantino, quien había lamentado que los extranjeros tuvieran a los españoles (aunque el ataque apuntaba directamente a Lope) por bárbaros e ignorantes, debido a los disparates de las comedias que escribían. Y si el cura cervantino se había referido no sin ironía a las "muchas e infinitas comedias" que había compuesto Lope de Vega, éste incluye a continuación en el prólogo de *El peregrino en su patria* un listado de los títulos de las 217 comedias que ha escrito hasta el momento, "así porque se conozcan como porque vean si se adquiere la opinión con el ocio, y cómo al honesto trabajo sigue la fama, que no a la detractora envidia e infame murmuración, hija de la ignorancia y del vicio" (57).

Tras el listado de los títulos de sus comedias (57-60), Lope insiste en su disculpa frente a una crítica realizada con anterioridad:

> Con esto quedan los aficionados advertidos, a quien también suplico lo estén de que las comedias que han andado en tantas lenguas, en tantas manos, en tantos papeles, no impresas de la mía, no deben de ser culpadas de sus yerros, que algunas he visto que de ninguna manera las conozco (63).

Como se observa en estas palabras, Lope no solo se refiere a las comedias que le han sido atribuidas recientemente en el volumen impreso de las *Seis comedias…*, sino también a las que, circulando en "papeles" o manuscritos de mano en mano, han sido tergiversadas por los representantes, aduciendo así que los "disparates" que le imputaban el canónigo y el cura cervantinos no le corresponden.

Y si el cura había lamentado la imagen que daban los escritores españoles de comedias ("que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias, y aun en oprobrio de los ingenios *españoles*"), y había recordado que "los *estranjeros* [...] con mucha puntualidad *guardan las leyes de la comedia*", las palabras que Lope expone a continuación en el prólogo de *El peregrino en su patria* van nueva y expresamente dirigidas a disculparse de esa acusación:

> Y adviertan los *extranjeros*, de camino, que *las comedias en España no guardan el arte* y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos, porque con aquel rigor de ninguna manera fueran oídas de los *españoles* (63).

Como se puede apreciar, Lope contesta a Cervantes empleando las mismas palabras y expresiones que había usado el cura cervantino. Es de resaltar, a este respecto, que Lope no había empleado el término *extranjeros* en el *Arte nuevo*, sino que se había referido a ellos mediante la siguiente expresión: "y me dejo / llevar de la vulgar corriente, adonde / me llamen ignorante Italia y Francia" (vv. 364-366, 151). Y había sido el cura cervantino quien, remedando las palabras de Lope, había usado ese término. Está claro, por lo tanto, que Lope de Vega está dando respuesta a la crítica realizada por el cura cervantino, usando sus mismos vocablos para rebatirle, e insistiendo en los mismos planteamientos que había defendido en el *Arte nuevo*.

Y frente a la idea del cura cervantino de que las comedias de Lope solo agradaban al vulgo, y no podían contar con el beneplácito de los "ingenios de España", Lope recuerda su ingente obra precisamente a esos "ingenios", usando para denominarlos el término *nobles* que ya había empleado en el primer verso de su *Arte nuevo* ("Mándanme, ingenios *nobles*, flor de España…"):

> Consideren juntamente los *nobles*, los doctos, los virtuosos, no los pavones, que Aristóteles llama *animalia invidia ornatos*, *ac politici studiosa*, que sin mirarse los pies extienden los ojos de Argos, que ducientas y treinta comedias [en la lista había incluido los títulos de 217] a doce pliegos y más, de escritura son cinco mil y ciento y sesenta hojas de versos (63-64).

Cervantes debió de considerar que Lope de Vega se refería a él al mentar a esos pavones o pavos reales que, sin advertir la fealdad de sus pies, se jactan de la belleza extendida de sus plumas (cuyos dibujos son comparados con los ojos del gigante mitológico Argos), y dio su réplica a esa diatriba en un pasaje del *Persiles* en el que incluyó un poeta que se empeñaba disparatadamente en encajar un lacayo en su comedia, "a pesar de todas las reglas de la poesía y a despecho del arte cómico" (*Persiles*, III, 2, 763). Al escribir dicho pasaje, Cervantes tuvo en mente el *Arte nuevo* de Lope, en el que se contemplaba la figura del lacayo (v. 286, 147), pero también la imagen sobre los pavos reales del prólogo de *El peregrino en su patria*, en respuesta a la cual escribió lo siguiente sobre el disparatado poeta lopista: "miróse a los pies de su ignorancia y deshizo la rueda de su vanidad y locura" (*Persiles*, III, 2, 763).

Tras haber evidenciado su enorme producción teatral, Lope desprecia en su prólogo las críticas de quien no ha hecho nada comparable:

> Pues ¿qué dirá quien con una estancia pensada en una primavera, escrita en un verano, castigada en un otoño y copiada en un invierno, quiere escurecer los inmensos trabajos ajenos de que por dicha, en acabando de imitar, murmura? (64).

Es de advertir que Lope ya no emplea el plural, sino que se dirige ahora a una persona en concreto, y sus palabras delatan nuevamente una actitud defensiva frente a una crítica formulada con anterioridad, lo que indica que se está defendiendo de la crítica de Cervantes.

Por último, Lope dedica el párrafo final de su prólogo a la presentación de la novela:

> Pero sean cuales fueren, éste el *Peregrino*: no carece su historia de algún deleite, porque Tulio dijo: *Lectionem sine ulla delectatione negligo*, ni de algún provecho por obedecer a Horacio: *Qui miscuit utile dulce*. No hay que cortarle la ropa, que pedazos de sayal ¿a quien pueden ser de provecho? Y aunque es verdad que el bordón suele llevarse para los perros que muerden, yo sé de su humildad que antes les echará del pan de su limosna. Sólo es justo que adviertan algunos que *omni vitio carere debet, qui in alterum dicere paratus est*. Y si para esto no bastare la sentencia de Salustio, ¿qué cosa más vil y reputada a infamia entre todas las naciones que tratar mal los peregrinos? Pues Dios dijo en el *Exodo*: *Advenam non contristabis, neque afliges eum: advenae enim et peregrino molestus non eris; scitis enim advenarum animas, qui et ipsi Peregrini fuistis in terra Aegypti* (64)[56].

[56] Como ha evidenciado José Luis Pérez López, Cervantes daría respuesta conjunta a este fragmento final del prólogo de *El peregrino en su patria* y a los preliminares de la *Jerusalén conquistada* (1609), en los que Lope se identificaba con Diógenes mediante la inclusión de un dibujo con una figura que lo representaba sentado en un tonel al sol y la palabra latina *satis*, a través de la última *aprobación* (innecesaria a efectos legales) de las tres que constan en los preliminares de la segunda parte del *Quijote*, firmada en Madrid a 27 de febrero de 1615 por el licenciado Francisco Márquez Torres, y en cuya redacción, como se ha sospechado desde antiguo, seguramente intervino el propio Cervantes, si no la escribió él mismo en su totalidad. En dicha aprobación se hacen claras referencias a las sentencias de Horacio ("*ui miscuit utile dulce*", 'Quien mezcló lo útil con lo dulce') y Salustio ("*omni vitio carere debet, qui in alterum dicere*

Así pues, la mayor parte del prólogo de *El peregrino en su patria* constituye una respuesta a la crítica realizada en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, lo que otorga una especial relevancia a la afirmación realizada al inicio del mismo: "Para mí también son obras *las de mano* como las impresas: ¿en qué, pues, se fían los que porque no imprimen murmuran?". Al escribir estas palabras, Lope se refiere al manuscrito de la primera parte del *Quijote*, en cuyo capítulo 48 Cervantes había "murmurado" contra su *Arte nuevo* y contra sus comedias. Lope reprocha a Cervantes que se escude en el carácter manuscrito de su obra para criticarlo, en lugar de hacerlo más pública y abiertamente en una obra impresa, pero da a entender que las críticas vertidas en ese manuscrito le resultan igual de acerbas que si hubieran figurado en una obra publicada. Las palabras de Lope evidencian que había leído el libro de mano o manuscrito de la primera parte del *Quijote* antes de escribir el prólogo de *El peregrino en su patria*, y refrendan la circulación del manuscrito de la obra cervantina con anterioridad a su publicación.

En consecuencia, y aunque es difícil precisar con exactitud el momento en el que Cervantes puso en circulación el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, sabemos al menos que lo hizo antes de que Lope escribiera el prólogo de *El peregrino en su patria*, obra publicada en 1604. Como hemos visto, Lope se refirió en su prólogo, que no lleva data, a la reciente publicación en 1603 de las *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores* ("*Ahora* han salido algunas comedias…"), por lo que el manuscrito de la primera parte del *Quijote* ya estaba en circulación

---

paratus est", 'debe estar libre de todo vicio quien se dispone a hablar contra otro') empleadas por Lope en el párrafo trascrito del final del prólogo de *El peregrino en su patria*, así como a la identificación de éste con Diógenes en los preliminares de la *Jerusalén conquistada*: "Ha habido muchos que, *por no haber sabido templar ni mezclar a propósito lo útil con lo dulce*, han dado con todo su molesto trabajo en tierra, pues *no pudiendo imitar a Diógenes en lo filósofo y docto, atrevida, por no decir licenciosa y desalumbradamente, le pretenden imitar en lo cínico*, entregándose a maldicientes, inventando casos que no pasaron, para hacer capaz *al vicio que tocan de su áspera reprehensión*, y por ventura descubren caminos para seguirle, hasta entonces ignorados, con que vienen a quedar, si no reprehensores, a lo menos maestros dél…" (*Quijote*, II, Preliminares, 323-324). Cfr. José Luis Pérez López, "Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda", cit., pp. 43-47.

cuando el Fénix conoció dicha publicación. La última *licencia* de la edición portuguesa de las *Seis comedias*... es de 6 de junio de 1603, lo que indica que la obra debió publicarse poco después de esa fecha. Es posible, por lo tanto, que Lope tuviera noticia de la impresión de las *Seis comedias*… ya en 1603, y que compusiera en ese mismo año el prólogo de *El peregrino en su patria*, aunque también pudo escribirlo en cualquier momento anterior a la publicación de esta obra en 1604. La *aprobación* de *El peregrino en su patria* está fechada el 25 de noviembre de 1603, su *dedicatoria* (a Don Pedro Fernández de Córdoba) el 31 de diciembre de 1603, y su *tasa*, último paso previo a la publicación, el 27 de febrero de 1604, por lo que seguramente se publicó poco después de esa fecha. Así pues, es probable que Lope escribiera el prólogo de *El peregrino en su patria* a finales de 1603 o a principios de 1604, por lo que el manuscrito de la primera parte del *Quijote* ya debía de estar en circulación en 1603.

Por otra parte, todo indica que la carta de Lope del 14 de agosto de 1604 es posterior a la composición del prólogo de *El peregrino en su patria*. En dicho prólogo, como hemos visto, Lope alude a Cervantes con la siguiente expresión: "¿en qué, pues, se fían los que porque no imprimen murmuran?". Y en la carta afirma lo siguiente: "De poetas no digo: muchos en cierne para el año que viene, pero ninguno tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote". La primera expresión revela que Lope aún no estaba al tanto de la próxima impresión de la primera parte del *Quijote*, y la segunda evidencia que ya conocía su inminente publicación, y que Cervantes estaba buscando quien le hiciera los poemas preliminares para la versión impresa.

En definitiva, el prólogo de *El peregrino en su patria*, en el que Lope reacciona expresamente contra la crítica de su *Arte nuevo* y de sus comedias realizada en una obra de mano, la carta de Lope del 14 de agosto de 1604 y los testimonios contenidos en *La pícara Justina* y en la obra del morisco Juan Pérez, no dejan lugar a dudas sobre la circulación manuscrita de la primera parte del *Quijote* antes de su publicación.

4. LA BURLA DE LAS OBRAS DE LOPE DE VEGA EN LOS PRELIMINARES DE LA PRIMERA PARTE DEL *QUIJOTE* (1605)

Según se deduce de la carta de Lope de Vega de 1604, el manuscrito de la primera parte del *Quijote* que circuló antes de esa fecha no llevaba

aún los sonetos preliminares que figuran en la edición impresa de 1605, y seguramente tampoco tenía un prólogo, o al menos el mismo prólogo que figura en dicha edición (pues en él Cervantes da a entender que lo escribió en el momento de "sacar a luz" [*Quijote* I, Prólogo, 148] la obra, expresión que se empleaba para referirse a la publicación de los textos, y no a su circulación en forma manuscrita). Debió de ser en la segunda mitad de 1604 cuando, comprobando que no encontraba quién le hiciera los poemas laudatorios, Cervantes se decidió a escribirlos él mismo en tono burlesco, componiendo además la dedicatoria y el prólogo[57], en el que explicaba su decisión de escribir dichos poemas y se burlaba de los poemas elogiosos, las citas al margen, las anotaciones al final de los libros o las citas de autores con que Lope de Vega había adornado las ediciones impresas de sus obras de carácter no dramático. El hecho de que Lope de Vega respondiera en el prólogo de *El peregrino en su patria* a los ataques cervantinos del manuscrito del capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* contra su *Arte nuevo* y contra sus comedias, pero no a los vertidos en el prólogo de la obra impresa, indica que dicho prólogo no iba en el manuscrito de la obra cervantina que Lope leyó antes de publicar su novela, y que Cervantes lo añadió en el momento de dar a la imprenta su obra.

Por otra parte, en el momento de componer los poemas preliminares y el prólogo de la primera parte del *Quijote*, Cervantes ya había leído el prólogo de *El peregrino en su patria*, como parece desprenderse de los preliminares de la obra cervantina. Así, la dedicatoria al Duque de Béjar muestra claros indicios de la disputa que se estaba librando entre Cervantes y Lope de Vega. Cervantes dice en ella lo siguiente:

> En fe del buen acogimiento y honra que hace Vuestra Excelencia a toda suerte de libros, como príncipe tan inclinado a favorecer las buenas artes, mayormente *las que por su nobleza no se abaten al servicio y granjerías del vulgo*, he d[e]terminado de sacar a luz al *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*… (*Quijote*, I, Dedicatoria, 147).

[57] Cfr. Francisco Rico, "Historia del texto", en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005 dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, pp. CCXXI-CCLXXVI, p. CCXXI.

Esa referencia al "servicio y granjerías del vulgo" constituye una nueva réplica a lo expuesto por Lope de Vega en su *Arte nuevo* sobre su intención de atenerse al gusto del vulgo. Y Cervantes añade lo siguiente:

> …al abrigo del clarísimo nombre de Vuestra Excelencia, a quien […] suplico le reciba agradablemente en su protección, para que a su sombra, aunque desnudo de aquel precioso ornamento de elegancia y erudición de que suelen andar vestidas las obras que se componen en las casas de *los hombres que saben*, ose parecer seguramente ['con seguridad'] en el juicio de algunos que, continiéndose en los límites de su *ignorancia*, suelen *condenar* con más rigor y menos justicia los trabajos ajenos (*Quijote*, I, Dedicatoria, 147-148).

Al decir que su libro irá "desnudo de aquel precioso ornamento de elegancia y erudición", Cervantes sin duda se refiere a las obras de carácter no dramático publicadas por Lope de Vega, quien, como hemos visto, gustaba de hacer en ellas alardes eruditos, y solía adornar sus márgenes con anotaciones. Cervantes también se burlaría en su prólogo, como enseguida comentaremos, de los ornamentos eruditos del Fénix. Y las palabras sobre el juicio de quienes condenan sin rigor e injustamente los trabajos ajenos seguramente van dirigidas también a Lope, quien, aun sin mencionar expresamente a Cervantes, le había criticado en el prólogo de *El peregrino en su patria*, usando algunas expresiones o términos ("¿cómo hay tantos que se atreven a juzgar de *lo que no entienden*? Hay muchos que por la opinión de otros *condenan* lo que *ignoran*" [55]) que Cervantes remeda en el fragmento trascrito.

Es posible, además, que Cervantes tuviera en mente, al referirse a la crítica injusta de su obra, el soneto, ya comentado, que le fue enviado por correo cuando se encontraba en Valladolid (desde el verano de 1604 hasta el otoño de 1605), en el que se le tachaba de cornudo ("Pues nunca de la Biblia digo le-, / no sé si eres, Cervantes, co- ni cu-…") y se atacaba duramente el *Quijote* ("…y ese tu *Don Quixote* baladí, / de culo en culo por el mundo va / vendidendo especias y azafrán romí / y al fin en muladares parará"). Como comenta José Luis Pérez López[58], en ese soneto hay una réplica a lo expresado en el capítulo IX de la primera parte del *Quijote*, en el que Cervantes se pinta a sí mismo en el mercado del Alcaná de Toledo y ve a un muchacho que va a vender unos cartapacios y

[58] Cfr. José Luis Pérez López, "Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: De Liñán de Riaza a Lope de Vega", cit., pp. 22-26.

papeles viejos a un especiero, quien los utilizaría para envolver sus especias:

> Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un *sedero* [Pérez López enmienda convincentemente por *especiero*]; y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con carácteres que conocí ser arábigos (*Quijote*, I, 9, 170).

Entre esos papeles se encuentra el cartapacio que contiene la historia en arábigo de don Quijote, que es rescatada por Cervantes. A juicio de Pérez López, la escena representa una burla de un poema enviado por Belardo (Lope de Vega) a su amigo Riselo (Liñán de Riaza), en el que el Fénix declaraba su intención de cambiar de temas y de estilo, por lo que iba a juntar los "papeles" o manuscritos de sus obras para vendérselos a un especiero como papel de envolver[59]. Así, Cervantes representa el momento en el que un muchacho va a vender los "papeles" de Lope al especiero, y entre esos papeles encuentra el cartapacio del *Quijote*, el cual, para mayor chanza de las acotaciones eruditas que Lope incluía en los márgenes de algunas de sus obras, contiene también una anotación marginal de carácter burlesco: "Está […] aquí en el margen escrito esto: '*Esta Dulcinea del Toboso*, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha'" (*Quijote*, I, 9, 170). Por eso Lope de Vega (o Liñán de Riaza) dio réplica a esta escena diciendo en el soneto lo siguiente: "y ese tu *Don Quixote* baladí, / de culo en culo por el mundo va / *vendiendo especias* y azafrán romí / y al fin en muladares parará". El soneto pudo ser escrito después de que Lope o Liñán conocieran el manuscrito de la primera parte del *Quijote* (y de ahí la expresión "de culo en culo", que constituiría una referencia sarcástica a la fórmula que se empleaba para aludir a la

[59] Pérez López recoge los versos de Lope, que dicen así: "Quiero mudar de amores y de estilo, / y huir de luz que alumbra y no calienta, / pues como mariposa me encandilo. / Ayer con *mis papeles* hice cuenta, / y hallé, sin otras muchas niñerías / cuyo perdido tiempo me atormenta, / cien sonetos, seis pares de elegías, / como zapatos viejos desechados, / vivos retratos de pasiones mías. / Estos, señor Riselo, están doblados, / que *me los ha pedido un especiero / que quiere dar pimienta en mis cuidados*" (*ibidem*, p. 24).

circulación de los manuscritos, que pasaban "de mano en mano"), y Cervantes pudo recibirlo por correo en su casa de Valladolid antes de escribir los preliminares de la primera parte del *Quijote*.

Cervantes comienza así el prólogo de esta obra:

> Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. *Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío*, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? (*Quijote* I, Prólogo, 148).

La referencias que hace Cervantes al "orden de naturaleza" y a su "estéril y mal cultivado ingenio" cobran toda su significación si se interpretan como una muestra de fingida e irónica modestia frente a lo expresado en el prólogo de *El peregrino en su patria*, en el que, como hemos visto, Lope hacía alarde de su propio ingenio y de los dones que le había dado la "Naturaleza" ("Si algo agrada, comúnmente alaban el natural del dueño, niegan el arte"; "Habiendo Tulio dicho que muchos sin doctrina alguna: *Naturam ipsam sequuti multa laudabilia fecerunt*…"; " Y en el de *Natura deorum* dijo claramente que eran mejores las cosas que la Naturaleza hacía que las que el arte perfeccionaba").

Asimismo, la declaración cervantina de que su obra se había engendrado en una cárcel podría constituir otra referencia irónica al hecho de que Lope de Vega, en el "Prólogo del autor" de *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*, obra publicada en 1602, declarara que la había escrito en un galeón militar en el que había embarcado:

> en una jornada de mar, donde con pocos años iba a ejercitar las armas, forzado de mi inclinación ejercité la pluma donde a un tiempo mismo el General acabó su empresa y yo la mía. Salí, pues, sobre las aguas, entre jarcias del galeón San Juan y las banderas del Rey Católico,

> escribí y traduje de Turpino estos pequeños cantos a cuyas *Rimas* puse después la última lima…[60]

Parece refrendarlo el hecho de que Cervantes también tuviera en cuenta otro fragmento de ese mismo prólogo de *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*, en el cual Lope había incluido una cita de unos versos del *Orlando furioso* de Ariosto animando a que otro autor continuara su obra ("…*e del'India à Medor desse lo scettro*, / *forse altri canterà con miglior plectro*"), concluyendo de esta forma: "…dejando casi otros tantos [cantos] a otro mejor ingenio que los prosiga, pues lucirá más corriendo tras mi ignorancia, que mi discurso humilde después de la celebrada tela del famoso Ariosto"[61]. Pues bien, Cervantes reproduciría -seguramente con intención burlesca- esta propuesta de continuación y la cita del verso de Ariosto al final de la primera parte del *Quijote*, que acaba precisamente con otra propuesta de continuación similar y con el mismo verso de Ariosto:

> Éstos son los versos que se pudieron leer; los demás, por estar carcomida la letra, se entregaron a un académico para que por conjeturas los declarase. Tiénese noticia que lo ha hecho, a costa de muchas vigilias y mucho trabajo, y que tiene intención de sacallos a luz, con esperanza de la tercera salida de don Quijote: "*Forsi altro canterà con miglior plectio*" (*Quijote*, I, 52, 318)[62].

La propuesta cervantina, como es sabido, tendría sus consecuencias, puesto que Avellaneda aceptaría la invitación, continuando la historia de don Quijote.

[60] Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, en Lope de Vega, *Obras completas. Poesía, I: La Dragontea. Isidro. Fiestas de Denia. La hermosura de Angélica*, Madrid, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, 2002, pp. 609-970, p. 614.

[61] *Ibidem*.

[62] Este remedo que Cervantes hace de Lope podría justificar (entre otros) las palabras del prólogo de *El peregrino en su patria*, en el que el Fénix, refiriéndose de manera encubierta a Cervantes tras leer su manuscrito de la primera parte del *Quijote*, decía lo siguiente: "Pues ¿qué dirá quien […] quiere escurecer los inmensos trabajos ajenos de que por dicha, *en acabando de imitar*, murmura?" (64).

Cervantes escribe después en su prólogo lo siguiente:

> Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas, antes las juzga por discreciones y lindezas y las cuenta a sus amigos por agudezas y donaires. Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de *Don Quijote*, *no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte, casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen*, lector carísimo, *que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres* (*Quijote*, I, Prólogo, 148).

Esa diatriba burlesca a "otros" que piden casi llorando el perdón de las faltas de sus obras sin duda va dirigida a Lope de Vega, quien, como hemos visto, se disculpaba de los yerros de sus comedias en el prólogo de *El peregrino en su patria*, empleando el verbo "suplicar" al que alude Cervantes:

> Con esto quedarán los aficionados advertidos, a quien también *suplico* lo estén de que las comedias que han andado en tantas lenguas, en tantas manos, en tantos papeles, no impresas de la mía, no deben de ser culpadas de sus yerros (63).

Y Cervantes se sigue burlando de los peritextos[63] de las obras del Fénix: "Sólo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la inumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse" (*Quijote*, I, Prólogo, 148). Cervantes declara después el enorme trabajo que le ha dado componer el prólogo (lo que parece confirmar que el manuscrito de la obra no lo llevaba), e inventa después la aparición de un supuesto amigo, al que le dice lo siguiente:

[63] Gérard Genette denomina *peritexto* al conjunto de elementos situados "alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de los capítulos o ciertas notas", los cuales, junto al *epitexto*, o conjunto de "todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros)", constituyen el *paratexto* (cuya fórmula sería la siguiente: "*paratexto* = *peritexto* + *epitexto*"). Cfr. Gérard Genette, *Umbrales*, México D. F.-Buenos Aires, Siglo XXI, 2001, p. 10.

> -Porque, ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina; sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes? ¿Pues qué, cuando citan la *Divina Escritura*? No dirán sino que son unos santos Tomases y otros doctores de la Iglesia […]. De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del A.B.C., comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoilo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro (*Quijote*, I, Prólogo, 148)[64].

[64] Como explican Pedro Conde y Javier García, los cuatro autores citados por Cervantes (Aristóteles, Xenofonte, Zoilo y Zeuxis) figuraban en la *Officina* de Ravisio Téxtor, una de las obras enciclopédicas de las que Lope acostumbraba a sacar su "erudición". Los tres primeros aparecían como ejemplos de envidiosos en el apartado dedicado por Ravisio Téxtor a la envidia, y el pintor Zeuxis figuraba en otros apartados de la obra como ejemplo de personaje caracterizado por su vanagloria y su arrogancia. Por otra parte, el propio Lope de Vega se había identificado con Zeuxis en *La hermosura de Angélica* (1602) y en un poema preliminar de la segunda parte de sus *Rimas* (1604). Todo ello, según Conde y García, permite realizar una doble lectura del pasaje cervantino: en un primer nivel, "se vale Cervantes de una especie de 'ficción del azar', citando cuatro nombres de personajes antiguos, para poner en la picota la pseudoerudición de que adolece buena parte de la literatura coetánea y que se nutre de obras como la *Officina* (esto es el "Taller") de Téxtor; en ese nivel, el texto va dirigido al 'desocupado lector' al que se apela en el comienzo del prólogo"; y en un segundo nivel, el destinatario del mensaje sería el propio Lope de Vega, el cual, como buen conocedor de la *Officina*, podría entender sin dificultad que Cervantes quería adjudicarle los defectos que en dicha obra se atribuían a Aristóteles, Xenofonte, Zoilo y Zeuxis, tachándole así indirectamente de envidioso y arrogante. Cfr. Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez, "Ravisio Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica", *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 4, noviembre 2002, http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/ravisio.htm.

Los términos *confuso* y *vulgo* de la primera frase, como hemos visto, habían sido empleados por Lope en el *Arte nuevo*, y remedados por Cervantes en el capítulo 48 del manuscrito de la primera parte del *Quijote*. Si Lope había sugerido en *El peregrino en su patria* que Cervantes se quejaba por no imprimir, éste recuerda que, al menos, algo había publicado en su momento (*La Galatea*, en 1585). Las referencias a la falta de erudición y doctrina y a las citas de las Escrituras aluden a las obras impresas de Lope, que solía hacer en ellas ostentación de erudición y citaba frecuentemente la *Biblia*, y ya hemos visto que el mismo párrafo inicial del prólogo de *El peregrino en su patria* abundaba en sentencias de filósofos como Aristóteles y Platón. Asimismo, la mención de las acotaciones en los márgenes y de las anotaciones al final de los libros remite a los libros de carácter no dramático de Lope, que presentaban todos esos elementos[65]. En concreto, el *Isidro*, publicado en 1599, y *El*

[65] Los peritextos de las obras de distintos géneros que Lope publicó por esas fechas son copiosos. Así, *La Dragontea*, publicada en 1598, además de la dedicatoria "Al Príncipe Nuestro Señor", llevaba en sus preliminares un "Prólogo de don Francisco de Borja", cinco poemas laudatorios (uno del propio Miguel de Cervantes) y un apartado titulado "Lo que se ha de advertir para la inteligencia de este libro", en el que se ofrecía información sobre las personas que aparecían en la obra o sobre algunos términos de la misma, y una "Tabla de argumentos" al final del libro (Lope de Vega, *La Dragontea*, en *Obras completas. Poesía*, I*: La Dragontea. Isidro. Fiestas de Denia. La hermosura de Angélica*, cit., pp. 1-194, pp. 5-11, 193-194); la *Arcadia*, publicada también en 1598, presentaba en sus preliminares una dedicatoria "A Don Pedro Téllez Girón", un "Prólogo" y trece poemas elogiosos, así como un apartado final titulado "Exposición de los nombres poéticos y históricos contenidos en este libro", ordenados alfabéticamente (Lope de Vega, *Arcadia*, en *Obras completas. Prosa*, I: *Arcadia. El peregrino en su patria*, Madrid, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, 1997, pp. 1-392, pp. 7-16, 355-392); el *Isidro* (de 1599) llevaba en sus preliminares un soneto a modo de dedicatoria "Al Rey Nuestro Señor", nueve poemas laudatorios, otra dedicatoria "A la muy insigne villa de Madrid", otra dedicatoria al propio Lope ("A Lope de Vega Carpio, Fray Domingo de Mendoza"), dos contestaciones de Lope a la misma ("Lope de Vega Carpio, a Fray Domingo de Mendoza"; "A Fray Domingo de Mendoza, Lope de Vega Carpio") y un "Prólogo del autor", así como algunas anotaciones en el margen del prólogo y muchas otras en los márgenes del cuerpo de la obra, además de un apéndice final titulado "Los libros y autores que se citan para la exornación de esta historia" (Lope de Vega, *Isidro*, en *Obras completas. Poesía*, I, cit., pp. 195-542, pp. 200-210, 539-542). En *Las Fiestas de Denia*, también de 1599, figuraba una dedicatoria inicial "A Doña Catalina de Zúñiga, Virreina de Nápoles", y al

peregrino en su patria, de 1604, incluían acotaciones en los márgenes[66]; *La Dragontea* (1598) llevaba una lista preliminar de autores y nombres, y al final de la *Arcadia* (1598) y del *Isidro* (1599) figuraban sendos listados alfabéticos de autores, el primero de los cuales terminaba, precisamente, con Zoilo[67].

Cervantes añade después lo siguiente:

> También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos; aunque, si yo los pidiese a dos o tres oficiales amigos, yo sé que me los darían, y tales que no les igualasen los de aquellos que tienen más nombre en nuestra España (*Quijote*, I, Prólogo, 148).

---

final se añadía un soneto laudatorio, otro soneto dirigido "Al Rey Nuestro Señor" y dos romances (Lope de Vega, *Las Fiestas de Denia*, en *Obras completas. Poesía*, I, cit., pp. 543-608, pp. 547, 597-608). *La hermosura de Angélica* (1602) presentaba en los preliminares una dedicatoria "A don Juan de Arguijo, Veinticuatro de Sevilla", un "Prólogo del Autor" y diecisiete poemas laudatorios, así como otros dos poemas y un epigrama al final de la obra (Lope de Vega, *La hermosura de* Angélica, en *Obras completas. Poesía*, I, cit., pp. 609-970, pp. 613-622, 969-970). Y *El peregrino en su patria* (1604) tenía en sus preliminares una dedicatoria "A don Pedro Fernández de Córdoba" seguida de nueve poemas laudatorios, "El Prólogo" y otros tres poemas (Lope de Vega, El peregrino en su patria, en *Obras completas. Prosa*, I, cit., pp. 393-784, pp. 399-415), y presentaba además varias acotaciones en los márgenes del *Libro primero* (pp. 462-479) y del *Libro tercero* (pp. 614-647).

[66] José Luis Pérez López cree que, al mencionar las acotaciones de los márgenes, Cervantes podría referirse al manuscrito de la *Jerusalén conquistada*, que debió conocer antes de su publicación en 1609, ya que en dicha obra hay muchas más anotaciones que en *El peregrino en su patria* (cfr. José Luis Pérez López, "Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda", cit., pp. 55 y ss.). No obstante, las acotaciones también eran numerosas en los márgenes del *Isidro*.

[67] Vid. Lope de Vega, *Arcadia*, cit., p. 392.

Y en los preliminares de las obras de Lope figuraban abundantes poemas compuestos por duques, marqueses, condes, religiosos, damas o poetas[68].

El "amigo" soluciona todas sus dudas a Cervantes: los poemas preliminares puede componerlos él mismo, "ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda" (y así lo haría Cervantes, adjudicándoselos a sujetos tanto o más estrafalarios); puede incluir algunos latines que recuerde de memoria o que encuentre fácilmente en los libros a modo de anotaciones en los márgenes, atribuyéndoselos (o no) a su verdadero autor, con lo cual le tendrán "siquiera por *gramático*, que el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy" (y Lope de Vega se había tildado a sí mismo de "gramático" en un pasaje del *Arte nuevo* en el que, comparándose con Tirón, aprendiz y secretario de Cicerón, presumía de haber aprendido los preceptos del arte antes de los diez años: "No porque yo ignorase los preceptos, / gracias a Dios, que ya, Tirón *gramático*, / pasé los libros que trataban de esto / antes que hubiese visto al sol diez veces / discurrir desde el Aries a los Peces" vv. 17-21, 132]); y en cuantos a las "anotaciones al fin del libro", el "amigo" aconseja lo siguiente:

> para mostraros hombre erudito en letras humanas y cosmógrafo, haced de modo como en vuestra historia se nombre el río Tajo, y veréisos luego con otra famosa anotación, poniendo: *El río Tajo fue así dicho por un rey de las Españas; tiene su nacimiento en tal lugar y muere en el mar océano, besando los muros de la famosa ciudad de Lisboa; y es opinión que tiene las arenas de oro, etc*. (*Quijote*, I, Prólogo, 149).

La burla va expresamente dirigida contra la *Arcadia* (1598), en la cual Lope había incluido un apéndice final titulado "Exposición de los nombres poéticos y históricos contenidos en este libro" con apartados ordenados alfabéticamente, y, en el apartado de la T, incluía la entrada del

[68] Así, en *La Dragontea* iba un poema del Duque de Osuna y otros dos de Fray Miguel Cejudo; en el *Isidro*, del Marqués de Sarriá, de Fray Miguel de Cejudo, de Doña Isabel de Figueroa y de Doña Marcela Trillo de Armenta; en *La hermosura de Angélica*, del Príncipe de Fez, del Marqués de la Adrada, del Conde de Villamayor y del Conde de Adaquaz; en *El peregrino en su patria*, de Francisco de Quevedo… Cfr. Lope de Vega, *La Dragontea*, cit., p. 7; *Isidro*, cit., p. 201-204; *La hermosura de Angélica*, cit., pp. 616-618; *El peregrino en su patria*, cit., p. 49.

río Tajo de la que se burla Cervantes: "TAJO, río de Lusitania. Nace en las sierras de Cuenca, y tuvo entre los antiguos fama de llevar [...] arenas de oro. [...] entra en el mar por la insigne Lisboa..."[69].

Y por lo que respecta, en fin, a "la citación de los autores que los otros libros tienen", el "amigo" aconseja a Cervantes lo siguiente:

> El remedio que esto tiene es muy fácil, porque no habéis de hacer otra cosa que buscar un libro que los acote todos, desde la A hasta la Z, como vos decís. Pues ese mismo abecedario pondréis vos en vuestro libro; que, puesto que a la clara se vea la mentira, por la poca necesidad que vos teníades de aprovecharos dellos, no importa nada; […] Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón (*Quijote*, I, Prólogo, 149).

Cervantes se burla ahora de la lista de autores que aparecía al final del *Isidro*, titulada "Los libros y autores que se citan para la exornación de esta historia", entre los cuales figuraban Aristóteles, San Basilio y Marco Tulio Cicerón[70]. El "amigo" aduce después que, bien pensado, la obra cervantina "no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas" que adornan otros libros, y Cervantes prescinde sin más de las acotaciones marginales, de las anotaciones finales y de las citas de autores, considerando que el lector se verá aliviado "en hallar tan sincera y tan sin revueltas la historia del famoso don Quijote de la Mancha" (*Quijote*, I, Prólogo, 150), en la que solo incluiría algunos poemas preliminares de carácter burlesco.

La propia inclusión de esos poemas irónicamente laudatorios, atribuidos a personajes ficcionales famosos como Urganda la Desconocida, Amadís de Gaula o Belianís de Grecia, supone una mofa de

[69] Lope de Vega, *Arcadia*, cit., p. 387. Antonio Rey Hazas recuerda al respecto que Lope era "célebre defensor del Tajo y se identificaba muy directamente con él y con Toledo", lo que aportaría un significado añadido a la burla cervantina (cfr. Antonio Rey Hazas, "Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los Romances* y los primeros capítulos del *Quijote*", cit., p. 491).

[70] Cfr. Lope de Vega, *Isidro*, cit., pp. 539-542. Vid. al respecto Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Nueva biografía de Lope de Vega*, cit., cap. IV.

la práctica habitual de Lope de incluir poemas elogiosos escritos por personajes de renombre en los preliminares de sus obras, y algunos de los poemas cervantinos contienen claras diaribas contra el Fénix. La crítica ha evidenciado que en el atribuido a Urganda la Desconocida, titulado "Al libro de *Don Quijote de la Mancha*", hay unos versos relativos a unos jeroglíficos ("No indiscretos hieroglí- / estampes en el escu-, / que, cuando es todo figu-, / con ruines puntos se envi-" [*Quijote*, I, Preliminares, 26]) que seguramente aluden a Lope de Vega, el cual, ufano por considerarse descendiente de Bernardo del Carpio, había hecho estampar diecinueve torres en el escudo que aparecía en la *Arcadia* (1598) y en *El peregrino en su patria* (1604)[71]. Y otros versos del mismo poema sin duda aluden a Lope de Vega, como los relativos a los frecuentes latines que incluía en sus obras ("Pues al cielo no le plu- / que salieses tan ladi- / como el negro Juan Lati-, / *hablar latines rehú*-."), o a sus no menos frecuentes citas de filósofos ("No me despuntes de agu-, / ni *me alegues con filó*-, / porque, torciendo la bo-, / dirá el que entiende la le-, / no un palmo de las ore-: / '¿Para qué conmigo flo-?" (*Quijote*, I, Preliminares, 150).

En el soneto titulado "De Amadís de Gaula a don Quijote de la Mancha" se lee lo siguiente: "…en tanto, al menos, que en la cuarta esfera, / sus caballos aguije el rubio *Apolo*, / tendrás claro renombre de

[71] Vid. Lope Vega, *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 51 y Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, cit., p. 43. Se ha pensado que los versos cervantinos también podrían aludir a *La pícara Justina*, que estaba llena de jeroglíficos, y en su versión impresa incluía un escudo falso de don Rodrigo Calderón (cfr. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, cit., p. 26, nota 74 y Javier Blasco Pascual, "Un retrato de Miguel de Cervantes en el *Quijote* de Avellaneda y la respuesta cervantina: los cuentos 'de loco y perro' en el prólogo del *Quijote* de 1615", en *Praestans Labore Victor. Homenaje al Profesor Víctor García de la Concha del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca*, coordinación y edición de Javier San José Lera, Acta Salmanticensia, 309, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 95-118, pp. 102-104). Con todo, hay que tener en cuenta que los versos de Cervantes se refieren a un escudo *estampado* en una obra impresa ("*estampes* en el escu-,"), y *La pícara Justina* vio la luz a principios de 1605, después de la publicación de la primera parte del *Quijote*, mientras que en las ediciones impresas de la *Arcadia* y de *El peregrino en su patria*, obras publicadas con anterioridad a la composición del soneto cervantino, figuraban sendos escudos estampados.

valiente; / tu patria será en todas la primera; / tu sabio autor, al mundo *único y solo*" (*Quijote*, I, Preliminares, 151). Y no hay que olvidar que en el soneto satírico que Cervantes recibió en su casa de Valladolid se identificaba a Lope con Apolo ("sólo digo que es Lope Apolo"), ni que el Fénix, en la portada de *El peregrino en su patria*, había incluido el lema *aut unicus aut peregrinus*, al cual parece aludir el último verso cervantino.

Asimismo, el soneto cervantino atribuido a "Gandalín, escudero de Amadís de Gaula", dirigido "A Sancho Panza, escudero de don Quijote", podría constituir otra respuesta al mismo soneto satírico que Cervantes recibió en su casa de Valladolid, en el cual se le invitaba a que "honrara" a Lope: "Honra a Lope, potrilla, ¡o guay de ti! / Que es sol, y si se enoja, lloverá". Y en el soneto cervantino se lee lo siguiente: "Salve […], ¡oh Sancho!, tan buen hombre / que a solo tú nuestro español Ovidio / con buzcorona te hace reverencia". Aunque se ha supuesto que ese "nuestro español Ovidio" pudiera representar al propio Cervantes, quien, al modo de Ovidio en sus *Metamorfosis*, habría metamorfoseado a Aldonza Lorenzo en Dulcinea del Toboso[72], cabe más bien pensar que tal expresión se refiera a Lope de Vega, el cual, como el poeta latino, sufrió el castigo del destierro por sus libelos difamatorios. Desde esta perspectiva, el hecho de representar a Lope de Vega haciendo una reverencia a Sancho Panza, el cual haría al Fénix una "buzcorona" (esto es, descargaría un golpe humillante sobre su cabeza inclinada[73]), podría interpretarse como una réplica a la petición de que Cervantes honrara a Lope[74]. Por lo demás, Cervantes no solo reproduce al final de la primera

[72] Cfr. Miguel de Cervantes, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, cit., p. 31, nota 99.

[73] El DRAE define la *buzcorona* como la "burla que se hacía dando a besar la mano y descargando un golpe sobre la cabeza y carrillo de quien la besaba".

[74] Cervantes volvería a burlarse del mencionado soneto, y más concretamente de la expresión del mismo que identificaba a Lope con Apolo, dios del sol ("a Lope […]. / Que es sol, y si se enoja, lloverá"), en el cuento de locos del manicomio de Sevilla incluido en el primer capítulo de la segunda parte del *Quijote*, en el que figuran dos locos que, como Lope en el soneto, creen tener poderes sobre la lluvia. Uno de ellos dice lo siguiente: "…pues, como digo, soy Júpiter Tonante […] Pero con sola una cosa quiero castigar a este ignorante pueblo, y es con no llover en él ni en todo su distrito y contorno por tres enteros años […]. Así pienso llover como pensar ahorcarme". Y otro loco, que se cree

parte del *Quijote* los ya comentados versos del *Orlando furioso*, de Ariosto, que Lope había incluido en el prólogo *La hermosura de Angélica* ("…e del'India à Medor desse lo scettro, / forse altri canterà con miglior plectro"), sino que introduce en los preliminares de su obra un soneto burlesco de "Orlando furioso a don Quijote de la Mancha".

* * *

En definitiva, y recopilando lo hasta aquí expuesto, podemos afirmar que los propios textos de Lope de Vega y de Cervantes constituyen documentos fehacientes sobre la circulación manuscrita de la primera parte del *Quijote* antes de su impresión, y el análisis de las relaciones de intertextualidad entre las obras de ambos autores permite reconstruir los orígenes y el desarrollo de su disputa: Cervantes leyó el *Arte nuevo* de Lope de Vega (probablemente una versión manuscrita de dicha obra, que habría circulado en torno a 1602 ó 1603) y lanzó un duro ataque contra la misma, así como contra las propias comedias del Fénix, en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, obra que, antes de ser publicada, circuló en forma manuscrita (seguramente ya en 1603). En el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604), Lope se defendió del ataque del capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, criticando encubiertamente a Cervantes como autor de una obra de mano o manuscrito, y el 14 de agosto de 1604 escribió una carta en la que se refería despectivamente al manuscrito de la obra cervantina, anunciando su próxima publicación. Tras leer el prólogo de *El peregrino en su patria*, Cervantes compuso, de cara a su publicación, los preliminares de la primera parte del *Quijote* (dedicatoria, prólogo y poemas laudatorios de naturaleza burlesca), en los que se burló de las prácticas del Fénix en otras de sus obras impresas de carácter no dramático (como la *Arcadia*, el *Isidro*, *La hermosura de Angélica* o *El peregrino en su patria*). Lope de Vega no solo hubo de lamentar que el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, en cuyo capítulo 48 se criticaba su concepción teatral y sus comedias, se diera a la imprenta, sino también que en los preliminares de la obra, publicada en 1605, Cervantes se mofara del resto de sus libros.

Neptuno, responde así: "que si él es Júpiter y no quisiere llover, yo, que soy Neptuno, el padre y dios de las aguas, lloveré todas las veces que se me antojare y fuere menester" (*Quijote*, II, 1, 328-329).

5. LA IMPORTANCIA DE LOS MANUSCRITOS EN LA DISPUTA ENTRE CERVANTES Y AVELLANEDA

La transmisión manuscrita de las obras literarias no solo fue de gran importancia en la disputa que se produjo entre Lope de Vega y Cervantes, sino también en la que éste mantuvo con Avellaneda, el cual hizo suya la defensa del Fénix contra los ataques cervantinos.

Como ya propusiera Martín de Riquer[75]y se ha explicado detalladamente en distintos lugares[76], tras el pseudónimo de Avellaneda se ocultó el aragonés Jerónimo de Pasamonte. En la primera parte del *Quijote*, Cervantes no solo atacó a Lope de Vega, sino también a Jerónimo de Pasamonte, un antiguo compañero de milicias que participó, como Cervantes, en la batalla de Lepanto (1571), en la Jornada de Navarino

[75] Cfr. Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, cit.

[76] Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca*, cit; Alfonso Martín Jiménez, "Cervantes imitó a Avellaneda", *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, VII, nº 42, noviembre-diciembre 2001, pp. 8-14; Alfonso Martín Jiménez, "Cervantes *versus* Pasamonte («Avellaneda»): Crónica de una venganza literaria", *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 8, diciembre 2004, 30 pp., http://www.um.es/tonosdigital/znum8/; Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, cit.; Alfonso Martín Jiménez, "El lugar de origen de Pasamonte en el *Quijote* de Avellaneda", *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 9, 2005, 32 pp., http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Revista9.htm; Alfonso Martín Jiménez, "Cervantes, Pasamonte y Avellaneda: una nueva lectura del *Quijote* en su cuarto centenario", *Synthesis*, 2, mayo 2005, pp. 31-34; Alfonso Martín Jiménez "De cómo Cervantes indicó que Avellaneda era el aragonés Jerónimo de Pasamonte (*Quijote*, II, LIX)", en José Manuel Oca Lozano (ed.), *La razón de la sinrazón que a la razón se hace. Lecturas actuales del «Quijote»*, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, vol. II, pp. 405-412; Alfonso Martín Jiménez, "Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: la *Vida* de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*", *Cervantes. Bulletin of The Cervantes Society of America*, 25, 1, spring 2005, pp. 105-157, http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics05/martinjimenez.pdf; Alfonso Martín Jiménez, "De Avellaneda y avellanedas", *Edad de Oro*, 25, 2006, pp. 371-407 y Carolina María Schindler y Alfonso Martín Jiménez, "El licenciado Avellaneda y *El licenciado Vidriera*", *Hipertexto*, 3, invierno 2006, pp. 101-122, http://www.panam.edu/dept/modlang/Hiper3Martin.pdf.

(1572) y en la toma de Túnez (1573). Para ello, Cervantes se basó en el manuscrito de la primera versión de la autobiografía de Pasamonte, titulado *Vida y trabajos*, que el aragonés había hecho circular en 1593. En dicho manuscrito, Pasamonte narraba sus experiencias militares de juventud y su largo cautiverio de dieciocho años entre los turcos, y, al describir la toma de la tunecina plaza de la Goleta, en la que no hubo auténtica batalla debido a la huida del enemigo, se adjudicaba un comportamiento heroico similar al que había tenido Cervantes en la batalla de Lepanto. Tras leer el manuscrito de la *Vida y trabajos* de Pasamonte, Cervantes lo satirizó en la primera parte del *Quijote*, transformando al sufrido galeote de los turcos en el galeote Ginés de Pasamonte, condenado por sus muchos delitos a las galeras del rey de España, y tachado de cobarde, embustero y ladrón. Además, y en nueva réplica a la autobiografía del aragonés, Cervantes realizó una imitación meliorativa de la misma al componer la *Novela del Capitán cautivo* (también inserta en la primera parte del *Quijote*), la cual presenta una estructura argumental idéntica a la de la *Vida y trabajos* de Pasamonte. En efecto, ambos relatos autobiográficos, expuestos por cautivos recién liberados y vueltos a España, se articulan en torno a los tres mismos motivos temáticos: en primer lugar, se cuentan las batallas entre turcos y cristianos acaecidas desde 1571 hasta 1574; en segundo lugar, la vida y costumbres del cautiverio, y en tercer lugar, los peligros del viaje de regreso por mar a tierras cristianas tras obtener la liberación. Además, en la *Novela del Capitán cautivo* abundan las alusiones de detalle a la *Vida y trabajos* de Pasamonte, lo que indica que Cervantes le quiso hacer ver que estaba haciendo un remedo meliorativo de su autobiografía, como otra forma de respuesta al hecho de que en ella hubiera querido usurparle su comportamiento heroico en la batalla de Lepanto.

Cuando Jerónimo de Pasamonte leyó la primera parte del *Quijote*, se vio en ella vilipendiado e imitado. Por entonces, había añadido una segunda parte a su autobiografía, en la que narraba sus experiencias como soldado en el reino de Nápoles, pero no pudo publicarla para no verse identificado con el galeote cervantino, satirizado en una obra de gran difusión y autor asimismo de una autobiografía titulada *Vida de Ginés de Pasamonte*. Como venganza contra la afrenta y la imitación cervantinas, Pasamonte decidió imitar a su imitador escribiendo el *Quijote* apócrifo, para lo que se escondió tras el pseudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda, lo que impedía que fuera identificado con el galeote cervantino y le permitiría, además, mantener a salvo su probable condición de fraile bernardo del zaragozano monasterio de Piedra, en el

que seguramente ingresó al volver a España después de enero de 1605[77]. En la continuación apócrifa del *Quijote* cervantino, Pasamonte medió en la disputa literaria que se había producido entre Cervantes y Lope de Vega, tomando decidido partido por el Fénix, ya que ambos habían sido atacados por Cervantes en la primera parte del *Quijote*. Así, en el prólogo del *Quijote* apócrifo, Avellaneda defiende a Lope de los ataques cervantinos, y en el cuerpo de la obra se refiere al mismo en términos elogiosos.

Como ya había hecho con su autobiografía, Pasamonte puso en circulación el manuscrito del *Quijote* apócrifo antes de que fuera publicado en 1614. Tras leer el manuscrito del *Quijote* de Avellaneda, Cervantes quiso hacer ver a su verdadero autor que lo había identificado. Para ello, realizó en varias de sus obras continuas alusiones conjuntas a los dos manuscritos de Pasamonte (el de su *Vida y trabajos* y el del *Quijote* apócrifo), dando así a entender que habían sido compuestos por el mismo autor. Cervantes seguramente leyó el manuscrito del *Quijote* de Avellaneda antes del 6 de mayo de 1611 (fecha interna del entremés cervantino de *La guarda cuidadosa*, en el que se hacen frecuentes alusiones a los dos manuscritos de Pasamonte), y, con toda seguridad, antes del 2 de julio de 1612, fecha de la solicitud de aprobación de las *Novelas ejemplares*, en algunas de las cuales también son abundantes las referencias a los dos manuscritos del aragonés. Así ocurre en *El licenciado Vidriera*[78] y en *El coloquio de los perros*[79], novelas ejemplares

[77] Cfr. Alfonso Martín Jiménez, "El lugar de origen de Pasamonte en el *Quijote* de Avellaneda", cit; Joaquín Melendo Pomareta, "¿Murió Jerónimo de Passamonte en Carenas? (I)", *El Pelado de Ybides* (revista local editada por la Asociación Cultural Amigos Villa de Ibdes), 20, agosto 2001, pp. 14-15; Joaquín Melendo Pomareta, "¿Murió Jerónimo de Passamonte en Carenas? (y II)", *El Pelado de Ybides*, 21, abril 2002, pp. 10-11 y Joaquín Melendo Pomareta, "Algunos hechos históricos en el *Quijote* de Avellaneda", *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 11, julio 2006, 40 pp., http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/11-el%20Quijote%20de%20Avellaneda.htm.

[78] Cfr. Carolina María Schindler y Alfonso Martín Jiménez, "El licenciado Avellaneda y *El licenciado Vidriera*", cit.

[79] Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avallaneda*, cit., pp. 45-160 y Alfonso Martín

en las que Cervantes se burla constantemente de la *Vida y trabajos* de Pasamonte y del *Quijote* de Avellaneda[80]. Pero fue en la segunda parte del *Quijote* cervantino donde se produjo la réplica más directa al aragonés. Cervantes quiso pagar a Avellaneda con su misma moneda, realizando una imitación del *Quijote* apócrifo, pero sin mencionar nunca que lo estaba haciendo, de cara a que el manuscrito de su rival no alcanzara renombre a su costa. Así, todos los episodios de la segunda parte del *Quijote* de Cervantes, desde el primero hasta el último, constituyen una imitación encubierta de distintos pasajes del *Quijote* de Avellaneda. La imitación de Cervantes no tuvo un carácter admirativo, sino meliorativo, correctivo o sarcástico, destinado a mostrar al aragonés su mayor capacidad artística y a hacerle ver que se había servido de la obra apócrifa para componer la suya. A la vez, Cervantes corrigió las cualidades que Avellaneda había otorgado a don Quijote y Sancho y se burló constantemente de sus episodios. Y como Avellaneda había hecho suya la defensa de Lope de Vega, Cervantes realizó frecuentes ataques conjuntos contra los mismos. Solo en la segunda mitad de 1614, cuando Cervantes llevaba muy adelantada la segunda parte de su *Quijote*, supo que la obra de Avellaneda había sido publicada, y decidió mencionarla expresamente

---

Jiménez, "Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: la *Vida* de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*", cit.

[80] En el prólogo de las *Novelas ejemplares*, Cervantes también se burla de Lope de Vega, y, más concretamente, del prólogo de la *Jerusalén conquistada*, publicada en 1609, en el que un amigo del Fénix, Baltasar Elisio de Medinilla, incluía un retrato de Lope y un elogio del mismo realizado por Francisco Pacheco (pintor relacionado con los literatos sevillanos), asegurando que había decidido incluir dicho elogio en ausencia del Fénix y sin su consentimiento (Lope de Vega, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Instituto "Miguel de Cervantes"-C.S.I.C., 1951-1954, 3 vols., vol. I, pp. 13-19). Y en claro remedo burlesco, Cervantes escribió en el prólogo de las *Novelas ejemplares* lo siguiente: "Desto tiene la culpa algún amigo, de los muchos que en el discurso de mi vida he granjeado, antes con mi condición que con mi ingenio; el cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja deste libro, pues le diera mi retrato el famoso [pintor sevillano] don Juan de Jáurigui, y con esto quedara mi ambición satisfecha, y el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo, a los ojos de las gentes, poniendo debajo del retrato: 'Este que veis aquí...'" (513). Cfr. al respecto José Luis Pérez López, "Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda", cit., p. 62 y Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avallaneda*, cit., pp. 84-87.

en el capítulo 59 de su segunda parte para criticarla, aunque no por ello cesó en su estrategia de servirse de la obra de su imitador para componer la suya, y continuó remedando de forma encubierta los episodios del *Quijote* apócrifo hasta culminar los 74 capítulos de su segunda parte. Y para dejar claro al aragonés que lo había identificado, Cervantes no solo remedó el *Quijote* apócrifo en la segunda parte de su *Quijote*, sino que se burló además repetidamente de los episodios narrados en la versión definitiva de la *Vida y trabajos* de Pasamonte.

En consecuencia, la primera versión del manuscrito de la *Vida y trabajos* de Jerónimo de Pasamonte influyó decisivamente en la composición de algunos episodios de la primera parte del *Quijote*, y fue determinante en el inicio de la disputa literaria que se produjo entre Cervantes y Avellaneda, mientras que el manuscrito de la versión definitiva de la autobiografía del aragonés (que no sería publicada hasta el siglo XX), así como el del *Quijote* apócrifo, resultaron esenciales en la composición de la segunda parte del *Quijote* cervantino.

Por otra parte, la defensa que Avellaneda hizo de Lope de Vega en el prólogo del *Quijote* apócrifo demuestra que, contrariamente a lo que se ha supuesto[81], dicho prólogo no fue escrito ni inspirado directamente por el Fénix. Y no solo porque sea claramente Jerónimo de Pasamonte quien se muestra en el prólogo del *Quijote* apócrifo ofendido e imitado por Cervantes[82], sino porque la defensa que Avellaneda hizo de Lope contra los ataques cervantinos es completamente distinta, y hasta opuesta, a la que hizo de sí mismo el Fénix contra los mismos ataques. En efecto, en el prólogo del *Quijote* apócrifo Avellaneda escribe lo siguiente:

> …si bien en los medios diferenciamos, pues él [Cervantes] tomó por tales el ofender a mí, y particularmente a quien tan justamente celebran las naciones más estranjeras, y la nuestra debe tanto, por haber entretenido honestísima y fecundamente tantos años los teatros de

[81] Cfr. Nicolás Marín, "La piedra y la mano en el prólogo del *Quijote* apócrifo", en *Homenaje a Guillermo Guastavino*, Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, pp. 253-288 (reimpreso en Nicolás Marín, *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, edición póstuma de Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 1988, pp. 279-313).

[82] Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, cit., pp. 125-128.

> España con estupendas e inumerables comedias, con el rigor del arte que pide el mundo, y con la seguridad y limpieza que de un ministro del Santo Oficio se debe esperar[83].

Si Avellaneda lamenta que Cervantes le haya ofendido ("el ofender a mí"), es debido a que el segundo, en la primera parte del *Quijote*, realizó una sátira despiadada de Jerónimo de Pasamonte a través de la figura del galeote Ginés de Pasamonte, al que se presentaba como un cobarde, embustero e ingrato ladrón condenado a las galeras reales por sus muchos delitos. Y a continuación, Avellaneda se refiere a la otra persona claramente criticada en la primera parte del *Quijote* ("y particularmente a quien tan justamente celebran…"), que no es otra que Lope de Vega[84], haciendo ver que si lo defiende es debido a que los dos han sido atacados en la misma obra por Cervantes. Éste, como hemos visto, realizaba una dura diatriba contra el *Arte nuevo* y contra las comedias de Lope de Vega a través de la conversación entre el canónigo y el cura del capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*. Pues bien, el cura había lamentado en dicha conversación que las comedias de la época (en clara alusión a las del Fénix) fueran "imágenes de lascivia" (*Quijote*, I, 48, 306) y no estuvieran construidas "como el *arte pide*" (*Quijote*, I, 48, 306), lo que provocaba que estuvieran mal vistas por "los *extranjeros*" (*Quijote*, I, 48, 306). Así mismo, el cura cervantino se refería a las "*muchas e infinitas comedias* que ha compuesto un felicísimo ingenio destos reinos" (*Quijote*, I, 48, 307-308). De ahí que Avellaneda, en diáfana respuesta al ataque cervantino, y remedando sus mismos términos, insista en la honestidad y "limpieza" de las "*innumerables comedias*" de Lope y se refiera a "las naciones más *extranjeras*" y al "rigor del *arte* que *pide* el mundo".

Como hemos visto, el propio Lope de Vega se había defendido de las mismas acusaciones en el prólogo de *El peregrino en su patria*, en el que, contestando al manuscrito de la primera parte del *Quijote*, había ofrecido una respuesta radicalmente distinta a la de Avellaneda, pues, si éste

[83] Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, Prólogo, p. 196.

[84] Más adelante, Avellaneda incluirá en su obra un "epigrama del excelente poeta Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio" (*ibidem*, p. 161), lo que confirma que el "ministro del Santo Oficio" citado en el prólogo es Lope de Vega.

sostiene que las comedias de Lope se ajustan al arte, el Fénix se esforzaba en justificar la necesidad de que los extranjeros comprendieran las particularidades de la comedia española, ajena a su modo de ver a los preceptos del arte: "Y adviertan los extranjeros [...] que las comedias en España no guardan el *arte* y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos, porque con aquel *rigor* de ninguna manera fueran oídas de los españoles" (63). De hecho, Avellaneda parece haber tenido también en cuenta las propias palabras que figuraban en el prólogo de *El peregrino en su patria* (y concretamente el término *rigor* empleado en dicho prólogo por el Fénix), pero, siendo más lopista que Lope, quien había recalcado en el *Arte nuevo* que sus comedias no guardaban el arte ("Mas ninguno de todos llamar puedo / más bárbaro que yo, pues contra el arte / me atrevo a dar preceptos"), sostiene que las comedias del Fénix están construidas con el "*rigor* del *arte* que pide el mundo". Así pues, la defensa que Avellaneda hace de Lope se basa exclusivamente en lo afirmado en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* y en el prólogo de *El peregrino en su patria*, sin tener en cuenta lo expuesto por el propio Fénix en su *Arte nuevo*, lo que evidencia que el prólogo del *Quijote* apócrifo no fue escrito por Lope.

Como es bien sabido, Cervantes daría contestación al prólogo de Avellaneda en el prólogo de la segunda parte de su *Quijote*, publicada en 1615, en el que se referiría a la defensa que Pasamonte había hecho del Fénix, que para entonces ya era sacerdote:

> no tengo yo de perseguir a ningún sacerdote, y más si tiene por añadidura ser familiar del Santo Oficio; y si él lo dijo por quien parece que lo dijo, engañóse de todo en todo: que del tal adoro el ingenio, admiro las obras y la ocupación continua y virtuosa (*Quijote*, II, prólogo, 325).

Así pues, Cervantes continúa el juego de las insinuaciones, y, sin citar expresamente a Lope de Vega, insiste en su crítica irónica del mismo, recordando la autocomplacencia que Lope mostraba sobre su propio ingenio y su abundante obra en el prólogo de *El peregrino en su patria*, y aludiendo además a su licenciosa vida[85].

[85] El mismo tipo de crítica hacia la vida licenciosa de Lope Vega se encuentra, como hemos visto, en la *aprobación* de Francisco Márquez Torres que figura en

6. LOPE DE VEGA Y EL PRÓLOGO DE LAS *OCHO COMEDIAS Y OCHO ENTREMESES NUEVOS, NUNCA REPRESENTADOS* (1615)

En el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, también de 1615, Cervantes se referiría de nuevo a su pendencia con Lope de Vega, y, esta vez, mencionándolo expresamente. El término *nuevos* que figura en el título del volumen podría constituir una referencia al adjetivo que aparece en el título del *Arte nuevo* del Fénix. Y, como han explicado Florencio Sevilla y Antonio Rey, la intitulación elegida por Cervantes implicaba, por una parte, una denuncia del "cerrado engranaje comercial" del teatro español de la época, "dominado por Lope de Vega, que […] había impuesto sus patrones dramáticos a escritores, público, cómicos y 'autores' [directores de compañías dramáticas]"; pero, por otra parte, evidenciaba "la conciencia clara de una frustración", puesto que Cervantes "sabía muy bien que el canal de difusión imprescindible de las obras dramáticas era el de su representación teatral"[86]. De ahí que la publicación de este volumen en 1615, en una fecha próxima a la muerte de Cervantes, constituya un testimonio de su derrota final en la disputa que mantenía con Lope de Vega desde que lanzara contra él sus primeros ataques en el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, al menos por lo que respecta al ámbito de la representación de las obras dramáticas, que estaba definitivamente cerrado para el autor alcalaíno. No obstante, Cervantes no se dio enteramente por vencido, y quiso al menos que sus obras dramáticas, rechazadas para su representación en los escenarios, fueran conocidas a través de su lectura. Así, de la misma manera que las comedias de Lope venían siendo publicadas desde 1604[87], Cervantes

---

los preliminares de la segunda parte del *Quijote*: "Ha habido muchos que […] no pudiendo imitar a Diógenes en lo filósofo y docto*, atrevida, por no decir licenciosa y desalumbradamente,* le pretenden imitar en lo cínico, […] para hacer capaz *al vicio* que tocan de su áspera reprehensión…" (*Quijote*, II, Preliminares, 323-324).

[86] Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, "Introducción" a Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, vol. 14, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. I-LX, pp. II-III.

[87] En ese año se publicó la ya mencionada primera parte de sus comedias, titulada *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*; en 1610 apareció en Madrid la *Segunda parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, y en 1612

quiso publicar las suyas, y ofreció además, en el prólogo del volumen, un testimonio sobre el papel que él mismo había jugado en la evolución del arte escénico español, así como una sintética visión de su propia concepción teatral.

En efecto, el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* puede incluirse sin dificultad en el marco de la disputa que Cervantes venía manteniendo con Lope de Vega. Si el Fénix había suplicado perdón a los lectores por los yerros de sus comedias en el prólogo de *El peregrino en su patria* ("Con esto quedarán los aficionados advertidos, a quien también *suplico* lo estén de que las comedias que han andado en tantas lenguas, en tantas manos […], no deben de ser culpadas de sus yerros" [63]), y Cervantes se había burlado de ello en el prólogo de la primera parte del *Quijote*, ("Pero yo […] no quiero […] *suplicarte*, casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres" [*Quijote*, I, Prólogo, 148]), el inicio del prólogo de las *Ocho comedias*… incide en el mismo asunto: "No puedo dejar, lector carísimo, de *suplicarte* me perdones si vieres que en este prólogo salgo algún tanto de mi acostumbrada modestia" (877). Así, Cervantes se dispone a pecar de inmodestia, como había hecho Lope en el prólogo de *El peregrino en su patria* al alardear de su propio ingenio y de su abultada obra. Y si Lope había escrito su *Arte nuevo* por petición de los "ingenios" de España ("Mándanme, ingenios nobles, flor de España, / […] que un arte de comedias os escriba…"), Cervantes se ve incitado a exponer su visión del arte dramático no porque nadie se lo pida, sino tras charlar del tema con unos amigos: "Los días pasados me hallé en una conversación de amigos, donde se trató de comedias y de las cosas a ellas concernientes, y de tal manera las subtilizaron y atildaron, que, a mi parecer, vinieron a quedar en *punto de toda perfección*" (877). Recuérdese, a este respecto, que Cervantes había empleado una expresión muy similar en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, cuando el cura se refería a las comedias de Lope de Vega: "Y, por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al *punto de la perfección* que requieren" (*Quijote*, I, 48, 306-307). Cervantes tiene en mente, por lo tanto, a Lope de Vega, y por eso hace que sus "amigos" elaboren sobre la

---

se publicó en Barcelona un tercer volumen que contenía, como la obra cervantina, comedias y entremeses: *Parte tercera de las comedias de Lope de Vega y otros autores: con sus loas y entremeses*...

marcha una suerte de "arte de comedias" que supera irónicamente al *Arte nuevo* del Fénix.

Éste se había referido en su *Arte nuevo* a Lope de Rueda ("Lope de Rueda fue en España ejemplo / de estos preceptos…" [vv. 64-65, 134]), y Cervantes también recuerda al mismo autor y el origen de las representaciones españolas, del que fue testigo directo:

> Tratóse también de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas, y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento (877).

Y tras explicar la evolución de las primeras obras teatrales españolas (al modo en que Aristóteles comentaba la evolución del arte dramático griego en su *Poética*[88]), Cervantes se refiere al momento en el que él mismo participó en ese proceso como autor de comedias representadas:

> y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destruición de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con *general* y *gustoso* aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas (877-878).

Cervantes recuerda así a su primera época de dramaturgo, que, a juicio de Florencio Sevilla y Antonio Rey, probablemente transcurrió entre 1580 y 1587, antes del advenimiento de Lope de Vega[89]. Y si se atribuye la reducción de "las comedias a tres actos, de cinco que tenían", es porque Lope de Vega había propuesto en su *Arte nuevo* que las comedias tuvieran

[88] Cfr. Aristóteles, *Arte Poética*, cit., 1449a, p. 53.

[89] Cfr. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, "Introducción" a Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, vol. 14, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, cit., pp. III-XI. Vid. además Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, París, PUF, 1977, pp. 1-32.

tres actos ("…y en tres actos de tiempo le reparta" [v. 212, 143]), adjudicando la paternidad de dicha reducción a Cristóbal de Virués, que escribió tragedias al estilo de Séneca en la década de los ochenta: "El capitán Virués, insigne ingenio, / puso en tres actos la comedia, que antes / andaba en cuatro, como pies de niño, / que eran entonces niñas las comedias" (vv. 211-218, 143)[90]. Por otra parte, Cervantes se adjudica otro mérito, como es el de haber representado "las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma"[91], y afirma que el procedimiento mereció el "*general* y *gustoso*" aplauso del público, términos que inciden en las ideas expuestas en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*: si el primero indica que las obras cervantinas (aun sin prescindir del arte) agradaron tanto al vulgo como a los eruditos, el segundo remite a uno de los vocablos claves del *Arte nuevo* (*gusto*). Y Cervantes dice haber compuesto en esa época "hasta veinte comedias o treinta", número que se ha juzgado exagerado[92], seguramente con la intención de no desmerecer

[90] Como indican Florencio Sevilla y Antonio Rey, "cuando Cervantes se inició en el arte dramático las comedias constaban ya de cuatro actos, y no de cinco: a lo que hay que sumar que el *Trato* consta de cuatro jornadas en el ms. 14.630 de la *BNM* y de cinco en la copia de Sancha, mientras que la *Numancia* de cuatro" (cfr. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, "Introducción" a Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, vol. 14, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, cit., p. 12, nota 20). Tal vez Cervantes se refirió a las cinco jornadas o actos para rebatir la imagen expuesta en el *Arte nuevo* sobre la comedia "que antes / andaba en cuatro, como pies de niño", acentuando además el mérito de la atribución que se adjudica. Por lo demás, Francisco de Avendaño ya había dividido en tres actos su *Comedia Floristea*, publicada en 1551 (cfr. Enrique García Santo-Tomás, "Introducción" a Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo Tomás, cit., p. 26, nota 22).

[91] Lo cierto es que "también este mérito resulta harto conflictivo si se entiende literalmente, pues *figuras morales* habían sacado, antes que Cervantes, López de Yanguas, Sánchez de Badajoz, Cueva, Artieda, Argensola, Virués, etc. No obstante, es admisible, si se lee en el sentido que explicó el profesor Riley: lo que reclama Cervantes no es haber sacado por primera vez figuras alegóricas, sino el haberlas aprovechado antes que nadie para simbolizar las imaginaciones y los *pensamientos escondidos* del alma" (Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, "Introducción" a Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, vol. 14, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, cit., p. 12, nota 21).

demasiado de la gran cantidad de comedias que Lope afirmaba haber compuesto en el *Arte nuevo* ("cuatrocientas y ochenta y tres", según la versión impresa en 1609) y en el prólogo de *El peregrino en su patria*, en el que incluía un extenso listado de 217 títulos y añadía lo siguiente:

> Consideren juntamente los nobles, los doctos, los virtuosos […] que ducientas y treinta comedias a doce pliegos y más, de escritura son cinco mil y sesenta hojas de versos que a no las haber visto públicamente todos, no me atreviera a escribirlo, sin *muchas de que no me acuerdo*… (63-64).

De hecho, en la "Adjunta al Parnaso" (que lleva fecha interna de 22 de julio de 1614), Cervantes no solo había indicado, como Lope, los títulos de sus propias comedias, sino que había remedado la citada expresión del Fénix:

> …y, a no ser mías, me parecieran dignas de alabanza, como lo fueron *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalem*, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única y La bizarra Arsinda*, y otras *muchas de que no me acuerdo* (1218).

En consecuencia, todo indica que, al mencionar los títulos de sus comedias en la "Adjunta al Parnaso" y el número de las mismas en el prólogo de las *Ocho comedias*…, Cervantes tenía en mente la gran producción dramática del Fénix.

En el prólogo de las *Ocho comedias*… figura después lo siguiente:

> Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su juridición a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias proprias, felices y bien razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene

[92] Sólo conservamos de esa época los textos de la *La Numancia* y *Los tratos de Argel*. En la "Adjunta al Parnaso" se ofrecen los títulos de otras ocho comedias (*La gran Turquesca, La Batalla Naval, La Jerusalén, La Amaranta o la del Mayo, El bosque amoroso, La única*, *La bizarra Arsinda* y *La confusa*), y el día 5 de marzo de 1585 Cervantes firmó un contrato con el autor Gaspar de Porres en el que figuraba un noveno título: *El trato de Constantinopla y muerte de Selím* (cfr. *ibidem*, nota 22).

> escritos, y todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las ha visto representar, o oído decir, por lo menos, que se han representado; y si algunos, que hay muchos, han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él sólo (878).

A diferencia de lo que había hecho en las dos partes del *Quijote*, en las que Cervantes aludía a Lope sin mencionarlo, ahora se refiere a él de forma expresa; tal vez por eso le dedica algunos términos aparentemente elogiosos, aunque hay que sospechar su carácter irónico. Así, el tildar a Lope de "monstruo de naturaleza", como ya hemos comentado, constituye una alusión mordaz al hecho de que se vanagloriara de su propio ingenio natural en el prólogo de *El peregrino en su patria*, y la expresión "gran Lope de Vega" ya había sido usada anteriormente por Cervantes de forma irónica en el *Viaje del Parnaso*[93]. La referencia a los "diez mil *pliegos* que tiene escritos" se debe a que, en el mismo prólogo de *El peregrino en su patria*, Lope había alardeado del gran número de pliegos que ocupaban sus comedias ("ducientas y treinta comedias a doce *pliegos* y más…"). Asimismo, al decir que "todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las ha *visto* representar, o oído decir, por lo menos, que se han representado", Cervantes alude al mismo pasaje del prólogo de *El*

[93] En efecto, Cervantes ya había mencionado el nombre de Lope en el libro VI de la *Galatea*, antes de que se distanciaran ("No entraré con alguno en competencia / que contradiga una verdad tan llana, / y más si acaso a sus oídos llega / que lo digo por vos, Lope de Vega" [124]), y también en el capítulo segundo del *Viaje del Parnaso*: "Llovió otra nube al gran LOPE DE VEGA, / poeta insigne, a cuyo verso o prosa / ninguno le aventaja, ni aun le llega" (II, vv. 388-390, 1193). Y en esta segunda ocasión, Cervantes se muestra irónico: la expresión del primer verso alude claramente a la que aparecía en el soneto satírico que recibió estando en Valladolid ("Honra a Lope, potrilla, ¡o guay de ti! / Que es sol, y si se enoja, lloverá"), de forma que es ahora una nube la que "llueve" a Lope, y no Lope quien hace llover, y los otros dos versos remiten burlonamente al hecho de que el Fénix hubiera hecho estampar en la portada de *El peregrino en su patria* el lema "*aut unicus aut peregrinus*", presentándose además en su prólogo como uno de los pocos compositores españoles de versos ("Yo no conozco en España tres que escriban versos") dignos de ser celebrados como poetas. La expresión "gran LOPE DE VEGA" que figura en el *Viaje del Parnaso*, por lo tanto, previene sobre el carácter irónico con que Cervantes usa la misma expresión en el prólogo de las *Ocho comedias*...

peregrino en su patria, en el que Lope afirmaba que sus comedias las habían "*visto* públicamente todos". Y el mismo tono burlesco se observa en la expresión relativa a "la parte y gloria de sus trabajos".

Cervantes ironiza después en el prólogo de sus *Ocho comedias*… sobre el hecho de que Lope hiciera estampar en la portada de *El peregrino en su patria* el lema "*aut unicus aut peregrinus*" (43), y, para mostrar que el Fénix no es, a pesar de su ingente producción teatral, un poeta "único", enumera un listado de quienes "han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope" (878), en el que incluye a Miguel Sánchez, Antonio Mira de Amescua, Francisco Agustín Tárrega, Guillén de Castro, Gaspar de Aguilar, Luis Vélez de Guevara, Antonio de Galarza y Gaspar de Ávila. Y escribe después lo siguiente:

> Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y así, las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio (878).

Cabe suponer, a este respecto, que las palabras que pronunciaba el cura cervantino en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, lamentando el carácter comercial que había adquirido el arte escénico ("…pero, como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez" [*Quijote*, I, 48, 306]), constituyeran un reflejo de las dificultades que habría tenido en esos momentos el mismo Cervantes para vender sus comedias (y, en este sentido, la expresión "dicen verdad" podría estar motivada por la propia experiencia cervantina), y que Cervantes reconociera expresamente dichas dificultades, años más tarde, en las palabras transcritas del prólogo de las *Ocho comedias*… Y es posible también que, al comprobar cómo los directores teatrales compraban las comedias escritas al estilo de Lope, y no las suyas, Cervantes escribiera el duro alegato contra el Fénix contenido en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, provocando así el origen de la disputa, que habría estado motivada, en última instancia, por el hecho de que Cervantes no pudiera ver sus comedias representadas. Y el prólogo de las *Ocho comedias*… continúa así:

> En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título[94] no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada; y, si va a decir la verdad, cierto que me dio pesadumbre el oírlo, y dije entre mí: "O yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho; sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos". Torné a pasar los ojos por mis comedias, y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos (878).

Así pues, si Cervantes vio reconocido su talento como prosista, no tuvo la misma fortuna como versificador en el ámbito dramático, y hubo de soportar la crítica de sus comedias realizada por un autor o director teatral, seguramente partidario de la comedia lopista[95]. Y aunque quiso vender sus comedias a otros autores, pronto desistió, como expone a continuación: "Aburríme y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece. El me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero

[94] Desde 1603, eran "autores de titulo" (es decir, directores de compañías teatrales con privilegio real para poder representar) los siguientes: Gaspar de Porres, Nicolás de los Ríos, Baltasar de Pinedo, Melchor de León, Antonio Granados, Diego López de Alcaraz, Antonio de Villegas y Juan de Morales (cfr. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, "Introducción" a Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, vol. 14, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, cit., pp. 14-15, nota 39).

[95] Esa censura de los versos que empleaba en sus comedias podría haber motivado lo que Cervantes expone en el *Viaje del Parnaso* a propósito de sus habilidades como poeta: "Yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de *poeta* / la gracia que no quiso darme el cielo…" (I, vv. 25-27, 1187). Como se ha comentado (vid. nota 49), al emplear el término *poeta* Cervantes no se estaba refiriendo a sí mismo como compositor de textos líricos, sino como autor de cualquier tipo de género literario escrito en verso, y es muy posible que su afirmación del *Viaje del Parnaso* se debiera a la "pesadumbre" que le causó la crítica del "autor de título" sobre la calidad de los versos de sus comedias. No obstante, tal afirmación ha de interpretarse fundamentalmente como una manifestación retórica de modestia, y no significa que Cervantes se considerara un mal versificador, pues, como se aprecia en el mismo pasaje del prólogo de las *Ocho comedias*… ("y vi no ser tan malas ni tan malos…"), consideró injusta la crítica.

con suavidad, sin tener cuenta con dimes ni diretes de recitantes" (878). Cervantes reconoce así su fracaso definitivo en el intento de representar sus comedias, que acaba dando a la estampa, y escribe después lo siguiente sobre las mismas:

> Querría que fuesen las mejores del mundo, o, a lo menos, razonables; tú lo verás, lector mío, y si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel mi maldiciente autor, dile que se emiende, pues yo no ofendo a nadie, y que advierta que no tienen necedades patentes y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y que el lenguaje de los entremeses es proprio de las figuras que en ellos se introducen (878).

A diferencia de las comedias de Lope, a las que el cura cervantino se refería en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* como "ejemplos de necedades" (*Quijote*, I, 48, 306), las cervantinas "no tienen necedades patentes y descubiertas". Y si Lope había ofrecido en el *Arte nuevo* una serie de consejos sobre el uso de diversos tipos de versos[96], había comentado el estilo de los entremeses[97] y se había referido al lenguaje de los personajes[98], Cervantes enuncia de forma sucinta su punto de vista sobre esos mismos aspectos, alegando contra el ataque del "autor de título" que sus versos se ajustan a los preceptos del arte tradicional, como también se ciñe a los mismos el lenguaje que emplea en sus entremeses. Finalmente, tras anunciar que está componiendo una comedia titulada *El engaño a los ojos*, pone fin a su prólogo. Y en la Dedicatoria al Conde de Lemos, menciona -distanciándose así de Lope- su "corto ingenio"; insiste en el "gusto" que puedan causar sus obras y pone en duda, una vez más, la calidad de las comedias lopistas:

> Ahora se agoste o no el jardín de mi corto *ingenio*, que los frutos que él ofreciere, en cualquiera sazón que sea, han de ser de V. E., a quien ofrezco el destas *Comedias y entremeses*, no tan desabridos, a mi parecer, que no puedan dar algún *gusto*; y si alguna cosa llevan

[96] "Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando. / Las décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan…" (vv. 305 y ss., 148).

[97] "…ha quedado la costumbre / de llamar entremeses las comedias / antiguas donde está en su fuerza el arte, / […] y aquí se ve que el arte, por bajeza / de estilo, vino a estar en tal desprecio" (vv. 69-75, 135).

[98] "Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare…" (vv. 269 y ss., 146-147).

> razonable, es que no van manoseados ni han salido al teatro, merced a los farsantes, que, de puro discretos, no se ocupan sino en obras grandes y de graves autores, puesto que [‘aunque’] *tal vez se engañan* (878).

Los preliminares de las *Ocho comedias*… constituyen, por lo tanto, otro testimonio de la disputa que Cervantes mantuvo con Lope de Vega. Desde que expresara sus críticas hacia el *Arte nuevo* y las comedias del Fénix en el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, Cervantes siempre lo consideraría su rival literario. Si en un principio la disputa se originó en torno a la concepción dramática de ambos autores, las críticas cervantinas se extendieron después a otras obras publicadas del Fénix, cuyos peritextos, como hemos podido comprobar, fueron objeto de burla por parte de Cervantes en varias de sus obras.

CONCLUSIÓN

La disputa literaria entre Cervantes y Lope de Vega se originó cuando el primero realizó una dura crítica del *Arte nuevo* del Fénix en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, obra que circuló en forma manuscrita antes de ser publicada en 1605. Lope de Vega leyó el manuscrito de la primera parte del *Quijote*, y se defendió de las críticas cervantinas en el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604). En una carta fechada el 14 de agosto de 1604, Lope de Vega se refirió a *Cervantes* y al *Quijote* de forma despectiva, dando a entender que nadie estaba dispuesto a componer los poemas elogiosos que habrían de ir en los preliminares de la versión impresa de la obra cervantina. Tras leer el prólogo de *El peregrino en su patria*, Cervantes compuso los preliminares de la primera parte del *Quijote* (dedicatoria, prólogo y poemas laudatorios de carácter burlesco), en los que ironizó sobre la erudición y los preliminares de las obras publicadas del Fénix. Por otra parte, en la primera parte del *Quijote* Cervantes también había atacado al aragonés Jerónimo de Pasamonte, autor del manuscrito de una autobiografía titulada *Vida y trabajos*, satirizándolo a través de la figura del galeote Ginés de Pasamonte, y realizando una imitación meliorativa de su autobiografía al componer la *Novela del Capitán cautivo*. Como respuesta a la sátira y a la imitación cervantinas, Jerónimo de Pasamonte compuso el *Quijote* apócrifo, que firmó con el nombre falso de Alonso Fernández de Avellaneda, y en el

prólogo de esta obra, que circuló en forma manuscrita antes de ser publicada en 1614, defendió a Lope de Vega contra las críticas cervantinas. Tras leer el manuscrito del *Quijote* de Avellaneda, así como el de la versión ampliada y definitiva de la *Vida y trabajos* de Pasamonte, Cervantes realizó en varias de sus obras numerosas alusiones conjuntas a ambos manuscritos, dando así a entender que pertenecían al mismo autor, y se sirvió del manuscrito del *Quijote* apócrifo, aunque sin reconocerlo expresamente, para componer la segunda parte de su *Quijote*, en cuyo prólogo dio respuesta a Avellaneda y a la defensa que éste había hecho de Lope de Vega. Y en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, nunca representados, Cervantes admitía la victoria del Fénix en el ámbito de la representación dramática, a la vez que explicaba su propio papel en el desarrollo del arte escénico español y hacía algunas consideraciones sobre su concepción teatral.

En el origen y en el desarrollo de la disputa entre Lope de Vega y Cervantes, así como en la que éste mantuvo con Avellaneda, la circulación de las obras manuscritas jugó un papel esencial, cuya importancia ha de ser reconocida para explicar adecuadamente la gestación de las principales obras cervantinas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alemán, Mateo, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, en *La novela picaresca española*, ed. Florencio Sevilla, cit., pp. 221-339.

Aristóteles, *Arte Poética*, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, cit., pp. 45-95.

Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987.

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, edición digital basada en la edición de Madrid, Atlas, 1973, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1107.

Bouza, Fernando, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001.

Astrana Marín, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1948-1958, 7 vols.

Blasco Pascual, Javier, "Un retrato de Miguel de Cervantes en el *Quijote* de Avellaneda y la respuesta cervantina: los cuentos 'de loco y perro' en el prólogo del *Quijote* de 1615", en *Praestans Labore Victor. Homenaje al Profesor Víctor García de la Concha del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca*, coordinación y edición de Javier San

José Lera, Acta Salmanticensia, 309, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 95-118.

Canavaggio, Jean, *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, París, PUF, 1977.

— *Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997 (edición revisada y actualizada).

Cejador y Frauca, Julio, *La lengua de Cervantes. Gramática y Diccionario de la lengua castellana en «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha»*, Madrid, Ratés, 1905-1906, 2 vols.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, C. Bermejo, 1935.

— *Don Quijote de la Mancha*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1996, vols. 4 y 5.

— *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1998, vol. 14.

— *Obras completas*, ed. Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 1999.

— *Poesía: Poesías sueltas. «Novelas ejemplares». «Comedias y entremeses». «Quijote». «Persiles»*, ed. Alfonso Martín Jiménez, Colección el Parnasillo, Simancas ediciones, Dueñas (Palencia), 2002.

— *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes 1605-2005 dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.

Conde Parrado, Pedro y García Rodríguez, Javier, "Ravisio Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica", *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 4, noviembre 2002, http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/ravisio.htm.

Fernández de Avellaneda, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

Fumaroli, Marc, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Geneve, Droz, 1984, 2ª ed.

García Berrio, Antonio, *Introducción a la Poética clasicista. Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales,* Madrid, Taurus, 1988 (2ª ed. renovada).

García Santo-Tomás, Enrique, "Introducción" a Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo Tomás, cit., pp. 9-110.

Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1979.

— *Umbrales*, México D. F.-Buenos Aires, Siglo XXI, 2001.

Guillén, Claudio, *Literature as System. Essays toward the theory of literary history*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

Horacio, *Epístola a los Pisones*, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, cit., pp. 127-145.

José Prades, Juana de, "El *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega", *Segismundo*, 3, 1966, pp. 45-55.

—, "Estudio preliminar" a Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Juana de José Prades, cit., pp. 1-274.

Kristeva, Julia, "Bakthine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, 239, 1969, pp. 438-465.

La novela picaresca española, ed. Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2001.

McGrady, Donald, "El sentido de la alusión de Cervantes a *La ingratitud vengada* de Lope", en *Cervantes*, 22, 2, 2002, pp. 125-128.

Marín, Nicolás, "Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída", *Anales cervantinos*, 12, 1973, pp. 3-37.

— "La piedra y la mano en el prólogo del *Quijote* apócrifo", en *Homenaje a Guillermo Guastavino*, Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1974, pp. 253-288 (reimpreso en Nicolás Marín, *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, edición póstuma de Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 1988, pp. 279-313).

Martín Jiménez, Alfonso, *Mundos del texto y géneros literarios*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1993.

— *Retórica y Literatura en el siglo XVI: El Brocense*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997.

— *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca. La «Vida» de Pasamonte y "Avellaneda"*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

— "Introducción" a Miguel de Cervantes Saavedra, *Poesía: Poesías sueltas. «Novelas ejemplares». «Comedias y entremeses». «Quijote». «Persiles»*, ed. Alfonso Martín Jiménez, cit., tomo I, pp. 7-22.

— "Cervantes imitó a Avellaneda", *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, VII, nº 42, noviembre-diciembre 2002, pp. 8-14.

— "Cervantes *versus* Pasamonte («Avellaneda»): Crónica de una venganza literaria", *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 8, diciembre 2004, 30 pp., http://www.um.es/tonosdigital/znum8/.

— *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

— "El lugar de origen de Pasamonte en el *Quijote* de Avellaneda", *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 9, 2005, 32 pp., http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Revista9.htm.

— "Cervantes, Pasamonte y Avellaneda: una nueva lectura del *Quijote* en su cuarto centenario", *Synthesis*, 2, mayo 2005, pp. 31-34.

— "Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: la *Vida* de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*", *Cervantes. Bulletin of The Cervantes Society of America*, 25, 1, spring 2005, pp. 105-157, http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics05/martinjimenez.pdf.

— "De cómo Cervantes indicó que Avellaneda era el aragonés Jerónimo de Pasamonte (*Quijote*, II, LIX)", en José Manuel Oca Lozano (ed.), *La razón de la sinrazón que a la razón se hace. Lecturas actuales del «Quijote»*, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, vol. II, pp. 405-412.

— "De Avellaneda y avellanedas", *Edad de Oro*, 25, 2006, pp. 371-407.

Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.

Melendo Pomareta, Joaquín, "¿Murió Jerónimo de Passamonte en Carenas? (I)", *El Pelado de Ybides* (revista local editada por la Asociación Cultural Amigos Villa de Ibdes), 20, agosto 2001, pp. 14-15.

— "¿Murió Jerónimo de Passamonte en Carenas? (y II)", *El Pelado de Ybides* (revista local editada por la Asociación Cultural Amigos Villa de Ibdes), 21, abril 2002, pp. 10-11.

— "Algunos hechos históricos en el *Quijote* de Avellaneda", *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 11, julio 2006, 40 pp. http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/11-el%20Quijote%20de%20Avellaneda.htm.

Millé y Giménez, Juan, *Sobre la génesis del «Quijote»*, Barcelona, Araluce, 1930.

Montero Reguera, José, "Epistolario de Miguel de Cervantes", *Castilla. Estudios de Literatura*, 17, 1992, pp. 81-111.

— "Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 39, 1999, pp. 313-336.

Oliver Asís, Jaime, "El *Quijote* de 1604", *Boletín de la Real Academia Española*, 28, 1948, pp. 89-126.

Percas de Ponseti, Helena, "Cervantes y Lope de Vega: Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis", *Cervantes*, 23, 1, spring 2003, pp. 63-115.

Pérez López, José Luis, "Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda", *Criticón*, 86, 2002, pp. 41-71.

— "Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: De Liñán de Riaza a Lope de Vega", *Lemir*, 9, 2005, 60 pp., http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Perez/JoseLuisPerez.pdf.

Platón, *República*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1988, vol. IV.

Rey Hazas, Antonio, "Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los Romances* y los primeros capítulos del *Quijote*", *Edad de Oro*, 25, 2006, pp. 473-501.

Rico, Francisco, "Historia del texto", en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005 dirigida por Francisco Rico, cit., pp. CCXXI-CCLXXVI.

Riquer, Martín de, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988 (nueva versión con algunas adiciones en Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, El Acantilado, 2003, pp. 387-535).

Rojo Vega, Anastasio, "Propuesta de un nuevo autor para *La pícara Justina*: Fray Bartolomé [*sic*, por Baltasar] Navarrete O.P. (1560-1640)", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 22, 2004, pp. 201-228.

Rozas, Juan Manuel, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

Schindler, Carolina María y Martín Jiménez, Alfonso, "El licenciado Avellaneda y *El licenciado Vidriera*", en *Hipertexto*, 3, invierno 2006, pp. 101-122, http://www.panam.edu/dept/modlang/Hiper3Martin.pdf.

Sevilla Arroyo, Florencio, y Rey Hazas, Antonio, "Introducción" a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, cit., vol. 4, pp. I-LXXXIV.

— "Introducción" a Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, en Miguel de Cervantes, *Obra completa*, vol. 14, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, cit., pp. I-LX.

Vega Carpio, Lope de, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Instituto "Miguel de Cervantes"-C.S.I.C., 1951-1954, 3 vols.

— *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Juana de José Prades, Madrid, CSIC, 1971.

— *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.

— *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975.

— *Cartas*, ed. Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1985.

— *Obras completas. Prosa, I. Arcadia. El peregrino en su patria*, Madrid, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, 1997.

— *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.

— *Obras completas. Poesía, I: La Dragontea. Isidro. Fiestas de Denia. La hermosura de Angélica*, Madrid, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, 2002.

— *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

Villarejo, Óscar M., "Revisión de las listas de *El Peregrino* de Lope de Vega", en *Revista de Filología española*, 46, 1963, cuadernos 1º-2º (impresa en Madrid en 1965), pp. 343-399.

— "Lista II de *El Peregrino*: la lista maestra del año 1604 de los 448 títulos de las comedias de Lope de Vega", en *Segismundo*, 3, 1966, pp. 57-89.

Vida y travajos de Gerónimo de Passamonte, ed. Raymond Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, 55, 1922, pp. 310-446.

Úbeda, Francisco de, *La pícara Justina*, en *La novela picaresca española*, ed. Florencio Sevilla, cit., pp. 393-561.

CÉSPEDES Y MENESES Y LA NOVELA GRIEGA:

LA PROVIDENCIA EN *EL ESPAÑOL GERARDO* Y EN *LAS ETIÓPICAS*

Lucía Cucala Benítez

Universidad de Huelva

Once reediciones a lo largo del s. XVII alcanzó la *opera prima* de Gonzalo de Céspedes y Meneses titulada *Poema trágico del* e*spañol Gerardo y desengaño del amor lascivo* y publicada entre 1615 y 1618. Con esta primera obra, escrita desde la cárcel, Céspedes obtuvo un éxito y una repercusión considerables en la época, como manifiestan las numerosas reediciones y que la obra se tradujese casi inmediatamente al francés, italiano e inglés. El libro consta de dos partes, cada una de ellas está dividida en tres discursos, donde se narran las aventuras, o mejor dicho, desventuras de Gerardo y sus desengaños amorosos.

En lo referente al resto de la producción de Céspedes y Meneses, hay que distinguir entre la obra histórica, conformada por tres libros, la *Historia de los sucesos de Aragón* de 1622, la *Historia de Felipe IV*, que vio la luz en 1631 y *Francia engañada, Francia defendida* (1635), y la obra de ficción. En este sentido, el autor produjo tres obras narrativas. La que nos ocupa, *El español Gerardo,* fue la primera en aparecer. Las

Historias peregrinas y ejemplares, publicadas sólo en su primera parte, salieron a la luz en 1623 y obtuvieron dos ediciones más, aunque nunca se llegó a publicar la segunda parte. Céspedes las proyectó como una colección de doce novelas en la estela de las *Ejemplares* de Cervantes. En fin, la última obra narrativa de Céspedes es la *Varia fortuna del soldado Píndaro,* publicada en 1626 en Lisboa. De la que, al igual que ocurriera con las *Historias,* sólo contamos con la primera parte.

"Discursos" o "poema trágico"[1] son términos que aparecen en la propia narración y en sus preliminares y con los que es posible referirse a la obra inicial de Céspedes. Esta indefinición o fluctuación terminológica tiene su correlato en la indefinición genérica que mantienen los críticos con respecto a esta novela. De tal forma, los escasos estudiosos que han analizado la obra de tal autor del siglo XVII español no han consensuado en modo alguno una caracterización genérica para la obra. Así, unos se refieren a ella como una suerte de relato bizantino, como una novela de aventuras o como una novela cortesana con estructura bizantina, aunque consideramos que, en cualquier caso, es más apropiado referirse a ella con el término de novela barroca, acuñado por Begoña Ripoll[2]. Sea cual sea el término por el que nos decantemos, esta indefinición genérica no viene más que a manifestar la dificultad de clasificar la novela del siglo XVII a causa de la interferencia de géneros diversos y por la bizantinización de las estructuras novelescas.

[1] Aunque en realidad el título de Poema trágico del español Gerardo se debe el editor de 1623, que seguramente tomó esta denominación de la epístola de Sebastián de Céspedes que aparece en los preliminares de la obra.

[2] Begoña Ripoll, *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, 1991.

A pesar de todo ello, no es el objetivo de este estudio el proponer una definición genérica para este relato, que si bien no podemos considerar exactamente como un relato bizantino, sí se trata de una obra híbrida, que tiene dependencias del relato de aventuras griego, de la novela sentimental y de los libros de caballerías. Por el contrario, se analizará aquí únicamente la base narrativa más evidente y de mayor relevancia: el sustrato que el *Gerardo* tiene de la novela griega, teniendo en cuenta que el ámbito de la novela griega en el siglo XVII se reduce a Aquiles Tacio y a Heliodoro. De esta manera, a pesar de que *El español Gerardo* no sea considerada por muchos críticos como una obra plenamente bizantina, la novela sí admite un análisis, tanto de las técnicas narrativas que Céspedes pudo tomar de los novelistas griegos, como de los temas y motivos de la novela griega, especialmente de carácter amoroso. Aunque como ya veremos, estos tópicos en Céspedes adquieran un cariz diferente al de la novela griega.

Digamos de una vez que la principal deuda, aunque no la única, de Céspedes con la novela griega es de carácter estructural. Es decir, Céspedes en su *Gerardo* se vale del molde de la novela griega y todo su aparato de aventuras para difundir un mensaje que, en un análisis superficial, no coincide plenamente con el mensaje de la novela griega, pero que un análisis profundo revela las claras resonancias de Céspedes en su *Gerardo* con la novela de Heliodoro.

En ningún caso se afirma aquí que Céspedes pretendiera imitar a Heliodoro con su *Gerardo.* Sin embargo, sostenemos la tesis de que en la obra hay claras resonancias y deudas de la novela griega y que *Las Etiópicas* fue uno de los principales modelos de Céspedes para su

Gerardo. Es decir, el espíritu de la novela griega, especialmente *La Historia etiópica* de Heliodoro, se manifiesta en *El español Gerardo* en numerosos aspectos.

Analizar todas las resonancias de la obra de Céspedes con el género griego resultaría una labor considerablemente larga y en cualquier caso excesiva para un estudio de las características del nuestro, ya que, como ya hemos mencionado, las dependencias del *Gerardo* con la novela griega se encuentran, tanto en la estructura de la obra como en motivos temáticos. Por ello, únicamente vamos a analizar los paralelismos que es posible establecer entre el *Gerardo* y *Las Etiópicas* respecto al tema de la Providencia[3].

Céspedes no se aleja en modo alguno de la tradición de interés y admiración por la novela griega y, especialmente, por *Las Etiópicas*. Debido a ello, Céspedes y Meneses toma de este género técnicas como el inicio *in medias res*, los episodios y los relatos interpolados, el eje de la narración en torno a los acontecimientos acaecidos al protagonista durante su viaje, etc., si bien, hemos de reconocer que nuestro autor no las maneja con la maestría del de Émesa.

Céspedes asimila del género griego algunos temas y motivos que desarrolla de una manera evidente y otros que son desarrollados en un nivel más profundo. En el primer grupo podríamos situar, sin ningún género de dudas, el tema del viaje, que puede terminar adquiriendo forma

[3] Un tema el de la Providencia que puede aparecer en las obras de Céspedes como la inestabilidad de la Fortuna y que el autor desarrolla ampliamente a través de sus tres obras narrativas.

de peregrinación, la aparición de piratas y cautiverios, el motivo de la tormenta o el del disfraz. Sin embargo, en un nivel más profundo podemos advertir, sorprendentemente, que el tema amoroso en Céspedes puede considerarse como una derivación del tema amoroso de Heliodoro. A pesar de que pueda parecer que tiene escasa relación lo que propone el autor de Émesa respecto al tema amoroso, esto es, dos jóvenes protagonistas enamorados que se mantienen castos hasta su matrimonio a lo largo de numerosas aventuras y peripecias sí tienen algo en común con el joven Gerardo, único protagonista, que mantiene numerosas relaciones amorosas y muchas de ellas con contacto sexual. Por ello, consideramos que ambos autores en lo referente a la materia amorosa concluyen con mensaje muy similar: la insuficiencia del amor mundano. Efectivamente, en ambas obras se plantea un menosprecio hacia lo que Céspedes llama "amor lascivo", aunque, obviamente, este menosprecio ambos autores lo manifiestan por diferentes vías.

Este aspecto nos lleva a otro tema fundamental: la Providencia o el control de la acción narrativa por parte de la divinidad en ambas obras. Después de lo dicho queda claro que, tanto para Heliodoro como para Céspedes, el verdadero amor, el realmente importante, no es el que viven el común de los mortales; no es, por tanto, el amor mundano y carnal, sino que este verdadero amor se encuentra en un plano superior y trascendente. Se trata de un amor puro, opuesto claramente al amor lascivo, y que además tiende o, al menos, tiene estrechas relaciones con el mundo divino o superior. De ahí, que en ambas obras los dioses, en el caso de Heliodoro, y la Providencia o Dios, en el caso de Céspedes, guíe a los protagonistas de los relatos, aunque por sendas diferentes, hacia ese amor trascendente

que rechaza el mero encuentro carnal, sin la existencia de un amor más puro, es decir, un amor de las almas y que se relaciona con el servicio a la divinidad. Así, vemos cómo Cariclea y Teágenes concluyen sus avatares como sacerdotes de la Luna y el Sol y Gerardo, asimismo, renuncia al mundo y al amor, para convertirse, casi con total seguridad, en un eremita[4]. Paradójicamente el punto culminante del servicio a la divinidad de Teágenes y Cariclea se inicia con su matrimonio y, por tanto, con el comienzo de las relaciones sexuales entre los protagonistas, mientras que Gerardo debe abandonar el amor y, por supuesto, el sexo para poder desarrollar su amor hacia la Divinidad.

Efectivamente, en ambas obras podemos encontrar una crítica al "amor lascivo" o amor venéreo. Sin embargo, Céspedes y Heliodoro hacen esta crítica por diferentes caminos. Mientras que Heliodoro nos presenta a unos amantes que encarnan el modelo positivo y digno de imitación, Céspedes nos presenta en su relato lo que se debe evitar. Nos ofrece una amplia variedad de casos o ejemplos negativos a través de los cuales nos muestra lo perjudicial y desastroso que puede resultar dejarse arrastrar por las pasiones, es decir, por el amor lascivo. A pesar de ello, Céspedes muestra cómo es posible la salvación gracias a la misericordia

[4] Como acaba haciendo el protagonista de la *Selva de aventuras* (1565) de Jerónimo de Contreras, que tuvo un considerable éxito y que es posible considerar como otro de los modelos de Céspedes para *el Español Gerardo.* Además en ambas obras encontramos un rechazo del amor humano que se materializa en un abandono de la vida mundana y de las pasiones por parte, tanto de Gerardo, como de Luzmán.

divina. Lo que no podemos negar es que en ambas novelas hay un claro deseo de ejemplaridad[5].

Por todo ello, trataremos de analizar cómo en ambas obras la acción narrativa se debe a un plan divino y cómo las peripecias y casualidades que plagan estas obras son una manifestación de la Providencia. Los dioses o Dios, según el caso, conducen a los personajes por las sendas que la Providencia dicta y los personajes admiten estos dictados divinos porque reconocen que sus avatares están encauzados al fin que la Divinidad haya elegido para ellos.

Además, este control de los acontecimientos por parte de la Divinidad se hace patente a través de numerosas manifestaciones y revelaciones de los dioses. En cualquier caso, este sistema de manifestaciones de la Providencia y la importancia de la religión le otorgan a estas narraciones un plano trascendente.

Por último hay que señalar que todas las técnicas, temas y motivos que se han mencionado Céspedes no los tomara de la novela griega, sino de su reelaboración española en el Renacimiento y Barroco, conocida como novela bizantina, o de otros géneros que desarrollen el tema de la Providencia, como, por ejemplo, los libros de caballerías. Por ello resulta verdaderamente difícil que Céspedes se sustrajera del ambiente de admiración y juicios encomiásticos que señalaban a *Las Etiópicas* como un modelo digno de imitación, aunque no por ello puede rechazarse que obras, especialmente del género bizantino, como la *Selva de aventuras*

[5] Este deseo de ejemplaridad es uno de los hilos fundamentales que recorren la

(1565) de Jerónimo Contreras o el *Peregrino en su patria* de Lope de Vega[6] no influyeran o incluso llegaran a servir como modelos. Por ello, a pesar de que el tema de la Providencia comulgue a la perfección con el espíritu contrarreformista, hay que tener en cuente que también enlaza directamente con la importancia que se le concede a la religión y a la divinidad en la novela heliodoriana. Por ello nos es posible afirmar que el tema de la Providencia pudo ser una herencia de la novela griega, especialmente de Heliodoro.

Pero además, en este sentido, son decisivas las numerosas alusiones y referencias a Heliodoro y a Aquiles Tacio a lo largo de la producción narrativa de Céspedes en las que el propio autor se señala como seguidor de estos autores y, en ocasiones, se compara con ellos. En efecto, estas alusiones suponen una clara manifestación de que la novela griega fue una de las principales bases narrativas sobre la que Céspedes construyó su obra.

Son diversas las influencias que Céspedes asimila en el *Gerardo,* pero destaca, sin duda, la influencia del paradigma griego. En este sentido, no podemos pasar por alto que la obra fue publicada en 1615, la primera parte y en 1618, la segunda. Durante estos años se vive en España un ambiente de admiración, recuperación e imitación de las obras de Heliodoro y Aquiles Tacio. Durante las primeras décadas del s. XVII la

producción narrativa de Céspedes.

[6] Antonio Rey Hazas en su artículo "Introducción a la novela del Siglo de Oro (formas idealistas)", *Edad de Oro*, I (1982) plantea que Céspedes y Meneses toma el esquema lopesco del *Peregrino* para escribir "una novela cortesana de amplio espectro." (p.103)

presencia de los novelistas griegos, especialmente Heliodoro, en la Literatura Española alcanza su punto culminante.

Este interés por Heliodoro y la novela griega se inició con la primera traducción anónima al castellano de *Las Etiópicas* en 1554. Sin embargo, debemos tener en cuenta que, a pesar de que la obra de Aquiles Tacio fuera admirada por los preceptistas y sirviera como modelo para algunos escritores del Siglo de Oro español, el éxito y la influencia de Heliodoro fueron mucho más destacados. Según Schevill, entre el final del S. XVI y las primeras décadas del S. XVII se sitúa la etapa culminante de la popularidad de Heliodoro[7] y de la novela griega. No en vano la mitad de las traducciones de Heliodoro y Aquiles Tacio se publica entre 1614 y 1617.

Por todo esto, difícilmente Céspedes y Meneses pudo obviar la novela griega y, sobre todo, la *Historia etiópica* como un modelo fundamental de imitación o, al menos, de inspiración. Además hay que tener muy presentes las numerosas alusiones a Aquiles Tacio y, especialmente, a Heliodoro a lo largo de la producción narrativa de Céspedes. Estas referencias y alusiones al escritor griego pueden dividirse entre las que realiza el propio autor y en las comparaciones que hacen otros escritores entre Céspedes y Heliodoro.

A este último tipo de referencias, que podemos considerar como elogios comparativos, pertenece la que aparece en los preliminares de *El*

[7]Vid. Máximo Brioso Sánchez y Héctor Brioso Santos: "Sobre la problemática relación entre Heliodoro y el Persiles y Sigismunda de Cervantes:

español Gerardo, donde nos encontramos con una mención directa al escritor de Émesa en un soneto de Dª. Beatriz de Zúñiga en el que la autora compara a Céspedes con Heliodoro:

> Para tal laberinto tal Teseo / espera el mundo, Céspedes gallardo, / pues le ofrecéis la vida de Gerardo / libre el fiero hermano de Androgeo. / Pisad, joven famoso, el rostro feo / del envidioso monstruo y vil bastardo, / que de tal alto ingenio ver aguardo / mejores triunfos y mayor trofeo. / Ciña verdes hojas vuestra frente / el amante de Dafne fugitiva, / agora Lauro, un tiempo trenzas de oro; / Y en urnas de diamante eternamente, / vuestra memoria y vuestro nombre viva, / trágico cordobés, griego Heliodoro[8].

También en la primera edición del *Gerardo* aparece otra referencia a Heliodoro en una epístola de Ávalos y Horozco: "*Teágenes y Cariclea* lo escribió Heliodoro en prosa, como D. Gonzalo a su *Gerardo*,

---

El motivo de la comunicación lingüística", *Criticón,* 86, 2002, pp. 73-96, en concreto p. 78.

[8] Todas las citas del *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo* corresponden a la edición de Cayetano Rosell en la Biblioteca de Autores Españoles, XVIII, 1951, p. 271. Para las citas de los textos hemos modernizado las grafías y regularizado el uso de mayúsculas y la puntuación. Desde ahora referimos el número de la página al lado de la cita.

ya moviendo a misericordia, ya deleitando, aquello con desdichas, y este con dulzura y ornato de palabras y episodios."[9]

Estas dos referencias vienen a manifestar que la relación entre Céspedes y Heliodoro, que proponemos, no es arbitraria, sino que los coetáneos y el propio autor parecían tener claras las concomitancias entre ambas obras. Otro ejemplo de ello es la alusión a Céspedes con relación al novelista griego que nos encontramos en la polémica entre Diego Colmenares y Lope de Vega, respecto a la consideración de la obra de Heliodoro y Aquiles Tacio como poesía en prosa. Colmenares dice lo siguiente:

> siendo pues la esencia de la poética la ficción, nadie medianamente entendido negara que sean poemas la ficción de Heliodoro, casi todos los *Diálogos* de Luciano, la *Transformación* de Apuleyo y en nuestra lengua el prudente *Guzmán de Alfarache*, el desgraciado *Gerardo* y cuantos libros de caballerías avivaron la invención española. [10]

El otro tipo de referencias consiste en las que hace el propio Céspedes estableciendo a Heliodoro y a Aquiles Tacio como modelos. Así, en sus *Historias peregrinas y ejemplares,* una colección de novelas cortas de carácter cortesano de 1623, Céspedes iguala la dignidad de sus

[9]Citado por Jole Scudieri Ruggieri, "Gonzalo de Céspedes y Meneses narratore", *Anales de la Universidad de Murcia*, XVII, 1958-1959, pp. 33-87, en concreto p.36.

[10] Citado por Javier González Rovira, *La novela bizantina en la Edad de Oro,* Madrid, Gredos, 1996, p. 51.

Historias con las de estos dos autores, y destacando, además, el carácter nacional de las suyas de la siguiente manera:

> he querido, sin derramarme a extranjeras provincias, y para su mayor emulación, dar a entender al mundo que como estos y en los pasados siglos, fue el teatro de sus más grandes y notables efectos, […] así también que entre acciones tan graves ha producido maravillosa variedad de sujetos, que con acaecimientos peregrinos, no sólo hoy lo son a mi pluma mas en otra mejor limada pudieran competir sus discursos, aun ceñidos al rigor de la historia, con los de Aquiles Tacio, del cantado Heliodoro o con las ingeniosas sutiles del divino Ariosto.[11]

En *La varia fortuna del soldado Píndaro* (1640) cuando Céspedes anuncia la segunda parte de las aventuras de su protagonista, nuevamente, alude a los dos grandes novelistas griegos a través de los protagonistas de sus obras:

> proseguir en todo como acción dilatada y principal asunto el casto y puro amor de la hermosa Isabela y los trabajos grandes que en su empresa y discurso, cual otro Clitofonte o cual otro Teágenes, padeció nuestro Píndaro con valentía y constancia española [12].

[11] Citado por Javier González Rovira, op. cit., p. 79, que, a su vez toma la referencia de Emilio Carilla "La novela bizantina en España", *RFE,* XLIX (1966), p. 280, ya que el editor moderno suprime este texto.

[12] Céspedes y Meneses, Gonzalo de: *Varia fortuna del soldado Píndaro,* ed. de Arsenio Pacheco, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 231.

Por último, debemos mencionar un dato relevante que establece aún más claramente la estrecha relación entre Céspedes y los novelistas griegos. Y es que nuestro autor escribió un soneto para la traducción que Diego de Ágreda y Vargas hizo de la obra de Aquiles Tacio con el título de *Los más fieles amantes Leucipe y Clitophonte* en 1617. En este poema elogioso Céspedes destaca la importancia de la recuperación de la obra de Aquiles Tacio: "de original que admiró tanto, / vuestro traslado, dignamente, / hoy triunfa superior, vence su olvido"[13]

Por todo lo visto es difícil no creer que Céspedes tuviera muy presente los alabados modelos de Heliodoro y Aquiles Tacio cuando escribió su *Gerardo* y por ello la huella del escritor de Émesa en *El español Gerardo* es notable e indudable. De esta manera lo considera Pfandl cuando dice que el *Gerardo* es la "última de las grandes novelas amorosas que produjo aquel característico renacimiento heliodoriano."[14]

La presencia de fuerzas sobrenaturales que condicionan el comportamiento de los personajes es un componente típico de la novela griega o bizantina. Como ya se sabe, en el Siglo de Oro español estas fuerzas sobrenaturales reciben el nombre de Fortuna, Providencia o Dios. De esta manera, el punto de partida del estudio de la Providencia y su papel en *El español Gerardo* y en las *Etiópicas* es la idea de que la acción de la narración, tanto en la obra de Céspedes y Meneses como en la de Heliodoro, se caracteriza por el ordenamiento y control providencial. Es

[13] Citado por Javier González Rovira, op. cit., p.25.
[14] Citado por Jole Scudieri Ruggieri, art. cit., p. 38.

por ello que se analizará, por un lado, la relevante función de la Divinidad en el *Gerardo* y en las *Etiópicas* como entes que dirigen y dan significado a todos los acontecimientos y peripecias de las *Etiópicas* y del *Gerardo*. Por otro lado, se establecerá el sistema de revelaciones y manifestaciones de la Providencia, a través de las cuales se hace más efectivo este control de los acontecimientos, prestando una especial atención a *El español Gerardo*.

La idea fundamental respecto a la intervención de la Providencia en las *Etiópicas* y en el *Español Gerardo* es la consideración de que la acción narrativa está sometida a un principio superior, el poder de la divinidad o Providencia, que rige los destinos de los personajes y ordena sus vidas a través de una sucesión de casualidades[15]. De esta manera el concepto de Providencia que manejamos en este estudio es el del poder real que la Divinidad o divinidades tiene sobre el devenir o destino de los humanos.

Para esta idea de la acción narrativa como ordenación providencial tenemos muy presentes teorías sobre el *romance* como la de Nothrop Frye y su teoría de la verticalidad. Pero resulta especialmente interesante la teoría de la doble verticalidad que desarrolló, entre otros autores, Knight Miller.

Según esta teoría, la existencia se concibe como un compuesto de dos niveles de realidad: un nivel inferior, que es el mundo sensible y

[15] Pedro Javier Pardo, "El *Quijote*, la novela y la metanovela" en *El hidalgo fuerte*, Alberto Rivas Yanes (Ed.), Luxemburgo, Circulo Cultural Español Antonio Machado, 2005, p.113.

material, y un nivel superior y trascendente donde residiría la verdadera realidad. En esta concepción dual del mundo, los hechos que suceden en el mundo inferior son casualidades, coincidencias, etc., que adquieren sentido porque son fruto del designio de la Providencia, es decir, del mundo superior. Por tanto, este mundo superior o la Providencia es el que determina y dirige los hechos del mundo inferior. De esta manera, todo lo que ocurre en el mundo inferior, el de los protagonistas, cobra significación con el mundo superior, los dioses en las *Etiópicas* y Dios en el *Gerardo.* Esta perspectiva vertical puede proyectarse a todos los elementos de una narración como personajes, escenarios, etc., aunque en este estudio únicamente se va a proyectar sobre el desarrollo de la acción.

En la obra de Heliodoro la importancia del papel de la Providencia, y de la religión es reconocida unánimemente por los críticos. Esto no debe extrañarnos ya que el hecho de que los dioses sean los que manejan los hilos de la narración en las *Etiópicas* es evidente para los lectores y protagonistas de la novela y es reconocido por todos los personajes casi desde el primer momento.

Sin embargo, en el *Gerardo* los lectores vamos descubriendo poco a poco, o casi al final, este control de la Providencia, mientras que el protagonista sólo toma clara conciencia de él en los últimos momentos de la narración. Las referencias al control y poder de Dios son numerosas en el *Gerardo*. No obstante, no se nos muestra de una manera nítida que los acontecimientos están absolutamente regidos por Él hasta el final del relato. Además, sorprendentemente, las manifestaciones de carácter divino tampoco son escasas en *El español Gerardo*. Sin embargo, el protagonista no las advierte hasta el último momento en el que el descubrimiento de

todo lo sucedido a su amigo D. Fernando supone la salvación de su alma frente al sacrilegio que hubiera supuesto casarse con Nise, una de las amadas de Gerardo que pretendía meterse a monja. Además no es hasta este momento cuando los lectores descubrimos el plano trascendente que adquiere el relato.

Heliodoro en su obra muestra nítidamente cómo los acontecimientos están sometidos al arbitrio divino y los protagonistas y el resto de personajes aluden a él constantemente. El reconocimiento más evidente a la sumisión al control de la Providencia divina es el que hace Cariclea cuando dice: "los asuntos importantes requieren también importantes preparativos. *Una intriga cuyos hilos ha enredado desde el principio la divinidad*, forzosamente sólo puede alcanzar su final después de larguísimas peripecias"[16].

Esta cita sorprende por la claridad con la que Cariclea reconoce el gobierno divino. En Céspedes también contamos con una afirmación de la claridad de ésta. Sin embargo, como venimos comentando, se encuentra en la última página del relato cuando Gerardo huye de su boda con Nise y le escribe una carta[17] a su hermano explicándole sus motivaciones para ello:

[16] Las citas de *Etiópicas* remiten a la edición de Emilio Crespo Güemes en Gredos, 1979, IX, 24, 4, p. 418.

[17] La importancia de esta carta es crucial porque es una explicación directa a la los lectores del sentido de la obra.

> os suplico que, reconociendo en la memoria de mi pasada vida sus acaecimientos y peligrosos espantos, consideréis juntamente *los maravillosos medios y caminos que para remediarme y librarme* dellos ha usado la bondad y misericordia infinita de *Dios*, a quien, según esto, no sólo vengo a deber las principales obligaciones que las demás criaturas redimidas con su sangre, sino todas las accesorias y singulares, en quien yo por mis pecados he caído y su inmensa piedad me ha levantado. (270)

Ambas citas ponen de manifiesto el reconocimiento de los propios personajes de que la trama y todos los acontecimientos y peripecias se deben al dictado de la Divinidad.

Este gobierno y control de los acontecimientos por parte de la Divinidad conlleva que los personajes no son dueños de sus destinos. Éstos no son agentes que puedan cambiar la acción, sino que son seres pacientes que deben aceptar con resignación cristiana, en el caso de Gerardo, los acontecimientos que les sobrevengan.

Efectivamente, tanto en las *Etiópicas* como en el *Gerardo*, los protagonistas, a pesar de las continuas desgracias que sacuden sus vidas, confían en la benevolencia divina, aún sin comprender la finalidad y el sentido de su marcha errante[18]. Un claro ejemplo de esta confianza en la divinidad lo encontramos en las *Etiópicas* cuando Teágenes dice: "¿Hasta cuando vamos a seguir huyendo de un destino que nos persigue por

[18] Emilio Crespo Güemes, op. cit., p. 33.

doquier? Sometámonos a la fortuna y que nos lleve por donde tenga a bien." (V, 6, 3)

El análisis del sistema de manifestaciones a través de las cuales la Providencia ejerce su control sobre la acción narrativa nos muestra de una manera más reveladora la actuación real de la Divinidad en la acción. En este sistema de revelaciones se establece un punto de divergencia entre ambas obras, ya que mientras que en las *Etiópicas* los sueños premonitorios tienen una gran importancia, en el *Gerardo* sólo aparece un sueño y la revelación carece de importancia. Además las revelaciones y manifestaciones divinas en las *Etiópicas* son mucho más numerosas y variadas, ya que nos encontramos con sueños premonitorios, oráculos, epifanías, e incluso, ordalías, mientras que en el *Gerardo* las manifestaciones de Dios son numerosas, pero menos variadas.

En este estudio vamos a analizar únicamente dos de las manifestaciones que aparecen en el *Gerardo,* ya que son las más importantes porque dotan de verdadero sentido a la obra. Estas manifestaciones son la llegada a la ermita de Guadalupe y el propio caso de amor de D. Fernando, que deja una fuerte impronta en Gerardo, tal y como reconoce el propio protagonista: "sirviéndome de ejemplo y saludable aviso don Fernando." (270)

La llegada a la ermita de Guadalupe, cuando Gerardo y su hermano Leoncio se dirigen a Cesarina para que el protagonista se case con su antigua amante Nise, se produce de una manera "prodigiosa" e inesperada y supone una de las manifestaciones divinas más claras y relevantes de la obra.

La importancia de la llegada a la ermita de Guadalupe reside en que es allí donde Gerardo conoce la historia de D. Fernando, que influirá decisivamente en el protagonista y será la causa última de que el joven no ofenda a Dios al casarse con una monja. El conocimiento de los sucesos amorosos acaecidos a D. Fernando supone casi una epifanía para Gerardo, ya que esa historia entraña la revelación para el protagonista del verdadero sentido de su vida. Para los lectores significa la revelación del sentido de la obra[19]. Este mismo sentido le atribuyen al acontecimiento los personajes del relato ya que el eremita de la ermita de Guadalupe le dice a Gerardo y a su hermano Leoncio lo siguiente:

> mas tengo juntamente por certísimo que fuisteis con particular voluntad del cielo guiados y traídos a esta casa para que, llegando a noticia de sus mayores amigos la prodigiosa vida y muerte deste caballero, no quedase en el mudo silencio de aquestas soledades (261)

Otra de las manifestaciones divinas más importantes se encuentra en la historia de D. Fernando, sin duda el relato interpolado más destacado de la novela. Son los impedimentos que se suceden antes del encuentro de D. Fernando con Camila en el convento (II parte, discurso III) y que lo

[19] Respecto al sentido de la obra volvemos a subrayar la importancia de la carta que Gerardo escribe a su hermano en la que sin ningún género de dudas se explica a los lectores el sentido de todo lo relatado.

retrasan en numerosas ocasiones. Estos impedimentos, que consisten en diversas enfermedades, accidentes, etc. que imposibilitan reiteradamente el encuentro amoroso, se deben a un intento de la Providencia de alejar a D. Fernando, que hasta el momento se ha comportado como un buen cristiano, del amor lascivo y del sacrilegio que constituía gozar a una monja. El texto nos revela como estos obstáculos constantes no son casualidades, sino que se deben al poder de Dios: "sin considerar que tan graves inconvenientes no sucedían acaso, sino con muy singular providencia del cielo" (264)

Respecto a este relato interpolado, llama la atención el hecho de que la historia de D. Fernando, que en último término es la que le da sentido a la obra, se encuentre ya redactada por el eremita dentro del propio relato y, además, con la misma finalidad ejemplar que Céspedes le otorga a su obra. Dice el eremita: "para ejemplo y espanto de los hombres la escribí" (260). Céspedes afirma algo muy similar: "donde llegando a mi noticia estos discursos, pareciéndome dignos de saberse, los escribí, deseando que para ejemplo y memoria de los hombres…" (271)

La manifestación divina que nos encontramos en el caso de amor de D. Fernando es importante porque, además del intento de su salvación moral, supone una actuación real de la Divinidad dado que conlleva un castigo mortal. Sin embargo, llama la atención que quien reciba el castigo sea únicamente la mujer, Camila, que fue la que dio el primer paso para reanudar sus amores, a pesar de encontrase en un convento. Además el castigo de Camila es uno de los más crueles del relato, ya que arde en una silla de fuego. Esta silla de fuego es un evidente castigo de origen divino a la lujuria de la que Camila ha dado claras muestras. Por su parte, D.

Fernando purga sus culpas con seis años de vida eremítica y muere en paz. El castigo y muerte de Camila y el triste final de D. Fernando son la muestra de algo que se había apuntando en otras historias anteriores: el carácter moral de la obra. En este sentido hay que tener presente dos cuestiones. En primer lugar, el afán de ejemplaridad de esta novela es evidente y aparece ya marcado desde el propio subtítulo de la obra, *Discursos trágicos y ejemplares*. En segundo lugar, no es posible pasar por alto que el objetivo del relato es el mismo que el de muchas otras obras del Renacimiento y Barroco español: *delectare et prodesse.* No en vano, el deleitar aprovechando era uno de los rasgos de las novelas griegas más valorado por los preceptistas españoles del Siglo de Oro. Puede deberse a esto el notable éxito que la novela griega alcanzó en el Barroco, pues el profundo valor moral del género, especialmente en *Etiópicas*, casa a la perfección con este deseo de ejemplaridad propio de la sensibilidad barroca.

En el caso del *Gerardo* es el final el que nos pone de manifiesto el control que la Divinidad durante todo el relato ha tenido de los acontecimientos de la narración. La Providencia ha conducido a Gerardo hasta la meta fijada para él. El final de la obra tiene un carácter abierto y en él, el joven protagonista renuncia al amor y a la vida. Esta actuación de Gerardo se debe, sin ninguna duda, al momento de iluminación o revelación que supuso la llegada a la ermita de Guadalupe (por cierto, ya mencionada en momentos anteriores del relato en lo que podrían considerarse como anticipaciones) y el conocimiento de los sucesos acaecidos de D. Fernando. Debido a todo ello Gerardo encuentra el

sentido de su existencia. Así, por boca del propio Gerardo leemos lo siguiente:

> Perdernos todos en el camino real, bajar a medianoche su fragosa aspereza con tan ciertos peligros y seguros, hallar en aquel páramo albergue, reparo y compañía, y a nuestro amigo, aunque muerto, pregonando en su vida tales sucesos, creed que no fue sin el particular gobierno y guía de las gloriosas y liberales manos. (270)

La renuncia a la vida de Gerardo, que posiblemente opte por una vida como ermitaño, dota a la estructura narrativa de un plano transcendente, que enlaza de alguna manera el mundo inferior o terrenal con el superior. Todas las desgracias por las que ha pasado el protagonista con este final adquirieren el carácter de aventuras espirituales, así como todo el periplo adopta la forma de una *peregrinatio vitae* en la que, finalmente, Gerardo va a acabar salvándose. De esta manera, se identifica toda la estructura narrativa (trabajos, desgracias, prisiones y desengaños) con el plan de la Providencia, ya que ésta es la que "diseña, determina toda la complejidad del existir."[20] De tal manera nos encontramos la misma evolución en Gerardo que la que se puede encontrar en Luzmán, el protagonista de la *Selva de aventuras* (1565) de Jerónimo Conteras. Los protagonistas de ambas obras han pasado de un afanoso seguimiento del

amor humano a "una persecución del amor divino por la vía de la purgación de las pasiones".[21]

En su final la obra adquiere un carácter trascendente que había pasado bastante desaparecido hasta ese momento. La importancia de la historia de D. Fernando en relación con este nuevo plano trascendente resulta fundamental y este relato adquiere de esta manera la función evidente de enseñar. Además dota de sentido también al resto de episodios de la obra que parecían carecer de sentido, excepto la función de entretener. Así pues, estos casos desgraciados son ejemplos o razones y motivos para que Gerardo, y el lector, se desengañen del "amor lascivo". En el prólogo al lector en los preliminares de la obra podemos leer lo siguiente sobre la finalidad de sus discursos:

> han de servirte de sonda cierta y segura, si por tu desdicha quisieres algún día engolfarte en el tempestuoso mar de estas engañosas sirenas, aunque no sé quien de su amorosa pasión se verá tan ciego, que, considerando estos, en parte verdaderos y en parte fingidos, desengaños, no los abrace para ejemplo de su vida. (118)

Aquí es posible establecer otro punto de convergencia con las *Etiópicas,* ya que en el *Gerardo,* al igual que en la obra de Heliodoro, las

[20] Javier González Rovira, op. cit., p. 395.
[21] Antonio Rey Hazas, art. cit., p. 101.

vicisitudes, aventuras y viajes por las que pasan los protagonistas no conducen a la restitución del orden inicial, sino que pueden considerarse como pruebas, en el caso de Teágenes y Cariclea, o una vía de purgación, en el caso de Gerardo, que les conducen a un nuevo estado u orden más perfecto que el inicial dado que se encuentra más cercano al mundo superior y trascendente de la Divinidad.

Como conclusión podríamos afirmar que las *Etiópicas* de Heliodoro es uno de los principales sustratos que subyacen bajo *El español Gerardo* de Céspedes y Meneses, junto con elementos de la novela sentimental y de los libros de caballerías.

En efecto, son numerosos los aspectos analizados que nos inducen a pensar que la novela griega, especialmente Heliodoro, dejó una fuerte huella en Céspedes y Meneses. Esta impronta es posible rastrearla en varias de sus obras, sin embargo, se hace más patente en *El español Gerardo.* La huella de Heliodoro en Céspedes se encuentra tanto en el empleo de unas determinadas técnicas narrativas, como en el desarrollo de temas y motivos de la novela griega. Del mismo modo, ambos autores desarrollan motivos amorosos sobre la insuficiencia del amor mundano.

Las numerosas referencias y alusiones a Heliodoro por parte de Céspedes nos pone de manifiesto que el empleo de técnicas narrativas procedentes de la novela griega no es casual, sino que estas manifestaciones nos señalan que el autor español tenía muy presente la obra de Heliodoro durante la redacción del *Gerardo* y que *Etiópicas* le sirvió cuanto menos de modelo de inspiración.

Respecto al tema del control de la acción narrativa por parte de la Providencia entre *El español Gerardo* y las *Etiópicas* encontramos puntos de convergencia y de divergencia. Así, la principal diferencia entre ambas

narraciones es la variedad de manifestaciones de la Divinidad. En las *Etiópicas* los sueños premonitorios y las ordalías finales tienen una destacada importancia, mientras que en el *Gerardo* este tipo de manifestaciones no aparece. Lo que sí encontramos en ambas obras es un gobierno de la acción narrativa por parte de la Providencia, que conduce a los protagonistas de los relatos hasta la meta fijada por la Divinidad para ellos que supone un nuevo estado superior al que se encontraban en el inicio de la narración. Además este nuevo estado superior está relacionado estrechamente con el servicio a la Divinidad. En ambas obras, además, los acontecimientos adquieren pleno sentido gracias al mundo superior de la Divinidad.

Por todo lo visto afirmamos que Céspedes, si bien no pretendía imitar a Heliodoro en su *Gerardo*, sí plasmó, bien de manera consciente o inconsciente, el espíritu de la obra heliodoriana. Además de técnicas y motivos propios de la novela griega, Céspedes desarrolla un mensaje amoroso similar al de Heliodoro en *Las Etiópicas*. Es decir, en las obras de ambos autores encontramos un menosprecio hacia el amor mundano. Del mismo modo, el uso, que tanto Céspedes como Heliodoro, hacen de la Providencia pone de relieve la creencia de ambos autores en dos planos de la existencia. Un plano humano o inferior que esta controlado por el mundo superior o de la divinidad. Para ambos autores, como reflejan claramente en sus obras, el destino de los hombres está regido por la inteligencia infinita de la Providencia.

BIBLIOGRAFÍA

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo y Héctor BRIOSO SANTOS: "Sobre la problemática relación entre Heliodoro y el *Persiles y Sigismunda* de Cervantes: el motivo de la comunicación lingüística", *Criticón,* 86 (2002), pp. 73-96.

CERVANTES, Miguel de: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional,* ed., introd. y notas de J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1987.

CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de: *El español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, ed. Cayetano Rosell, Madrid, 1951 (B. A. E., XVIII)

CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de: *Historias peregrinas y ejemplares,* ed. de Yves-René Fonquerne, Madrid, Castalia, 1980.

CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de: *Varia fortuna del soldado Píndaro,* ed. de Arsenio Pacheco, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

CONTRERAS, Jerónimo de: *Selva de Aventuras (1565-1583*), ed., estudios, bibliografía y notas de Miguel Ángel Tejeiro Fuentes, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991.

DEFFIS DE CALVO, Emilia: *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII,* Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1999.

GÓNZALEZ ROVIRA, Javier: *La novela bizantina en la Edad de Oro,* Madrid, Gredos, 1996.

HELIODORO: *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea,* introd., trad. y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1979.

LOPE DE VEGA: *El peregrino en su patria,* ed. De J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.

MADROÑAL DURÁN, Abraham "Sobre el autobiografismo en las novelas de Gonzalo de Céspedes a la luz de los nuevos documentos", *Criticón*, 51 (1991), pp. 99-108.

NÚÑEZ RIVERA, Valentín: "Un avatar tardío de la ficción sentimental. Céspedes y Meneses recrea a Piccolomini" en *Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frederic Serralta, Toulouse, PUM, 2006, (en prensa).

PARDO, Pedro Javier: "El *Quijote,* la novela y la metanovela" en *El hidalgo Fuerte,* Alberto Rivas Yanes (Ed.), Luxemburgo, Círculo Cultural Español Antonio Machado, 2005.

REY HAZAS, Antonio: "Introducción a la novela del Siglo de Oro (formas de la narrativa idealista), *Edad de Oro,* I (1982), pp. 65-105.

SCHMELING, Gareth (ed.): *The Novel in the Ancient World,* Leiden, E.J. BRILL, 1996.

SCUDIERI RUGGIERI, J., "Gonzalo de Céspedes y Meneses narratore", *Anales de la Universidad de Murcia*, XVII (1958-1959), págs. 33-87.

TATIUS, Achilles: *Leucippe and Clitophon,* Oxford U.P., 2001.

RESEÑAS

Violeta Romero Barranco
Lucía Cucala Benítez

Dos retratos de Cervantes como literato y hombre de su tiempo: *Miguel de Cervantes. Literatura y Vida* de Antonio Rey Hazas y *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra* de Francisco Márquez Villanueva[1]

Violeta Romero Barranco

Universidad de Huelva

La conmemoración del cuarto centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, nuestra mayor aportación a la historia de la literatura universal, ha dado lugar a múltiples actos, ediciones y estudios sobre los más diversos aspectos de la biografía y obra de su autor. Las numerosas publicaciones sobre temas muy específicos proporcionan al lector una visión parcial de la figura de Cervantes, que es analizada desde una perspectiva concreta. Conscientes de este hecho, Antonio Rey Hazas y Francisco Márquez Villanueva analizan en sendas obras a Cervantes en toda su amplitud, es decir, como creador y como hijo de su tiempo, porque literatura y vida van íntimamente unidas.

El libro de Antonio Rey Hazas, *Miguel de Cervantes. Literatura y Vida*, constituye una aproximación a Cervantes a través de quince capítulos, centrados en los principales aspectos de su vida y obra. Cada capítulo incluye además una monografía en la que profundiza sobre un aspecto concreto de su producción literaria o de su biografía. El libro concluye con una completa cronología, que atiende tanto a los sucesos destacados de la vida de Cervantes como a los principales acontecimientos históricos y culturales de la época, y la correspondiente bibliografía. Capítulos y cronología van acompañados de ilustraciones y reproducciones de portadas y páginas tanto de obras cervantinas como de otras importantes del período.

[1] Transcribo las referencias bibliográficas completas: Antonio Rey Hazas, *Miguel de Cervantes. Literatura y vida*, Madrid: Alianza Editorial, 2005, 231 p. y Francisco Márquez Villanueva, *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*, Barcelona: Reverso Ediciones, 2005, 380 p.

A lo largo de los once primeros capítulos, Antonio Rey Hazas analiza la trayectoria vital y poética de Cervantes, destacando los sucesos de la primera que contribuyen a una mayor comprensión de la segunda. Sobre su origen y años de juventud, destaca datos como su probable linaje judío, con las trabas sociales que la "sangre manchada" conllevaba en la España del XVI, y su formación académica y literaria en el Estudio del humanista Juan López de Hoyos en Madrid. Sus primeras composiciones poéticas (1568-1569) tienen como destinataria a la reina Isabel de Valois, a cuyo impacto en el joven Cervantes dedica el autor precisamente una de las monografías.

Constituye un capítulo fundamental en la biografía de Cervantes su experiencia como soldado, en la que sobresale la famosa batalla de Lepanto (7 de octubre de 1571), que supondría un antes y un después en su vida, y cuya valerosa intervención inmortalizaría con orgullo su pluma. Asimismo lo marcarían para siempre y encontrarían eco en su obra sus cinco años de cautiverio en Argel (1575-1580), porque en ellos "acrisoló, a un tiempo biográfica y literariamente, algunas de las claves más consistentes de su vivir y de su crear, como la defensa acendrada de la libertad, la paciencia en los infortunios, y el heroísmo en la derrota"[2]. En relación con el cautiverio, se abordan además cuestiones controvertidas para la crítica, como la *Epístola a Mateo Vázquez*, que algunos consideran apócrifa, y el polémico tema de la supuesta homosexualidad cervantina.

Los capítulos del tercero al séptimo constituyen un bloque en el que analiza la etapa literaria inicial de Cervantes (1580-1587) y la profunda transformación ideológica que revela el contraste entre la exaltación nacionalista de las dos canciones dedicadas a la Armada Invencible, fechadas en 1588, y la ironía y el desengaño que desprenden sus sonetos "A la entrada del Duque de Medina" (1596) y "Al túmulo de Felipe II en Sevilla" (1598). En efecto, a su regreso a España en 1580 se encuentra con una patria indiferente a sus méritos militares, que le hace desistir de sus aspiraciones de llegar a ser capitán y de probar fortuna en América, tras denegársele la concesión de una plaza en la Administración de las colonias en más de una ocasión. Son también los años de *La Galatea* (1585) y de su inicio con cierto éxito en las lides dramáticas –a los que se dedican sendos capítulos–, pero su precaria situación económica lo empuja, como él mismo confesará en el prólogo a sus *Ocho comedias y*

[2] Antonio Rey Hazas, *op. cit.*, p. 25.

ocho entremeses (1615), a dejar la pluma y ocuparse en otras cosas. Se abre entonces su etapa sevillana, que también dejó honda impronta en su vida y obra, y en la que su oficio de recaudador de impuestos le ocasionó no pocos infortunios, entre ellos alguna excomunión y la cárcel en dos ocasiones (1592 y 1597-8).

Los capítulos del octavo al undecimo se ocupan de la madurez vital y literaria de Cervantes. La documentación del caso Ezpeleta, en el que se vio envuelta toda la familia de Cervantes en Valladolid, proporciona interesantes detalles de la vida del escritor, como el proceder de *non sanctas* de las mujeres de su familia. Tras el éxito del *Quijote* de 1605 encuentra en Madrid "el mejor espacio vital adecuado para realizar la mayor y mejor parte de su obra portentosa"[3]. Se abordan su asistencia a tertulias y academias, sus relaciones con sus libreros y con otros "ingenios" del momento –con especial atención a la guerra literaria con Lope de Vega–, y su última gran decepción: su exclusión por Lupercio Leonardo de Argensola del séquito literario que acompañaría a Nápoles al conde de Lemos. Finalmente, Cervantes se despediría con entereza de la literatura y también de la vida en la dedicatoria y prólogo del *Persiles*.

Tras el análisis de su trayectoria vital y literaria, se exponen en el capítulo XII las peculiaridades de la cronología de las obras cervantinas. Los capítulos XIII y XIV están dedicados al *Quijote*, una "indisoluble armonización de literatura y vida"[4], y a la creación de la novela moderna. Cierra el libro con un capítulo sobre la segunda época de Cervantes como dramaturgo y las características de su teatro frente al modelo imperante del Fénix. Antonio Rey Hazas contempla la obra de Cervantes desde la vida, porque como afirma "literatura y vida, ya se sabe, forman siempre parte axial del quehacer cervantino"[5].

Francisco Márquez Villanueva también aborda la figura de Cervantes desde la interacción entre literatura y vida, como lo expresa claramente el título de su libro *Cervantes en letra viva*. El libro aúna una serie de estudios que representan en palabras del autor "un corpus de laboreo

[3] ***Ibídem*****,** p. 89.
[4] ***Ibídem*****,** p. 142.

[5] ***Ibídem*****,** p. 145.

cervantino reunido a través de los últimos diez años"[6], algunos de ellos presentados en congresos y simposios.

Tras una introducción en la que analiza la evolución de la crítica literaria sobre Cervantes y el estado de los distintos campos de estudio cervantinos, se ocupa de su vida y obra en cuatro bloques, divididos a su vez en capítulos: "Cervantes eterno. A las puertas del siglo XXI", "Vida", "*La Galatea*" y "Varia". Por último, cada capítulo dispone de una exhaustiva bibliografía situada al final del libro.

Los estudios reunidos bajo el título "Cervantes eterno. A las puertas del siglo XXI" forman parte de un ciclo de conferencias patrocinado por la Fundación Juan March en octubre de 1998 en Madrid. "Cervantes, libertador literario" nos muestra a Cervantes con un pensamiento de base renacentista, que convive con el fenómeno de la Contrarreforma y del Barroco, pero sin someterse a la manifestación de la religiosidad de la primera ni a la estética literaria del segundo. No se ciñe a las estrecheces del neoaristotelismo y se mantiene al margen de la de las discusiones teóricas de los académicos del momento, pues su interés en los planteamientos teóricos radica en la posibilidad de llevarlos o no a la práctica. La publicación del *Guzmán de Alfarache* sacudió profundamente a Cervantes, que le opuso la alternativa del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Aprovecha las infinitas posibilidades que le ofrece la novela, convertida en cauce de libertad por su carencia de preceptiva literaria. Cervantes trasciende con su obra el pensamiento y la cultura de su tiempo, constituyendo el máximo exponente de la independencia del artista.

El capítulo "Las bases intelectuales" analiza la impronta en Cervantes, que dista mucho de ser un "ingenio lego", de figuras como Erasmo – tema de gran interés para la crítica–, tanto en su pensamiento como en el terreno literario, sobre todo a través del *Elogio de la locura*. También es posible rastrear en la obra Cervantes la huella del *Examen de ingenios para las ciencias* del médico navarro Juan Huarte de San Juan, la *Filosofía antigua poética* de Pinciano y las aportaciones de otros teóricos españoles como Cascales y Carvallo; el humanismo renacentista y Herrera, el filósofo napolitano Bernardino Telesio, o la *Nueva filosofía de*

[6] Francisco Márquez Villanueva, *op. cit.*, p. 20.

la naturaleza del hombre de doña Oliva Sabuco de Nantes, seudónimo del bachiller Miguel Sabuco y Álvarez.

Los dos últimos capítulos de "Cervantes eterno" se ocupan de aspectos del pensamiento cervantino en obras concretas. Así, "El mundo moral de las *Novelas ejemplares*", parte del concepto de "ejemplaridad" y del desarrollo en las novelas de temas como el matrimonio, la violación, la honra o la religión, para proceder a la reflexión sobre la compleja cuestión de la moral y la religiosidad cervantinas. "El testamento literario de Miguel de Cervantes" se ocupa de la concepción de Cervantes del fenómeno poético, prestando especial atención a la influencia de Herrera, el discurso satírico de la Academia de la Argamasilla en el *Quijote* de 1605 y el Viaje *del Parnaso*, que considera el testamento literario de Cervantes y que no ha sido objeto de atención de la crítica hasta época reciente.

En el bloque "Vida" se abordan dos cuestiones relevantes de la biografía de Cervantes: su relación con Sevilla y su probable sangre judaica. Su oficio de recaudador de impuestos en la ciudad andaluza –que simultaneaba con su no muy conocida faceta de hombre de negocios–, le acarreó numerosos infortunios, entre ellos dos excomuniones y dos ingresos en prisión. Estos hechos le marcaron sin duda, pero lo hicieron mucho más la controversia en torno a las *Anotaciones* de Herrera, o su encuentro en algún momento con Mateo Alemán y el gran impacto de la publicación del *Guzmán de Alfarache*. Sevilla constituye un tema fundamental de la obra de Cervantes. "La cuestión del judaísmo de Cervantes" abre una perspectiva para explicar determinados aspectos de su obra, pero también de su vida, como el escaso reconocimiento, sobre todo como militar y como poeta, que recibió por parte de la España Oficial y la actitud "deshonesta" de las mujeres de su familia ante la dificultad de contraer por su supuesto origen judío un buen matrimonio.

El tercer bloque está dedicado a *La Galatea*. En "Sobre el contexto religioso de *La Galatea*", se expone la armonización en la novela del cristianismo y de la herencia pagana inherente al género pastoril, ya que la única religión a la que se rinde culto en ella es la de la Poesía. "Bernardino Telesio y el 'antiguo sacerdote' de *La Galatea*" plantea la afinidad con las doctrinas del filósofo, de cuyo nombre podría hacerse eco el personaje homónimo de la novela.

Bajo el título de "Varia", se agrupan estudios cervantinos de la más diversa temática, aunque todos ellos relacionados con la novela. "La lección del disparatario nabokoviano (Clare Quilty-Avellaneda)" constituye una crítica a la estrecha y peculiar visión del autor de *Lolita* sobre el *Quijote*. Dedicado a su novela más universal, el capítulo "Estratigrafía literaria de Don Quijote y los duques. ¿Un menosprecio de corte?" expone algunos de sus temas más significativos. A partir de la unidad de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, en "Novela contra fábula: Campuzano, Estefanía y los perros de Mahúdes" se analizan los conceptos de fábula y novela en Cervantes. Finalmente en la "La picaresca, Cervantes y *Moll Flanders*" se trata la impronta de este género y de la obra cervantina en uno de los mayores novelistas de la literatura inglesa, Daniel Defoe.

Literatura y vida se unen en Francisco Márquez Villanueva y Antonio Rey Hazas para ayudar al lector a iluminar las numerosas cuestiones que se plantean en torno a la figura de Cervantes. Ambos autores coinciden en el tratamiento de aspectos cervantinos claves como su posible origen judío, la impronta de su estancia en Sevilla, sus bases intelectuales, su religiosidad, su concepción de la libertad, de la Poesía o la creación de la novela moderna. Sin embargo, como afirma el primero, "el mapa cervantino contiene todavía extensas zonas pobremente cartografiadas"[7] y ésta es la ardua, pero también preciosa tarea que se les presenta a lectores y crítica en el siglo XXI.

[7] *Íbidem*, p. 16.

Aurora Egido, *EN EL CAMINO DE ROMA. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina,* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005, 99 págs.

Lucía Cucala Benítez
Universidad de Huelva

Aunque el 2005 sea el año en el que esta obra ha visto la luz y, a pesar de que incluya en su título el nombre de nuestro magistral Cervantes, para nuestra (agradable) sorpresa no nos encontramos ante un libro que celebre el tan traído y llevado IV Centenario de la publicación de la Primera Parte de *El ingenioso hidalgo.*

Por el contrario, en el escaso centenar de páginas que componen este libro, Aurora Egido realiza un estudio comparativo entre los últimos capítulos de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, última obra cervantina y *El Criticón* de Baltasar Gracián, prestando una especial atención al papel que juega la ciudad de Roma en ambas obras y a la peculiar relación que mantienen ambos libros con el género bizantino.

El libro se compone de ocho breves capítulos en los que se van analizando, con una considerable profundidad, conceptos como el de la peregrinación y el viaje en la literatura, el lugar que ocupa Roma en *El Persiles* de Cervantes o *El Criticón* y, posteriormente, la autora establece la comparación entre ambas obras.

En los dos primeros capítulos, realmente evocadores, como reflejan sus títulos "El viaje por la escritura" y "Peregrinos somos", la autora nos plantea un viaje por la literatura, así como un análisis la relevancia y evolución del concepto de peregrinación en la literatura y, especialmente en la cultura del Siglo de Oro, y, al mismo tiempo, nos presenta la propia literatura como un viaje: "el camino de los libros es un viaje interminable, pues unos proceden de otros, se comunican y se relevan en la historia de la humanidad, como un cuento de nunca acabar, sin otras fronteras aparentes que las del olvido." (Egido, 15)

En el tercer capítulo Aurora Egido repasa algunas notas características del género bizantino, como la huella de Heliodoro, etc. mientras que el cuarto capítulo del libro analiza la peculiar relación que mantienen *El Criticón* y *El Persiles* con este género. Para la autora los resultados que alcanzan dichas obras son muy diferentes, a pesar de que ambas tomen como modelo el género bizantino. Además, Aurora Egido ve posible interpretar *El Criticón* "como una emulación o contrahechura del *Persiles* y de la novela griega." En este cuarto capítulo intitulado "Hacia la ciudad soñada" comienza a analizar el lugar privilegiado que tiene la ciudad de Roma en la obra cervantina, ya que en este lugar sitúa Cervantes la meta narrativa y simbólica, así como, la meta amorosa y espiritual de su obra.

Bajo el título de "Uno sólo de dos", en el quinto capítulo nos encontramos con la idea de que la importancia decisiva de Roma en *El Persiles* radica en el hecho de que esta ciudad sintetiza la doble unión amorosa y religiosa de Periandro y Auristela. Respecto a la unión amorosa *El Persiles* es un "ejemplo máximo de novelización del tema platónico de

la unión de los amantes" (Egido, 45), pero, además, al situar este esperado matrimonio en la *civitas dei* Cervantes consigue sacralizar esta unión.

Por su parte, Gracián se separa de sus modelos, entre los que se encontraría el propio *Persiles* y corrige el modelo bizantino, "sobre todo en lo que aquel tiene de peregrinación amorosa" (50). La peregrinación que nos encontramos en *El Criticón* es de tipo vital y, sobre todo, sapiencial, por lo tanto, el lugar y sentido de Roma en la obra de Gracián tiene que ser, necesariamente, diferentes al de *El Persiles*. En Gracián, Roma tiene un peso religioso y amoroso mucho menor, ya que lo que este autor destaca de Roma son los valores aportados por la erudición humanística.

Otra diferencia que se analiza en el capítulo sexto entre el lugar y sentido de Roma en ambas obras es que Cervantes sitúa en esta ciudad su final feliz, mientras que la llegada a Roma de los protagonistas de *El Criticón* supone el descubrimiento de un final desdichado para su viaje y el aprendizaje de que la búsqueda de la felicidad, encarnada en la figura de Felisinda, madre y esposa de los protagonistas, en la tierra puede resultar inútil, ya que ésta sólo se consigue en el cielo si se ha ganado la felicidad en la tierra. Por lo tanto, Gracián transforma la peregrinación amorosa en un camino de sabiduría. Aurora Egido considera que con esta conclusión Gracián fulmina "toda una larga tradición de peregrinos de amores que había alimentado los más diversos géneros buscando la unión amorosa como término de su andadura vital y de sus trabajos." (61)

En el séptimo capítulo se comentan los diferentes posibles modelos de Baltasar Gracián para *El Criticón*. Y por último, en el capítulo final "Bajo especies de eternidad" la autora concluye que la obra de Gracián puede considerarse como un correctivo a aquellas ficciones,

especialmente la bizantina, cuya meta se situaba en la consecución de la felicidad amorosa, mientras que, por su parte, Cervantes con su *Persiles* "fecundó la novela griega dándole una vitalidad y un dinamismo sin precedentes." (80)

En su libro *En el Camino a Roma,* a pesar de su brevedad, que en ningún caso puede ser considerada como una tara de la obra, sino que, muy contrariamente, favorece una amable lectura de la misma, Aurora Egido perfila con gran maestría ideas tales como la concepción de la peregrinación en la cultura de los Siglos de Oro, y, por supuesto, en su estudio comparativo establece con claridad las divergencias y convergencias entre el sentido de la ciudad de Roma en la estructura narrativa de *El Persiles* y *El Criticón*. Finalmente, podemos decir que Aurora Egido en su obra plantea con una extraordinaria claridad y sencillez multitud de cuestiones evocadoras que, sin lugar a dudas, abren interesantes vías de estudio.

A
B C D E
F

ETIÓPICAS

3 (2007)

ÍNDICE

3 (2007)

ARTÍCULOS

Augusto Guarino, La ingratitud vengada *de Lope de Vega. ¿Un modelo de comedia?*

M.ª del Valle Ojeda Calvo, *Entre teatro y novela: honor y venganza en Lope de Vega (*El toledano vengado *y* La prudente venganza*)*

Alfonso Martín Jiménez, *Cotejo por medios informáticos de la* Vida *de Pasamonte y el* Quijote *de Avellaneda*

ARTÍCULOS

Augusto Guarino

M.ª del Valle Ojeda Calvo

Alfonso Martín Jiménez

"LA INGRATITUD VENGADA" DE LOPE DE VEGA
¿UN MODELO DE COMEDIA?[1]

Augusto Guarino
(Universidad "L'Orientale", Nápoles)

Uno de los temas más frecuentemente evocados y al mismo tiempo todavía no suficientemente aclarados de la historia del teatro español de los Siglos de Oro es el de la relación conflictiva entre Lope de Vega y Miguel de Cervantes. No está claro, por ejemplo, cuándo se estropeó una relación que en un primer momento, o sea a partir de los primeros años de la década de los 80 del siglo XVI, debió de ser por lo menos cordial. En el *Canto de Calíope* incluido en *La Galatea*, publicada en 1585, pero cuyas aprobaciones remontan al año anterior, Cervantes elogia a Lope como uno de los más destacados poetas de su tiempo, a pesar de su joven edad[2].

[1] Este artículo y el de María del Valle Ojeda Calvo ("Entre teatro y novela: honor y venganza en Lope de Vega (*El toledano vengado* y *La prudente venganza*)"), que aparece también en este mismo número de *Etiópicas*, permanecen en prensa desde 2002 en el volumen *Generi e registri nella letteratura del Siglo de Oro. Atti de La Casa di Lope (1996-2002). In memoria di Stefano Arata*, preparado por Mimma di Salvo y editado por el Dipartimento di Studi Romanzi (Facoltà di Scienze Umanistiche, Università degli Studi di Roma I "La Sapienza").

[2] Cf. *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Bedoy, Madrid, Cátedra, 1995: "Muestra en un ingenio la experiencia / que en años verdes y en edad temprana / hace su habitación así la ciencia, / como en la edad madura, antigua y cana. / No entraré con alguno en competencia / que

Todavía el 1 de agosto de 1585 Cervantes firma, como testigo, el recibo de una fianza cuyo acreedor es Inés Osorio, mujer del autor de comedias Jerónimo Velázquez y madre de la actriz Elena Osorio, la *Filis* que tanta huella dejará en el corazón y en la obra de Lope. A mediados de ese año, entonces, los dos escritores todavía conviven en los mismos ambientes teatrales, donde ambos habían empezado su actividad de dramaturgos alrededor de 1580 (el más joven quizá un poco antes). Hasta la primera mitad de la década probablemente el favor del público se había dirigido más hacia el veterano de Lepanto y del cautiverio argelino que hacia el precoz poeta madrileño. Pero a partir de 1585 se hacen siempre más largas y frecuentes las ausencias de Cervantes de Madrid, seguramente por "aquellas otras cosas en que ocuparme" que treinta años después evocaría en el prólogo a las *Ocho comedias*[3]. Desde 1585 Miguel de Cervantes pierde progresivamente el contacto con la escena teatral madrileña y con sus protagonistas. Probablemente le llegan sólo los ecos de los estrenos de aquellas obras que hacen de Lope "el escritor más popular de su tiempo, el dramaturgo cuyas obras eran más solicitadas por los empresarios"[4].

Este alejamiento de Cervantes de la realidad y de la atmósfera misma del mundo de la representación explica en parte la

---

contradiga una verdad tan llana, / y más si acaso a sus oídos llega / que lo digo por vos, Lope de Vega", Octava 41, pp. 572-3.

[3]Cito por la edición Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.

[4] Américo Castro – Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968, p. 86.

fractura que se produce entre él y Lope. Es difícil, en esta polémica a distancia, distinguir lo que hay en ella de resentimientos personales o de un desacuerdo más estrictamente estético. Hay señales que nos indican que el rencor más profundo, por lo menos en algunas fases, fue el de Cervantes hacia el joven dramaturgo. Por ejemplo, en una carta dirigida al Duque al Duque de Sessa del día 4 de agosto de 1604 Lope, como término de comparación para una situación desagradable, escribía que le resultaba "más odiosa que mis librillos a Almendares y mis comedias a Cervantes"[5]. Fuera simple envidia o consciente desprecio para una actitud vital y estética que no compartía, el hecho es que entre 1585 y 1615 no faltan indicios de la incapacidad de Cervantes para aceptar el triunfo del "monstruo de naturaleza". Y sin embargo la manifestación pública de estos sentimientos por parte de Cervantes se presenta no sólo ambigua (según aquellos principios de conveniencia y prudencia que con acertada expresión Ortega definió la "heroica hipocresía" de los hombres del barroco[6]) sino también *ambivalente*. En esta actitud influye, sin duda, la naturaleza misma del discurso literario en que aparecen algunos juicios sobre Lope, pero creo que también hay un componente de sincera perplejidad y duda de Cervantes frente a la evolución del teatro nacional de la que Lope es protagonista. En todos sus juicios sobre Lope Cervantes parece

[5] Agustín González de Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, III, Madrid, Tip. Archivos, 1941, p. 4.

[6] José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente, 1966 [1914], p. 126.

adoptar reparos y distingos, salvar y alabar una parte de su obra para atacar otra, reprocharle ciertas bajas motivaciones en nombre de su indudable talento.

Uno de los pasajes aparentemente menos problemático en este sentido se encuentra en el famoso "discurso del canónigo" del *Capítulo XLVIII* de la primera parte del *Quijote*: "no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa. Sí, que no fue disparate *La ingratitud vengada*, ni le tuvo *La Numancia,* ni se le halló en la del *Mercader amante*, ni menos en *La enemiga favorable***,** ni en otras algunas que de algunos entendidos poetas han sido compuestas, para fama y renombre suyo, y para ganancia de los que las han representado''[7]. No hay razón para dudar de la autenticidad del juicio positivo sobre la comedia de *La ingratitud vengada* de Lope, que aparece citada al lado de *La Numancia* del mismo Cervantes (probablemente la obra mejor de su primera época) y a la de otros dos escritores hacia los cuales expresará siempre su apreciación como Tárrega y Aguilar, autores, respectivamente, de *La enemiga favorable* y de *El mercader amante*. Pocos renglones antes Cervantes había mencionado, como modelo de tragedia, tres títulos de Lupercio Leonardo de Argensola[8], para quien manifestará sentimientos de

[7]Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Foradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, p. 553.

[8]Cf. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Foradellas, *op. cit*., p. 552-553: "ha pocos años que se representaron en España tres tragedias que compuso un famoso poeta destos

estima y amistad, hasta que razones estrictamente personales no lleguen a truncar esta relación[9]. Puede contribuir a esta sensación de sinceridad en el elogio de la comedia de Lope los reparos que a propósito del conjunto de su obra aparecen en el texto poco después[10], así como la fundada sospecha de que todo el discurso entre el canónico y el cura remonte a una época bastante anterior a la publicación del *Quijote*, cuando es posible que las poéticas de los dos dramaturgos todavía no se hubieran distanciado de manera irremediable[11].

No obstante, lectores y críticos no han dedicado mucha atención a la comedia de Lope, ni siquiera para controlar si la simple lectura confirma su identificación como *modelo* de comedia, por lo menos según los canones estéticos de Cervantes en una

---

reinos, las cuales fueron tales, que admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos, y dieron más dineros a los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que después acá se han hecho?[…] *La Isabela*, *La Filis* y *La Alejandra''*.

[9] Sobre el rencor de Cervantes hacia Lupercio Leonardo de Argensola por su exclusión del grupo de escritores que en 1610 acompañaron al Conde de Lemos a Nápoles, véase Jean Canavaggio, *Cervantès*, Paris, Editions Mazarine, 1986 (Cap. VI).

[10] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, pp. 555-556: "muchas e infinitas comedias […] ha compuesto un felicísimo ingenio destos reinos, con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama. Y, por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren".

[11] Manifestó esta opinión, con respecto a la escena teatral del tiempo, Emilio Orozco Díaz: "no es posible imaginar que al decir *pocos años* Cervantes está escribiendo a una distancia de veinte años o más. Es forzoso, pues, situar por lo menos en el último decenio del siglo la redacción de *éstas* páginas", *¿Cuándo, cómo y dónde se escribió el "Quijote"*, Granada, Universidad de Granada, p. 35.

determinada época. En el único artículo de cierta extensión dedicado a esta comedia, realizado por Lavonne C. Poteet-Boussard, se la define como "one of Lope de Vega's most neglected *comedias*"[12]. La hispanista norteamericana, sin embargo, centra completamente su estudio en las relaciones entre el contenido de la comedia y los episodios de la vida real del autor, sobre todo la historia de amor con Elena Osorio y el proceso por difamación intentado por la familia de ella que terminaría con la condena al exilio del poeta. Todo esto con el convencimiento de que "Cervantes' favorite play turns out, surprisingly, to be a treatment, like the *Dorotea*, of the circumstances of Lope's affaire with the actress Elena Osorio" y que "*La ingratitud vengada* forms a part of the large body of the dramatist's work that deal with the Elena Osorio theme"[13]. En esta perspectiva, el interés de la comedia -incluido el de Cervantes- se basaría en su adherencia a un episodio de la vida del autor y en el "realismo" de su representación.

Tampoco reservan mucho espacio a *La ingratitud vengada* algunos estudios, más o menos recientes, que están reconsiderando el conjunto de obras teatrales de la primera etapa de Lope, y cómo revelan una dramaturgia todavía inmadura, pero al mismo tiempo más libre en el plano ideológico y moral. Apenas aluden a *La ingratitud vengada* estudios sobre la primera fase del teatro lopiano

[12] Lavonne C. Poteet-Bussard, "*La ingratitud vengada* y *La Dorotea*: Cervantes y la ingratitud", *Hispanic Review,* 48 (1980), pp. 347-360 (cit., p. 347).

[13] Lavonne C. Poteet-Bussard, "*La ingratitud vengada* y *La Dorotea*: Cervantes y la ingratitud", cit., p. 352.

en el contexto de la evolución de la escena aurisecular, como el libro pionero de Froldi[14], el fundamental artículo de Frida Weber[15], la reconstrucción de conjunto de Lavonne C. Poteet-Bussard[16], los imprescindibles análisis de Joan Oleza[17], las agudas investigaciones de Ignacio Arellano[18], Jesús Cañas Murillo[19], Jean Canavaggio[20], Agustín de la Granja[21], Guimont y Magallón[22].

[14] Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia española*, Salamanca, Anaya, 1973.

[15] Frida Weber de Kurlat, "Lope-Lope y Lope-Prelope. Formación del sub código de la comedia de Lope de Vega y su época", *Segismundo*, XII (1976), pp. 111-131

[16] Lavonne C. Poteet-Bussard, "Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 341-354.

[17] Joan Oleza, "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", en AAVV, *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, London, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 251-308; *id*., "La comedia, el juego de la ficción y del amor", *Edad de Oro*, IX, 1990, pp. 203-220; *id*., "Del primer Lope al *Arte nuevo*", estudio preliminar a Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Donald Mc.Grady, Barcelona, Crítica, 1996, pp. IX-LV.

[18] Ignacio Arellano, "El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega, en Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina", en *Actas de las XVIII jornadas de teatro clásico*, Almagro, 1996 (recogido en I. Arellano, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 76-106); *id*., "Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope", *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 7-31.

[19] Jesús Cañas Murillo*, Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro,* Cáceres, Universidad de Extremadura*,* 1995.

[20] Jean Canavaggio, "Juan Rufo, Agustín de Rojas, Miguel de Cervantes: el nacimiento de la comedia entre historia y mito"*,* en *La comedia (seminario hispano-francés organizado por la Casa Velázquez)*, Madrid, 1995, pp.245-256.

[21] Agustín de la Granja, "Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes", *Cervantes (*1995), 225-54.

[22] Anny Guimont – Jesús Pérez Magallón, "Matrimonio y cierre de la comedia en Lope", *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 139-164.

La cosa sorprendente es que la lectura de *La ingratitud vengada* nos pone frente a una comedia efectivamente interesante, pero precisamente por una serie de elementos que se supone *no* serían del agrado de Cervantes. Siendo un texto poco conocido, no me parece inútil proponer un resumen del argumento:

Octavio es un joven desenvuelto y fascinante; se declara hidalgo y aparece ávido de señales exteriores que confirmen su estatus. Recibe generosos regalos y dinero de su amante, la rica Luciana, que lo quiere locamente, aunque en público finge que el hombre es su primo. Corteja a Luciana, sin éxito, el Príncipe Cesarino, cuyo secretario, Tancredo, está a su vez enamorado de ella. El Príncipe intenta alejar el primo presunto concediéndole un cargo en el tercio que está a punto de salir para Italia, pero Luciana lo impide, confirmando las sospechas de su pretendiente. Octavio, en cambio, está enamorado de Lisarda, amante del Marqués Fineo (con la complicidad de la madre de la muchacha, Corcina, y de su padre). El joven obtiene de Luciana una fuerte suma de dinero, con la cual intenta convencer a Lisarda que abandone el Marqués. Ambos rivales, el Príncipe Cesarino y el Marqués, independientemente el uno del otro, encomiendan a unos hampones el asesinato de Octavio. Los dos grupos de sicarios se encuentran mientras Octavio está entrando en casa de Lisarda para llevarle el dinero, y gracias a la confusión que se produce el galán puede escapar de la asechanza.

Con una parte del dinero que Octavio ha recibido de Luciana el joven ha comprado un caballo y contratado algunos criados. Tras un largo diálogo, Corcina consigue convencer a la hija de la conveniencia de quedar fiel al marqués y rechazar la oferta de Octavio, devolviéndole el dinero recibido. El joven, al conocer la voluntad de Lisarda, llora y se desespera tanto que las dos mujeres, parecen arrepentirse de su decisión. Tancredo, mientras tanto, revela a Luciana la relación que existe entre Octavio y Lisarda, con el fin de proponerse como marido. La mujer, sin embargo, responde con una actitud de aparente indiferencia y frialdad. También Octavio llega a casa de Luciana, con una actitud de fingido agradecimiento hacia la mujer, la cual le regala una cadena de oro. Llega de visita también el Príncipe, para contar a Luciana el encuentro entre Octavio y Lisarda de la noche anterior. En la escena siguente, sin embargo, Octavio logra convencer a la mujer que el relato del Marqués es la invención de un rival en amor. Llega también el Marqués, junto con su

criado Mauricio, para declarar a Luciana que matará a su "primo" si éste no deja de insidiar a su amante. Mauricio, que se ha quedado con Luciana mientras el marqués ya ha salido, insulta a la mujer, revelándole que él sabe que no se trata de un primo sino de un amante. Luciana replica furiosa y Mauricio le da una bofetada, provocando la reacción de Octavio, que sale de su escondrijo y mata al criado de una puñalada. Tras un intento de fuga, Octavio es encarcelado.

Luciana paga la fuerte suma de dinero que el juez ha establecido para la liberación de Octavio, que sale de la cárcel en malas condiciones tras un mes de detención. En seguida el joven va a casa de Lisarda, para echarle en cara su ingratitud. Al enterarse de la decisión de la muchacha de ir con el Marqués a Italia, Octavio antes amenaza con suicidarse y luego declara que la perseguirá hasta la muerte. El Príncipe, mientras tanto, para sondear la intenciones de Luciana, le propone que se case con Octavio para salvar su honor, ofreciéndose incluso como padrino de las bodas. Octavio, sin embargo, llega pronto para comunicarle su abandono definitivo, causado por el loco e irremediable amor que siente para Lisarda. Luciana, desesperada, intenta suicidarse con un puñal, se lo impide Tristano, que ha venido precisamente a proponerle un casamiento con él que salve su honor. Octavio intenta alcanzar el Marqués con su séquito, que ya están camino de Italia. Llegado a la venta donde alojan, Octavio es reconocido por el Marqués, que ordena a sus criados que le peguen una paliza y lo maten colgándolo de un árbol. Sólo gracias a la intercesión de Lisarda el Marqués se convence a perdonarle la vida, limitándose a abandonarlo desnudo en la carretera. Octavio decide entonces regresar a la ciudad, confiando poder recuperar la relación con Luciana. Llega a tiempo para asistir a la boda entre la mujer y Tristano, teniendo que soportar los escarnios de los novios y de los criados.

Creo que hasta un breve resumen suscita por lo menos serias dudas sobre la posibilidad de que esta comedia encaje con las exigencias éticas y estéticas que se han venido identificando en Cervantes. Por otra aparte parecen bastante evidentes las analogías de *La ingratitud vengada* con otros textos de la primera época de Lope (por ejemplo *El caballero del milagro*, *El Rufián Castrucho*,

La viuda valenciana, entre otros)[23]. Al mismo tiempo, se manifiestan en la pieza una serie de motivos y temas que Lope no dejará de utilizar, con diferentes grados de madurez literaria, a lo largo de toda su trayectoria; un ejemplo por todos: el del amor entre una mujer noble (o por lo menos acomodada) y un secretario. ¿Por qué Cervantes, dentro del corpus dramático de Lope, que en el momento en que escribe el capítulo del *Quijote* era en todo caso ya amplio y variado, escoge precisamente esta comedia? Evidentemente, o tenemos que revisar el concepto que poseemos de las ideas de Cervantes sobre el arte dramático o bien tenemos que sospechar que su afirmacion no es completamente sincera[24]. En las pocas páginas que siguen intentaré argumentar por qué, en mi opinión, la expresión y el contenido dramático de *La ingratitud*

[23]Me he interesado de estas dos comedias de Lope en algunos trabajos recientes: cf. Augusto Guarino, "Dicha y desdicha de un rufián lopiano", en *Orillas. Studi offerti a Giovanni Battista De Cesare*, a cura di Augusto Guarino – Gerardo Grossi, Napoli-Salerno, Istituto Universitario Orientale-Edizioni del Paguro, 2001, pp. 227-239; *id.*, "L'Italia sulla scena nel teatro spagnolo della seconda metà del Cinquecento. Il caso di *El caballero del milagro* di Lope de Vega", in *Italia e Spagna nella seconda metà del Cinquecento* (atti del colloquio, Napoli, IUO, 21-23 ottobre 1999), Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2001, pp. 157-173.

[24] No creo verosímil la hipótesis de Poteet-Boussard que lo que Cervantes apreciaba en la comedia era la fidelidad en la representación de la vida de Lope: "Surely, in part, it was the 'realism' of the *comedia*, the verisimilitude that Lope achieved in the imitation of the 'history', that impressed Cervantes, who knew, like everyone else in Madrid literary circles, the bitter truth of Lope's life that lay behind the play", Lavonne C. Poteet-Bussard, "*La ingratitud vengada* y *La Dorotea*: Cervantes y la ingratitud", *cit.* p. 360. Esto, en mi opinión, significaría atribuir a Cervantes no sólo una poética "realista" (que lleve, por ejemplo, a considerar "historia" los amoríos de Lope) que es ajena al Siglo de Oro sino también una generosidad hacia su rival francamente exagerada.

vengada no se avienen a la poética drámatica de Cervantes y, finalmente, proponer algunas hipótesis que ayuden a explicar las afirmaciones sobre la pieza contenidas en el *Quijote.*

A pesar de las muchas páginas que se han escrito sobre las opiniones teatrales de Cervantes, y más en general sobre su idea de la comicidad, la verdad es que poseemos muy escasos testimonios suyos que no sean sacados de sus obras literarias, incluido el tan citado *Prólogo* a la edición de sus Comedias y Entremeses. Además, de su primera época no nos ha llegado ninguna obra estrictamente cómica, siendo más bien marginal el papel del humor en piezas como la ya citada *Numancia*, *El trato de Argel* y todavia más en la *Jerusalén*[25]. Estas obras, sin embargo, son coherentes con el carácter neo-aristotélico de las teorías que Cervantes manifiesta en varias ocasiones, en las que se insiste en la adopción de un criterio de verosimilitud (en este sentido se explica la adhesión a las tres unidades de los tratadistas italianos) y de *decoro* que sepa distinguir, por ámbito de actuación y por lenguaje, a los personajes altos de los humildes. Cervantes, además, parece adoptar, frente a la

[25]Huelga decir que considero muy probable la atribución de *La conquista de Jerusalén* a Cervantes, gracias a las valiosas aportaciones de Stefano Arata: "*La conquista de Jerusalén,* Cervantes y la generación teatral de 1580"*, Criticón*, 54 (1992); *id.,* "Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada", en *La comedia (seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez)*, Madrid, La Casa de Velázquez, 1995, pp. 51-75; "Notas sobre *La conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino"*, Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 53-66.

actitud "servil" hacia el público que identifica en Lope y otros dramaturgos, una perspectiva pedagógica que hace imprescindible una neta distinción entre tragedia y comedia, entre la *edificación* que la primera propone y la *purgación* de los bajos instintos que la segunda produce. Sobre todo por estos dos elementos, el del decoro y de la distinción de los géneros, es difícil considerar *La ingratitud vengada* un modelo.

Esta abigüedad de género literario de la pieza lopiana, significativamente, no depende de la materia de la historia sino de su tratamiento. Las ambiciones desaforadas de Octavio, su obstinado amor por Lisarda, su confianza en sus propias virtudes de seductor, su degradante punición final, por ejemplo, son todos motivos compatibles con un desarrollo propiamente cómico de la acción escénica. Y sin embargo, Octavio no es un personaje completamente cómico, ni lo son los sentimientos y las acciones de Luciana. Me parece, más bien, que aunque Lope utiliza en *La ingratitud vengada* una amplia gama de recursos cómicos (el chiste grosero, la sátira de costumbres, la ironía, la parodia, el sarcasmo, el humorismo) en algunas escenas hay una constante contaminación de motivaciones *serias* que a menudo dan a la obra un tono más bien patético. A la historia típica del trepador social, triunfador efímero, fatalmente desenmascarado y castigado, así como a la situación potencialmente ridícula (derivada más o menos directamente de un "carattere" de la *Commedia dell'Arte* italiana) de la mujer rica y enamorada, explotada por un hombre sin

escrúpulos, Lope añade elementos que implican una participación, una *simpatía*, en su público que es ajena a la distanciación que la comicidad exige. Además, en la dedicatoria que Lope añade en la edición de 1620 especifica que la acción de la comedia "en su original debió de ser historia"[26], lo cual, aún más allá de posibles implicaciones autobiográficas, significa que el autor establece para su lector un nexo entre los acontecimientos ficticios y hechos de la vida real.

Desde la primera escena, de gran impacto, Lope introduce un tono que podríamos identificar como *dramático*. Los dos protagonistas salen al escenario en medio de una violenta discusión, en la que el hombre amenaza abandonar a la mujer y ella, echándole en cara los favores que le ha concedido hasta aquel momento, intenta retenerlo a toda costa (en su salida al escenario, como indica la primera acotación, Luciana aparece "tirándole de la capa"). En la escena siguiente, un breve diálogo entre la protagonista y su criada Felina, Luciana llora copiosamente, introduciendo otro elemento –el del llanto por la desesperación amorosa- que volverá a aparecer varias veces en la obra. Desde las primeras líneas, además, se presentan presagios de muerte, dando origen a una cadena de *indicios* en este sentido que llega hasta el desenlace: "arrojarme he" declara Octavio mientras está intentando abandonar a su amante (p.

[26] La comedia fue publicada en el volumen *Parte catorze de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, En Madrid: por Iuan de la Cuesta: a costa de Miguel de Syles, 1620. Utilizo la edición del texto incluida en Lope de Vega, *Comedias*, III, Madrid, Turner, 1994, pp. 737-825 (cit. p. 739).

742); "quedo en brazos de la muerte", solloza Luciana cuando el hombre ya se ha ido (p. 744). Se dan, asimismo, las informaciones fundamentales sobre el estatus de los dos personajes y su auto-percepción, donde si se da por descontado el carácter noble y potencialmente honrado de Luciana ("mi honor y calidad", p. 742) también se manifiesta la psicología egocéntrica y complacida de Octavio ("¡Yo soy hidalgo! ¡Yo soy / Octavio ¡Yo soy Octavio", proclama el galán, con significativa iteración, p. 742). La percepción que los personajes tienen de sí mismos y de sus relaciones sentimentales es completamente seria y hasta *trágica*; esta autoconciencia, que podría ser a su vez un elemento de caracterización cómica, se refleja al revés –aunque con ambivalencias y contradicciones- en un lenguaje y un comportamiento "alto", que sobre todo en algunos momentos da a la obra un tono patético. Véase por ejemplo el caso de la escena del tercer acto donde Octavio anuncia a Luciana la firme intención de abandonarla, admitiendo el carácter injusto de su actuación (la *ingratitud* del título) y al mismo tiempo la ineluctabilidad de esta decisión, provocando una reacción desesperada y líricamente intensa de la mujer, casi una *aria* de melodrama:

LUCIANA ¿Eres tigre hircano acaso?
¿Dióte leche alguna osa?
¿Diéronte el alma furiosa
las entrañas del Caucaso?
Octavio dulce, ¿qué es esto?
¿Qué es aquesto, Octavio amado?
¿Qué falso amor te ha engañado?
¿Qué hechizo te ha descompuesto?

Vuelve, mi bien, por mi honra
como yo vuelvo por ti,
no me des muerte y deshonra.
De rodillas te suplico
vuelvas, Octavio, por ella,
pues que le debes a ella
todo este mal que publico.
Yo te serviré de esclava,
que aunque sea tu mujer,
este nombre he de tener.
¡Hazolo, por tu vida, acaba!
Mira, que si eres cruel,
y, como dices, te vas,
antes que salgas verás
que doy el cuello a un cordel.
¡Ah, señor mío! ¡Ah, Octavio!
¿Qué hombre que aquesto viera,
cuando nada me debiera,
me hiciera tal agravio?
Pues que buscas quien de teja
Y huyes de quien te llama.

OCTAVIO Por el viento se derrama,
Luciana amiga, tu queja.

LUCIANA Echarme a tus plantas fieras
es lo que me ha de servir:
los pies te tengo de asir,
¡ya no te irás, aunque quieras!
(pp. 807-8)

En esta escena, que en muchos elementos es simétrica a la del exordio (en ambos casos Octavio está dejando a una mujer desesperada, manifestando la intención irse a Italia), lo que cambia es precisamente la conciencia del protagonista sobre el conflicto que siente entre los deberes del galán noble hacia su dama (aunque no la quiera) y un amor que él ya sabe que es destructivo: "Conozco mi ingratitud" –dice Octavio- "pero es tarde y sin provecho, / que tengo abrasado el pecho / de una rabiosa inquietud" (p. 807). Estos aspectos *serios* y sentimentales de los personajes contrastan, sin

embargo, con la precipitación con la que Luciana acepta el matrimonio reparador con Tristano, así como con el intento de Octavio de recuperar la relación con la mujer y el escarnio que finalmente tiene que soportar. Pero a pesar de los *filtros* de las convenciones cómicas adoptados por Lope, en *La ingratitud vengada* la relación amorosa –el amor de Luciana para Octavio pero al mismo tiempo el de Octavio y del Marqués para Lisarda, el del Príncipe y de Tristán para Luciana- es algo que va más allá de la mera atracción erótica, y que sobre todo no se traduce en el automatismo "apetito sexual-satisfacción-saciedad" que es típico de la modalidad propiamente cómica, no sólo en la estética de la comedia renacentista sino también en épocas posteriores del teatro español del Siglo de Oro. La presencia en *La ingratitud vengada* de elementos contradictorios creo que es la señal, al mismo tiempo, de la ambigüedad estética del joven dramaturgo y de su ambivalencia hacia la materia que está tratando.

En *La ingratitud vengada*, como en muchas comedias de Lope de la misma época, conviven algunas tendencias en contradicción: por una parte se manifiesta una poética que considera la comedia como *género mixto*, en la que están presentes elementos cómicos y trágicos; al mismo tiempo, la proporción entre estos dos elementos todavía no se ha cristalizado en unas convenciones estables, y consecuentemente la realización dramática aparece a menudo dificultosa e incoherente, como intentando armonizar experiencias procedentes de diferentes y apartadas tradiciones

teatrales. En particular, se pueden detectar en *La ingratitud vengada* algunos rasgos que la crítica ha identificado en las comedias urbanas del primer Lope, sobre todo por lo que se refiere a la caracterización y al ámbito de acción de los personajes. No es estable, sobre todo, la relación entre el nivel social del personaje y su papel.

Si Octavio, como varios protagonistas de las comedias lopianas de este período, es un impostor, puede serlo porque tampoco los otros personajes actúan según los códigos que corresponden a su capa social. Luciana, desde el exordio de la comedia, se encuentra en una situación de deshonor; el Príncipe y el Marqués tampoco parecen preocuparse mucho por la honestidad de las damas con las que entretienen relaciones. Los criados de los gentilhombres, sobre todo, tienen veleidades y cultivan ambiciones no conformes a su condición, que si en el caso de Mauricio llevan a un final trágico, en el de Tristano lo favorecen con un matrimonio acomodado. Por un lado, entonces, se asiste a una *contaminación* de los personajes nobles, mientras por otra aparecen las aspiraciones e inquietudes de un "estado mediano" de la sociedad. Esto se explica, por lo menos en parte, por un elemento que es típico de las piezas lopianas de esta época y que a partir de principios del XVII tiende a desaparecer, es decir una conciencia de la ineluctable *monetarización* de las relaciones sociales, sobre todo en el contexto urbano, que se traduce en la constante utilización de un lenguaje mercantil.

El dinero, en el Madrid donde -con expresión cervantina- "todo se compra y todo se vende"[27] se está transformando la medida absoluta de la realidad, el agente que puede nivelar la diferencia entre el ser y el parecer, el estado real del *honor* y la dimensión exterior de la *honra*. No es casual que en las comedias escritas a partir de los primeros años del siglo XVII Lope haya de volver a afirmar –ideológicamente- el carácter absoluto del honor adquirido por nacimiento, (derivado de un estado noble o de la *limpieza de sangre* en el caso de los villanos ricos), y por el valor militar. En *La ingratitud vengada* amor y honor parecen todavía irreconciliables y la carrera militar aparece únicamente como medio para adquirir riquezas, al lado de la explotación del deseo sexual. Este carácter monetario de las relaciones humanas, sin embargo, no implica que –como también se ha escrito- en las comedias de esta época no existan códigos de comportamiento[28]; el intercambio económico, más bien, es el instrumento para *replantear* la posición de los sujetos dentro del mismo marco ideológico, insinuándose en la contradicción básica de la época entre el ser y el parecer.

Lo que resta consistencia a esta crítica de costumbres es la escasa adherencia, sobre todo en el texto escrito, a un referente social. La ambientación en el contexto madrileño es fundamentalmente vaga, así como el encuadramiento cronológico.

[27] Miguel de Cervantes, *La gitanilla*, en *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1985, p. 63.

[28] Cf. Lavonne C. Poteet-Bussard, "Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega", cit. pp. 341-354.

Falta, por ejemplo, la mínima explicación de la condición acomodada y libre de Luciana, cualquier indicio de una voluntad de hacer oficial su relación con Octavio precedente al exordio (o de eventuales impedimentos). Asimismo, no se encuentra ningún elemento capaz de motivar el aborrecimiento de Octavio hacia una mujer como Luciana (por ejemplo la edad, u otros elemento que la hagan desagradable, por lo menos para el personaje) que por otra parte es codiciada por hombres de la alta nobleza. Creo que este aspecto de escasa motivación de la acción escénica es uno de los elementos que, como veremos, apunta hacia una composición temprana de la pieza, pero es posible que, una vez más, Lope difumine las coordenadas sociales porque (de una manera más o menos consciente) está haciendo de la historia representada un caso individual. Con lo cual volvemos a la cuestión central del posible carácter autobiográfico de la obra.

Al lado de las eventuales implicaciones ideológicas, la confusión de registros lingüísticos y de papeles remite también a un determinado estadio de la evolución de la práctica dramática y escénica en España. En este sentido *La ingratitud vengada* parece presentarnos un aspecto bastante primitivo del teatro de Lope, también en comparación con otras piezas probablemente no muy lejanas cronológicamente. Esto se nota, antes de todo, en algunas situaciones que aparecen en otros textos, como el de la mujer rica, independiente copartícipe en la iniciativa sexual. Una simple comparación con el mismo tema desarrollado, por ejemplo, en *La*

viuda valenciana, es decir en un drama que se ha venido considerando contemporáneo o poco posterior, pone de relieve unas enormes diferencias en el tratamiento. Lope, en este caso, se preocupa de motivar el estado de independencia de la mujer (es viuda), matizándolo al mismo tiempo (hay parientes que vigilan sobre su conducta), de justificar el contexto de la seducción (el período de carnaval), proporcionando, además, una precisa ambientación en la Valencia del tiempo[29].

Otro elemento todavía más patente es el del contraste, fundamentalmente incoherente, entre algunas situaciones escénicas. Y es significativo que la mayor incoherencia, en este sentido, aparezca en la situación que mejor manifiesta el carácter ambiguo de la pieza, que es la del asesinato de Mauricio a manos de Octavio. Creo que es difícil no identificar en la escena un extraño carácter serio de la acción, no sólo en el acto de matar al hombre que ha ofendido una dama sino por las motivaciones aducidas: "desvergüenza como ésta / sólo este castigo pide / y con la muerte se mide / que no con otra respuesta" (p. 794). Octavio no sólo está defendiendo el honor de su amante sino también reivindicando para sí mismo un estatus "alto". Es evidente que, examinada en el contexto general de la obra y sobre todo a la luz del desenlace final, queda algo ridículo en la actuación de Oracio, que entre otras cosas favorece precisamente aquella deshonra de Luciana que pretendería

[29] El análisis del mismo tema en comedias todavía posteriores, como por ejemplo *El perro del hortelano*, nos presentaría un nivel mucho más desarrollado y coherente de la articulación escenica y de la caracterización de los personajes.

evitar. Y sin embargo el tono es serio, así como serias son las consecuencias de su comportamiento. Creo que la actuación burlesca de los criados frente al homicidio (por ejemplo la involuntaria delación de Rodrigo, que ante el alguacil se deja escapar el nombre de Octavio) representa precisamente el intento de Lope de Vega de compensar el "exceso" de solemnidad presente en la escena del asesinato. Las reacciones cómicas de los criados, sin embargo, determinan un retroceso de la estructuración escénica a un carácter ocasional y fragmentario que era típico de algunos dramaturgos de la generación anterior (Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Joan Timoneda), una comicidad articulada en una especie de *pasos* interpolados en la acción que aparece también en otros momentos de la obra (véase por ejemplo, en el segundo acto, la presentación del lacayo Rodrigo, que es un mero pretexto para introducir una danza[30]).

Tras esta somera lectura creo que podemos volver a la pregunta que la ha determinado, es decir si es posible que Cervantes considerara *La ingratitud vengada*, con su dudosa moralidad y su escaso respeto de las convenciones neo-aristotélicas, un modelo de comedia, digno de estar al lado de su *Numancia.* La respuesta parece bastante problemática, sobre todo si comparamos la pieza lopiana no sólo con la tragedia cervantina, sino tambien con las obras citadas de Aguilar y de Tárrega, donde efectivamente se

[30] Véase la acotación -*No deja Rodrigo de bailar*- confirmada por lo que dice el lacayo y por la reacción de los demás pesonajes (p. 774).

propone un tipo de comedia en la que los personajes pertenecen a la alta nobleza (*La enemiga favorable*) o en todo caso a una clase mercantil que reivindica una dignidad comparable con la del estamento noble (*El mercader amante*), y que también en la pasión de la competición amorosa guardan el decoro en el lenguaje y en las acciones, siendo la dimensión cómica extremadamente marginal o completamente ausente[31]. Las dos comedias de Aguilar y de Tárrega, que parecen querer adaptar para el escenario la perspectiva aristocrática de cierta *novella* italiana, resultan más coherentes con el público selecto de los teatros valencianos que con la atmósfera turbulenta de los corrales madrileños[32]. ¿Qué significa entonces la valoración positiva de *La ingratitud vengada* expresada por el personaje cervantino? Confieso no poseer una respuesta resolutiva pero pienso que a la luz de los elementos que conocemos se pueden formular algunas hipótesis.

Hay un elemento bastante poco considerado y es que cuando Cervantes publica su novela (y todavía más quando escribe el *Capítulo XLVIII*) todas las obras teatrales que menciona no se

[31] Véase, para el texto de las dos comedias, Francisco Agustín de Tárrega, *La enemiga favorable*, en *Poetas dramáticos valencianos*, ed. Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Tipografía de la "Revista de Archivos", 1929, I, pp. 577-621 y Gaspar Aguilar, *El mercader amante*, en *Poetas dramáticos valencianos*, cit., II, pp. 122-161.

[32] Sobre la estructura e la composición del público de los teatros valencianos de la segunda mitad del siglo XVI véase J. L. Sirera, "La infraestructura teatral valenciana" (en AAVV, *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, London, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 26-49), donde se pone de relieve la vocación fundamentalmente aristocrática de estos espacios, en los que "los asalariados […] sólo constituirían público ocasional" (p. 45).

habían publicado. Algunas, como *La Isabela* y *La Alejandra* de Argensola, y como la misma *Numancia*, permanecerán inéditas hasta el siglo XVIII, sin hablar de la *Filis*, que resulta actualmente desconocida. Como se ha visto, *La ingratitud vengada* se publica en 1620, mientras que la comedia de Gaspar de Aguilar y la de de Francisco Agustín de Tárrega aparecen en dos distintas colecciones misceláneas, ambas de 1616[33]. Es bastante improbable que Cervantes conociera el texto escrito de estas obras, y por lo tanto en el caso de comedias que no son suyas él (a través de su personaje) habla como espectador y no como lector de teatro. Pero ¿cuándo llegó a conocer *La ingratitud vengada*? Concretamente, ¿cuándo pudo asistir a una representación de la pieza?

La identificación en la obra de elementos autobiográficos ha inducido la crítica a creer que se escribió a raiz del *affaire* de 1587. Pero precisamente en aquella ocasión un testigo del proceso, reconstruyendo una discusión sobre quién podía ser el autor de un poema satírico anónimo contra la familia de Elena Osorio afirma que no podía ser Cervantes, porque era notorio que no se encontraba

[33] *El mercader amante* está incluida en el volumen *Norte de la poesia española: ilustrado del sol de doze comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos y de doze escogidas loas y otras rimas a varios sugetos / sacado a luz aiustado con sus originales por Aurelio Mey...,* Impresso en Valencia: en la impresion de Felipe Mey: a costa de Iusepe Ferrer Mercader de libros..., 1616. *La enemiga favorable* aparece en la colección *Flor de las comedias de España de diferentes autores: quinta parte / recopiladas por Francisco de Auila ...,* En Barcelona: en casa Sebastian de Corruellas al Call, 1616.

en Madrid[34]. Si *La ingratitud vengada* es posterior a 1588, o sea a la salida de la cárcel de Lope, ¿cuándo y dónde se representó? Si la comedia, como supone Froldi, pertenece a la etapa valenciana, es posible que se pusiera en escena en aquella ciudad; Cervantes, entonces, podría verla en una "reposición" madrileña, en uno de sus escasos viajes a Madrid de 1588-90, o realizada en alguna otra ciudad (por ejemplo, Sevilla). Me parece posible, pero poco probable. Además, aún admitiendo que Cervantes la hubiera visto, en esta época de general alejamiento no sólo del ambiente teatral sino también de las grandes ciudades, ¿es posible que escogiera como modelo de comedia una pieza escrita y representada precisamente en este período, llena de infracciones con respecto a los principios de la coherencia estética y del decoro, y que encima representa con ostentación episodios de la vida de su mayor rival? Evidentemente el elogio de Cervantes de *La ingratitud vengada* no es tan inocente y unívoco como podría parecer en una primera lectura.

Frente a esta situación, creo que se pueden formular básicamente dos hipótesis: A) Cervantes cuando escribe el Capítulo del *Quijote* no ha visto la pieza (y tampoco la ha leído); B) Cervantes sí había visto la comedia, y hasta había podido leerla, si la pieza (en una versión levemente distinta) es anterior a 1587. Intentaré argumentar ambas posibilidades, adelantando que considero más probable la segunda.

[34] Cf. Américo Castro – Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega*, *cit*., p. 394.

Empezaré con la hipótesis A. Si Cervantes no ha visto la pieza es evidente que está hablando *de oídas*, es decir retomando las reacciones que la comedia había provocado en el público de los corrales y en los ambientes intelectuales del tiempo. Aceptando la idea de que la comedia fuera escrita y representada después de 1587, a raíz del escándalo del proceso contra la familia Osorio, es muy probable que por lo menos una parte del público notara y comentara las alusiones autobiográficas que contiene, continuando la ya amplia estela de hablillas sobre la vida sentimental del autor. En este sentido, el elogio de Cervantes es seguramente irónico, una de las insinuaciones contenidas en el *Quijote* que irritaron a Lope y a sus secuaces. Cervantes, en otros términos, estaría pidiendo a su lector ideal que notaba la diferencia entre comedias, como su *Numancia*, que hablan de personajes nobles con un lenguaje digno y una pieza como *La ingratitud vengada* no sólo notoriamente indecente, sino que se atreve a llevar al escenario la pública inmoralidad de su mismo autor y de otras personas reales (recordemos que Lope había sido procesado y condenado por difamación, realizada precisamente a través de sus obras).

Una serie de elementos, sin embargo, me induce a considerar más fundada la hipótesis B. Empezando por los elementos formales, no me parece irrelevante que la obra esté compuesta por un 98,2% en versos españoles, y más precisamente

en *redondillas*[35] , siendo (inmediatamente despés de la comedia *El hijo venturoso*) el texto menos polímetrico de todo el corpus conocido de Lope. Como se ha visto, también la caracterización de los personajes y de los ambientes, así como la articulación de la acción, remiten a una fase bastante primitiva del desarrollo de su dramaturgia. Más allá de otros elementos intrínsecos, subrayaría que en la *Parte XIV* se indica que la comedia fue representada por "Osorio, el autor antiguo". El adjetivo *antiguo* antepuesto al nombre creo que remite más a Francisco Osorio, *autor* activo alrededor del año 1579, que a su hermano Rodrigo, que tuvo una compañía por lo menos desde 1588[36]. Que yo sepa, no hay datos concretos sobre el eventual parentesco de estos dos *autores* con Elena Osorio y su madre, pero considerando lo limitado del ambiente de los actores de aquella época me parece difícil un caso de pura homonimía. ¿Es posible que un Osorio representara una obra en la que se tachaba de prostituta a una pariente y de *Celestina* (no sólo alcahueta sino también hechicera) a su madre? Además, ¿es verosímil que Lope escriba, en el exilio y después de padecer una sentencia por difamación, una obra en que la se infama públicamente a las personas ofendidas?

Considero que se puede concluir que *La ingratitud vengada* fue escrita probablemente y representada antes de 1587 y, creo,

[35] Cf. S. Griswold Morley – Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 101-104 y p. 246.

[36] Véase Hugo A. Rennert, *The spanish stage in the time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society of America, 1909, p. 546

incluso antes de 1585. Cervantes, entonces, pudo verla en su representación madrileña, en una época en que los dos dramaturgos coincidían en los mismos ambientes teatrales, y como se ha visto ambos frecuentaban, aunque probablemente con distintos grados de intimidad, a la familia Osorio. En cuanto a la valoración positiva de la pieza, creo que hay una doble explicación. Por una parte, creo que en la crítica ha habido –por las razones más dispares- una tendencia a una excesiva moralización de Cervantes. ¿Es posible que el autor de algunos capítulos burlescos y hasta escatológicos del *Quijote*, de novelas de escasa *ejemplaridad* como *El celoso extremeño*, de entremeses desenfadados como *La guarda cuidadosa* o *El viejo celoso* tuviera un concepto del teatro tan moralista? Significativemente, lo que le echa en cara el anónimo autor del *Quijote* apócrifo es el escribir "comedias en prosa", o sea practicar en la narrativa los mismos principios que critica en el teatro[37]. Es evidente, en un sentido más amplio, que el contraste con Lope se basa menos en cuestiones morales que estéticas, a las cuales no es ajeno un componente de rivalidad personal.

La segunda explicación es que seguramente *La ingratitud vengada*, que Lope escribió y se representó a mediados de la octava década del siglo XVI, presentaba pocas pero significativas diferencias con respecto al texto que publicaría en 1620, y que en la primera versión *no* se refería directamente a los amores del joven

[37] "Conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas", Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. F. García Salinero, Madrid, Castalia, 1999, p. 53

autor con Elena Osorio. No poseemos, que yo sepa, manuscritos de la comedia, pero sí sabemos que uno de ellos, desgraciadamente extraviado, estaba presente en la Biblioteca de de Palacio de Madrid, es decir en el mismo fondo de comedias –estudiado por Stefano Arata- donde se conservan otras obras, de varios dramaturgos, que se escribieron en la misma década y posiblemente antes de 1585, como la ya citada *El príncipe melancónico* de Lope, la *Jerusalén* atribuida a Cervantes, la *Isla bárbara* de Miguel Sánchez[38]. Con lo cual hay un indicio más de la temprana composición de nuestra comedia, en un período de la actividad de nuestro dramaturgo que habría que enfocar con más precisión.

En realidad en *La ingratitud vengada* las referencias directas a momentos de la vida de Lope son escasas, estando la mayoría de las evocada por la crítica derivadas de una comparación con situaciones análogas que se encuentran en la *Dorotea* y en algunas obras teatrales. La analogía estructural es por otra parte muy abstracta: el joven protagonista explota a una mujer rica y está enamorado de una muchacha que tiene una relación con un noble por razones económicas (aconsejada por una madre ávida) y que finalmente lo dejará por éste último. Hay, indudablemente, un

[38] Véase p. 51 del inventario realizado por Stefano Arata, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989: "LA INGRATITUD VENGADA. Este título se menciona en el *Índice* de manuscritos de la Biblioteca de Palacio (*s. v.* Lope), remiténdo a un códice de *Papeles varios*. El tomo, sin embargo, parece haberse extraviado". Para el análisis del teatro de Miguel Sánchez remito a la monografía de Arata*, Miguel Sánchez il "Divino" e la nascita della "Comedia nueva"*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

cierto parecido con el argumento de *La Dorotea*, pero también se trata de situaciones harto frecuentes en el primer teatro de Lope. Las únicas referencias un poco más concretas son la mención del mes y pico de prisión del protagonista [39], que correspondería al período pasado en la prisión por Lope a raíz del proceso , y el tiempo de seis años evocado por el Marqués, que se puede referir al período que en algunas obras el Fénix atribuye a sus amores con Elena[40]. Por lo demás hay toda una serie de elementos que desmienten que la comedia estuviera pensada como trasunto de los amores de Lope. Los personajes no se llaman con ninguno de los pseudónimos utilizados en las obras del *Fénix* para sí mismo y para Elena Osorio. Un Belardo, personaje a veces transfiguración del poeta en comedias como *Belardo el furioso* y *Las burlas de Amor* (así como en la contemporánea obra poética), se asoma sólo en una brevísima escena como paje *montañés*, lo cual es otro probable indicio de una composición muy temprana, en una época en que sólo tímidamente el autor se atreve a manifestar su presencia en el escenario.

El protagonista se presenta como soldado, que es una de las identidades que a veces se atribuye Lope, pero no es el desdoblamiento más adherente a su estatus de escritor, como podría serlo el del poeta-pastor (ya se ha visto el caso de Belardo), el músico o el secretario. Si aceptamos que el galán-soldado joven y

[39] "No pienses que, porque salgo / de prisión de más de un mes, / valgo menos del Marqués" (p. 801).

[40] "Yo soy el marqués Fineo, / y ha seis años que me empleo / en conquistar un desdén (p. 792).

pobre es una proyección del mismo Lope entonces se trataría de una situación aplicable a su retorno a Madrid a finales de 1583, tras su participación en la expedición del marqués de Santa Cruz a las Islas Terceras, más que a otro momento de su vida[41]. En la pieza también aparece un secretario, pero con un papel que no tiene nada que ver con la situación de los amores con *Filis*, lo cual nos da otro indicio de que la identificación entre autor y personajes no es tan sencilla come se ha planteado. Además, Octavio, Lisarda y Fineo declaran en la pieza haber vivido en Italia (concretamente en Nápoles y en Génova), donde habían empezado sus relaciones, y a Italia están a punto de volver al exordio y al final de la obra; todas ellas circunstancias ajenas a la experiencia vital de Elena Osorio y de Lope, así como de su probable rival en la realidad, don Francisco Perrenot de Granvela.

Mi hipótesis es que en 1620 Lope había retomado y retocado levemente una comedia juvenil que en origen no tenía mucho que ver con la historia de amor con Elena Osorio, introduciendo un par de elementos que instituyeran una conexión con su experiencia personal, filtrada sin embargo por los casi treinta y cinco años de distancia. Se trataría de una indentificación "a posteriori", una relectura de episodios remotos de su vida y de obras juveniles que

[41] Lope dejaría constancia de su participación en esta empresa militar en el poema *Huerto deshecho*, que escribe en 1631. Cf., para el texto de *Huerto desecho*, Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 736-745. La misma expedición aparece también en la comedia *El galán escarmentado*, posiblemente escrita antes del final de la octava década del siglo XVI.

se adelanta o es paralela a la realiza en *La Dorotea*. La visión de sí mismo como joven loco de amor y demasiado seguro de sí mismo, fatalmente condenado al escarmiento, es sin duda más apropiada al anciano dramaturgo que vuelve a leer la comedia, para recogerla en los años de la madurez, que al resentimiento del amante recién desengañado de la década de los 90. Además, se ha demostrado que Lope, en las obras que de alguna forma transfiguran su experiencia vital, desdobla situaciones y figuras reales en un caleidoscopio de papeles, o al revés condensa episodios y personajes que pertenecen a fases distintas de su vida. Así en *La Dorotea* al recuerdo de Elena Osorio se sobreponen rasgos de Marta de Nevares[42], o en la misma *Parte XIV*, al recoger *La viuda valenciana* derrocha en la dedicatoria a *Marcia Leonarda* alusiones a la reciente viudez de la mujer[43]. En este sentido, el Lope anciano, que puede mirar con desencanto la pasión amorosa de Octavio, se reconocería más en el secretario Tancredo, paciente en sus aspiraciones y dispuesto a

[42] Sobre la superposición en *La Dorotea* de personajes y situaciones de varias etapas de la vida de Lope, véase el reciente artículo de Belén Atienza, "No en todos los epitafios ha de entrar el caminante: ceguera, muerte y máscaras en *La Dorotea*, en *C.A.P.E.S/Agregation:La Dorotea*, ouvrage dirigé par Monique Güell, Paris, Ellipses, 2001, pp.13-25.

[43] *La viuda valenciana*, escrita con toda probabilidad en la época de la primera estancia en Valencia, se publica en la misma *Parte XIV* que recoge *La ingratitud vengada*. Sobre *La viuda valenciana*, además de los estudios citados de Oleza y de Arellano, cf. E. Rull, "Creación y fuentes de *La viuda valenciana* de Lope de Vega", *Segismundo*, 7-8 (1968), pp. 25-40; J. Fernández*, "*Honor y moralidad en *La viuda valenciana* de Lope de Vega: 'un tan indigno ejemplo'", *Hispania*, LXIX, pp. 821-829; S. Monti, "Il mito di Psiche e il suo rovesciamento", en La *metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*, ed. M. G. Profeti, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 17-46.

aceptar el matrimonio con una mujer de dudosa honorabilidad pero hermosa y rica, que en el joven galán.

Lo que Cervantes vio en los remotos años 80, cuando todavía su visión del teatro lopiano no estaba influida por desavenencias personales y frustraciones profesionales, debió parecerle –y pocos años después, al escribir las páginas del primer *Quijote*, debía haberle quedado esta impresión- un buen ejemplo de comedia de inspiración plautina, sin ninguna relación con hechos concretos de la vida de individuos reales (y mucho menos del mismo Lope) y hasta con una vocación poco "realista", es decir tan abstracta que podía llegar a ser *ejemplar* en la representación de ambiciones ridículas y de previsibles sanciones, homogénea en este sentido a otras obras lopianas más o menos de la misma época, como *El caballero del Milagro* o *El Rufián Castrucho*. Quizás también quería puntualizar que en su opinión *ésta* era la verdadera vocación de Lope, la de un teatro entretenido y sin demasiadas pretensiones, y que su error había sido cultivar ambiciones "altas" que no estaban a su alcance. Con los elementos que posemos, sin embargo, no resulta fácil establecer si Cervantes, para retomar sus mismas palabras, consideraba sinceramente *La ingratitud vengada* una de las muchas comedias "llenas de elocución y alteza de estilo" o de las que por complacer al gusto del público no habían llegado "al punto de la perfección que requieren". Creo, en cambio, que la comparación entre los elementos formales y del contenido de la pieza de Lope con el contexto estético y creativo de Cervantes nos

permite llegar a individuar una serie de núcleos problemáticos, que intentaré elencar:

1) *La ingratitud vengada* es anterior a 1588 y probablemente fue escrita y representada antes de 1585, perteneciendo entonces a la etapa de teatro de Lope precedente a su exilio valenciano, hasta el momento bastante mal conocida;
2) seguramente la comedia, en su primera versión, o sea la que eventualmente vio Cervantes, no representaba directamente episodios de la vida del autor, siendo en cambio cierta actitud autobiográfica, en un sentido amplio, un rasgo común a muchas piezas de esta primera época. Sólo *a posteriori*, y quizá para dar más interés a una obra juvenil, Lope identifica en la comedia la posible trasposición de hechos concretos ("*debió de* ser historia", escribe en la dedicatoria con significativa fórmula dubitativa);
3) también en obras juveniles de Lope que pertenecen a un género específicamente cómico (creo que es completamente distinto el caso de deliberada imitación de un modelo trágico, como por ejemplo *Los hechos de Garcilaso de la Vega*) se manifiesta la tendencia a la contaminación con temas y modalidades *serias*, que será típica de la trayectoria de la "comedia nueva" en el siglo XVII;
4) Cervantes en sus opiniones sobre los dramaturgos de su tiempo –aunque expresadas a través de la voz de sus personajes- habla

> desde la perspectiva del hombre de teatro y del espectador más que como lector o "crítico" del texto dramático. En su evaluación de *La ingratitud vengada* no entra ninguna consideración de la eventual fidelidad de la historia a episodios de la vida del autor, elemento que –en el caso de que existiera- probablemente hubiera sido considerado negativamente por Cervantes. Por otra parte, hay elementos que dejan suponer que su visión del género cómico era más abierta y tolerante de lo que dejaría suponer una primera lectura de las consideraciones que atribuye a sus personajes.

Todo esto, desde luego, remite a una cuestión más amplia, es decir a lo poco que sabemos sobre la primera fase de ambos dramaturgos, sobre las "veinte comedias o treinta" que Cervantes escribe en la primera mitad de los años 80 del XVI[44] y las muchas que Lope debió de componer en el mismo período. Lo que sí sabemos, gracias a los muchos estudios recientes en este campo, es que esta etapa del teatro español fue mucho más rica e interesante de lo que hasta hace poco se podía mínimamente imaginar.

[44]Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, *cit.*, p. 10.

ENTRE TEATRO Y NOVELA: HONOR Y VENGANZA EN LOPE DE VEGA (*EL TOLEDANO VENGADO* Y *LA PRUDENTE VENGANZA*)[1]

Mª del Valle Ojeda Calvo

(Universidad Ca' Foscari, Venecia)

Fuera quien fuera, Alonso Fernández de Avellaneda define en 1614 las *Novelas ejemplares* de Cervantes como "comedias en prosa", su propio *Quijote* como "casi comedia" y se refiere a él más adelante como "la presente comedia"[2]. Curiosamente, años después, Lope de Vega viene a coincidir con Avellaneda en el prólogo de *La desdicha por la honra* (1624), una de las cuatro novelas que escribió para su amada Marta de Nevares (Marcia Leonarda). En este prólogo Lope declara que "tienen las

[1] Este artículo y el de Augusto Guarino ("*La ingratitud vengada"* de Lope de Vega ¿Un modelo de comedia?"), que aparece también en este mismo número de *Etiópicas*, permanecen en prensa desde 2002 en el volumen *Generi e registri nella letteratura del Siglo de Oro. Atti de La Casa di Lope (1996-2002). In memoria di Stefano Arata*, preparado por Mimma di Salvo y editado por el Dipartimento di Studi Romanzi (Facoltà di Scienze Umanistiche, Università degli Studi di Roma I "La Sapienza").

[2] Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 199, 195 y 197, respectivamente. Para el problema de la autoría, véase la introducción de L. Gómez Canseco, pp. 29-69.

novelas los mismos preceptos que las comedias"[3]. Y a esa afinidad entre ambos géneros, aún no declarada de forma explícita, se debió que pronto las nuevas producciones teatrales en vulgar hubieran echado mano de las novelas para crear comedias e incluso tragedias[4]. Lope de Vega, quien también las había utilizado como cantera para algunas de sus piezas teatrales, llega a cultivar el género novelístico en su madurez impulsado por su amada y amante Marta de Nevares, según manifiesta en el prólogo de *Las fortunas de Diana*, la primera de las *Novelas a Marcia Leonarda*:

> No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla; porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en el *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte deste género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde el modo.[5]

[3] Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002, p. 183.

[4] Ejemplos de comedias sacadas de *novelle* los tenemos en Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Shakespeare o en la misma compañía de Ganassa. En el ms. atribuible a Abagaro Francesco Baldi, alias Stefanelo Botarga, se encuentran *canovacci* sacados de las *Novelle* de Bandello como [*Il re Artaxerse*] o [*Tarquino*]. Véase . Mª del Valle Ojeda Calvo, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni ("La commedia dell'arte. Storia. Testi. Documenti"), 2007 [en prensa]. Casos de tragedias basadas en *novelle* los encontramos en A. Rey de Artieda o G. B. Giraldi Cinzio. Véanse, por ejemplo, Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la Comedia Española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 290-302 y Nino Borsellino ("Novella e commedia nel Cinquecento", *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 1988*, Roma, Salerno, 1989, 2 vols., vol. I, pp. 469-482.

[5] Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda, op. cit.,* p. 103.

Excusa literaria o no, lo cierto es que Lope, sabedor de su supremacía dramática, marcada incluso por su enemigo Cervantes, ve este género[6] de corta trayectoria en España[7] a la luz, o mejor a la sombra del teatro. Esta idea de proyectar los preceptos dramáticos sobre la *novella* no era en absoluto novedad en Europa. Ya Francesco Bonciani en una lección para la academia florentina de los *Alterati —Lezione sopra il comporre delle novelle* (1573)— expone su concepción de la *novella*, estableciendo una relación estrecha con la comedia extraída de las reflexiones aristotélicas acerca de las diferencias y semejanzas entre tragedia y épica[8].

[6] Para la concepción del género, véase principalmente Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Éditions du Castillet, 1987 y "La novela corta: hacia una definición"en *La invención de la novela. Seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez (noviembre 1992-junio 1993)*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 307-317; Isabel Colón Calderón, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Arcadia de las letras, 2001. A este tipo de relato corto de ficción lo llamaré indistintamente *novella* o, en español, novela, según se usaba en la época.

[7] Así decía en *Las fortunas de Diana* que era "más usado de italianos y franceses que de españoles" (Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda, op. cit.,* p. 103). Por ello Cervantes afirmaba haber sido el primero en hacerlas originales: "Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas" (Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, Madrid, Castalia, 1985, 3 vols., vol. I, p. 63). En efecto, de las prensas españolas habían salido traducciones de colecciones de relatos italianos tan conocidos como el *Decamerone* de Boccaccio (traducido ya en el s. XV con el título de *Ciento novelas que compuso Juan Boccaccio florentino, poeta elocuente*, y que vuelve a ser impreso en el siglo XVI —Medina del Campo, Pedro Castro, 1543—), *Le piacevoli notti* de Straparola, las *Novelle* de M. Bandello, a través de la versión francesa de Belleforest y Bouistan (*Historias trágicas exemplares*, Salamanca, Millis, 1589 y Valladolid, Lorenzo de Ayala, 1603) o parte de las *Hecatommithi* de G. B. Giraldi (*La primera parte de las Cien Novelas*, Toledo, 1590).

[8] "La teoría de la *novella* de Bonciani predica del par *novella*-comedia muchas de las relaciones que Aristóteles predica del par épica-tragedia, aunque omitiendo los juicios de valor o relativos a la jerarquía de los géneros. Aristóteles había afirmado que la tragedia se ce constreñido por la escena, que determina su

La novedad presentada por Avellaneda y Lope se encuentra, a mi modo de ver, en los principios teatrales defendidos y en hacer extensiva la comparación con el teatro en general, pues así hay que entender el término "comedia" utilizado por ambos autores[9]. En el célebre *Arte Nuevo* el dramaturgo madrileño había partido de Aristóteles (la poesía como imitación de la naturaleza) para socarronamente ir contra él, defendiendo su modelo teatral por la variedad y por el gusto que el público encontraba en ella. Las mismas ideas aparecen en el prólogo de *La desdicha por la honra*:

> […] en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque sea de los preceptos. Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprensiones y ejemplos, ya de versos y

---

duración, su delimitación espacial y su menor capacidad para la integración de episodios. Según Bonciani, la libertad del modo narrativo frente al dramático en la imitación de los mejores tiene su paralelo en la imitación de los peores, esto es, en la relación *novella*-comedia. Del mismo modo que la épica es convertible en tragedia (o de ella pueden extraerse una o varias fábulas trágicas), la *novella* puede convertirse en comedia, si bien con la precaución de que no todo lo narrado puede ser representado en escena: la acción debe cortarse para restringirla al nudo y al desenlace (para respetar la restricción del 'giro solar') y planteamiento debe ofrecerse sintéticamente en la intervención del prólogo. La simetría del sistema cuatripartito de Bonciani se cierra, por tanto, con la transferencia de las relaciones tragedia-épica al par comedia- *novella*" (Mª José Vega Ramos*, La teoría de la "novella" en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el "Decamerón"*, Salamanca, Johannes Cromberger, 1993, pp. 90 y 92). Recuérdese que ésta es una de las tres tesis principales de la poética neoaristotélica para situar la *novella* dentro del sistema genérico. Las otras dos defienden bien la *novella* como variante de la épica (Antonio Sebastiano Minturno, *Arte poetica thoscana*, 1564) o bien como género mixto (Orazio Ariosto, *Difese dell'Orlando Furioso dell'Ariosto*,1585).

[9] Lo habitual en el teatro del siglo de Oro es emplear el término *comedia* como macrogénero. El uso que hace Bonciani es diferente, pues no olvidemos que él elabora su teoría de la *novella* partiendo de la *Poética* de Aristóteles y, por tanto, la frontera entre tragedia y comedia es neta.

> lugares de autores, pienso valerme, para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden.
>
> Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado a su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles[10].

Variedad y deleite son, pues, las premisas del arte de Lope de Vega que ahora aplica también a la novela. Y de esa variedad y deleite se deduce la libertad creadora. Lope no sigue los rígidos preceptos marcados por los clasicistas para la obra literaria, como deja claro al definir su modelo teatral de tragicómico (*Arte Nuevo*, vv. 174-180) y como queda explícito en el fragmento citado arriba: "sin disgustos de los oídos, aunque sea de los preceptos"; "aunque se ahorque el arte"[11]. De tal modo que, no habiendo tenido ningún empacho en apartarse de los autores clásicos a la hora de escribir sus comedias[12], menos empacho tendrá aún en apartarse en un arte que nunca estuvo establecido por ellos. Y al ser nuevo, sobre todo para él, lo afianza a la sombra del teatro, marcando la similitud entre los dos géneros, aunque el modo de imitación sea diferente (imitativo/mixto). En la práctica esta similitud no había pasado desapercibida a los dramaturgos, que habían utilizado novelas para sus

[10] Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda, op. cit.*, pp. 183-184. En esas palabras finales, Lope se refiere al deleite que defienden todos los aristotélicos como fin de la obra literaria y al que él se acoge para justificar, paradójicamente, su apartamiento del canon clasicista.

[11] No será sólo Lope el que predique una mezcla de los géneros aristotélicos sino también otros como Orazio Ariosto o G. B. Guarino. Véanse Vega Ramos, *La teoría de la "novella" en el siglo XVI, op. cit.,* pp. 34-43 y Marzia Pieri, "Il *Pastor Fido* e i comici dell'Arte", *Biblioteca Teatrale*, 17 (1991), pp. 1-15.

[12] En el *Arte Nuevo*, Lope dice burlonamente que, al componerlas, saca a Plauto y Terencio de su estudio para que no den voces (vv. 40-49).

piezas teatrales. El mismo Lope de Vega se había nutrido de la obra de Boccaccio, Bandello o Giraldi para comedias y tragedias. Ahora, sin embargo, al enfrentarse a la escritura novelística, Lope hará al revés: partirá del teatro y de su magisterio dramático para llegar a la *novella*.

Este recorrido literario lo puede ilustrar *La prudente venganza* (1624), una de las *Novelas a Marcia Leonarda*, que tiene una trama muy parecida a *El toledano vengado* (1596-1603), pieza teatral temprana atribuida a Lope de Vega.[13] A su vez, ambas obras mantienen ciertas concomitancias con la *novella* I, XI de Matteo Bandello ("Un senatore trovando la moglie in adulterio, fa l'adultero fuggire e salva il suo onore insieme con quello della moglie"), exceptuando el final que, curiosamente, en el novelista italiano no es trágico, al no haber venganza. Por ello, se puede considerar la novela bandelliana como la fuente última de las dos obras españolas.

La trama de *El toledano vengado* es la siguiente: una mujer casada, Dorotea, es requerida de amores por Marcelo, joven de principios nada nobles. La criada de la dama, Petronila, le aconseja prudencia al ser una mujer casada, pero Dorotea no le hace caso y urde una intriga para gozar de los favores de Marcelo. Dorotea hace creer a su criada y a su marido, Constante, que Marcelo pretende a Petronila. Al final, un desaire de Marcelo hacia Justino, su confidente, provoca que el marido sea informado y empiece a fraguar la prudente venganza. Primero hace que el

[13] Para S. G. Morley y C. Bruerton esta pieza es muy temprana (1596-1603) y de dudosa o incierta autenticidad (*Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 566-67). Hay que añadir que esta obra se conserva en un único testimonio manuscrito que presenta un texto muy deturpado, lo que hace muy difícil aclarar el problema de la autoría.

adúltero salga de la casa sin ser visto, luego hace ver al delator que no hay nadie en casa, para después estrangular a la mujer sin dejar sospecha, haciendo creer que ha muerto por haberse desplomado el techo de la estancia. Por último, espera algunos días para asesinar al otro adúltero sin levantar sospecha: lo ahoga en el río mientras se baña. La obra termina con la muerte de los amantes y con el casamiento, poco habitual en el teatro español, del marido vengador con la criada, a la que de esta manera se premia por la prudencia y honestidad.

La historia contada en *La prudente venganza* es muy similar: Lisardo, joven noble sevillano, se enamora de Laura, pero, antes que puedan conducirse a buen fin sus amores, se ve obligado a huir a América, ya que ha matado a un hombre en una reyerta por socorrer a su amigo Octavio. Al volver a Sevilla después de algunos años, encuentra a su amada casada. Intenta hacer resurgir los amores en ella y, al final, consigue que acceda a convertirse en su amante. El desenlace trágico se debe a que el criado de Lisardo, despechado contra su amo, lo delata a Marcelo, el marido de Laura. Marcelo fríamente maquina una venganza igual o más "prudente" que la anterior de *El toledano*, pues no deja vivo ningún testigo del adulterio: hace que un criado mate a Laura y él mata a ese criado, al delator, a la criada de Laura por cómplice y, finalmente, al amante adúltero. La muerte de éste último la lleva a cabo del mismo modo que Constante, pues Marcelo ahoga a Lisardo en el agua mientras se baña.

Ambas obras están, con probabilidad, inspiradas en la *novella* I, XI de Bandello mencionada antes[14]. El mecanismo de la intriga es el mismo

[14] El primer número se refiere a la parte y el segundo al número de la *novella*. He utilizado la edición italiana, ya que en la traducción española consultada

en las tres obras: una mujer casada tiene amores con un joven galán, un criado los delata, el marido los sorprende en adulterio y, para salvar la honra, hace que el amante salga de la casa sin ser visto. La diferencia, como antes adelantaba, radica en que la obra italiana está exenta de la venganza final.[15] Esta venganza final aparece, primero cronológicamente

---

(Valladolid, 1603), no aparece esta novela. Pierre Heugas ha intentado rastrear la fuente de la novela lopesca, pero creo que ninguna de las marcadas por este estudioso se puede considerar como tal. En primer lugar, apunta como posibilidad una de las historias de *Cents nouvelles* (1432), donde un marido ultrajado se venga de su mujer ahogándola en el río de manera indirecta, pues durante ocho días alimenta su mula sólo con sal, para después llevarla al río, de tal modo que la mula se arroja corriendo al agua. La mujer, que iba en su grupa, perece en el río. Cien años después este relato es retomado por Bonaventure des Périers y posteriormente, con más modificaciones, por Margarita de Navarra. E incluso confiesa que "la tentation de voir la source de *La prudente venganza* dans la XII nouvelle de Bandello était grande. On retiendra que la servante est étranglée alors que la femme coupable meurt étouffée. Mais cette vengeance expediée en deux lignes par Bandello ne correspond pas cependant au massacre de tous les complices de la trahison de Laura. A ce jeu-là il faudrait dire aussi que la noyade de Lisardo, l'autre coupable de la nouvelle de Lope, renverrait alors aux *Cents nouvelles nouvelles*. Il faudrait se demander par quelle voie elle est parvenue à Lope, peut-être une tradition, peut-être aussi le produit de son imagination. De toute façon une source existe qui nous ramène à Bandello quand il disait de cette vengeance qu'il avait lue dans un livre qui appartenait à son bisaïeul" ("Variation sur une nouvelle de Lope de Vega, *La prudente venganza*", *Bulletin Hispanique*, 95 (1993), pp. 286-287). Para concluir más adelante: "On croira difficilement que Lope connaissait les deux nouvelles françaises qui relataient la vengeance d'un vieux mari qui fit noyer sa femme adultère dans un fleuve. Connaissait-il une tradition orale qui illustrait la vengeance du vieux mari? C'est probablement moins possible, encore que la mort de Lisardo par noyade rappelle celle de la femme adultère des nouvelles françaises. Il n'en reste pas moins que, dans ce dénouement, ce qu'il a illustré dans cette nouvelle est encore la façon de la raconter mais aussi de l'enrichir" (*Ibidem*, p. 293).

[15] La venganza o el fin trágico está en otras novelas de Bandello, pero el procedimiento no es igual al de estas dos piezas. La fuente más cercana que se ha venido señalando es la novella I, XII de Bandello ("Un senese truova la moglie in adulterio e la mena fuori e l'ammazza"), pero un punto importante que diferencia esta novela de *La prudente venganza* y, por consiguiente, de *El toledano* es que la venganza no es *prudente*, sino a la vista de todos. Lo mismo ocurre con otras novelas de adulterio que terminan trágicamente como la Novella II, XX ("Uno

en *El toledano* y después en *La prudente venganza*, por lo que, sea de Lope o no esa pieza teatral, se puede pensar que Lope la utilizó como fuente para escribir su novela, así como otras veces se había servido de novelas para sus comedias.

Pero no sólo esta novela lopesca comparte la trama con una pieza dramática, sino que también responde a la misma concepción del modelo teatral de la comedia nueva. Así, *La prudente venganza* es una pieza híbrida (tragicómica), donde el tono trágico de la fábula no impide que hallemos paréntesis cómicos en el plano narrador-narratario. El mismo Lope anuncia desde el prólogo ese tono trágico imperante:

> Advirtiendo primero que no sirvo sin gusto a vuestra merced en esto, sino que es diferente estudio de mi natural inclinación, y más en esta novela, que tengo de ser por fuerza trágico; cosa más adversa a quien tiene como yo tan cerca a Júpiter. Pero, pues en lo que se hace por el gusto propio se merece menos que en forzalle, oblíguese más vuestra merced al agradecimiento, y oiga la poca dicha en una mujer casada en tiempo menos riguroso, pues Dios la puso en estado que no tiene que temer cuando tuviera condición por tales peligros.[16]

Esta perspectiva trágica se alivia con las intervenciones humorísticas, las más veces irónicas, del narrador. Lope, galante escritor de las novelas para su amada Marcia, anima constantemente su relato con

truova la moglie con un prete e quella ammazza e fa che il prete da se medesimo si castra"), la II, LVI ("Infelicissimo amore di due dame reali e di dui giovani cavalieri che miseramente furono morti"), la I, XLIV ("Il marchese Niccolò terzo da Este trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno fa tagliar il capo in Ferrara"), fuente del *Castigo sin venganza de Lope*, o la III, LIX ("Il conte Filippo trova la moglie in adulterio e quella fa morire insieme con l'adultero ed una camerera").

[16] Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda, op. cit.,* p. 236.

comentarios al hilo, para sacar, al menos, una sonrisa a su lectora. Así, se burla de convenciones literarias, como las de los libros de pastores:

> Ya se llegaba la hora del comer y ponían las mesas —para que sepa vuestra merced que no es esta novela libro de pastores, sino que han de comer y cenar todas las veces que se ofreciere la ocasión— […].[17]

Cuestiona las prácticas retóricas de su época:

> Creyó Fenisa lo severo del rostro; creyó lo lacónico de las palabras. (Y advierta vuestra merced que quiere decir "lo breve", porque eran muy enemigos los lacedemonios del hablar largo; creo que si alcanzaran esta edad, se cayeran muertos. [18]

Bromea con la actitud del enamorado Lisardo, que no come por melancolía, pero que, cuando su amada le envía comida, no deja ni las migas por proceder el alimento de ella:

> Hízolo así Fenisa, y tomando un capón y dos perdices, con alguna fruta y pan blanco, de que es tan fértil Sevilla, lo llevó al referido y le dijo:
>
> —Bien lo puede comer Lisardo con gusto, que Laura se lo envía.
>
> Túvole de manera este caballero, agradecidísimo a tanto favor, que ya se desesperaban los criados y se atrevieron a decirle:
>
> —Si así come vuestra merced, ¿qué ha de quedar para nosotros?
>
> —No sois —replicó Lisardo— dignos vosotros de los favores de Laura; tanto, que, si algo queda, se me ha de guardar para la tarde.

[17] *Ibidem*, p. 241.
[18] *Ibidem*, p. 240.

> Crueldad le habrá parecido a vuestra merced la de Lisardo, aunque no sé si me ha de responder: "No me parece sino hambre".[19]

Ironiza sobre las diferencias tópicas de galanes y criados:

> Avisó en estos medios un criado de Lisardo a Fenisa, que lo era de Laura, de que estaba allí su dueño. Estos dos se habían mirado con más libertad, como su honor era menos, y la advirtió de que habían venido sin prevención alguna de sustento, porque Lisardo sólo le tenía de los ojos de Laura (que los criados disimulan menos las necesidades de la naturaleza, que sufren con tanta prudencia los hombres nobles).[20]

E incluso comenta, no sin cinismo y al hilo de un refrán, el trágico final de la novela:

> […] y porque se vea cuán verdadero salió el adagio de que los ofendidos escriben en mármol y en agua los que ofenden, pues Marcelo tenía en el corazón la ofensa, mármol en dureza, dos largos años, y Lisardo tan escrita en el agua, que murió en ella.[21]

A esta mezcla tragicómica hay que unirle, además, otros recursos que contribuyen a conseguir la deseada variedad lopesca. Entre éstos hay que destacar, sin duda, la diversidad de registros, de lenguajes y de estilos, sin olvidar las constantes interrupciones de la narración, bien debidas a las

[19] *Ibidem*, p. 242.
[20] *Ibidem*, p. 240.
[21] *Ibidem*, p. 284.

digresiones del narrador[22] o bien debidas a la inclusión de composiciones poéticas o cartas que intercambian los enamorados. Esta variedad se corresponde al uso de la polimetría, a la mezcla de registros (altos y bajos de acuerdo con el personaje y la situación), a la combinación de personajes, etc., tan característicos del teatro formulado por Lope y que tenían como defensa más enérgica el dar gusto y no cansar al auditorio, al igual que expone para la novela en el prólogo de *La desdicha por la honra* anteriormente citado[23].

Por otra parte, los personajes de la novela se pueden identificar con los tipos propios del teatro del Siglo de Oro. De este modo, la pareja de enamorados protagonistas (Laura/Lisardo) responde a los tipos de dama/galán de la comedia. Esta pareja tiene su réplica en la de los criados (Fenisa/Antandro), que se presentan como *alter ego* de sus señores. Asimismo hay también una pareja secundaria de enamorados

[22] Jean-Michel Laspéras ha subrayado la original renovación de la novela que realizó Lope por medio de las digresiones retóricas; con esas digresiones y la conversación con su narrataria Marcia Leonarda transforma de manera ingeniosa el maraco narrativo de las novelas y lo sustituye por una serie de intercolumnios (Cfr. "Un "Art nouveau de faire des nouvelles"", en Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, cit., pp. 177-83). Véanse. además, Lía Schwartz, "La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega", *Edad de Oro*, XIX (2000), pp. 265-285 y la introducción de Maria Grazia Profeti a Lope de Vega, *Novelle per Marzia Leonarda*, trad. Paola Ambrosi, Venecia, Marsilio, 1991, pp. 9-55, además de la de Antonio Carreño a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, cit., pp. 11-59, especialmente pp. 36-44.

[23] Esta mezcla no rompe la unidad, de ahí, que la crítica también haya llamado la atención sobre la coherencia de esta novela e incluso se la haya analizado a la luz de Aristóteles (Cfr. Francisco Rico, "Prólogo", en Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Alianza, 1968, pp. 13 y 14). Carmen Rabell, sin embargo, opina que en las *Novelas a Marcia Leonarda* la ruptura del principio de unidad aristotélico es evidente, sobre todo por la construcción episódica de la fábula, que se estructura en tres episodios con tres peripecias y tres soluciones (cfr. *El "Arte nuevo" de hacer comedias*, Londres, Tamesis Books, 1992).

(Octavio/Dorotea)[24] y dos viejos (padre y marido: Menandro y Marcelo), que se alzan como baluartes del honor[25].

Respecto a la estructura, la historia narrada en *La prudente venganza* se presenta articulada en ocho secuencias:

0. Introducción: presentación del lugar y de los protagonistas (Lisardo y Laura).

1. Huerta del Guadalquivir:

1.1. Primer encuentro de los enamorados.

1.2. Diálogo de Laura y Fenisa sobre Lisardo

1.3. Envío de comida de Laura para Lisardo, con las consecuentes esperanzas de sus amores por parte del enamorado Lisardo.

2. Músicos de Lisardo en casa de Laura:

2.1. Primer obstáculo: malentendido de Laura.

2.2. Primer acopio de valor por parte de Laura: primera carta.

2.3. Superación del obstáculo: Lisardo en otra carta deshace el malentendido.

3. Amores de Octavio por Dorotea, cortesana:

3.1. Dorotea abandona a Octavio por un perulero.

3.2. Reyerta de Octavio y Lisardo con el perulero: perulero y Octavio mueren.

[24] Profeti escribe al respecto: "Come in una commedia di cappa e spada che si rispetti, la funzione di disturbo è affidata ad una seconda coppia" ("Introduzione", en Lope de Vega, *Novelle per Marzia Leonarda, op. cit.*, p. 33.

[25] Véase Juana de José Prades Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.

3.3. Lisardo se ve obligado a huir a América.

4. Matrimonio de Laura con Marcelo (dos años después):

4.1. Menandro da una carta falsa a su hija con la noticia del casamiento de Lisardo en Méjico.

4.2. Laura accede a casarse con Marcelo.

5. Llegada de Lisardo a Sevilla:

5.1. Conocimiento del matrimonio de Laura.

5.2. Acopio de valor por parte de Lisardo: Carta.

5.3. Intercambios de cartas y resurgimiento de los amores entre Laura y Lisardo.

6. Lisardo y Laura amantes:

6.1. Negativa de Laura al adulterio.

6.2. Marcha de Lisardo a Madrid.

6.3. Laura accede a las pretensiones de Lisardo.

7. Antandro delata a los adúlteros:

7.1. Riña de Lisardo con Antandro por los amores con su sobrina.

7.2. Antandro revela a Marcelo el adulterio.

7.3. Marcelo planea la venganza.

8. La prudente venganza de Marcelo:

8.1. Marcelo levanta el odio de un criado, Zulema, contra Laura y hace que la mate.

8.2. Marcelo mata a Zulema por haber asesinado a su mujer.

8.3. Marcelo mata a Antandro y a Fenisa, sin dejar huella.

8.4. Marcelo ahoga en el río a Lisardo dos años después.

Estas secuencias se pueden agrupar en tres bloques nucleares, que tienen gran coherencia temporal:

I) 1-3: amores de Lisardo y Laura. Huida de Lisardo.

II) 4-6: vuelta de Lisardo y amores adúlteros.

III) 7-8: descubrimiento del adulterio y venganza del marido.

La estructuración en tres grandes apartados es la recomendada por Lope en el *Arte Nuevo* (vv. 211-212) y la asumida por el teatro áureo, pues las piezas se presentan divididas en tres jornadas o actos[26]. De este modo, la novela se puede ver como la traza de una comedia con la inserción de algunos diálogos, acompañados de constantes comentarios del narrador, tras el cual se encuentra por supuesto su autor, que está, podríamos decir, detrás de la cortina para mostrarnos los entresijos de la obra y de la literatura en general, a la vez que anima con su conversación el relato[27].

Desde el punto de vista genérico, esta novela se corresponde con la llamada tragedia urbana o drama de hechos particulares[28]. La novela está

[26] Antonio Carreño expone ideas parecidas en "El relato como representación", en Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, cit., pp. 44-49, especialmente p. 45.

[27] En cierto sentido, quizás, para Lope no era una práctica desconocida, pues él había escrito guiones en prosa para elaborar sus comedias, práctica que, por otra parte, recomendaba en el *Arte Nuevo* ("El sujeto elegido, escriba en prosa/ y en tres actos de tiempo le reparta", vv. 211-212). Sobre este aspecto, véase Stefano Arata y Deborah Vaccari, "Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI", *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 5 (2002) y la bibliografía de referencia.

[28] Llamo tragedia urbana a aquella pieza teatral en la que impera la perspectiva trágica, está protagonizada por caballeros particulares y ambientada en ciudades cercanas al auditorio desde el punto de vista espacial y/o temporal.

ambientada en un espacio y tiempo cercano al lector (la Sevilla contemporánea), y protagonizada por caballeros particulares (así, el triángulo amoroso formado por Lisardo, Laura y Marcelo). Igual ocurre con *El toledano*, cuya fábula se desarrolla en el Toledo contemporáneo, sucediendo la tragedia entre caballeros particulares. Así, el triángulo amoroso formado por Marcelo, Dorotea y Constante. La temática central es una de las habituales en estas tragedias: la deshonra causada por el adulterio de la mujer casada. La solución también es la usual en estos conflictos: la muerte de los adúlteros[29]. El modo de llevarla a cabo es similar en el *El toledano vengado* y en *La prudente venganza*. No obstante, estas piezas presentan ciertas diferencias dignas de tener en cuenta. Veámoslo.

En *El toledano*, se nos presenta a una mujer casada, Dorotea, que, por ligereza y gusto, atenta contra su honor y, por consiguiente, contra el de su marido, a pesar de las advertencias de su criada. Desde el principio,

---

Para una taxonomía de la Comedia como macrogénero, véase Marc Vitse (*Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, PUM, 1988) e Ignacio Arellano, quien recoge básicamente la categorización de Vitse ("Los géneros: hacia una taxonomía del teatro aurisecular", en I. Arellano, *Historia del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 129-39). Juan Oleza prefiere llamar a este tipo de piezas dramas de hechos particulares (cfr. J. Oleza, "El primer Lope: un haz de diferencias", *Ínsula*, 658, 2001, p. 14. Véanse también del mismo autor "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", en *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, ed. J. Oleza, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308; "Del primer Lope al "Arte Nuevo"", estudio preliminar a *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1997, pp. IX-LV).

[29] Un caso excepcional, quizás, es el presentado por *Las ferias de Madrid*, comedia de Lope de Vega, donde el marido ultrajado es muerto por el padre de la mujer adúltera. La justificación de esta muerte está en el comportamiento del marido, ya que no es un marido ejemplar y, por tanto, se merece el castigo del mismo modo que la mujer se merece el perdón, pues se salva y sale impune del adulterio.

Dorotea se retrata en las tablas como engañadora y maquinadora del enredo. Burla a su marido cuando lo encuentra por la calle para que no sospeche de su ligereza. Y, en definitiva, ella escribe la comedia de intriga de sus amores con Marcelo, de tal modo que éste no hace más que actuar según la pauta marcada por Dorotea. En este sentido, se comporta como otras protagonistas femeninas de comedias lopescas. Baste recordar cómo la Belisa de *El acero de Madrid* encierra la trama de toda la pieza en la nota escondida en el guante dado al criado de su galán al comienzo de la jornada primera.

Constante, sin embargo, se presenta como un amante marido, recto y noble en todo momento. No sólo custodia la honra de su mujer, sino la de toda su casa, como se demuestra en el asunto de los amores de la criada. Por ello, la obra no puede terminar de otra manera que con el castigo de los culpables. Y la culpable principal de esta tragedia atribuida a Lope es, sin duda, Dorotea. Ella es, como señalaba antes, la que ha planeado toda la intriga. El marido no tiene, por tanto, más remedio que tomar carta en el asunto para salvar su honra, ya que corre el peligro de que el adulterio comience a ser público, al saberlo el cómplice de Marcelo, quien se lo ha revelado. Este planteamiento es afín al de *Los comendadores de Córdoba*, tragedia del primer Lope. En esta pieza, un caballero veinticuatro conoce por un anillo que su mujer le engaña con don Jorge, su primo y Comendador de Córdoba. Su sobrina, doña Ana, es cómplice, ya que tiene amores con el hermano de don Jorge, don Fernando, también comendador de esa ciudad. Para cerciorarse del adulterio, el veinticuatro finge irse de cacería con el fin de dejar así actuar libremente a los amantes. Al volver de forma inesperada, sorprende a los adúlteros en el lecho. La obra termina con el asesinato de todos los de la

casa, incluido un pobre papagayo, pues para el vengador veinticuatro es asimismo cómplice del adulterio ya que, sabiendo hablar, calló. Al final, el rey don Fernando recibe esta terrible venganza como justa y premia al caballero por haber sabido guardar su honor. La culpable de la historia es también la mujer adúltera que engaña al marido. El gesto simbólico de la traición es la entrega de un anillo al Comendador. El anillo en cuestión lo acababa de entregar el veinticuatro a su mujer como símbolo de "lealtad, fe, honor, hacienda, sangre y vida",[30] anillo que, a su vez, el rey de Castilla le había dado a él como premio de su lealtad y valor. El marido es, como Constante, un héroe de su honor, ya que es un caballero sin mancha al que no le queda otra salida que la del castigo-venganza, es decir la de dar muerte a los adúlteros. La diferencia de esta tragedia con *El toledano* radica en el modo de llevar a cabo la venganza: pública una, privada otra.

En *La prudente venganza*, teniendo prácticamente el mismo conflicto, la mirada a la hora de presentarnos el adulterio es diferente. Laura no es un personaje negativo como lo es la Dorotea de *El toledano* o la Beatriz de *Los Comendadores*. Laura es una mujer enamorada que se ve abocada al adulterio por amor; no es engañadora, sino engañada (recuérdese que se casa con quien no quiere despechada por la falsa carta presentada por su propio padre). Tanto Laura como Lisardo cuentan con el perdón del narrador. La actitud tolerante hacia los adúlteros se observa, por ejemplo, cuando no quiere juzgar el comportamiento de Laura:

[30] *Los comendadores de Córdoba*, en Lope Félix de Vega Carpio, *Obras selectas*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, México, Aguilar, 1991, 3 vols., vol. III, p. 1246.

> Durmió mal aquella noche, y el día siguiente la afligió tanto aquel pensamiento, que se vino a resolver en escribirle. Vuestra merced juzgue si esta dama era cuerda, que yo nunca me he puesto a corregir a quien ama. [31]

o el de Lisardo:

> Vuestra merced juzgue cuál destos dos [tipos de amor] tiene ahora en el pensamiento, y perdone a los pocos años de Lisardo el no platonizar con la Señora Laura. [32]

Ambos enamorados son retratados positivamente desde el principio de la novela. Lisardo es joven, discreto, bien parecido, noble, rico, liberal y leal. Laura es joven, bella, noble y honesta. El único pecado cometido por los jóvenes amantes reside en dejarse llevar por el amor, ceder al "gusto" y no pensar en lo "justo". Éste es un caso más de los expuestos por Lope en su teatro, donde ambos polos "gusto"/"justo", o lo que es lo mismo "querer"/"deber", no pueden estar en equilibrio. Y, al optar los protagonistas por el polo equivocado, según el sistema ideológico imperante, la solución no puede ser más que trágica. La pareja de enamorados no logra la deseable armonía entre "gusto"/"justo", como, en otras ocasiones, logran los enamorados de las comedias.[33] Desde este punto de vista, padre, primero, y marido, después, son los obstáculos que los protagonistas encuentran en su aventura amorosa. Ni Menandro ni Marcelo terminan de ser retratados como personajes positivos; representan la *avaritia* paterna y, por tanto, son claros oponentes de la *generositas* filial encarnada por Lisardo[34]. El primero, Menandro, engaña a su hija

[31] Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda, op. cit.*, p. 247.

[32] *Ibidem*, p. 272.

[33] Véase la introducción de Stefano Arata a Lope de Vega, *El acero de Madrid*, ed. S. Arata, Madrid, Castalia, 2000.

[34] Para Marc Vitse, la comedia de la modernización (primer cuarto del siglo XVII) refleja la lucha generacional entre padres e hijos, donde se observa cómo el egoísmo paterno intenta imponer su visión del mundo. Para triunfar sobre este egoísmo, los protagonistas de las comedias tendrán que desarrollar una fuerte capacidad imaginativa. Esta oposición también se manifiesta en términos económicos, pues frente a la *avaritia* paterna se alza la *generositas* filial; es decir, los viejos de las comedias lopescas son representantes de un conservadurismo

para que acceda a su pretensión de casarla con Marcelo. El segundo, Marcelo, no es el marido adecuado para Laura por sus años y por no cumplir el papel de amante. En ambos casos el "gusto" cede ante la fuerza de lo "justo". Pero hasta el propio Lope se permite ironizar sobre los peligros de tal opción en el matrimonio:

> Ya los papeles eran estafeta ordinaria, y se iba disponiendo el deseo a poco honestos fines (que Marcelo no era amoroso ni había estudiado el arte de agradar, como algunos que piensan que no importa y que todo se debe al nombre, no considerando que el casado ha de servir dos plazas, la de marido y la de galán, para cumplir con su obligación y tener segura la campaña).
>
> Paréceme que dice vuestra merced: "!Oh, lo que os deben las mujeres¡". Pues le prometo que aquí me lleva más la razón que la inclinación, y que si tuviera poder instituyera una cátedra de casamiento donde aprendieran los que habían de ser desde muchachos y que, como suelen decir los padres unos a otros: "Este niño estudia para religioso", "éste para clérigo", etc., dijeran también "este muchacho estudia para casado". Y no que venga un ignorante a pensar que aquella mujer es de otra pasta porque es casada, y que no ha menester servirla ni regalarla porque es suya por escritura, como si lo fuese de venta, y que tiene privilegio de la venganza para traerla mil mujeres a los ojos, sin reparar, como sería justo, en que ha puesto en sus manos todo lo mejor que tiene después del alma, como es la honra, la vida, la quietud, y aun con ella, que muchos la habrán perdido por esta causa.[35]

De estas palabras se deduce que el marido es, en cierta medida, "culpable" de la inclinación de Laura a las estafetas amorosas con Lisardo. Visión del adulterio, pues, diferente de las dos piezas teatrales antes comentadas, *El toledano* y *Los comendadores*, pero cercana a otra obra de madurez de Lope como es *El castigo sin venganza* (1632). En esta tragedia encontramos a Casandra, la esposa del Duque de Ferrara, que se lamenta de su marido ante Lucrecia, su dama de compañía:

---

económico e ideológico que se enfrenta a la liberalidad económica e ideológica de los jóvenes (Cfr. Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du téâtre espagnol du XVIIe siècle*, cit., pp. 462-76; *Historia del Teatro en España, I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, coord. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1990, pp. 551-52).

[35] Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, cit., pp. 265-266.

CASANDRA No hay altezas con tristeza,
y más si bajezas son.
Mas quisiera, y con razón,
ser una ruda villana
que me hallara la mañana
al lado de un labrador,
que de un desprecio señor,
en oro, purpura y grana.
¡Pluguiera a Dios que naciera
bajamente, pues hallara
quien lo que soy estimara
y a mi amor correspondiera!
En aquella humilde esfera,
como en las camas reales,
se gozan contentos tales,
que no los crece el valor,
si los efectos de amor
son en las noches iguales.
[…]
El Duque debe de ser
de aquellos cuya opinión,
en tomando posesión,
quieren en casa tener
como alhaja la mujer,
para adorno, lustre y gala,
silla, o escritorio en sala;
y es término que condeno,
porque con marido bueno
¿cuándo se vio mujer mala?

La mujer de honesto trato
viene para ser mujer
a su casa, que no a ser
silla, escritorio o retrato.
Basta ser un hombre ingrato,
sin que sea descortés,
y es mejor, si causa es
de algún pensamiento extraño,
no dar ocasión al daño,
que remediarle después. [36]

Como se puede observar, estas ideas están muy cercanas a las expuestas anteriormente por el narrador de *La prudente venganza*[37]. Incluso en esta tragedia aparece el mismo perdón por los pecados de amor que señalé antes, pues Casandra, enamorada de Federico, hijo bastardo del duque, declara para auto-justificarse "que si es amor no es traición" (v. 1840, véase también vv. 1980-ss). El amor de Casandra por Federico es un amor a primera vista, que para Lope es igual al amor verdadero.[38] Hay, además, en estas obras un "pecado" o defecto del marido que legitima, en cierto sentido, el adulterio[39]. Así se ve claramente en el caso del Duque de

[36] Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. J. M. Díez Borque, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 173-177, vv. 996-1073.

[37] Juan Pérez de Montalbán es también de este mismo parecer (véase Isabel Colón Calderón, *La novela corta en el siglo XVII, op. cit.*, p. 87).

[38] Véase Pierre Dupont, "La justification poétique des amours illégitimes dans le théâtre de Lope de Vega", en *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne*, París, Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 341-355.

[39] La misma justificación la encontramos en las novelas de Bandello. Por ejemplo, en la *novella* I, XI, que he señalado como fuente última, la mujer, que se presenta como mujer ventanera, busca un amante porque el marido no cumple con sus obligaciones maritales: "Onde volendo proveder a' casi suoi con quel meglior modo e più secretezza che fosse possibile, pensò che di leggero averebbe

Ferrara, quien en el primer cuadro se presenta como un personaje inmoral reprendido por una prostituta, quedando de tal modo su liviandad enfatizada. El Duque, que al inicio de la obra se presenta como indigno del amor de su mujer Casandra, va a evolucionar hacia una santidad, que justificará el castigo de los adúlteros. El Duque vuelve de la guerra, donde ha luchado a favor del Papa, convertido en buen gobernante, valeroso guerrero, además de amante esposo y padre. Este cambio hará que la solución que adopte, ante el conflicto del adulterio cometido por su mujer con el hijo de él e hijastro de ella, sea la de un nuevo David[40]. Será buen gobernante y será buen padre: castigará a los culpables y no se vengará del hijo. Por ello, y no sin antes debatirse entre el querer y el deber —de nuevo hay que equilibrar "gusto"/"justo"—, elegirá el castigo sin venganza como evidente triunfo de lo justo sobre el gusto y del gobernante sobre el padre: hará que Federico mate a Casandra sin saber que es ella y hará que sus cortesanos maten a Federico por haber asesinado a su madrastra. La justificación de estas muertes es, además y sobre todo, política, pues el Duque teme que Federico llevado por su ciega pasión pueda llegar al parricidio y, lo que es más grave socialmente, al regicidio en este caso. Esta preocupación justificativa la declara en un soliloquio el propio Duque:

---

la comodità, pur che ritrovasse persona che agradisse; perciò che andando a buon'ora monsignor suo marito in parlamento e tardi a casa ritornando, averebbe in quel tempo agio di sodisfare ai suoi bisogni. Fatta questa considerazione tra sé, si mise a star su la porta ed a la finestra per veder chi andava per la contrada e per far scielta d'uno che più le fosse paruto a suo proposito" (Matteo Bandello, *Novelle*, ed. Gioachino Brognoligo, Bari, Laterza, 1910-1911, 5 vols., vol. I, p. 147).

[40] Para la figura del Duque de Ferrara como un nuevo David, véase Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du téâtre espagnol du XVIIe siècle*, cit., pp. 389-403 e *Historia del Teatro en España, I*, cit. pp. 530-48.

DUQUE Cielos,
hoy se ha de ver en mi casa
no más que vuestro castigo.
Alzad la divina vara.
No es venganza de mi agravio;
que yo no quiero tomarla
en vuestra ofensa, y de un hijo
ya fuera bárbara hazaña.
Éste ha de ser un castigo
vuestro no más, porque valga
para que perdone el cielo
el rigor por la templanza.
Seré padre y no marido,
dando la justicia santa
a un pecado sin vergüenza
un castigo sin venganza.
Esto disponen las leyes
del honor, y que no haya
publicidad en mi afrenta
con que se doble mi infamia.
Quien en público castiga
dos veces su honor infama,
pues después que le ha perdido,
por el mundo le dilata.
La infame Casandra dejo
de pies y manos atada,

con un tafetán cubierta,
y por no escuchar sus ansias
con una liga en la boca,
porque a decirle la causa,
para cuanto quise hacer
me dio lugar, desmayada.
Esto aun pudiera, ofendida,
sufrir la piedad humana,
pero dar la muerte a un hijo,
¿qué corazón no desmaya?
Solo de pensarlo, ¡ay triste!,
tiembla el cuerpo, expira el alma,
lloran los ojos, la sangre
muere en las venas heladas,
el pecho se desalienta,
el entendimiento falta,
la memoria está corrida
y la voluntad turbada;
como arroyo, que detiene
el hielo de noche larga,
del corazón a la boca
prende el dolor las palabras.
¿Qué quieres, amor? ¿No ves
que Dios a los hijos manda
honrar los padres, y el Conde
su mandamiento quebranta?
Déjame, amor, que castigue

a quien las leyes sagradas
contra su padre desprecia,
pues tengo por cosa clara
que si hoy me quita la honra,
la vida podrá mañana. [41]

Vemos, por tanto, en estas piezas de la madurez literaria de Lope una visión más comprensiva hacia el conflicto del adulterio, aunque la solución sea tan rotunda como en los restantes dramas de honor. En *La prudente venganza* se puede decir que, incluso, tiene una mirada amable hacia los adúlteros con guiños no exentos de ironía, como se vislumbra en el narrador al recordar la temeridad de los amantes por guardar los recuerdos de su amor:

> Así hablaba Marcelo entre sí mismo, forzando el rostro a la fingida alegría en tan inmensa causa de tristeza. Dio en regalar a Laura, como quien se despedía de la víctima para el sacrificio de su honra; y para justificarle, en estando ella fuera, con llaves contrahechas hizo visita general de sus escritorios. Halló un retrato de Lisardo, algunos papeles, cintas, niñerías, que amor llama favores, y las dos joyas.
>
> Los amantes que esto guardan donde hay peligro, ¿qué esperan, señora Marcia? Pues en llegando a papeles, ¡oh papeles, cuánto mal habéis hecho! ¿Quién no tiembla de escribir una carta? ¿Quién no la lee muchas veces antes de poner la firma? Dos cosas hacen los hombres de gran peligro sin considerarlas: escribir una carta y llevar a su casa un amigo. Que destas dos han surtido a la vida y a la honra desdichados efetos.[42]

Por otra parte, esta actitud no es de extrañar, pues recuérdese que Lope está escribiendo la novela para su amante Marta de Nevares, con quien ha protagonizado también un episodio de adulterio. Lope conoció a

[41] Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, cit., pp. 271-273, vv. 2834-2891.
[42] Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, cit., p. 280.

Marta en 1616 cuando ésta tenía veintiséis años y estaba casada con Roque Hernández de Ayala desde los trece. Años después, moría su marido, casi recién declarado nulo el matrimonio, pero ya en 1617 había nacido del adulterio Antonia Clara. De ahí, quizás, que el nombre de la adúltera también cambie, pues ya no se llama Dorotea, como en *El Toledano*, sino Laura. El nombre de Dorotea, que en la producción lopesca está asociado a Elena Osorio, con la que el dramaturgo vivió una turbulenta historia amorosa, está reservado en esta novela para la cortesana amante desdeñosa de Octavio, amigo de Lisardo. Como la crítica ha señalado, el episodio de los amoríos de Octavio y Dorotea tiene una fuerte resonancia biográfica de los amores de Lope con Elena Osorio, pues es también un perulero — Francisco Perrenot de Granvela—, quien se interpone entre la pareja.[43]

Pero la curiosidad que presenta esta novela se debe a la apostilla final del narrador, donde explica el sentido de la ejemplaridad de la obra:

> Sólo faltaba de su castigo al cumplimiento de su venganza el mísero Lisardo, cuya tristeza le tenía tan recogido que era imposible satisfacerla.
>
> Bien pudiera contentarse la honra de este caballero con tres vidas, y si era mancha por las leyes del mundo, ¿qué más bien lavada que con tanta sangre?
>
> Pues, señora Marcia, aunque las leyes por el justo dolor permiten esta licencia a los maridos, no es ejemplo que nadie debe imitar, aunque aquí se escriba para que lo sea a las mujeres que con desordenado apetito aventuran la vida y la honra a tan breve deleite, en grave ofensa de Dios, de sus padres, de sus esposos y de su fama.[44]

[43] Los amores de Lope con Elena Osorio quedaron registrados en numerosos poemas y, especialmente, en *La Dorotea*. Véase la "Introducción" de José Manuel Blecua a su edición de *La Dorotea* (Madrid, Cátedra, 1996, pp. 13-80, especialmente las pp. 16-20 y 31-34)

[44] Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda, op. cit.*, pp. 282-283.

Sentido que vuelve a recalcarse al final de la novela:

> Ésta fue la prudente venganza, si alguna puede tener este nombre; no escrita, como he dicho, para ejemplo de los agraviados, sino para escarmiento de los que agravian […].[45]

De estas palabras puede deducirse una diferente recepción entre novela y teatro, ya que se matiza la ejemplaridad de los casos expuestos en las tablas. Pone en solfa el concepto de honra y, por ende, a los héroes del honor privado. A este respecto son esclarecedoras las palabras del narrador cuando nos diserta en torno a la venganza:

> Y he sido de parecer siempre que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que le ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser, y es desatino creer que se quita porque se mate al ofensor la ofensa del ofendido; lo que hay en esto es que el agraviado se queda con su agravio y, el otro, muerto, satisfaciendo los deseos de la venganza, pero no las calidades de la honra, que para ser perfecta no ha de ser ofendida. ¿Quién duda que está ya la objeción a este argumento dando voces? Pues, aunque tácita, respondo que no se ha de sufrir ni castigar. Pues ¿qué medio se ha de tener? El que un hombre tiene cuando le ha sucedido otro cualquier género de desdicha: perder la patria, vivir fuera della donde no le conozcan y ofrecer a Dios aquella pena, acordándose que le pudiera haber sucedido lo mismo si en alguno de los agravios que ha hecho a otros le hubieran castigado. Que querer que los que agravió le sufran a él, y él no sufrir a nadie, no está puesto en razón; digo sufrir, dejar de matar

[45] *Ibidem*, p. 284. La historia cuarta de la traducción española de la versión francesa de las *Novelle* de Bandello también recalca esa ejemplaridad del castigo de los adúlteros: "Y quando estos pobres enamorados pensauan auer llegado a la cumbre de su contento, y gozar a vela tendida de los fauores del amor, queriendo mostrar fortuna, que al vltimo fin de su fiesta da a comer sus amargos xaraues, hizo que les costasse a los dos la vida con vna muerte tan cruel, que si los que hazen profession de semejantes cosas, tomassen exemplo en estos, auria harta menos mugeres disfamadas, y muchos menos maridos engañados" (M. Bandello, "De una dama piamontesa que habiéndola tomado su marido en adulterio la castigó cruelmente", en *Historias trágicas exemplares*, Valladolid, Lorenzo de Ayala, 1603, f. 99v.).

> violentamente, pues por sólo quitarle a él la honra, que es una vanidad del mundo, quiere él quitarles a Dios, si se les pierde el alma[46].

Como se puede comprobar, Lope no defiende la venganza, sino el perdón de lo adúlteros, que, por otra parte, estaría más en consonancia con la moral cristiana. Lope plantea sutilmente la discordancia entre la doctrina cristiana y la ley del honor sustentada paradójicamente por una sociedad, que, para colmo, se presenta abanderada del catolicismo ortodoxo[47]. Pero no fue Lope el único en preferir el perdón. Ya Bandello en la dedicatoria de la *novella* I, LV ("Il Bandello al magnifico signore, il Signore Giangirolamo Castiglione") defiende una actitud tolerante a imitación de gentiles ilustres como Julio César y, por supuesto, a imitación de Cristo:

[46] *Ibidem*, pp. 283-284.

[47] La disonancia entre la ley de Dios y la de los hombres también la pone Lope de manifiesto en *La malmaridada* (1588-1595), cuando dos de los personajes de la obra dialogan sobre la diferencia del adulterio cometido por el hombre o por la mujer:

MAURICIO Dios podrá ser ofendido
del hombre y de la mujer,
pero en el mundo ha de ser
siempre el hombre preferido.
CIPIÓN Luego, ¿la ley de la tierra
difiere de la del cielo?
MAURICIO Como de ese cielo al suelo.
CIPIÓN Pues yerra en todo.
MAURICIO Sí, yerra
pero, di, ¿el cielo no manda
que a quien me da un bofetón
otro le guarde?
CIPIÓN Es razón
de Dios, en sus leyes anda.
MAURICIO Pues el mundo es de otra suerte
y me manda que le mate,
y cuando de esto no trate
quedo infame hasta la muerte.

(Lope de Vega, *La malmaridada o la cortesana*, ed. Christian Andrès, Madrid, Castalia-Comunidad de Madrid, 2001, vv. 1662-1677, pp. 94-95).

> Voi in questa novella vederete quanti danni vengono dal non sapersi governare e non voler talora porre il freno a la turbulenta, fervida e precipitosa ira quando ci assale. Non nego già che la vendetta negli animi fieri non sia cosa dolce e di grandissima sodisfazione, quando regolarmente si fa; ma dico che io mai vorrei cavarmi un occhio per cacciarne dui di testa al mio nemico piacendomi molto più il generoso animo di Giulio Cesare, perpetuo dittatore che fu il primo che partorì l'imperio romano, il quale mai cosa veruna non si smenticava se non l'ingiurie e molto facile era perdonarle. E veramente se per vendicar la morte del fratello, figliuolo o amico, il morto si potesse ritornare in vita o una ricevuta ingiuria fare che fatta non fosse, io direi che senza rispetto veruno l'uomo devesse vendicarsi. Ma non seguendo nessuna di queste cose, mi par che prima che si venga a giunger male a male, l'uomo deverebbe molto ben discorrere il fine che ne può seguire; e tanto più che essendo cristiani e volendo esser degni di sì glorioso nome, debbiamo esser imitatori di Cristo che il perdonar ai nemici ci commanda.[48]

E insiste en ello al comienzo de la misma *novella* LV ("Un castellano trovata la moglie in adulterio col suo signore gli ammazza ond'egli con molti altri è miserabilmente morto"), cuando recomienda la templanza a la hora de actuar :

> Egli in effetto è gran cosa che ordinariamente il più dei nostri ragionamenti si veggiano cascare a parlar dei casi amorosi, e massimamente quando il nostro vertuoso Messer Gian Battista Schiaffenato ci è di compagnia, che sempre ha alcuna bella rima amorosa e epigramma o elegia de le sue dotte composizioni da recitare. E perché s'è detto che un innamorato mai non deverebbe adirarsi, dico che l'adirarsi in ogni cosa sta male, quando il furor de l'ira adombra il lume de la ragione, perché il più de le volte l'uomo che da l'ira è vinto fa strabocchevoli errori che poi così di leggero non si ponno emendare, come in una mia historia che raccontarvi intendo, apertamente vedrete. Si vuole l'uomo adirare ne le cose mal fatte, ma con temperamento, non lasciando trascorrer la colera fuor dei debiti termini. Se mi dirà alcuno che sia cosa più facile a dire che a fare, io lo confesso; ma ben gli ricordo che la vertù consiste circa le cose difficili, e dove ne l'operare è maggior difficultà quivi è la gloria maggiore[49] .

[48] Matteo Bandello, *Novelle*, cit., vol. II, pp. 263-4.
[49] *Ibidem*, pp. 264-5.

Se ve así la venganza como una actitud irracional nacida de la ira. Por ello prefiere otro tipo de castigo más inocuo para las mujeres licenciosas, como el dado en la *novella* I, XXXV, donde la mujer es burlada de forma escatológica[50]. El novelista juzga este tipo de comportamiento de sabio, como se deja ver en las palabras finales del relato:

> E veramente egli si portò saggiamente, e non volle quando vide la lettera de la moglie bravar con lei né ammazzarla, ma del modo che avete udito quella castigò. Finito il desinare, partendosi il frate, messer Pancrati lo pregò che ne le sue sante orazioni si ricordase di lui, e per l'avvenire ebbe destramente gli occhi a l'operazioni de la moglie aciò che non gliene facesse un'altra.[51]

Desde este punto de vista, se entiende que Bandello califique precisamente de prudente el comportamiento del marido de la novela I, XI, que he marcado como fuente última del relato lopesco, pues no es vengativo. Así aparece en la carta dedicatoria ("Il Bandello al signor Vicenzo Attellano"), donde Bandello recoge las palabras del doctor Francesco Midolla, presunto narrador de la historia:

> Signori miei, se mi ascoltate io vi dirò quanto *prudentemente* un senatore di Parigi in simil caso si diportasse[52].

[50] El argumento de la novela es el siguiente: El marido conoce que su mujer ama a un sacerdote por los presentes y la carta que le manda con su criada. El marido intercepta la carta y engaña a su mujer: hace que la criada le lleve una carta falsa, finge marcharse de la ciudad para facilitar la cita de los enamorados, se hace dar de un médico unas píldoras para dar de vientre y se hace pasar por el amante. Cuando su mujer está en la cama con él, la llena de toda clase de porquerías: ventosidades, vómitos, excrementos… y, además, la golpea diciéndole que ella lo ha envenenado con sus regalos alimenticios. Al día siguiente, el marido invita al sacerdote a comer para que vea la locura de su mujer. Busca excusas para salir de vez en cuando de la sala y, en esos momentos, la mujer maldice y amenaza al sacerdote, quien, ignorante del asunto, termina creyendo que verdaderamente está loca.

[51] Matteo Bandello, *Novelle*, cit., vol. II, p. 57. Aunque no hay que olvidar que este castigo es, quizás, posible porque el adulterio no es efectivo.

[52] Matteo Bandello, *Novelle*, cit., vol. I, pp 146. La cursiva me pertenece.

Y la misma opinión positiva aparece al final:

> Certamente, se egli sapeva ben consigliar altri, in questo pericolosissimo caso egli consigliò benissimo se stesso, salvando l'onor proprio e quello de la moglie[53].

Precisamente el modo "prudente" de resolver el caso es, por un lado, no hacerlo público (mediante la estratagema diseñada por el marido cornudo que hace ver al criado informante que no ha habido tal adulterio) y, por otro lado, evitar así la terrible venganza. La aplicación del calificativo "prudente" no es, por lo tanto, exactamente igual en Bandello y en Lope. La diferencia se debe, quizás, al público receptor de la obra. En la España del Siglo de Oro, la solución esperable para un conflicto de este tipo es la muerte de los adúlteros. Y esa solución es la que de manera casi sistemática encontramos en las obras teatrales del período. También, como hemos visto, es la solución adoptada por Lope en la novela comentada, pero con la diferencia de la digresión final que, como dije antes, matiza e incluso invalida esa misma solución y el mismo concepto del honor. No olvidemos que Lope define ahí la honra como vanidad del mundo.

Con la venganza privada Lope nos muestra el mejor camino para tapar socialmente la deshonra, pero, al comentar el desenlace, nos hace ver la falla de ese camino: la honra perdida no se puede recuperar, sólo se puede silenciar con la muerte de los causantes y de los testigos. De tal modo que, en el fondo, el único modo "prudente" de actuar sería retirarse de la sociedad que con la ley sangrienta del honor no admite al marido ultrajado. Para el marido deshonrado la sola salida es, pues, la resignación cristiana. Ésta sería, en última instancia, la ejemplaridad de la novela lopesca.[54]

[53] *Ibidem*, p. 149.

[54] Cervantes había propuesto también el perdón para los adúlteros frente a la venganza en *El celoso extremeño*. Laspéras, sin embargo, marca la diferencia entre ambas piezas: "A partir d'une situation narrative identique, où serviteurs et esclaves sont les témoins de l'infortune du mari, il opte dans *La prudente venganza* pour une vengeance impitoyable et sanglante, tandis que Cervantès inclinait au pardon. L'exemple des *Novelas a Marcia Leonarda* révèle ainsi la

Acaso Lope se permite esta reflexión final, porque se sabe frente a un receptor diverso.[55] Avalle-Arce propone también la diferencia de público como causa de los distintos planteamientos de la novela *El celoso extremeño* y del entremés de *El viejo celoso*, pues mientras que éste va dirigido a "los mosqueteros de los corrales de comedias", las *Novelas Ejemplares* "están dedicadas a la Grandeza española"[56]. Precisamente, para Laspéras, era la nobleza, que en su mayoría sabía leer, el principal público receptor, al cual se dirigía la novela corta, y de ahí los valores que en ella se defienden:[57]

---

façon dont la nouvelle choisit d'ignorer ou de refuser les suggestions des *Novelas ejemplares*. Bien que ces ouvertures soient aussitôt réprimées par l'empire du code et du dogme tridentin, elle ne considère finalement comme gage d'exemplarité que le principe d'application instauré et développé par Cervantès, mais dans son sens le plus étroit" (Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, cit., p. 410).

[55] No es de extrañar ya que Lope sabía muy bien adecuarse a su público receptor como ha demostrado Teresa Ferrer para el caso de reescritura de *El premio de la hermosura*, creada para una representación cortesana en Lerma y posteriormente refundida para un espectáculo no cortesano: "Es asombroso hasta qué punto Lope distinguía entre un tipo de público y otro, unas circunstancias de producción y otras, al confeccionar sus comedias" (*La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991, p. 181). Para otros casos similares, véase Stefano Arata, "Proyección escenográfica de la Huerta del Duque de Lerma en Madrid", en *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, ed. P. Civil, Madrid, Castalia, 2004, 2 vols., vol. I.

[56] Juan Bautista Avalle-Arce, "Introducción", en Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, Madrid, Castalia, 1985, 3 vols., vol. II, p. 36. Y antes explica esas diferencias: "[…] el mismo conflicto central que anima *El celoso extremeño* se nos presenta en más apretado haz en el entremés de *El viejo celoso*. […] Pero en el entremés las notas están dadas en tono menor, de abierta farsa, al punto que se evita ahora el desenlace trágico. Los personajes han descendido unas gradas de su original nivel artístico y actúan en un mundo de motivaciones sencillas —simplificaciones que en parte se pueden atribuir al diverso género literario que la presenta—. Los complejos volitivos que provocan nuestras acciones se desnudan aquí y aparecen con la simplicidad de objetivo propia de la caricatura. Porque Cañizares es eso, el contorno lineal (la visión bufonesca, más bien) de Carrizales. Y al extremar las líneas caricaturescas, Cervantes agudiza también las notas obscenas, que singularizan a este entremés dentro de la producción cervantina" (*Ibidem*, p. 35).

[57] Laspéras, "La novela corta: hacia una definición", art. cit., pp. 310 y 316.

> En los casos de honor no oscila la novela entre los dos polos narrativos que teóricamente se ofrecen. Privilegia la reparación humanística, que no la restitución del honor por la sangre, aunque seguía vigente el código de las Siete partidas. En realidad, la ideología nobiliaria opta por una solución que realza la imagen que desea imponer.
>
> En consecuencia, repetiré lo que ya escribí, a saber que la novela ejemplar se dirige a un grupo. El respeto escrupuloso de los edictos tridentinos indica el camino a seguir en materia de matrimonio y de reparación de estupro, de errores o de delitos, magnificándose de esta suerte los valores aristocráticos. Al resucitar un pasado que recuerde los fundamentos del estado nobiliario, al ostentar personajes voluntariamente eximidos de faltas graves o infamantes, al reprimir aquéllos sus violentas pasiones, nos propone la novela las claves de su ejemplaridad.[58]

En conclusión, podemos decir que Lope aborda el tema del adulterio en diferentes obras a lo largo de su trayectoria literaria, nos presenta distintos casos con soluciones parecidas, pero con matices diversos que van desde la sangrienta venganza pública y colectiva de *Los comendadores de Córdoba* hasta *El castigo sin venganza*[59]. En las dos obras comentadas de la madurez literaria de Lope (*La prudente venganza* y *El castigo sin venganza*), el escritor madrileño se inclina por no defender la venganza, siendo más explícito en la novela que en la tragedia, ya que la novela le permite, como narrador, intervenir y comentar el caso.

[58] *Ibidem*, p. 317.

[59] Juan Oleza ha hablado del rumor de las diferencias que se deja oír en la ingente producción del Fénix. Por ello, es siempre difícil hacer cualquier tipo de aseveración respecto a su obra, ya que a menudo nos encontramos con "casos "y "contra-casos" (véase Juan Oleza, "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias", en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, ed. I. Arellano; V. García Ruiz; M. Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 235-50).

COTEJO POR MEDIOS INFORMÁTICOS DE LA *VIDA* DE PASAMONTE Y EL *QUIJOTE* DE AVELLANEDA

Alfonso Martín Jiménez

Universidad de Valladolid

En este trabajo se pretende mostrar la gran cantidad de coincidencias expresivas con carácter significativo que se producen entre la *Vida y trabajos* de Jerónimo de Pasamonte y el *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda. Dichas coincidencias, obtenidas y validadas a través del uso de procedimientos informáticos, ponen de manifiesto de manera objetiva y rigurosa que ambos textos no solo pudieron haber sido escritos por la misma persona, sino que seguramente lo fueron, lo que viene a ratificar que, en conformidad con la hipótesis formulada por Martín de Riquer[1], Avellaneda fue en realidad Jerónimo de Pasamonte.

Las pruebas que sustentan la identidad entre Pasamonte y Avellaneda, expuestas por extenso en otros lugares, resultan abrumadoras, y entre ellas destaca el hecho de que el propio Cervantes considerara a Pasamonte el autor del *Quijote* apócrifo[2]. Y hasta el momento no se ha podido formular

---

[1] Cfr. Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988, pp. 137-158 (trabajo recogido -con algunas adicciones- en Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, El Acantilado, 2003, pp. 387-535).

[2] Pueden consultarse al respecto los siguientes trabajos de mi autoría: *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca. La «Vida» de Pasamonte y "Avellaneda"*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001; "Cervantes *versus* Pasamonte ("Avellaneda"): Crónica de una venganza literaria", *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 8, diciembre 2004, 30 pp., http://www.um.es/tonosdigital/znum8/; *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005; "Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: la *Vida* de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*", *Cervantes. Bulletin of The Cervantes Society of America*, 25, 1, spring 2005, pp. 105-157, http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics05/martinjimenez.pdf.; "El lugar de origen de Pasamonte en el *Quijote* de Avellaneda", *Lemir. Revista de Literatura*

ni una sola objeción consistente capaz de rebatir que Pasamonte fuera Avellaneda[3]. A este respecto, Javier Blasco ha aducido recientemente que, para identificar a Pasamonte con Avellaneda, habría que suponer lo siguiente:

> Pasamonte debería de estar vivo en fechas posteriores a 1605 y, por supuesto, debería de haber leído el *Quijote* cervantino (y de ninguna de las dos cosas hay constancia); dada la amplia cultura latina y romance demostrada por Avellaneda y dado el carácter totalmente iletrado del Pasamonte de la *Vida*, entre 1605 y 1613 debería haber hecho un curso acelerado de lectura rápida y otro de expresión verbal (y tampoco hay constancia de ello); por añadidura, para hacer todo lo anterior, pues en 1605 era ciego de un ojo («y perdí la vista del ojo derecho, que era el que más me servía») y del otro -según confesión propia- «era tan corto de vista» que «no me podía cocinar», antes debería de haber recuperado la vista (y de tal milagro tampoco hay constancia); finalmente, y sobre todo, a sus cincuenta y muchos años, debería de haber adquirido una conciencia lingüística que en la *Vida* no poseía, además de haber cambiado sus usos verbales (lo cual parece de todo punto imposible)[4].

El que no tuviéramos noticias de Pasamonte después de enero de 1605 (momento en el que se acercaba a los cincuenta y dos años, pues fue bautizado en abril de 1553) no significaría que no estuviera vivo después de esa fecha, y hoy contamos con un documento del Monasterio de Piedra, escrito entre 1622 y 1626, en el que figura una firma de "Fray Gerónimo Pasamonte", la cual presenta evidentes similitudes, confirmadas por

---

Española Medieval y del Renacimiento, 9, 2005, 32 pp., http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Revista9.htm; "El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega", *Etiópicas. Revista de Letras renacentistas*, 2, 2006, http://www.uhu.es/programa_calidad_literatura_amatoria/etiopicas/num_2/martin.pdf, pp. 1-77 y "*El Buscón* de Quevedo, la *Vida* de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda", *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 12 (en prensa). Vid. además Carolina María Schindler y Alfonso Martín Jiménez, "El licenciado Avellaneda y *El licenciado Vidriera*", *Hipertexto*, 3, invierno 2006, pp. 101-122, http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper3Martin.pdf.

[3] Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte*, cit., pp. 76-87 y Alfonso Martín Jiménez, "De Avellaneda y avellanedas», *Edad de Oro*, 25, 2006, pp. 371-407, pp. 379 y ss.

[4] Javier Blasco, "Introducción" a Alonso Fernández de Avellaneda (Baltasar Navarrete), *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Javier Blasco, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. XIII-LXXXIX.

expertos en caligrafía y paleografía de la época, con las tres firmas de Gerónimo de Pasamonte que figuran en el manuscrito de su *Vida y trabajos*, lo que permite pensar razonablemente que, después de 1605, Pasamonte volvió a España e ingresó como fraile bernardo en el Monasterio de Piedra, donde seguramente escribió el *Quijote* apócrifo[5]. Y existen numerosas evidencias de que fue precisamente la lectura de la primera parte del *Quijote* cervantino, en la que Cervantes le denigraba bajo la apariencia del galeote Ginés de Pasamonte, lo que originó que Jerónimo de Pasamonte se decidiera a escribir el *Quijote* apócrifo para dar réplica a la ofensa cervantina. Por otra parte, ni Pasamonte tenía un carácter "totalmente iletrado" (por el contrario, sabemos que aprendió gramática y latín con su tío clérigo; se describe a sí mismo en su *Vida y trabajos* como alguien que tiene frecuentemente "libros en las manos"[6] durante su cautiverio; conoce de memoria versos del Ariosto; menciona a Fray Luis de Granada…), ni Avellaneda muestra haber leído una enorme cantidad de obras literarias. Luis Gómez Canseco recoge las fuentes del *Quijote* apócrifo en un apéndice de su edición de la obra[7], y es de notar que la mayor parte de las publicadas antes de 1603, fecha en que Pasamonte concluyó su autobiografía (aunque las dedicatorias sean de 1605), constituyen precisamente el tipo de obras por el que el aragonés muestra predilección en su autobiografía, como la Biblia (algunos de cuyos fragmentos incluye en sus oraciones), la literatura cristiana y devota

[5] Ver Alfonso Martín Jiménez, "El lugar de origen de Pasamonte en el *Quijote* de Avellaneda", cit., pp. 5-13 y Joaquín Melendo Pomareta, "Algunos hechos históricos en el *Quijote* de Avellaneda", en *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 11, julio 2006, 40 pp. (http://www.um.es/tonosdigital/).

[6] *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, ed. José María de Cossío, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1956, tomo XC, pp. 5-73, p. 22.

[7] En dicho apéndice se ofrece el siguiente listado de fuentes del *Quijote* apócrifo: fuentes bíblicas, griegas y latinas, literatura cristiana, fuentes neolatinas y tratados devotos, libros de caballerías, literatura italiana, romancero, obras de Cervantes (*Novelas ejemplares* y primera parte del *Quijote*), obras de Lope de Vega ("Ensílleme el potro rucio", *El hidalgo Bencerraje*, *El peregrino en su patria*, *El testimonio vengado*, *Jerusalén conquistada*, *La Arcadia*, *La buena guarda*, *La hermosura de Angélica*, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* y *Peribáñez y el comendador de Ocaña*) y otras fuentes (*El Buscón* de Francisco de Quevedo y las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita). Cfr. el apéndice titulado "Índice de fuentes, refranes y relaciones textuales" en A. Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 763-767.

y la literatura italiana. Y el resto de fuentes literarias (como las obras de Cervantes, de Lope de Vega o *El Buscón* de Quevedo) son en su mayor parte posteriores a 1603, por lo que Pasamonte no pudo referirse a ellas en su *Vida y trabajos*. Pero bien pudo leerlas después; de hecho, Avellaneda afirma expresamente en su prólogo que, para componer su obra, ha tenido que realizar varias lecturas: "…*la cáfila* ['conjunto', 'multitud'] *de papeles que para componerla he leído*, que son tantos como los que he dejado de leer"[8]. Por ello, nada tendría de extraño que Pasamonte, para llevar a cabo su venganza literaria contra Cervantes, hubiera leído, después de 1603, los libros o manuscritos cuya influencia se observa en el *Quijote* apócrifo. Y, desde luego, sus problemas visuales no tendrían por qué habérselo impedido: si conocemos tales problemas, es precisamente porque él mismo los indicó en una obra escrita de su puño y letra ("Acabé este presente libro en Nápoles, de mi propia mano"[9]), y si la pérdida de la visión de su ojo derecho (circunstancia que se produjo en noviembre de 1599, como se indica en el capítulo 52 de su obra), no le impidió escribir y culminar en los siguientes cuatro años su autobiografía, tampoco tuvo por qué impedirle leer otras obras. El defecto visual que padecía, la miopía, no imposibilita leer ni escribir (antes al contrario, los miopes pueden leer fácilmente a corta distancia), y, de hecho, Pasamonte dejó claro en el capítulo 58 de su obra que conservaba la visión de un ojo: "Ruego, mi Señor, que me salve yo con un ojo y no me condene con dos"[10]. Si Pasamonte pudo escribir esta frase y los capítulos finales de su autobiografía de su propia mano, aun después de perder la visión de un ojo, es porque conservaba la del otro, la cual le permitió culminar su *Vida y trabajos* y bien pudo permitirle leer y escribir otras obras. Y en cuanto a los usos verbales de Pasamonte y de Avellaneda, enseguida comprobaremos sus similitudes[11].

---

[8] Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, cit., p. 200.

[9] *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, ed. José María de Cossío, cit., p. 72.

[10] *Ibidem*, p. 67.

[11] A este respecto, Javier Blasco señala algunas voces que aparecen en el *Quijote* apócrifo y en *La pícara Justina* y que no están presentes en la *Vida y trabajos* de Pasamonte (cfr. Javier Blasco, "La lengua de Avellaneda a la luz de *La pícara Justina*", en *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXXXV, Cuadernos CCXCI-CCXCII, enero-diciembre de 2005, pp. 53-109, p. 55); pero, como se mostrará a lo largo de este trabajo, hay muchísimas otras expresiones

Ante la inexistencia de pruebas capaces de refutar que Pasamonte fuera Avellaneda, los detractores de tal identificación solo pueden aducir que el autor de la *Vida y trabajos* no estaba capacitado para escribir el *Quijote* apócrifo, y que existen grandes diferencias expresivas y estilísticas entre ambas obras. Pero lo cierto es que este juicio subjetivo se suele formular sin una comprobación empírica y rigurosa que lo sustente.

A este respecto, hay que tener en cuenta que la misma apariencia de las ediciones de ambas obras que solemos consultar es muy diferente. El *Quijote* apócrifo fue publicado en su época y fue manipulado por los cajistas catalanes que se encargaron de su impresión, los cuales lo adecuaron ya entonces a las normas convencionales de la edición, y ha sido después publicado en ediciones que han modernizando su puntuación y su grafía[12]. La *Vida y trabajos* de Pasamonte, contrariamente, no fue impresa en vida de su autor. La primera publicación de esta obra, realizada en 1922 por Raymond Foulché-Delbosc, consistió en una transcripción literal del manuscrito original, manteniendo los usos del mismo[13], y en esa edición se han basado otras versiones posteriores, las cuales, si bien modernizan en algunos aspectos la grafía, mantienen en otros los usos antiguos del manuscrito[14]. Además, en la autobiografía de Pasamonte abundan los aragonesismos, italianismos y términos marinos o militares que hoy en día resultan difíciles de interpretar, y la ausencia de

---

coincidentes en la obra de Pasamonte y en la de Avellaneda que no figuran en *La pícara Justina*.

[12] Vid. Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Fernando García Salinero, Madrid, Castalia, 1971, así como las más recientes ediciones de Luis Gómez Canseco (*op. cit.*) y de Javier Blasco (*op. cit.*).

[13] Vid. *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte*, ed. Raymond Foulché Delbosc, *Revue Hispanique*, LV, 1922, pp. 310-446.

[14] Vid. *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, ed. José María de Cossío, cit. y Jerónimo de Pasamonte, *Autobiografía*, prólogos de Miguel Ángel de Bunes Ybarra y José María de Cossío, Sevilla, Espuela de Plata, 2006. Florencio Sevilla ha realizado una versión digital más actualizada: *Vida y trabajos de Gerónimo de Pasamonte*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02437218856810720865502/. Vid. además la versión digital de Enrique Suárez Figaredo, *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, 2006, http://users.ipfw.edu/JEHLE/CERVANTE/othertxts/Suarez_Figaredo_VidaPasamonte.pdf, la cual tiene algunas notas explicativas.

ediciones críticas que ofrezcan suficientes anotaciones explicativas de esos términos ha colaborado a acrecentar sus diferencias con respecto a las ediciones anotadas del *Quijote* apócrifo.

Por otra parte, la *Vida y trabajos* de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda se adscriben a géneros muy diferentes, lo que sin duda ha determinado sus diferencias. La *Vida y trabajos*, autobiografía de tono lastimoso en la que Pasamonte narró los "trabajos" o penalidades que había experimentado en la milicia y durante su largo cautiverio entre los turcos, se originó como un memorial dirigido a las autoridades reales, a través del cual esperaba recibir algún tipo de recompensa por los servicios prestados como soldado, por lo que tiene un estilo cercano al de los documentos administrativos; mientras que el *Quijote* de Avellaneda es un relato ficcional de naturaleza humorística, y constituye el resultado de la disputa literaria, basada en la imitación mutua de sus obras, que se produjo ente Cervantes y Pasamonte. Cervantes realizó una imitación meliorativa de la autobiografía de Pasamonte al componer la *Novela del Capitán cautivo* (inserta en la primera parte del *Quijote*)[15], y Pasamonte, al escribir el *Quijote* apócrifo, libro de entretenimiento con características comunes a otras obras literarias similares de la época, se vio impelido a competir literariamente con su imitador. Como hemos visto, el propio Avellaneda declaró en su prólogo que había leído una serie de obras literarias que le sirvieron de modelo para escribir la suya, de manera que el *Quijote* apócrifo tuvo unas pretensiones literarias ajenas a las de la autobiografía de Pasamonte. Nada tiene de extraño, en consecuencia, que Pasamonte se documentara y que se esmerara al escribir el *Quijote* apócrifo, tratando de mejorar la calidad de su *Vida y trabajos*, lo que determina que la apariencia y el estilo de estas obras puedan resultar diferentes.

No obstante, y a pesar de sus diferencias, un análisis riguroso puede evidenciar, como enseguida comprobaremos, que ambas obras presentan numerosas coincidencias expresivas. De ahí la importancia de realizar un cotejo exhaustivo de las mismas, capaz de mostrar que entre la autobiografía de Pasamonte y el *Quijote* apócrifo se producen tantas o más similitudes, y mucho más significativas, que las que se han

[15] Cfr. Alfonso Martín Jiménez, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte*, cit., pp. 74-95 y Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte*, cit., pp. 53-70.

evidenciado entre Avellaneda y los diversos autores propuestos como candidatos a la autoría de la obra apócrifa.

La búsqueda de coincidencias estilísticas o expresivas se ha convertido en una de las principales herramientas empleadas para tratar de averiguar la verdadera identidad de Avellaneda. Sin embargo, el cotejo del *Quijote* apócrifo con las obras de los autores que se proponen como candidatos a su autoría se ha revelado hasta el momento como un instrumento insuficiente, ya que se han puesto de manifiesto una gran cantidad de coincidencias expresivas, de tipo formal o temático, entre Avellaneda y otros muchos autores, como Ginés Pérez de Hita[16], Cristóbal Suárez de Figueroa[17], Lope de Vega[18], el autor de *La pícara Justina*[19], Tirso de

[16] Cfr. las siguientes obras de Manuel Muñoz Barberán: "Posibles alusiones a la persona y la obra de Ginés Pérez de Hita en los libros de Cervantes", en *Cervantes. Su obra y su mundo*, *Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, dirección de Manuel Criado de Val, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 865-877; *La máscara de Tordesillas*, Barcelona, Marte, 1974; *Retrato de Avellaneda*, Barcelona, Marte, 1976 y *Sobre el autor del «Quijote» apócrifo*, Murcia, Nogués, 1989.

[17] Cfr. Enrique Suárez Figaredo, *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*, Barcelona: Carena, 2004. Vid. además las siguientes obras del mismo autor: "Suárez de Figueroa y el *Quijote* de Avellaneda", *Lemir*, 10, 2006, http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista10/SuarezFigaredo/SuarezFigaredo.pdf, 40 pp; "Suárez de Figueroa y el *Quijote* de Avellaneda", *Lemir*, 10, 2006, http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista10/SuarezFigaredo/SuarezFigaredo.pdf, 40 pp; "Cervantes, Avellaneda y Barcelona: la «venganza de los ofendidos»", *Lemir*, 11, 2007, http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista11/01SuarezEnrique.pdf, pp. 9-26 y "Piedra, mano y tejado en el *Quijote* de Avellaneda", *Lemir*, 11, 2007, http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista11/04Suarez_Enrique2.pdf, pp. 45-60.

[18] Cfr. la introducción y notas de la citada edición del *Quijote* apócrifo realizada por Luis Gómez Canseco. José Luis Pérez López, por su parte, defiende que el *Quijote* apócrifo fue obra del círculo de escritores allegados a Lope de Vega: Pedro Liñán de Riaza habría escrito el primer borrador de la obra antes de morir en 1607, y dicho borrador habría sido retocado y culminado posteriormente por Baltasar Elisio de Medinilla (cuya mano se advertiría en los preliminares) y por Lope de Vega. Cfr. al respecto José Luis Pérez López, "Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda", en *Criticón*, 86, pp. 41-71 y José Luis Pérez López, "Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: De Liñán de Riaza a Lope de Vega", en *Lemir*, 9, 2005, 60 pp., http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Perez/JoseLuisPerez.pdf. Vid.

Molina[20] o el propio Jerónimo de Pasamonte[21], y Avellaneda, obviamente, no pudo ser todas esas personas a la vez. El hecho de que se hayan podido evidenciar numerosas coincidencias entre Avellaneda y otros muchos

además Antonio Sánchez Portero, *La identidad de Avellaneda, el autor del otro «Quijote»*, Calatayud, 2006, versión electrónica en PDF en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cerv/01350508611137283645680/019961.pdf?incr=1 y Antonio Sánchez Portero, "El «toledano» Pedro Liñán de Riaza -candidato a sustituir a Avellaneda- es aragonés, de Calatayud", *Lemir*, 11, 2007, pp. 61-78

[19] *La pícara Justina* ha sido tradicionalmente atribuida a Francisco López de Úbeda. Sin embargo, Anastasio Rojo Vega ha encontrado un documento en el que se relaciona a Baltasar Navarrete con la venta de dicha obra, por lo que ha propuesto que éste fue su verdadero autor (cfr. Anastasio Rojo Vega, "Propuesta de nuevo autor para *La pícara Justina*: fray Bartolomé Navarrete O.P. [1560-1640], *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 22, 2004, pp. 201-228 y Anastasio Rojo Vega, "El autor de *La pícara Justina* (1605)", en *Avance de las Actas del Congreso Internacional «El nacimiento del Quijote. A las orillas de Pisuerga bellas»*, Valladolid, Beltenebros Minor, *Avances*, I, 2005). Javier Blasco, quien acepta la propuesta de Anastasio Rojo, considera además que Baltasar Navarrete pudo haber escrito el *Quijote* apócrifo. Cfr. al respecto Javier Blasco, "Baltasar Navarrete, posible autor del *Quijote* apócrifo [1614]", *Avance de las Actas del Congreso Internacional "El nacimiento del Quijote. A las orillas de Pisuerga bellas"*, Valladolid, Beltenebros Minor, *Avances*, II, 2005 y Javier Blasco, "La lengua de Avellaneda a la luz de *La pícara Justina*", cit. Vid. además la "Introducción" a Alonso Fernández de Avellaneda (Baltasar Navarrete), *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Javier Blasco, cit.

[20] Cfr. José Luis Madrigal, "El *Quijote* de Avellaneda: un crimen literario casi perfecto", *Voz y letra. Revista de Literatura*, tomo XVI, 2005, volúmenes 1 y 2, pp. 247-294. La autoría de Tirso de Molina también fue defendida por Luis Vázquez Fernández en "Tirso de Molina, probable autor del *Quijote* de Avellaneda", en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Iberoamericana, Vervuert, 2001, pp. 1296-1309, htpp: http://www.publidisa.com/ebooksECI/ficha-public.asp?cod_libro=PUB0001232.

[21] Cfr. Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, cit., pp. 137-158; Alfonso Martín Jiménez, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca*, cit., pp. 116-140; Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte*, cit., pp. 93-112 y José Antonio Frago, *El «Quijote» apócrifo y Pasamonte*, Madrid, Gredos, 2005cit, pp. 153-226.

autores previene sobre la posibilidad de llegar a una conclusión definitiva a través del estudio exclusivo de las similitudes lingüísticas.

A mi modo de ver, la abundancia de coincidencias detectadas entre el *Quijote* apócrifo y las obras de otros autores obedece a dos motivos fundamentales: en primer lugar, claro está, a que el lenguaje es un instrumento de uso común, por lo que Avellaneda, lógicamente, había de compartir numerosos usos lingüísticos con sus contemporáneos; y en segundo lugar, a que la imitación de otras obras y del estilo de sus autores (e incluso de algunas de sus expresiones) era un fenómeno común en la época.

En efecto, la *imitatio* del estilo de otros autores se practicaba en las escuelas y era aconsejada en las poéticas del momento, siempre y cuando se tratara de aportar algo con respecto al modelo imitado y no se cayera en el simple plagio, y, en la práctica literaria, era frecuente que los escritores se valieran de los textos ajenos para componer los propios. En palabras de Pablo Jauralde Pou, "Ese modo de operar, a base de materiales ajenos, era el normal en la literatura de la época, más preocupada por la imitación que por la originalidad"[22]. El mismo Avellaneda no solo justificó en el prólogo de su obra que ésta fuera una continuación de la primera parte del *Quijote* de Cervantes, sino que reconoció explícitamente que se había servido de las obras de otros autores para crear la suya. Así, no es extraño que en el *Quijote* apócrifo aparezcan expresiones coincidentes con las de los autores que Avellaneda admiró e imitó.

En consecuencia, a la hora de realizar cotejos lingüísticos para tratar de sustentar posibles autorías, es imprescindible tratar de determinar qué coincidencias pueden resultar realmente significativas, y cuáles derivan del uso común de la lengua o de la simple imitación.

Este último aspecto sin duda es el más complejo de dilucidar, pues no es fácil establecer con seguridad si una determinada expresión es producto de la imitación consciente o inconsciente de otro autor; pero podemos considerar, al menos, hasta qué punto sería lógico que ciertos escritores imitaran a otros al escribir determinadas obras. Así, sería esperable que Avellaneda, al escribir el *Quijote* apócrifo, imitara los usos lingüísticos de autores como Cervantes, Ginés Pérez de Hita, Quevedo o Lope de Vega,

[22] Pablo Jauralde Pou, "Introducción" a Francisco de Quevedo, *El Buscón*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2005, 2ª ed. corregida y revisada, p. 27.

cuyas obras presentaban aspectos temáticos y expresivos muy semejantes a la suya, pero no tendría sentido que hubiera imitado la *Vida y trabajos* de Jerónimo de Pasamonte, por ser su género y temática muy diferentes. Por ello, las coincidencias entre la autobiografía de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda podrían resultar en gran medida relevantes.

Por lo que respecta al carácter común de las lenguas y a las particularidades lingüísticas de cada hablante, José Luis Madrigal defiende la idea de que es posible establecer el idiolecto personal de cada autor, entendido como "el repertorio verbal de un hablante a lo largo de su vida", constituido por "repeticiones de todo tipo, desde modismos y frases hechas a giros peculiares o combinaciones verbales más o menos exclusivas", las cuales "expresarán sus deseos, sus filias y fobias, su peculiar modo de representar el mundo", y "pueden delatar la más recóndita intención"[23]. Madrigal considera que "el repertorio verbal de cada hablante crece, se renueva, se adapta, se metamorfosea, pero lo que nunca cambia, lo que permanece constante, es la repetición cíclica de unas mismas secuencias verbales"[24]. Partiendo de esta premisa, y para tratar de identificar a los verdaderos autores de las obras apócrifas, Madrigal confirma en primer lugar si las frases más comunes de la obra apócrifa se dan también en el autor que se propone como candidato, y busca después secuencias verbales que se repitan en ambas obras y que puedan considerarse significativas. Para ello, comprueba si son exclusivas de ambos autores a través del buscador digital Google, capaz de rastrear unos cien millones de documentos en español[25]. Si al introducir en el buscador Google una determinada secuencia entrecomillada solo aparece como resultado un listado de documentos relacionados con los dos autores cotejados, la probabilidad de que dicha expresión haya sido usada únicamente por ellos (al menos por escrito) es alta, lo que indicaría que se trata de una coincidencia realmente relevante y que los dos autores cotejados podrían ser la misma persona.

Javier Blasco, por su parte, considera que, al tratar de solventar los casos de autorías apócrifas, "es la lengua la materia que nos proporcionará indicios más fiables para arriesgar una propuesta de identificación", ya

---

[23] José Luis Madrigal, "El *Quijote* de Avellaneda, un crimen literario casi perfecto", *Voz y letra*, XVI/1 y 2, 2005, pp. 247-294, p. 252.

[24] José Luis Madrigal, "Cervantes y la *Relación de* fiestas de 1605", *Cervantes*, 25. 2, 2005, pp. 271-302, pp. 277-278.

[25] *Ibidem*, pp. 275-277.

que "toda escritura viene sellada por la competencia lingüística del sujeto que la produjo", la cual "deja sus marcas en todo, por mucho que aquel ponga toda su conciencia en cada línea de lo escrito para evitarlo"[26]. Y para encontrar similitudes relevantes entre los autores que coteja, Blasco se sirve del CORDE (Corpus Diacrítico del Español) y del Corpus del Español (http://www.corpusdelespanol.org), y establece "los límites para las búsquedas entre 1600 y 1620, con un margen de cinco años respecto a las fechas de las obras objeto de estudio"[27], de cara a hallar entre esas fechas coincidencias exclusivas o con carácter significativo basadas el léxico, en voces asociadas, en giros gramaticales, en construcciones sintácticas y en referencias culturales.

Pero si Madrigal y Blasco muestran el mismo convencimiento en la existencia teórica de unos rasgos personales y exclusivos de cada escritor, los cuales podrían garantizar la dilucidación de las autorías apócrifas, no coinciden en la práctica a la hora de definir tales rasgos, ya que el primero concluye que el idiolecto de Avellaneda es el mismo que el de Tirso de Molina[28], mientras que el segundo encuentra numerosas similitudes entre

---

[26] Javier Blasco, "La lengua de Avellaneda en el espejo de *La pícara Justina*", *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXXXV, cuadernos CCXCI-CCXCII, enero-diciembre de 2005, pp. 53-109, p. 13. Blasco remite a las obras de algunos autores que han intentado establecer procedimientos fiables de atribución: Brian Vickers, *Counterfeiting Shaskespeare: Evidence, Authorship, and "John Funerall Elegye"*, Cambridge University Press, 2002 y Harold Love, *Attibuting Authorship*, Cambridge University Press, 2002.

[27] Cfr. Javier Blasco, "La lengua de Avellaneda en el espejo de *La pícara Justina*", cit., p., 61. El CORDE, base de datos de la Real Academia de la Lengua Española (http://corpus.rae.es/cordenet.html), constituye un "corpus textual de todas las épocas y lugares en que se habló español, desde los inicios del idioma hasta el año 1975, en que limita con el Corpus de referencia del español actual (CREA [http://corpus.rae.es/creanet.html])" (http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000019.nsf/voTodosporId/B4E26FC2520104D8C125716400455C06?OpenDocument&i=1). Tiene 250 millones de registros, y permite buscar en qué obras se encuentran determinadas palabras o expresiones, acotando además temporalmente el periodo de la búsqueda. El "Corpus del español", que incluye 100.000.000 palabras, ha sido creado por el Prof. Mark Davies de la Universidad de Brigham Young. En nuestras búsquedas nos serviremos fundamentalmente del CORDE, ya que el "Corpus del español" no recoge expresiones de la *Vida y trabajos* de Pasamonte.

[28] José Luis Madrigal, "El *Quijote* de Avellaneda, un crimen literario casi perfecto", cit.

el *Quijote* apócrifo y *La pícara Justina*[29]. Este hecho evidencia que, aun en el caso de que existiera un "idiolecto" de autor, no resultaría sencillo precisar sus características de forma unánime e indiscutible.

Por mi parte, considero que el análisis lingüístico, aun realizándose con procedimientos informáticos, no puede garantizar por sí solo el establecimiento de la verdadera identidad del autor de una obra apócrifa. Es cierto que el criterio de exclusividad parece pertinente para sustentar autorías comunes, y que los modernos procedimientos informáticos permiten localizar secuencias expresivas que son exclusivas de dos autores que se cotejan; pero si la existencia de dichas secuencias proporciona indicios relativamente fiables, éstos no son definitivos, debido a que es posible encontrar secuencias exclusivas entre la obra apócrifa cotejada y las obras de dos o más autores. Así, José Luis Madrigal me ha hecho conocer la existencia de algunas expresiones exclusivas de Tirso de Molina y de Avellaneda[30], y, como enseguida veremos, hay otras secuencias que solo aparecen registradas en las obras de Pasamonte y de Avellaneda, lo que indica que el hallazgo de similitudes expresivas en dos autores no garantiza que sean la misma persona[31].

Al publicar en los años 2001 y 2005 mis libros sobre Cervantes y Pasamonte, realicé un cotejo de la *Vida y trabajos* y del *Quijote* de

---

[29] Javier Blasco, "La lengua de Avellaneda en el espejo de *La pícara Justina*", cit.

[30] Es el caso de las expresiones "engañado mancebo" o "una coz tal", cuyo uso solo aparece registrado en Tirso de Molina y en Avellaneda, lo que puede comprobarse a través del buscador Google y del CORDE. Asimismo, hay otras expresiones que son casi exclusivas de Tirso de Molina y de Avellaneda, como "no lo sepa ni entienda" (empleada por Tirso de Molina, Avellaneda y San Juan Bautista de la Concepción), "vuelta y mudanza" (que usan Tirso de Molina, Avellaneda y Pedro de Aguilar) o "ay hijo de mis ojos" (registrada en obras de Tirso de Molina, Avellaneda y Lope de Vega). Agradezco a José Luis Madrigal que me haya dado noticia de estas coincidencias.

[31] Asimismo, en mi rastreo de expresiones coincidentes he hallado al azar alguna expresión que solo aparece registrada en el CORDE en dos autores distintos, lo que previene contra la tentación de otorgar una fiabilidad absoluta al hallazgo de expresiones coincidentes y exclusivas o casi exclusivas. Es el caso de la expresión "demostraciones verdaderas", que solo aparece registrada en el CORDE (que abarca hasta 1975) en la autobiografía de Pasamonte y en *El bandolero* de Tirso de Molina.

Avellaneda basado en la lectura reiterada de los textos, encontrando entre ellos numerosas coincidencias temáticas y expresivas que me parecieron relevantes[32]. Mi intención es completar esos cotejos con otro de tipo lingüístico basado en la aplicación de herramientas informáticas[33], tratando de establecer un procedimiento de atribución capaz de evidenciar similitudes significativas. Y, para ello, considero que las coincidencias lingüísticas exclusivas de dos autores constituyen los principales indicios para sustentar una atribución. Como he indicado, el hecho de encontrar algunas expresiones coincidentes y exclusivas en dos autores cuyas obras se cotejan no garantiza de forma inequívoca que sean la misma persona, pero permite al menos sustentar la posibilidad de que lo sean. Lógicamente, a mayor número de coincidencias exclusivas o casi exclusivas, aumentará la fiabilidad de la atribución. Asimismo, resultará más relevante encontrar un número semejante de similitudes expresivas entre una obra apócrifa (por ejemplo, el *Quijote* de Avellaneda) y otra única obra de extensión limitada (como la *Vida y trabajos* de Pasamonte) que entre la misma obra apócrifa y un corpus literario más extenso (como el constituido por todas las comedias de Tirso de Molina).

Los modernos programas de cotejo de textos permiten establecer las coincidencias de secuencias expresivas entre dos obras literarias completas. Así, al introducir en uno de esos programas (como el Aracnoidea Data Base Testuale 2000) los textos digitalizados de la *Vida y trabajos* de Pasamonte y del *Quijote* de Avellaneda y proceder a la búsqueda de coincidencias expresivas en secuencias constituidas por dos o más palabras seguidas, el resultado es un extensísimo listado de expresiones coincidentes de hasta cinco palabras seguidas que ocupa miles de páginas. Pero, lógicamente, no todas esas coincidencias resultan significativas, pues la mayor parte de ellas derivan del carácter común de la lengua. La manera de establecer si dichas coincidencias resultan relevantes consiste en comprobar cuántos autores las han empleado a lo largo de la historia o en la época en que se escribieron las obras cotejadas. Para ello, me parecen adecuados los métodos empleados por Javier Blasco y José Luis Madrigal, quienes se sirven respectivamente del CORDE y del

[32] Cfr. *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte*, cit., pp. 116-140 y *Cervantes y Pasamonte*, cit., pp. 93-112.

[33] Le quedo muy agradecido a José Luis Madrigal por haberme hecho advertir, a través de nuestro intercambio de impresiones por correo electrónico, la utilidad de los procedimientos informáticos para cotejar las obras literarias.

buscador Google para sustentar sus propuestas de atribución. Así, podemos servirnos del CORDE (base de datos de la Real Academia Española que permite realizar búsquedas del uso de términos o expresiones hasta 1975), del CREA (base de datos de la Real Academia Española que permite realizar búsquedas desde 1975 hasta la actualidad) y de un buscador informático como el Google, y analizar una por una la mayor cantidad posible de expresiones coincidentes[34]. Las secuencias coincidentes más significativas serán, en primer lugar, las que únicamente hayan sido empleadas a lo largo de la historia (al menos en textos escritos que se han conservado) por los dos autores cotejados, y por nadie más. Asimismo, es posible establecer otros grados de menor significación: en el siguiente nivel de relevancia se pueden situar las expresiones que, sin ser idénticas, resultan muy semejantes, y que solo aparecen registradas en las obras de los autores cotejados; en el siguiente nivel se situarían las expresiones idénticas que solo se registran en la época en las obras de los dos autores cotejados, habiendo sido empleadas, no obstante, por otros autores en otras épocas históricas posteriores; en el siguiente nivel, las que, sin ser idénticas, resultan muy semejantes, y solo aparecen registradas en la época en las obras de los dos autores cotejados, habiendo sido empleadas en otras épocas históricas posteriores… Lógicamente, las coincidencias serán menos significativas a medida que aparezcan en un mayor número de autores.

Por otra parte, es preciso tener en cuenta si las expresiones más comunes de Pasamonte son usadas por Avellaneda, y si las frases más habituales del *Quijote* apócrifo aparecen en la *Vida y trabajos*. Para ello, cabe analizar el uso de términos o de expresiones que, aun siendo frecuentes en su época, son usados frecuentemente por los dos autores comparados, o el empleo de construcciones sintácticas semejantes. Teniendo en cuenta estos presupuestos, para el cotejo de la *Vida y trabajos* de Pasamonte y del *Quijote* de Avellaneda creo pertinente

[34] Aunque la tarea puede resultar sumamente laboriosa, conviene no desechar de antemano determinadas expresiones que aparentemente no resultan significativas, pues pueden haber sido empleadas por muy pocos autores; y, a la inversa, expresiones que a primera vista nos parecen significativas resultan de uso extenso y común. Asimismo, para que los resultados obtenidos resultaran más fiables, habría que realizar un cotejo similar de la obra de Avellaneda con las de todos los autores que se proponen como candidatos a la autoría del *Quijote* apócrifo, lo que requeriría un esfuerzo y una dedicación considerables.

establecer el siguiente modelo de atribución, cuyos apartados mantienen un orden decreciente de relevancia:

I. Expresiones coincidentes en las obras de Pasamonte y de Avellaneda con carácter exclusivo o poco frecuente.

1. Expresiones idénticas y exclusivas.
2. Expresiones casi idénticas y exclusivas.
3. Expresiones idénticas y exclusivas entre 1560-1660[35].
4. Expresiones casi idénticas y exclusivas entre 1560-1660.
5. Expresiones idénticas y poco frecuentes entre 1560-1660.
6. Expresiones casi idénticas y poco frecuentes entre 1560-1660.

II. Expresiones que, sin ser idénticas, son muy similares y aúnan dos conceptos parecidos.

III. Expresiones que, aun siendo relativamente comunes en la época, son usadas de forma abundante o frecuente tanto por Pasamonte como por Avellaneda.

IV. Uso de términos poco frecuentes o llamativos o empleo abundante y llamativo de términos frecuentes por parte de Pasamonte y de Avellaneda.

V. Construcciones sintácticas semejantes.

*** * ***

[35] Teniendo en cuenta que, antes de ser publicada en 1614, la obra de Avellaneda circuló en manuscritos, seguramente con anterioridad al 6 de mayo de 1611, fecha interna del entremés cervantino de *La guarda cuidadosa*, en el que se hacen claras referencias al manuscrito del *Quijote* apócrifo (vid. Alfonso Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte*, cit., pp. 165-173), he considerado que pudo ser culminada en torno a 1610, por lo que he establecido un periodo de búsqueda que se extiende desde cincuenta años antes de esa fecha hasta cincuenta años después, el cual me parece suficientemente relevante para comprobar la frecuencia de uso de las expresiones en la época anterior y posterior al *Quijote* apócrifo. Al valorar la relevancia de una secuencia que ha sido empleada por los dos autores cotejados, las posibilidades de que dicha secuencia aparezca en la obra de otros autores aumentan, lógicamente, a medida que se acrecientan los límites temporales de la búsqueda, por lo que un periodo de cien años resulta lo suficientemente amplio como para garantizar la fiabilidad de los resultados.

Como se ha indicado, entre la *Vida y trabajos* de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda hay una enorme cantidad de expresiones coincidentes formadas por secuencias de hasta cinco palabras, pero no todas son relevantes. A mi modo de ver, resulta imprescindible determinar qué coincidencias resultan verdaderamente significativas y desechar todas aquellas que no lo sean, y los procedimientos de análisis informático pueden ayudar a realizar esa tarea[36].

---

[36] Las búsquedas de frecuencia de uso de expresiones que figuran en este trabajo se han realizado en el CORDE (*Corpus diacrónico del español*, http://corpus.rae.es/cordenet.html), en el CREA (*Corpus de referencia del español actual*, http://corpus.rae.es/creanet.html) y en el buscador Google entre octubre de 2006 y febrero de 2007.

El CORDE solo recoge la edición del *Quijote* de Avellaneda de Martín de Riquer (Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 3 vols.), la cual mantiene la grafía antigua de la edición *princeps* (así, el CORDE no identifica la secuencia "hasta que él volviese" como propia de Avellaneda, pero sí la secuencia "hasta que él bolviesse"). Otros textos recogidos en el CORDE mantienen las grafías antiguas de su época, por lo que he tratado de imaginar las distintas grafías con las que pudieron haber sido escritas todas las expresiones que se analizan. Y dado que el CORDE discrimina la puntuación y los acentos, hay que prever que la primera palabra de algunas expresiones que se buscan pudiera figurar en el CORDE con la inicial en mayúscula, o que algún término que ya no se acentúa pudiera figurar acentuado. He procurado tener en cuenta todas esas posibilidades, pero es posible que no haya reparado en algunas de ellas, por lo que los resultados deben considerarse orientativos.

Asimismo, el CORDE presenta algunas limitaciones en las búsquedas con comodines, como las relativas al funcionamiento del operador "dist/", que sirve para buscar expresiones que contengan palabras situadas a cierta distancia. Por ejemplo, la secuencia "esta tarde **dist/3** se le dará" sirve para buscar las siguientes expresiones de Pasamonte y de Avellaneda: "**esta tarde se le dará**" (Pasamonte) / "**esta tarde** sin falta **se le dará**" (Avellaneda). Al introducir dicha secuencia en el CORDE (sin limitación de fechas), el resultado es "2 casos en dos documentos"; sin embargo, al solicitar al CORDE (en el apartado "obtención de ejemplos") que recupere esos dos documentos, solo recupera la expresión de Pasamonte. Para que el CORDE obtenga la expresión de Pasamonte y la de Avellaneda, es necesario ampliar la distancia entre palabras, empleando la secuencia "esta tarde **dist/4** se le dará" (en otros casos, es necesario aumentar en mayor medida la distancia entre palabras). Apunto en cada caso la distancia entre palabras necesaria para que el CORDE registre las expresiones de Pasamonte y de Avellaneda. Las restantes limitaciones que presenta el CORDE en la búsqueda de expresiones con dos o más comodines (como el mencionado operador de

En las páginas que siguen se expondrán exclusivamente aquéllas similitudes que pueden resultar significativas de cara a sustentar la identificación de Pasamonte con Avellaneda, indicando en cada caso el motivo en el que se basa su relevancia.

I. EXPRESIONES COINCIDENTES EN LAS OBRAS DE PASAMONTE Y DE AVELLANEDA CON CARÁCTER EXCLUSIVO, CASI EXCLUSIVO O POCO FRECUENTE.

1. EXPRESIONES IDÉNTICAS Y EXCLUSIVAS.

Se indican a continuación varias expresiones que solo aparecen registradas por escrito en los textos de Pasamonte y de Avellaneda, las cuales, debido precisamente a su exclusividad, resultan altamente significativas. Al introducir dichas expresiones en el CORDE y en el CREA (en ambos casos sin limitación de fechas), solo salen las obras de Pasamonte y de Avellaneda, y al incluirlas en el Google (han de entrecomillarse para que busque la secuencia exacta) solo salen los textos de Pasamonte y de Avellaneda o documentos sobre esos textos en los que figuran dichas expresiones.

— "**se la dé Dios en**"

> PASAMONTE [en adelante PAS]: "**que** no **se la dé Dios en** su *alma* tal".
> AVELLANEDA [en adelante AVE]: "**que** mala **se la dé Dios en** el *ánima*".

CORDE, CREA y GOOGLE, "se la dé Dios en": solo la usan Pasamonte y Avellaneda.

Además, en la expresión de Pasamonte y en la de Avellaneda figuran dos palabras con el mismo significado (*alma* y *ánima*), y ambas van precedidas del término *que*.

---

distancia "dist/", los prefijos o sufijos marcados con asteriscos o los operadores lógicos 'y', 'o', 'no') se han tratado de solventar con búsquedas combinadas.

— "**secretario de la carta que**"

> PAS: "que yo hubiese sido el **secretario de la carta que** Florio **escribió**".
> AVE: "para que allí fuese **secretario de la carta que** le había de dictar Sancho".

CORDE, CREA y GOOGLE, "secretario de la carta que": solo la usan Pasamonte y Avellaneda.

Ambas expresiones van precedidas del verbo *ser*, y seguidas de verbos con significado parecido: *escribió*, *dictó* (este obligado por ser Sancho analfabeto).

— "**Caño Dorado, que llaman**"

> PAS: "**en el Prado de S. Gerónimo** recostado sobre unas yerbas **junto a** la Fuente del **Caño Dorado que llaman**".
> AVE: "**en el prado de San Hierónimo** a reposar y gozar de la frescura de sus álamos, **junto a**l **Caño Dorado, que llaman**".

CORDE, CREA y GOOGLE, "Caño Dorado que llaman" / "caño Dorado, que llaman": solo la usan Pasamonte y Avellaneda.

Estas expresiones coincidentes entre Pasamonte y Avellaneda resultan especialmente significativas. La similitud entre las dos frases transcritas ya fue advertida por Martín de Riquer[37], y el cotejo informático nos permite constatar ahora que la secuencia "Caño Dorado que llaman" solo ha sido usada a lo largo de la historia por Pasamonte y por Avellaneda.

Además, en ambos casos se menciona el prado de San Gerónimo, con expresiones idénticas: "en el Prado de S. Gerónimo" / "en el prado de San Hierónimo", secuencia que en el CORDE ("en el Prado de S. Gerónimo" / "en el Prado de San Jerónimo" / "en el prado de San Jerónimo" / "en el Prado de San Hierónymo") solo se registra en Pasamonte (dos veces), Luis Cabrera de Córdoba (c 1619) y Avellaneda (aparece una vez registrada en el CREA -Álvaro Fernández Suárez, 1983- y varias en el

[37] Cfr. Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, cit., pp. 115-116.

GOOGLE).

Asimismo, en la frase de Pasamonte figura la secuencia *junto a* y en la de Avellaneda *junto a*l.

Por lo tanto, la exclusividad de la secuencia "Caño Dorado que llaman" y la suma de otras similitudes entre las frases transcritas de Pasamonte y de Avellaneda, así como el hecho de que esas frases figuren en obras tan diferentes (una autobiografía y un libro de entretenimiento de carácter ficcional), permiten descartar la casualidad y la imitación, lo que indica que fueron escritas por la misma persona.

— "**Ven aquí señores**"

> PAS: "**Ven aquí, señores**, los grandísimos daños que suceden"[38].
> AVE: "**Ven aquí, señores,** una de las más desaforadas bestias que en toda la bestiería se puede hallar".

CORDE, CREA y GOOGLE, "Ven aquí señores": solo la usan Pasamonte y Avellaneda[39].

— "**los divinos sacramentos de la […] y eucaristía**"

> PAS: "**los divinos sacramentos de la** *Penitencia* **y Eucaristía**".
> AVE: "**los divinos sacramentos de la** *confesión* **y eucaristía**".

Los términos *Penitencia* y *confesión*, que son los únicos que varían en

[38] Pasamonte emplea la misma expresión dos veces más: "**Ven aquí, señores**, las armas con que yo hago reventar brujas y brujos y demonios"; "**Ven aquí, señores**, lo que llamo yo tentación natural y de Dios permitida".

[39] Ramón López Soler usa en 1830 una expresión parecida ("*¿ven aquí, señores* míos…?"), pero no en forma afirmativa, como Pasamonte y Avellaneda, sino interrogativa, y añadiendo el posesivo *míos*: "¡Valiente trago!, exclamó don Rodrigo: ¿ven aquí, señores míos, a lo que me ha expuesto…?". Las expresiones de Pasamonte y de Avellaneda figuran al principio de una frase y después de un punto. Al introducir la expresión "Ven aquí, señores" en el GOOGLE, que no distingue la puntuación, salen un par de documentos con secuencias que no tienen que ver con las de Pasamonte y Avellaneda: "Hijo mío, *ven aquí. Señores*, este es el hijo del que, por razones del. destino, estuve lejos mucho tiempo…"; "Este que *ven aquí, señores* y señoras, es el hombre…".

las expresiones de Pasamonte y de Avellaneda, se refieren al mismo sacramento, que recibe indistintamente esas dos denominaciones, por lo que ambas secuencias son casi idénticas en la forma e idénticas en cuanto a su contenido.

La propia expresión «los divinos sacramentos de la» solo aparece registrada en el CORDE y en el CREA en las obras de Pasamonte y de Avellaneda, y, lógicamente, lo mismo ocurre con la expresión completa, «**los divinos sacramentos de la** […] **y eucaristía**» (CORDE y CREA, "los divinos sacramentos de la dist/2 'y' Eucaristía" / "los divinos sacramentos dist/2 'y' eucharistía": solo la usan Pasamonte y Avellaneda). Y al introducir en el GOOGLE las secuencias "los divinos sacramentos de la" "y Eucaristía" solo salen las obras de Pasamonte y Avellaneda[40].

* * *

Las expresiones idénticas y exclusivas de dos autores, debido a su carácter excepcional, son sin duda las más significativas para atribuir autorías, y hemos podido registrar cinco coincidencias de este tipo entre una obra no muy extensa, como es la autobiografía de Pasamonte, y el *Quijote* de Avellaneda ("se la dé Dios en", "secretario de la carta que", "Caño Dorado que llaman", "Ven aquí señores" y "los divinos sacramentos de la [Penitencia / confesión] y eucaristía"). Además, algunas de esas secuencias coincidentes aparecen reforzadas por otras similitudes anexas, lo que permite suponer con todo fundamento que Avellaneda y Pasamonte eran la misma persona.

2. EXPRESIONES CASI IDÉNTICAS Y EXCLUSIVAS.

Se recogen a continuación una serie de secuencias expresivas casi idénticas que solo aparecen registradas en las obras de Pasamonte y de

[40] El GOOGLE registra el uso de la secuencia "los divinos sacramentos de la" por parte de Lino Gómez Canedo, O. F. M., el cual emplea esa expresión en un documento del siglo XX, pero sin mencionar los nombres de los sacramentos y añadiendo el término *Iglesia*: "*los divinos sacramentos de la* Iglesia". Ningún otro autor emplea dicha secuencia, y solo Pasamonte y Avellaneda le añaden "y Eucaristía". Por lo tanto, la expresión completa, «**los divinos sacramentos de la [**Penitencia / confesión] **y eucaristía**», es exclusiva de Pasamonte y de Avellaneda.

Avellaneda. El grado de relevancia de estas expresiones es muy cercano al de las recogidas en el apartado anterior, ya que, sin ser idénticas, son muy similares, y se caracterizan, como ellas, por su exclusividad. Se indican a pie de página los resultados de las búsquedas de dichas expresiones en el CORDE, en el CREA (en ambos casos sin limitación de fechas) y en el buscador Google, mostrando que no aparecen registradas a lo largo de la historia en las obras de ningún otro autor (en ocasiones, se comenta a pie de página la especial relevancia de algunas de ellas). Las expresiones se ordenan gradualmente según el número de palabras coincidentes que presentan. Se indica en primer lugar la de Pasamonte, y en segundo lugar, tras la barra vertical (/), la de Avellaneda:

— "**con la candela en la mano** se me atravesó **delante de** la puerta" (PAS) / "**delante de** mi enemigo **con la candela en la mano**" (AVE)[41].
— "las **cosa**s que yo **hab**ía **hecho en tiempo que él no estaba**" / "la vergüenza de **hab**er **hecho cosa** tan indecente **en tiempo que no estaba el**la"[42].
— "**me d**io **la vida después de Dios**" / "**me d**aría **la vida después de Dios**"[43].
— "**en pago de la** más **buena obra que** yo pude **hacer**" / "**en pago de la buena obra que** me ha de **hacer**"[44].

---

[41] CORDE y CREA, "delante de dist/4 con la candela en la mano": solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE: "con la candela en la mano" dist/4 "delante de": solo Pasamonte y Avellaneda.

[42] CORDE y CREA, "hab* hecho en tiempo que dist/3 'no' estaba" / "av* hecho dist/ 5 en tiempo que 'no' estava": solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE: "en tiempo que él no estaba": solo Pasamonte; "en tiempo que no estaba ella": solo Avellaneda. Estas expresiones son especialmente significativas, puesto que en ellas se aúnan la forma compuesta del verbo *haber*, la expresión "tiempo que no estaba", los pronombres personales *él* o *ella* y los términos *cosas* y *cosa*.

[43] CORDE y CREA, "me d* la vida después de Dios": solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE, "me" + [verbo *dar*] + "la vida después de Dios": solo Pasamonte y Avellaneda.

[44] CORDE y CREA, "en pago de la dist/5 buena obra que dist/4 hacer": solo Pasamonte y Avellaneda. Diego de Torres (a 1575) y Antonio de Torquemada (1569) habían usado una expresión muy parecida, pero sin el infinitivo del verbo *hacer*: "en pago de la buena obra que le avía hecho". Ninguno de esos autores

—"**no** la creyera si **todo el mundo me** la **dijera**" / "por todo lo que tú y **todo el mundo me dijere**, **no** he de dejar de probar"[45].
— "**Esta tarde se le dará**" / "**Esta tarde** sin falta **se le dará**"[46].
— "el **tiempo que he estado entre** turcos" / "**que he estado entre** ellas todo este **tiempo**"[47].
— "**Baj*o* la escalera abajo y**" / "**baj*ó* la escalera abajo y**"[48].
— "a **honra de las siete**" / "en **honra** y gloria **de las siete**"[49].
— "me sonsacó me fuese en *su* **casa" / "me** sacó, o por mejor decir, **sonsacó** de *mi* **casa**"[50].
— "**qued*ó* libre** de *mis* **manos**" / "por *sus* **manos qued*o* libre**"[51].

---

pudo ser Avellaneda, ya que Diego de Torres vivió entre 1526 y 1579, y Antonio de Torquemada entre 1507 y 1569. GOOGLE, "en pago de la más buena obra": solo Pasamonte; "en pago de la buena obra" + *hacer*: solo Avellaneda.

[45] CORDE, "todo el mundo me dist/2 dijer*" y CREA: solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE: "todo el mundo me la dijera": solo en Pasamonte; "todo el mundo me dijere": solo en Avellaneda.

[46] CORDE y CREA, "esta tarde dist/4 se le dará": solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE, "esta tarde se le dará": solo Pasamonte; "esta tarde sin falta se le dará": solo Avellaneda.

[47] CORDE y CREA, "tiempo dist/4 que he estado entre": solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE, "que he estado entre" dist/4 "tiempo": solo Pasamonte y Avellaneda.

[48] CORDE (sin limitación de fechas), CREA, "Baj* la escalera abajo 'y'" / "baj* la escalera abajo 'y'" / " baxó la escalera abaxo 'y'" / "Baxó la escalera abaxo 'y'": solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE, "Bajo la escalera abajo y": solo Pasamonte y Avellaneda.

[49] CORDE y CREA, "honra dist/3 de las siete": solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE, "a honra de las siete": solo Pasamonte; "en honra y gloria de las siete": solo Avellaneda.

[50] CORDE (sin limitación de fechas) y CREA, "sonsacó dist/6 casa": solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE: "sonsacó me fuese en su casa": solo Pasamonte; "sonsacó de mi casa": solo Avellaneda. Este uso del verbo *sonsacar* con el sentido de 'convencer a alguien para que vaya a la casa o deje la casa' sin duda resulta original y significativo, pues no se registra en otros autores. Cfr. al respecto Juan Antonio Frago, *El «Quijote» apócrifo y Pasamonte*, cit., pp. 153-154.

[51] CORDE y CREA, "qued* libre dist/4 manos": solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE: "quedó libre de mis manos": solo Pasamonte; "por sus manos quedo libre": solo Avellaneda.

3. EXPRESIONES IDÉNTICAS Y EXCLUSIVAS ENTRE 1560-1660.

Se recogen expresiones idénticas que, según el CORDE (como se muestra en las notas a pie de página), solo aparecen registradas en las obras de Pasamonte y de Avellaneda en el periodo que se extiende desde cincuenta años antes de 1610 (fecha aproximada de la culminación del manuscrito del *Quijote* apócrifo) hasta cincuenta años después. Dicho periodo resulta, a mi modo de ver, lo suficientemente amplio como para que la exclusividad en el mismo pueda considerarse significativa. Se indican las secuencias ordenándolas gradualmente según el número de palabras coincidentes que presentan, situando en primer lugar las que tienen más vocablos coincidentes, y se recogen las expresiones correspondientes de Pasamonte y de Avellaneda. En las notas a pie de página se muestra el resultado de la búsqueda de las secuencias coincidentes en el CORDE, y, en su caso, en el CREA y en el Google (y en ocasiones se comentan algunas expresiones).

— "**con el palo en la mano**"
PAS: "me habían visto **con el palo en la mano**".
AVE: "como acostumbro, **con el palo en la mano**"[52].
— "**que si lo hiciera, fuera**"
PAS: "**que si lo hiciera, fuera** así".
AVE: "**que si lo hiciera fuera** imposible"[53].
— "**con un vestido de paño**"
PAS: "**con un vestido de paño** de Zaragoza".
AVE: "**con un vestido de paño** liso"[54].

---

[52] CORDE, "con el palo en la mano" (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

[53] CORDE, "que si lo hiciera, fuera" (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

[54] CORDE (sin limitación de fechas) y CREA, "con un vestido de paño": solo Pasamonte y Avellaneda. GOOGLE: Pasamonte, Avellaneda y cuatro documentos más: Antonio Ferrer del Río, *Historia del reinado de Carlos III en España* (1856), http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12927295327813728654435/p0000022.htm; página web del Museo Pedagógico José Pedro Varela, Uruguay, 3 de mayo de 2000, http://www.crnti.edu.uy/museo/paghist.htm; *Diario de guerra*, blog de 20 de junio de 2005,

— "**que venía con aquella**"
PAS: "**que venía con aquella** mala cosa".
AVE: "**que venía con aquella** invención"[55].
— "**por las llagas del**"
PAS: "**por las llagas del** Hijo de Dios".
AVE: "**por las llagas del** señor San Lázaro"[56].
— "**alojar en casa de**"
PAS: "**alojar en casa de** Miser Godino".
AVE: "**alojar en casa de** un amigo"[57].
— "**de tan buenas entrañas**"
PAS: "virrey **de tan buenas entrañas**".
AVE: "hombre **de tan buenas entrañas**"[58].
— "**una media docena**"
PAS: "**una media docena** por la cara".
AVE: "**una media docena** de gigantones"[59].
— "**el diablo lleve**"
PAS: "**el diablo lleve** este caramuzal".
AVE: "**el diablo lleve** a quien lo contradijere"[60].
— "**estando nosotros a**"
PAS: "**estando nosotros a** las espaldas".
AVE: "**estando nosotros a** pie"[61].
— "**el grandísimo bellaco**"
PAS: "es **el grandísimo bellaco**".
AVE: "no piense **el grandísimo bellaco**"[62].

---

http://undergroundresistance.blogspot.com/2005/06/dia-cxliii.html y *La revolución de Bel*, http://www.mipagina.cantv.net/laioneld/LA%20REVOLUCION%20DE%20BELS.htm.

[55] CORDE, "que venía con aquella" (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

[56] CORDE, "por las llagas del" (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

[57] CORDE, "alojar en casa de" (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

[58] CORDE, "de tan buenas entrañas" (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

[59] CORDE: "una media docena" / "una media dozena" (1560-1660): solo Pasamonte / Avellaneda.

[60] CORDE, "el diablo lleve" (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

[61] CORDE, "estando nosotros a" (sin limitación de fechas): solo Pasamonte y Avellaneda.

[62] CORDE, "el grandísimo bellaco" / "el grandíssimo vellaco" (1560-1660):

— "**mesma religión**"
PAS: "de una **mesma religión**".
AVE: "en la **mesma religión**"[63].

4. EXPRESIONES CASI IDÉNTICAS Y EXCLUSIVAS ENTRE 1560-1660.

El grado de relevancia de las expresiones recogidas en este apartado es muy cercano al de las del apartado anterior, ya que, sin ser idénticas, son muy similares, y solo figuran registradas entre 1560 y 1660 en la obra de Pasamonte y en la de Avellaneda (como se refleja en las notas a pie de página, en las que en ocasiones se comentan algunas expresiones). Se indica en primer lugar la expresión de Pasamonte, y después, tras la barra vertical, la de Avellaneda. Se ordenan las secuencias gradualmente atendiendo al número de palabras coincidentes que presentan, indicando en primer lugar las más extensas.

— "**yo di**je **que de muy buena gana**" (PAS) / "**Yo di**go **que de muy buena gana**" (AVE)[64].
— "**y me llevaron en** su **casa**" / "**y me llevaron en casa**"[65].
— "**se** me a*lleg*ó **a la cama y me** protestó" / "**se** *lleg*ue **a la cama y me** dé"[66].
— "**les había**n **puesto en cabeza que**" / "**le había puesto en** la **cabeza que**"[67].

---

solo Pasamonte y Avellaneda. Como veremos, tanto Pasamonte como Avellaneda usan también la expresión "*un* grandísimo bellaco", la cual no es exclusiva de los mismos entre 1560 y 1660, pero sí poco frecuente.

[63] CORDE, "mesma religión" (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

[64] CORDE, "yo di* que de muy buena gana" / "Yo di* que de muy buena gana" (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda. Estas expresiones constituyen un ejemplo de las variaciones temporales que se producen al narrar en primera persona y en pasado una autobiografía y una novela con diálogos de personajes que hablan de sí mismos en primera persona y en presente.

[65] CORDE, "'y' me llevaron en dist/4 casa" (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

[66] CORDE, "se dist/3 a la cama 'y' me" (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda. Además, en una expresión figura el verbo *allegar* y en otro el verbo *llegar*.

[67] CORDE, "le* había* puesto en dist/3 cabeza que" / "le* avía* puesto en

— "y **met**e mano a una muy buena **espada** que traía del perrillo, y pásala **por las tripas**" / "le **met**iésemos **por las tripas** todas cuantas **espadas** tenemos"[68].
— "**con las espadas desnudas** daban **voces**" / "**con las espadas desnudas**, comenzó a decir a grandes **voces**"[69].
— "**y con una risa** falsa por no llorar, **dij**e" / "**y con una risa** grave le **dij**o"[70].
— "**real y medio por la** *comida*" / "dos **reales y medio por la** primer *cena*"[71].
— "**aún eran vivos mis padres**" / "**era aún su padre vivo**"[72].
— "lo que ha **estudiado en Salamanca tod***o* lo emplea en maldades" / "haber **estudiado en Salamanca tod***a* la sciencia escribal"[73].
— "**dec**ía muchas veces: «**Bien venga el** mal…» / "**dec**irme: «**¡Bien venga el** valentísimo caballero!»[74].
— "**habían hecho concierto"** / **"había concierto hecho**"[75].
— "**ad sacratissimam** Virginem **Mariam**" / "**a María sacratísima**"[76].
— "ni me **faltan** de la boca sino **tres dientes**" / "con **tres dientes** que le

---

dist/3 cabeça que": solo Pasamonte y Avellaneda.

[68] CORDE: "espada* dist/7 por las tripas": solo Pasamonte y Avellaneda.

[69] CORDE, "con las espadas desnudas dist/6 voces" / "con las espadas desnudas dist/9 vozes": solo Pasamonte y Avellaneda.

[70] CORDE, "'y' con una risa dist/7 dij*" / "'y' con una risa dist/5 dix*" (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

[71] CORDE (sin limitación de fechas) y CREA, "real* 'y' medio por la": solo Pasamonte y Avellaneda. En ambas expresiones se hace referencia al precio de las comidas.

[72] CORDE, "aún era* vivo* dist/2 padre*" (1560-1660): solo Pasamonte; "era aún dist/3 padre vivo" (sin limitación de fechas): solo Avellaneda.

[73] CORDE, (sin limitación de fechas) "estudiado en Salamanca tod*": solo Pasamonte y Avellaneda. Se trata de otra expresión casi exclusiva: no figura en el CREA; GOOGLE, "estudiado en Salamanca todo": solo Pasamonte; GOOGLE, "estudiado en Salamanca toda": Avellaneda y página titulada "Estudiantes de Medicina, médico MIR" (http://www.casimedicos.com/foro/2007/viewtopic.php?f=20&t=567&p=2096).

[74] CORDE, "deci* dist/3 Bien venga el" / "dezi* dist/3 Bien venga el" (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

[75] CORDE, "había* hecho concierto" / "avía* concierto hecho" (1560-1660): solo Pasamonte / Avellaneda.

[76] CORDE, "ad sacratissimam dist/3 Mariam" (sin limitación de fecha) / "a María sacratíssima" (1560-1660): solo Pasamonte / Avellaneda.

faltan"[77].
— "**los muchos y honr**osos" / "**los muchos y honr**ados"[78].
—"**menoscabando** *mi* **salud**" / "**menoscabando** *su* propria **salud**"[79].

5. EXPRESIONES IDÉNTICAS Y POCO FRECUENTES ENTRE 1560-1660.

En este apartado se recogen una serie de secuencias idénticas presentes tanto en la autobiografía de Pasamonte como en el *Quijote* de Avellaneda, y que figuran además en algunas otras obras escritas entre 1560 y 1660. De cara a que puedan resultar significativas, solo se incluyen las expresiones que fueron usadas en ese periodo como máximo por diez autores (incluidos Pasamonte y Avellaneda).

Se indican las secuencias idénticas y se recogen las expresiones correspondientes de Pasamonte y de Avellaneda. Las secuencias se ordenan atendiendo a la frecuencia de su uso, de manera que se sitúan en primer lugar las coincidencias entre Pasamonte y Avellaneda que solo han sido empleadas por otro autor, y, gradualmente, las que figuran en las obras de un mayor número de escritores. Asimismo, dentro de cada uno de estos apartados se sitúan, en primer lugar, las expresiones coincidentes formadas por un mayor número de palabras, y sucesivamente, las que están constituidas por menos palabras.

En la notas a pie de página se indican los nombres de los autores que usaron las mismas expresiones, ordenados por las fechas de sus obras. No se repiten las fechas de la culminación de la *Vida y trabajos* (1605) y de la publicación del *Quijote* de Avellaneda (1614), pero ambas obras se sitúan cronológicamente en su lugar. Asimismo, se señalan en cursiva los nombres y las fechas de nacimiento y muerte que he podido documentar

[77] CORDE "faltan dist/5 tres dientes" (sin limitación de fechas): solo Pasamonte y Avellaneda. No figura en el CREA.

[78] CORDE, "los muchos y hon*" (1560-1660): solo Pasamonte y Avellaneda.

[79] CORDE, "menoscabando dist/3 salud" (sin limitación de fechas): solo Pasamonte y Avellaneda. Se trata de una expresión casi exclusiva: no figura en el CREA; GOOGLE, "menoscabando mi salud": Pasamonte y documento judicial del Tribunal Superior de Justicia de Venenzuela de 28 de octubre de 2005 (http://www.tsj.gov.ve/decisiones/scon/Octubre/3277-281005-05-1263.htm). GOOGLE, "menoscabando su propria salud": solo Avellaneda.

(éstas entre corchetes) de quienes no pudieron haber escrito el *Quijote* apócrifo, por no estar vivos o ser aún niños o adolescentes en 1610, fecha aproximada de la composición del manuscrito de dicha obra[80]. En ocasiones se comentan en las notas a pie de página algunas expresiones.

SECUENCIAS EMPLEADAS POR TRES AUTORES (INCLUIDOS PASAMONTE Y AVELLANEDA)

— "**Pues habéis de saber que**"
PAS: "**Pues habéis de saber que** no se hace ya nada".
AVE: "**Pues habéis de saber que** lo que me ha movido"[81].
— "**estaba tan flaco y**"
PAS: "**estaba tan flaco y** *malo*".
AVE: "**estaba tan flaco y** *debilitado*"[82].
— "**no le tengo envidida**"
PAS: "*aunque* **no le tengo envidia**".
AVE: "*si bien* **no le tengo envidia**"[83].
— "**caudal que para**"
PAS: "más **caudal que para** una minestra".

---

[80] Así, una indicación como "*Fray Pedro Malón de Chaide [1530-1589]* (1588)" ha de entenderse así: Fray Pedro Malón de Chaide, que vivió entre 1530 y 1589, empleó la expresión cuya frecuencia de uso se analiza en 1588, pero no pudo ser Avellaneda.

[81] CORDE, "Pues habéis de saber que" / "Pues avéys de saber que" (1560-1660): *Fray Pedro Malón de Chaide [1530-1589]* (1588), Pasamonte y Avellaneda. En los tres casos la secuencia aparece después de un punto y seguido. El primero no pudo escribir el *Quijote* apócrifo, por lo que la expresión, de entre los autores que pudieron haber compuesto dicha obra, es exclusiva de Pasamonte y Avellaneda.

[82] CORDE, "estaba tan flaco 'y'" / "estava tan flaco 'y'" (1560-1660): Pasamonte , Avellaneda y *Pedro de Solís y Valenzuela [1624-1711]* (c 1650). Este último no pudo escribir el *Quijote* apócrifo. Los términos que acompañan a las expresiones de Pasamonte y de Avellaneda (*malo* y *debilitado*) guardan además cierta equivalencia semántica.

[83] CORDE, "no le tengo envidia" / "no le tengo embidia" (1560-1660): Pasamonte, Avellaneda y Gonzalo Correas (1627), el cual usa la expresión "no le tengo enbidia", si bien no va precedida, como en los casos de Pasamonte y Avellaneda, de la conjunción concesiva *aunque* o de la locución conjuntiva concesiva *si bien* ('aunque'): "'Buen provecho le haga': no le tengo enbidia en la kosa".

AVE: "del **caudal que para** sustentarla"[84].

— "**una voz gruesa**"

PAS: "tenía **una voz gruesa**".

AVE: "con **una voz gruesa**"[85].

— "**buena espía**"

PAS: "nuestra **buena espía**".

AVE: "la **buena espía**"[86].

SECUENCIAS EMPLEADAS POR CUATRO AUTORES

— "**metió mano a su espada**"

PAS: "Él **metió mano a su espada**".

AVE: "y **metió mano a su espada**"[87].

— "**porque yo lo he visto**"

PAS: "**porque yo lo he visto**".

AVE: "**porque yo lo he visto** por mis ojos"[88].

— "**entrar otra vez en**"

PAS: "a **entrar otra vez en** él".

AVE: "y **entrar otra vez en** la ciudad"[89].

---

[84] CORDE, "caudal que para" (1560-1660): Pasamonte, San Juan Bautista de la Concepción (1613) y Avellaneda. Las expresiones de Pasamonte y de Avellaneda (que presenta un anacoluto: "dueño de una razonable casa y del caudal que para sustentarla con el aderezo y fausto que vuesa merced verá en ella") tienen una significación parecida: 'tener justo o suficiente para', mientras que la de San Juan Bautista de la Concepción tiene un sentido diferente: "Porque la paga desta obra no es tu caudal, que para eso todo él es muy corto".

[85] CORDE, "una voz gruesa" / "una voz gruessa" (1560-1660): Inca Garcilaso de la Vega (1605), Pasamonte y Avellaneda (1614).

[86] CORDE, "buena espía" (1560-1660): *Jerónimo de Urrea [c. 1486-c. 1535]* (1566); Pasamonte y Avellaneda (dos veces). El primero no pudo escribir el *Quijote* apócrifo.

[87] CORDE, "metió mano a su espada" (1560-1660): Pasamonte; Avellaneda; Miguel de Cervantes (1616) y Juan de Luna (1620). Como veremos, Pasamonte y Avellaneda usan también la expresión "metió mano a *la* espada" (la emplean seis autores ente 1560-1660).

[88] CORDE, "porque yo lo he visto" (1560-1660): *Juan de Escalante de Mendoza [h. 1530-1596]* (1575); Alonso López Pinciano (1596); Pasamonte (figura erróneamente la expresión "porque lo yo he visto") y Avellaneda.

[89] CORDE, "entrar otra vez en" (1560-1660): Pasamonte (figura por error la expresión "entrar otra ve*n* en"); Avellaneda; Luis Cabrera de Córdoba (c 1619) y

— "**que él se obligaba**"
PAS: "**que él se obligaba a** dar libertad a la chusma".
AVE: "**que él se obligaba a** entregársele"[90].
— "**una voz como de**"
PAS: "*oí* **una voz como de** un pregonero".
AVE: "*oyeron* […] **una voz como de** mujer afligida"[91].
— "**dar de almorzar**"
PAS: "me quiso **dar de almorzar**".
AVE: "**dar de almorzar** a sus huéspedes"[92].
— "**por cualquier dinero**"
PAS: "me dejasen ir **por cualquier dinero**".
AVE: "rescatándolo todo **por cualquier dinero**"[93].
— "**el pellejo por**"
PAS: "yo dejaba **el pellejo por** quererme preciar de valiente".
AVE: "perder **el pellejo por** los grandes desaforismos"[94].
— "**de malvasía**"
PAS: "un poco **de malvasía**".
AVE: "tres **de malvasía**"[95].

CINCO AUTORES

— "**en la cabecera de la cama**"
PAS: "a la mañana **en la cabecera de la cama**".

Fernando de Monforte y Herrera (1622).

[90] CORDE, "que él se obligaba a" / "que él se obligava a" (1560-1660): Pasamonte; Miguel de Cervantes (1613); Avellaneda y Juan de Luna (1620).

[91] CORDE, "una voz como de" (1560-1660): Miguel de Cervantes Saavedra (1585); *Alonso de Villegas [1533-1603]* (1594); Pasamonte y Avellaneda (dos veces).

[92] CORDE, "dar de almorzar" (1560-1660): Pasamonte; Fray Pedro Simón (c 1607); Avellaneda y San Juan Bautista de la Concepción (1627).

[93] CORDE, "por cualquier dinero" / "por qualquier dinero" (1560-1660): Pasamonte; Cristóbal Suárez de Figueroa (1609); Avellaneda y Juan de Solórzano y Pereira (1648). La expresión de Pasamonte, como la de Avellaneda, hace referencia a un rescate (a su propio rescate del cautiverio).

[94] CORDE, "el pellejo por" (1560-1660): Jerónimo de Huerta (1599); Pasamonte; Francisco Martínez Motiño (1611) y Avellaneda.

[95] CORDE, "de malvasía" (1560-1660): anónimo (*El venturoso descubrimiento de las ínsulas de la nueva y fértil tierra de Jauja*, 1582); Pasamonte, Antonio de Eslava (tres veces, 1609) y Avellaneda.

AVE: "estaba **en la cabecera de la cama**"[96].

— "**que si no fuera por mí**"

PAS: "Y en verdad **que si no fuera por mí**".

AVE: "le juro a vuesa merced **que, si no fuera por mí**"[97].

— "**que fuese en su compañía**"

PAS: "si quería **que fuese en su compañía**".

AVE: "para **que fuese en su compañía**"[98].

— "**se salió de casa y**"

PAS: "**se salió de casa y** hizo romper los capítulos".

AVE: "**se salió de casa y** fue al monasterio"[99].

— "**se había echado a**"

PAS: "**se había echado a** dormir".

AVE: "**se había echado a** reposar"[100].

— "**hay un monasterio de**"

PAS: "**hay un monasterio de** dominicos".

AVE: "**hay un monasterio de** religiosas"[101].

---

[96] CORDE, "en la cabecera de la cama" (1560-1660): Francisco López de Úbeda (que en el CORDE figura como autor de *La pícara Justina*, 1605); Pasamonte; Avellaneda; Cristóbal Suárez de Figueroa (1617) y anónimo (*La vida y hechos de Estebanillo González*, 1646).

[97] CORDE, "que si no fuera por mí" (1560-1660): Agustín de Rojas Villandrado (1603); Pasamonte (figura por error la expresión "que *sin* no fuera por mí"); anónimo (*Historia del descubrimiento de las regiones austriales*, c 1605-1609); Avellaneda y Miguel de Cervantes Saavedra (1616).

[98] CORDE, "que fuese en su compañía" / "que fuesse en su compañía" (1560-1660): *Francisco Cervantes de Salazar [¿1514?-1575]* (1560); *Alonso de Villegas [1533-1603]* (1594); Pasamonte, Avellaneda y Fray Pedro Simón (1627).

[99] CORDE, "se salió de casa y" (1560-1660): Pasamonte (figura por error "se salió de casa e"); Miguel de Cervantes Saavedra (1605, 1613); Avellaneda; Andrés Sanz del Castillo (1641) y anónimo (*La vida y hechos de Estebanillo González*, 1646).

[100] CORDE, "se había echado a" / "se avía echado a" (1560-1660): *Bernal Díaz del Castillo [h. 1494-1584]* (c 1568-1575); *Jerónimo Zurita [1512-1580]* (1579), Pasamonte; Avellaneda; Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1614) y Francisco de Quevedo y Villegas (1630). Solo en las expresiones de Jerónimo Zurita ("el rey se había echado a dormir"), de Pasamonte y de Avellaneda aparece los verbos *dormir* o *reposar*, y el primero no pudo escribir el *Quijote* apócrifo.

[101] CORDE, "hay un monasterio de" / "ay un monasterio de" (1560-1660): anónimo (*Relaciones histórico-geográficas-estadísticas de los pueblos de España. Reino de Toledo*, cinco veces, 1575-1580); anónimo (*Carta annua del P.*

— "**Ay, amarga de mí**"
PAS: "¡**Ay**, **amarga de mí**, algún diablo debe haber en esta casa!".
AVE: "**¡Ay, amarga de mí,** y qué moscatel es este caballero!"[102].
— "**hombre del diablo**"
PAS: "era un **hombre del diablo**".
AVE: "Ven acá, **hombre del diablo**"[103].
— "**hace del ojo**"
PAS: "y **hace del ojo** al pecador".
AVE: "me **hace del ojo**"[104].
— "**tornando a mi**"
PAS: "**Tornando a mi** propósito".
AVE: "**tornando a mi** cuento"[105].
— "**puesto tantas veces**"
PAS: "*había* **puesto tantas veces**".
AVE: "*han* **puesto tantas veces**"[106].

SEIS AUTORES

— "**metió mano a la espada**"
PAS: "que **metió mano a la espada**".
AVE: "**metió mano a la espada**"[107].

Francisco Ramírez, de la Compañía de Jesús, 1585); Pasamonte; Avellaneda y Luis Cabrera de Córdoba (c 1619).

[102] CORDE, "Ay amarga de mí" (1560-1660): *Lope de Rueda [1505-1565]* (1545-1565); Mateo Alemán (1599, 1604); Diego Alfonso Velásquez de Velasco (1602); Pasamonte y Avellaneda (tres veces).

[103] CORDE, "hombre del diablo" (1560-1660): Pasamonte; anónimo (*Entremés de Pedro Hernández y el corregidor*, 1609); Avellaneda (dos veces); Miguel de Cervantes (1615) y *Agustín Moreto [1618-1669]* (dos veces 1652, dos veces c 1652).

[104] CORDE, "hace del ojo" / "haze del ojo" (1560-1660): *Lope de Rueda [1505-1565]* (1545-1565); Juan de Pineda (dos veces, 1589); Pasamonte; anónimo (Poesía, en *Primera parte del jardín de amadores*, 1611) y Avellaneda.

[105] En ambos casos, el sentido de la expresión es el mismo: 'volviendo al asunto que estaba contando'. CORDE, "Tornando a mi" / "tornando a mi" (1560-1660): *Fray José Sigüenza [1544-1606]* (1600); Francisco López de Úbeda (1605); Pasamonte; Miguel de Castro (c 1612) y Avellaneda.

[106] CORDE, "puesto tantas veces" / "puesto tantas vezes" (1560-1660): Pasamonte; Avellaneda; Diego Sarmiento de Acuña (1614); Lope de Deza (1618) y Alonso Salas Barbadillo (1619).

— "**de llegar a mi**"
PAS: "**de llegar a mi** tierra".
AVE: "**de llegar a mi** cama"[108].
— "**repiquete de broquel**"
PAS: "que parece **repiquete de broquel**".
AVE: "al primer **repiquete de broquel**"[109].
— "**y verá cómo se**"
PAS: "**y verá cómo se** empalan".
AVE: "**y verá cómo se** huelga"[110].
— "**Miren el**"
PAS: "**¡Miren el** mal hombre […]**!**".
AVE: "**¡Miren el** tonto goloso […]**!**"[111].

SIETE AUTORES

— "**licencia para hacer la**"
PAS: "**licencia para hacer la** *publicata de genere, moribus et vita*".

---

[107] CORDE, "metió mano a la espada" (1560-1660): *Pedro Sarmiento de Gamboa [1532-1592]* (1580-1590); Pasamonte; Miguel de Castro (c 1612); Avellaneda; anónimo (*Noticias de Madrid*, 1621-1627) y Alonso de Castillo Solórzano (1628-1629). Como hemos visto, Pasamonte y Avellaneda emplean también la expresión "metió mano a *su* espada", que usan cuatro autores entre 1560 y 1660.

[108] CORDE, "de llegar a mi" (1560-1660): Lorenzo Sepúlveda (c 1565); *Fray José Sigüenza [1544-1606]* (1605); Pasamonte; Avellaneda; *Pedro Calderón de la Barca [1600-1681]* (1634) y Cosme Gómez de Tejada (1636).

[109] CORDE, "repiquete de broquel" (1560-1660): Juan de Pineda (1589); *Fray Alonso de Cabrera [1548-1598]* (tres veces, a 1598); Francisco López de Úbeda (1605); Pasamonte; Fray Juan Márquez (1612-1625) y Avellaneda (dos veces). Sobre la expresión "repiquete de broquel", cfr. Juan Antonio Frago, *El «Quijote» apócrifo y Pasamonte*, cit., pp. 128-130.

[110] CORDE, "y verá cómo se" (1560-1660): *Santa Teresa de Jesús [1515-1582]* (1562-1566); Pasamonte; Avellaneda; Miguel de Cervantes Saavedra (1615); Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1620) y *Juan de Zabaleta [1610-1670]* (1654).

[111] CORDE, "Miren el" [en principio de frase, en forma exclamativa] (1560-1660): *Fernán González de Eslava [1534-1601]* (1574); anónimo (*Romances* en *Romancero general*, 1600-1604); Pasamonte; Francisco de Quevedo y Villegas (1607, 1626); anónimo (*Entremés de los alimentos*, 1609) y Avellaneda (dos veces).

AVE: "**licencia para hacer la** batalla"[112].

— "**por gusto del**"

PAS: "**por gusto del** capitán".

AVE: "**por gusto del** Archipámpano"[113].

— "**estoy aparejado para**"

PAS: "**estoy aparejado para** morir".

AVE: "**estoy aparejado para** todo"[114].

— "**un grandísimo bellaco**"

PAS: "era **un grandísimo bellaco**".

AVE: "ser **un grandísimo bellaco**"[115].

— "**acá y acullá**"

PAS: "cuchilladas **acá y acullá**".

AVE: "revolviendo **acá y acullá**"[116].

— "**aquella fantasma**"

PAS: "**aquella fantasma** desapareció".

---

[112] CORDE, "licencia para hacer la" / "licencia para hazer la" (1560-1660): anónimo (*Relaciones histórico-geográficas-estadísticas de los pueblos de España. Reino de* Toledo, dos veces, 1575-1580); Fray José Sigüenza (1600); Pasamonte; anónimo (*Escritura de obligación de D. Alonso de Guzmán y Avalos, Doña Francisca Romero y Doña María Gaitán*, 1611); Avellaneda; Luis Cabrera de Córdoba (c 1619) y Sebastián González (1635).

[113] CORDE, "por gusto del" / "Por gusto del" (1560-1660): Pasamonte; Diego Duque de Estrada (1607-1645); Avellaneda; Gaspar de Ovando (1616); Luis Cabrera de Córdoba (c 1619); Francisco Fernández de Córdoba (c 1625) y *Antonio Enríquez Gómez [v1600-1663]* (1644).

[114] CORDE, "estoy aparejado para" (1560-1660): *Fray Luis de Granada [1504-1588]* (1583); Mateo Luján de Sayavedra [Juan Martí] (1602); *Fray José Sigüenza [1544-1606]* (dos veces, 1605); Fray Prudencio de Sandoval (1604-1618); Pasamonte; San Juan Bautista de la Concepción (dos veces, c 1613) y Avellaneda (1614).

[115] CORDE, "un grandísimo bellaco" / "Un grandísssimo vellaco" (1560-1660): *Lope de Rueda [1505-1565]* (dos veces 1545-1565); Juan de Timoneda [1490-1583] (1566); Bernardino de Mendoza [c 1541-1604] (1578, 1579); Lope de Vega Carpio (1596); Miguel de Cervantes (1605, 1615); Pasamonte y Avellaneda (tres veces). Como hemos visto, tanto Pasamonte como Avellaneda emplean además la expresión "el grandísimo bellaco", la cual es exclusiva de los mismos ente 1560-1660.

[116] CORDE, "acá y acullá" (1560-1660): *Juan de Ávila [1499-1569]* (dos veces, a 1569-1578); *Fernando de Mena [1520-1585]* (1587); Juan de Pineda (1589); anónimo (*Loas*, a 1595); Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1601); Pasamonte y Avellaneda (tres veces).

AVE: "de ver **aquella fantasma**"[117].

— "**grande necedad**"

PAS: "me pareció **grande necedad**".

AVE: "tan **grande necedad** has hecho"[118].

OCHO AUTORES

— "**tanto derramamiento de sangre**"

PAS: "con **tanto derramamiento de sangre**".

AVE: "costó el ganarle **tanto derramamiento de sangre**"[119].

— "**por la prisa que**"

PAS: "**Por la prisa que** tenía".

AVE: "**por la prisa que** su amo le daba"[120].

NUEVE AUTORES

— "**comenzaron a tratar de**"

PAS: "**comenzaron a tratar de** buscar su libertad".

AVE: "**comenzaron a tratar de** lo que más les agradaba"[121].

---

[117] CORDE, "aquella fantasma" (1560-1660): Juan de Pineda (1589); Alonso de Villegas (1594); Miguel de Cervantes (1605); Pasamonte; Francisco López de Úbeda (tres veces, 1605); Inga Gracilaso de la Vega (1609) y Avellaneda (dos veces).

[118] CORDE, "grande necedad" (1560-1660): Juan de Pineda (1589); Luis Vélez de Guevara (c 1602); Mateo Alemán (1604); Lope de Vega Carpio (1604); Pasamonte; Juan Ruiz de Alarcón (c 1610-1620) y Avellaneda (1614).

[119] CORDE, "tanto derramamiento de sangre" (1560-1660): *Jerónimo Zurita [1512-1580]* (dos veces 1562, 1579); *Fray Pedro Malón de Chaide [1530-1589]* (1588); *Alonso de Villegas [1533-1603]* (1594); Pasamonte; Avellaneda; Vicente Espinel (1618); Luis Cabrera de Córdoba (cinco veces en 1619) y Cosme Gómez de Tejada (1636).

[120] CORDE, "Por la prisa que" / "por la prisa que" (1560-1660): *Pedro Gutiérrez de Santa Clara [¿1518/1524?- ¿1603?]* (1549-1603); Bernardino de Mendoza (1578); Alonso de Zurita (a 1585); *Fray Alonso de Cabrera [1548-1598*] (1598); Pasamonte; San Juan Bautista de la Concepción (c 1610); Avellaneda y Fray Pedro Simón (dos veces, 1627).

[121] CORDE, "comenzaron a tratar de" / "començaron a tratar de" (1560-1660): *Jerónimo Zurita [1512-1580]* (1562, 1579); Antonio de Herrera y Tordesillas (1601); Fray Jerónimo Mendieta (c 1604); Fray Prudencio de Sandoval (tres veces, 1604-1618); Pasamonte; Avellaneda; Luis Cabrera de

— "**con un palmo de**"
PAS: "**con un palmo de** mostachos".
AVE: "**con un palmo de** chapín valenciano"[122].
— "**Acabado de comer**"
PAS: "**Acabado de comer**, si es de verano, me reposo un poco".
AVE: "**Acabado de comer**, ensilló Sancho a Rocinante"[123].
— "**harta vergüenza**"
PAS: "con **harta vergüenza** mía".
AVE: "tenéis **harta vergüenza**"[124].

DIEZ AUTORES

— "**que en todo mi**"
PAS: "**que en todo mi** linaje".
AVE: "**que en todo mi** cuerpo"[125].

Córdoba (1619); Alonso Castillo de Solórzano (1631) y Fernando de Alva Ixtlilxochitl (a 1640).

[122] COPRDE, "con un palmo de" (1560-1660): *Jerónimo Zurita [1512-1580]* (1579); Diego Alfonso Velásquez de Velasco (1602); Pasamonte; Juan Méndez Nieto (1606-1611); Miguel de Cervantes (1613; 1615); Avellaneda; García de Silva y Figueroa (1618); Jerónimo Alcalá Yánez y Ribera (1626) y anónimo (*La vida y hechos de Estebanillo González*, 1646).

[123] CORDE, "Acabado de comer" ("acabado de comer" [como construcción de participio absoluto, sin el verbo *haber*] (1560-1660), *Fray Bartolomé de las Casas [1472-1566]* (c 1527-1561); anónimo (*Relación verdadera de las más notables cosas que se hizieron en la ciudad de* Burgos, 1570); *Fray Bernardino de Sahagún [¿?-1590]* (1576-1577); anónimo (*Carta annua del P. Francisco Ramírez, de la Compañía de Jesús, al Padre Provincial*, 1585); *Diego García de Palacio [1595-¿?]* (1587); Pasamonte; Avellaneda; Guillén de Castro (c 1620) y Maria de Zayas y Sotomayor (1647-1649).

[124] CORDE, "harta vergüenza" / "harta vergüença": *Fray Bartolomé de las Casas [1472-1566]* (c 1527-1561); *Antonio de Villegas [1522-1551]* (c 1560-1565); Fray Jerónio Mendieta (c 1604); Pedro Chirino (1604); Pasamonte; San Juan Bautista de la Concepción (1607); Avellaneda (1614); Vicente Espinel (1618) y Alonso de Castillo Solórzano (1642).

[125] CORDE, "que en todo mi" (1560-1660): *Fray Bartolomé de las Casas [1472-1566]* (c1527-1561); *Santa Teresa de Jesús [1515-1582]* (1562-1566); Fray Prudencio de Sandoval (1604-1618); Fray Reginaldo Lizárraga (1605); Pasamonte; anónimo (*Entremés del capeador*, 1609); Francisco de Quevedo y Villegas (c 1610 - a 1645); Avellaneda; Matías de los Reyes (1624) y anónimo (*Diligencias y Testamento de Melchor Jufré del Águila*, 1637).

— "**lo mucho que yo**"
PAS: "**lo mucho que yo** le he ofendido".
AVE: "**lo mucho que yo** otras veces hablo"[126].
— "**cosas y sucesos**"
PAS: "las varias **cosas y sucesos**".
AVE: "sus **cosas y sucesos**"[127].

6. EXPRESIONES CASI IDÉNTICAS Y POCO FRECUENTES ENTRE 1560-1660.

Se indican a continuación varias expresiones casi idénticas empleadas entre 1560 y 1660 por Pasamonte, Avellaneda y otros autores, incluyendo solo aquellas que puedan resultar significativas al no haber sido usadas por más de diez escritores (incluidos Pasamonte y Avellaneda). Se ordenan las secuencias siguiendo los mismos criterios que en los apartados anteriores.

SECUENCIAS EMPLEADAS POR TRES AUTORES (INCLUIDOS PASAMONTE Y AVELLANEDA)

— "**¡Oh,** que **sea bien venido**, **señor** Pasamonte!" (PAS) / "**¡Oh**, **señor** príncipe, su merced **sea bien venido**!" (AVE)[128].
— "**Al entrar de la calle**ja" / "**al entrar de la calle**"[129].

---

[126] CORDE, "lo mucho que yo" (1560-1660): *Santa Teresa de Jesús [1515-1582]* (1576); anónimo (1584); Juan de la Cueva (1587-1588); Ginés Pérez de Hita (1595); Pasamonte; Fray Diego de Ocaña (dos veces, 1605); Miguel de Castro (dos veces, c 1612); Avellaneda; Luis Cabrera de Córdoba (c 1619) y Gaspar de Guzmán, Conde-duque de Olivares (1642).

[127] CORDE, "cosas y sucesos" / "cosas y sucessos" (1560-1660): *Juan de Persia [1560-1604]* (1604); *Fray José de Sigüenza [1544-1606]* (1605); Fray Diego de Haedo (1605); Pasamonte; Baltasar Álamos de Barrientos (c 1614); Avellaneda; Luis Cabrera de Córdoba (c 1619); Rodrigo Caro (1622); Francisco Fernández de Córdoba (c 1625) y Francisco de Quevedo y Villegas (1609-1635).

[128] CORDE, "Oh dist/5 sea bien venido dist/5 señor" / "'O' dist/5 sea bien venido dist/5 señor" (1560-1660): Agustín de Rojas Villandrado (a 1603), Pasamonte y Avellaneda.

[129] CORDE, "al entrar de la call*" / "Al entrar de la calle*" (1560-1660): Avellaneda y Cervantes (1615), pero la expresión también fue usada por Pasamonte. En el CORDE figura la edición de la *Vida y trabajos* de Pasamonte

— "**por ser** yo **hombre honrado**" / "**por ser hombre honrado**"[130].
— "**mi buen** señor **y amigo**" / "**mi buen** historiador **y amigo**"[131].
— "**asió de la**s **rienda**s" / "**asió de la rienda**"[132].
— "nos **hab**íamos **criado juntos** de **niños**" / "**hab**erse **criado juntos** cuando **niños**"[133].
— "**tenía** por **costumbre**, de prima **noche**" / "cada **noche tenía** de **costumbre**"[134].
—"**negociar** cosas de mi **libertad**" / "**negociar** su **libertad**"[135].

SECUENCIAS EMPLEADAS POR CUATRO AUTORES

— "**en pago de la** más **buena obra que**" / "**en pago de la buena obra que**"[136].

---

de José María de Cossío, en la que se lee "Al entrar *en* la calleja"; no obstante, en el manuscrito original de la autobiografía de Pasamonte y en la edición de Foulché-Delbosc que lo reproduce se lee "Al entrar *de* la calleja" (*Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, ed. Raymond Foulché-Delbosc, cit., p. 400).

[130] CORDE, "por ser dist/3 hombre honrado" (1560-1660): anónimo (*Información de los méritos y servicios de Juan de Zamora*, 1563), Pasamonte y Avellaneda.

[131] CORDE, "mi buen dist/3 'y' amigo": Pasamonte, Avellaneda y Luis de Góngora (dos veces, 1613-1623). Tanto en Pasamonte como en Avellaneda la expresión "mi buen […] y amigo" va en aposición (PAS: "Consolábame Miguel Pedro, mi buen señor y amigo"; AVE: "oh sabio Alquife, mi buen historiador y amigo"), mientras que no ocurre lo mismo en las expresiones de Góngora ("los bienes libres que dejó mi buen señor y amigo"; "A mi buen señor y amigo Cristóbal de Heredia").

[132] CORDE, "asió de la* rienda*" (1560-1660): Pedro de la Sierra (1580), Pasamonte y Avellaneda.

[133] CORDE, "hab* criado juntos dist/3 niños" / "av* cridado juntos dist/3 niños" (1560-1660): Pasamonte, Avellaneda y María de Zayas y Sotomayor (1647-1649).

[134] CORDE, "tenía dist/3 costumbre dist/5 noche" (1560-1660): *Alonso de Villegas [1533-1603]* (1594), Pasamonte y Avellaneda. El primer autor no pudo escribir el *Quijote* apócrifo.

[135] CORDE, "negociar dist/4 libertad" (1560-1660): *Pedro Gutiérrez de Santa Clara [¿1518-1524?- ¿1603?]* (1549-1603), Pasamonte y Avellaneda. El primero no pudo escribir el *Quijote* apócrifo.

[136] CORDE, "en pago de la dist/5 buena obra que" (1560-1660): *Antonio de Torquemada [1507-1569]* (1569); *Diego de Torres [1526-1579]* (a 1575); Pasamonte y Avellaneda. Los dos primeros autores no pudieron escribir el

— "**y cerró la puerta de** entresuelo" / "**y** tomando las llaves, **cerró la puerta de** la iglesia"[137].
— "**las** siete **iglesias de Roma**" / "**las** santas **iglesias de Roma**"[138].
— "muy malo a causa **del** trabajo **del camino y de** no haberme *sangrado*" / "algo deslustradas **del** polvo **del camino y de** la *sangre*"[139].
— "**si hubiese de contar** la necesidad del camino y trabajo y poca caridad, **sería** muy largo" / "**si** las **hubiese de contar, sería** menester"[140].
— "**por haberme hallado en**" / "**por** no **haberme hallado en**"[141].
— "**al derredor de** mi **cama**" / "**al derredor de** la **cama**"[142].
— "D**este** maldito **demonio de** la carne" / "**este demonio de** aventuras"[143].

Quijote apócrifo.

[137] CORDE, "'y' dist/5 cerró la puerta de" (1560-1660): *Alonso de Villegas [1533-1603]* (1594); Pasamonte; San Juan Bautista de la Concepción (1613) y Avellaneda.

[138] CORDE, "las dist/2 iglesias de Roma" (1560-1660): Pasamonte (dos veces); Avellaneda; Rodrigo Caro (dos veces, 1622) y Gabriel del Corral (a 1632).

[139] CORDE, "del dist/3 del camino 'y' de" [con un sustantivo entre los dos términos "del"]: *Fray Luis de Granada [1504-1588]* (1574: "fatigado del trabajo del camino, y de el hambre"); *Pedro de Ribadeneira [1526-1611]* (1583: "espantados del trabajo del camino y de las dificultades"); Pasamonte y Avellaneda. Los dos primeros autores no pudieron escribir el *Quijote* apócrifo, y tanto Pasamonte como Avellaneda se refieren en sus respectivas expresiones a la sangre. Juan de Pineda usa una expresión muy parecida (1589, "del calor del tiempo y del camino y de la plática"), pero que no incluye de forma continuada y exacta la secuencia "del *sustantivo* del camino y de".

[140] CORDE, "si dist/ 2 hubiese de contar dist/10 sería" / "si dist/2 huviesse de contar sería" (1560-1660): *Pedro Cieza de León [1520-1554]* (dos veces, c 1553- a 1584); *Bernal Díaz del Castillo [h. 1494-1584]* (c 1568 - 1575); Pasamonte y Avellaneda. Los dos primeros autores no pudieron escribir el *Quijote* apócrifo.

[141] CORDE, "por dist/2 haberme hallado en" / "por dist/2 haverme hallado en" / "por dist/2 averme hallado en" (1560-1660): Pasamonte; Andrés García de Céspedes (1606); Avellaneda (dos veces) y Juan Ruiz de Alarcón (c 1619-1620).

[142] CORDE, "al derredor de dist/4 cama" (1560-1660): *Fray José Sigüenza [1544-1606]* (dos veces 1600); Pasamonte; Inca Garcilaso de la Vega (1609) y Avellaneda.

[143] CORDE, "Deste dist/2 demonio de" / "deste dist/2 demonio de" / "este dist/2 demonio de" (1560-1660): Pasamonte; anónimo (*Entremés del padre engañado*, dos veces 1609); Juan Santa Cruz Pachacuti (c 1613) y Avellaneda.

— "**met**as **mano con**" / "**met**ió **mano con**"[144].

CINCO AUTORES

—"**lo que fué su gusto**" / "**lo que fuese** de **su gusto**"[145].
— "*me* **tuviese hasta que volviese**" / "*le* **tuviese**n de la suerte que estaba, sin soltarle de ninguna manera **hasta que** él **volviese**"[146].
— "**en casa de** un **boticario**" / "**en casa de**l **boticario**"[147].
— "**el Alcorán de Mahoma**" / "**el Alcorán de** nuestro **Mahoma**"[148].

SEIS AUTORES

— "**pagar** la mitad d**el alquiler de la casa**" / "**pagar**ía **el alquiler de la casa**"[149].
— "**que no lo puedo encarecer**" / "**que no lo puedo** más **encarecer**"[150].
— "**trat**é **con él** mis **negocios**" / "**trat**ar de sus **negocios con él**"[151].

---

[144] CORDE, "met* mano con" (1560-1660): Pasamonte (dos veces), Miguel de Castro (c 1612), Avellaneda y Carlos Boíl (1616).

[145] CORDE, "lo que fué su gusto" / "lo que fue* dist/4 su gusto": Pasamonte / Miguel de Castro (c 1612), Avellaneda (tres veces, 1614), Juan de Luna (1619) y Alonso de Castillo Solórzano (1625).

[146] CORDE, "tuviese hasta que volviese" / "tuviese dist/12 hasta que dist/3 volviese" / "tuviesse* dist/12 hasta que dist/3 bolviesse" (1560-1660): *Pedro Cieza de León [1520-1554]* (c 1553-a 1584); *Francisco Cervantes de Salazar [¿1514?-1575]* (1560); Inca Garcilaso de la Vega (1605); Pasamonte y Avellaneda.

[147] CORDE, "en casa de* dist/2 boticario": Jerónimo de Huerta (1599); Pasamonte; anónimo (*Entremés de la dama fingida*, 1609); San Juan Bautista de la Concepción (a 1613) y Avellaneda.

[148] CORDE, "el Alcorán de dist/4 Mahoma" (1560-1660): Juan de Persia (1604); Fray Prudencio Sandoval (1604-1618); Pasamonte; Avellaneda y Luis Cabrera de Córdoba (c 1619).

[149] CORDE, "pag* dist/4 alquiler de la casa" (1560-1660): Alonso de Ledesma (1600-1612); Francisco López de Úbeda (1605); Pasamonte (dos veces); anónimo (*Descripción de las minas de Pachuca* [*Descripción de algunos lugares de las Indias*], 1606-1610); Avellaneda y anónimo (*Documentos sobre música en la Catedral de Sigüenza*, 1622, 1642).

[150] CORDE, "que 'no' lo puedo dist/3 encarecer" (1560-1660): *Santa Teresa de Jesús [1515-1582]* (1560-1581, 1581, dos veces 1576); Alonso López Pinciano (1596); Mateo Alemán (1599); Pasamonte; Miguel de Cervantes Saavedra (1613, dos veces 1615) y Avellaneda.

— "**no pu**de **comer bocado**" / "**no pu**ede **comer bocado**"[152].
— "**sal**iésemos **a la pelea**" / "**sal**ga **a la pelea**"[153].
— "lo **p**usieron **por los cantones**" / "**p**oner los papeles **por los cantones**"[154].
— "**dio una** *gran* **risada**" / "**dio una** *gran*dísima **risada**"[155].
— "Yo **me encomendé a** Dios" / "**me encomendé a***l* glorioso san Antón"[156].

SIETE AUTORES

— "**las** muchas **mercedes que me ha hecho**" / "**las mercedes que me ha hecho**"[157].
— "**que dentro de cuarenta** y cinco **días**" / "**que dentro de cuarenta**

---

[151] CORDE, "trat* dist/5 con él dist/3 negocios" (1560-1660): *Alonso de Villegas [1533-1603]* (1594); *Luis de Mármol Carvajal [¿1520?-1600]* (1600); Fray Prudencio de Sandoval (1604-1608); Pasamonte y Avellaneda.

[152] CORDE, "no pu* comer bocado" (1560-1660): Fray Alonso de Cabrera (a 1598); Pasamonte; Juan Méndez Nieto (dos veces, 1606-1611); Avellaneda; Juan Valladares de Valdelomar (1617) y Jerónimo Alcalá Yáñez y Ribera (1624).

[153] CORDE, "sal* a la pelea" (1560-1660): *Alonso de Villegas [1533-1603]* (dos veces, 1594); Ginés Pérez de Hita (1595); Jerónimo de Huerta (1599); Pasamonte; Avellaneda y *Fray Francisco de Santos (1657-1698)*.

[154] CORDE, "p* dist/4 por los cantones" (1560-1660): *Fray Bartolomé de las Casas [1472-1566]* (c 1527-1561); *Esteban de Garibay [1533-1600]* (1594); Antonio de Herrera y Tordesillas (1601); Fray Prudencio de Sandoval (1604-1618); Pasamonte y Avellaneda.

[155] CORDE, "dio una dist/3 risada" / "dió una dist/3 risada" / "Dio una dist/3 risada" (1560-1660): Fray Luis de Granada (1583); *Alonso de Villegas [1533-1603]* (1594); Pasamonte; Francisco López de Úbeda (dos veces, 1605); anónimo (*Entremés de los mirones*, 1611-1617); Avellaneda (dos veces); Alonso Salas Barbadillo (1614) y *Antonio Enríquez Gómez [v1600-1663]* (1642-1643).

[156] CORDE, "me encomendé a*" (1560-1660): Francisco Narváez de Velilla (1597); Francisco López de Úbeda (dos veces 1605); Pasamonte; Avellaneda (1614); Andrés Sanz del Castillo (1641) y anónimo (*La vida y hechos de Estebadillo González*, dos veces 1646).

[157] CORDE, "las dist/2 mercedes que me ha hecho": *San Pedro de Alcántara [1499-1562]* (c 1560); *Santa Teresa de Jesús [1515-1582]* (1560-1581, 1560-1581, cuatro veces 1562-1566, 1576); Juan de Pineda (1589); Fray Juan de los Ángeles (1604, 1607); Pasamonte (c 1605); Cristóbal de Rojas (1613) y Avellaneda (1614).

días"[158].

— "**que** su madre **había hecho hacer**" / "**que** la eficaz gracia le **había hecho hacer**"[159].

— "**con** mi **rosario al cuello**" / "**con** sombrero, esclavina, bordón y un grueso **rosario al cuello**"[160].

OCHO AUTORES

— "seis **ducado**s **para el camino**" / "un **ducado** a cada uno **para el camino**"[161].

— "**ha**n **procurado y procura**n" / "**ha procurado y procura**"[162].

— "**comenz**ó **a sonar**" / **comenz**aron **a sonar**"[163].

---

[158] CORDE, "que dentro de cuarenta dist/4 días" / "que dentro de cuarenta 'y' cinco días" / "que dentro de quarenta dist/4 días" (1560-1660): *Jerónimo Zurita [1512-1580]* (1562, 1579); anónimo (*Provisión para dar cumplimiento a los dispositivos reales*, 1574); *Alonso de Villegas [1533-1603]* (dos veces, 1594); Pasamonte; Ruy Díaz de Guzmán (1612); Avellaneda y *Juan de Palafox y Mendoza [1600-1659]* (1640-1653).

[159] CORDE, "que dist/6 había hecho hacer" / "que dist/6 avía hecho hazer" (1560-1660): *Sebastián de Horozco [1510-1580]* (1570-1579); Cristóbal Pérez de Herrera (1598); Mateo Luján de Sayavedra [Juan Martí] (1602); Pasamonte; Avellaneda; anónimo (*Documentos sobre música de la Catedral de Sigüenza*, 1600-1713) y Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1619).

[160] CORDE, "con dist/8 rosario al cuello" (1560-1660): Luis de Góngora y Argote (1580-a 1627); Pasamonte; Guillén de Castro (c1612); Avellaneda; Luis Cabrera de Córdoba (c 1619) y Francisco de Quevedo y Villegas (c 1620).

[161] CORDE, "ducado* dist/4 para el camino" (1560-1660): *Santa Teresa de Jesús [1515-1582]* (1577); Luis Cabrera de Córdoba (dos veces c 1599-1614); *Juan de Persia [1560-1604]* (dos veces 1604); Fray Prudencio de Sandoval (1604-1618); Pasamonte; Avellaneda; anónimo (*Noticias de Madrid*, dos veces 1621-1627) y anónimo (*La vida y hechos de Estebanillo González*, 1646).

[162] CORDE, "ha* procurado 'y' procura*" (1560-1660): *Francisco Cervantes de Salazar [¿1514?-1575]* (dos veces, 1560); Fray Juan González de Mendoza (1585-1586); Luis Valle de la Cerda (1600); Fray Prudencio de Sandoval (1604-1618); Pasamonte; Avellaneda; Luis Cabrera de Córdoba (c 1619) y Juan de Solórzano y Pereira (1648).

[163] CORDE, "comen* a sonar" (1560-1660): *Fray Bartolomé de las Casas [1472-1566]* (c 1527-1561); Miguel de Urrea (1582); Fray Juan González de Mendoza (1585-1586); Juan de Pineda (1589); *Alonso de Villegas [1533-1603]* (1594); Pasamonte; Avellaneda (tres veces, 1614) y Luis Cabrera de Córdoba (c 1619).

— "Pero **Dios** lo **remedió**" / "que **remedió** mi eterno **Dios**"[164].

NUEVE AUTORES

— "**el pulgar de la mano derecha**" / "**el** dedo **pulgar de la mano derecha**"[165].
— "**que era ya hora**" / "a la **hora** en que el bullicio de la gente de casa dio muestras de **que era ya** la de levantarse"[166].

DIEZ AUTORES

— "**mira**ba **a una parte y a otra**" / "**mira**ndo **a una parte y a otra**"[167].

II. EXPRESIONES QUE, SIN SER IDÉNTICAS O CASI IDÉNTICAS, SON MUY SIMILARES O AÚNAN DOS CONCEPTOS PARECIDOS.

En este apartado no se incluyen, como en los anteriores, secuencias

---

[164] CORDE, "Dios dist/4 remedió" (1560-1660): *Fray Diego de Estella [1524-1578]* (1570-1573); *Santa Teresa de Jesús [1515-1582]* (1582); Fray Juan González de Mendoza (1585-1586); Antonio de Herrera y Tordesillas (1601); Pasamonte (dos veces); Diego Duque de Estrada (1607-1645); Avellaneda y Luis Cabrera de Córdoba (c 1619).

[165] CORDE, "el dist/3 pulgar de la mano derecha" (1560-1660): Pedro de Aguilar (dos veces, 1572); anónimo (*Alarde de la gente que salió de España con el capitán Diego de Artieda*, cinco veces en 1575); Juan Rufo (1596); Gaspar Astete (a 1601); Pasamonte; Juan Méndez Nieto (1606-1611); Avellaneda; Luis Cabrera de Córdoba (c 1619) y Fray Jacinto de la Serna (1656).

[166] CORDE, "hora dist/14 que era ya" (1560-1660): *Pedro Gutiérrez de Santa Clara [¿1518-1524?- ¿1603?]* (1549-1603); *Francisco Cervantes de Salazar [¿1514?-1575]* (1560); Inca Garcilaso de la Vega (1605); Pasamonte; Avellaneda; Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1620); Juan Rodríguez Freile (1638); *Pedro de Solís y Valenzuela [1624-1711]* (c 1650) y Francisco Bernardo de Quirós (1656).

[167] CORDE, "mir* a una parte 'y' a otra" (1560-1660): anónimo (*Traducción de la Cosmografía de Pedro Apiano*, 1545-1570); *Francisco Cervantes de Salazar [¿1514?-1575]* (1560); *Santa Teresa de Jesús [1515-1582]* (1573-1582); *Fray Bernardino de Sahagún [¿?-1590]* (1576-1577); *Fray Jerónimo Mendieta [1534-1604]* (1604); *Fray Diego de Ocaña [¿1580?-1608]* (1605); Pasamonte; Antonio de Eslava (1609); Avellaneda y Francisco de Cascales (1617).

coincidentes cuya frecuencia de uso pueda ser comprobada a través de bases de textos como el CORDE o el CREA o con el buscador Google, sino expresiones que, sin ser idénticas, aúnan dos conceptos parecidos, lo que hace que puedan resultar relevantes de cara a sustentar la identidad entre Pasamonte y Avellaneda.

— Referencia a la falta de dientes de abajo y de arriba:

PAS: "y un revés a los **dientes** que me cortó los de **abajo** y uno de **arriba**".
AVE: "con tres **dientes** que le faltan **arriba**, dos muelas **abajo**".

— Uso en el mismo contexto de los términos *ocasiones* y *camino*:

PAS: "si hubiese de escribir las **ocasiones** que en el **camino** me dieron".
AVE: "y caminaron para Toledo, ofreciéndoseles por el **camino** graciosísimas **ocasiones** de reír"; "no permitir muriese por esos **caminos** a manos de las desastradas **ocasiones** en que sus locuras le han puesto tantas veces".

— Uso indistinto de los términos *aguja* y *alfiler*:

PAS: "una **aguja** de arramangar […]; y yo, por responder, me tragué el **alfiler**".
AVE: "sino metiéndole una **aguja** o **alfiler** de a blanca por la planta del pie".

— Unión en el mismo contexto de los términos *volteador* / *voltearía* y *vueltas*:

PAS: "un **volteador** […] y comencé a hacer **vueltas** alrededor".
AVE: "dar algunas **vueltas** de las que aquel mozo daba […] que **voltearía** yo".

— Se aúnan el hecho de empezar a llorar y el verbo *decir*:

PAS: "Mi mujer **principió a llorar** y a **decirme**".
AVE: "**Comenzó** la moza **a llorar** tras esto y **decir**"; "**Comenzó** Sancho tras esto **a llorar** muy de veras y **decir**"; "**comenzó a llorar** amargamente […], **diciendo**"; "**comenzó a llorar** amargamente […] y **diciendo**"; "y luego **comenzó a llorar** amarguísimamente,

diciendo...".

— Unión de la expresión "De manera que todo/s" con verbos que significan 'oír' precedidos del pronombre *lo*:

> PAS: "**De manera que todo** el barrio **lo sintió** ['oyó']".
> AVE: "**de manera que todo**s **lo pudieron oír**".

— Expresión "Dios sabe" unida al término *gasto* o al verbo *gastar*:

> PAS: "**Dios sabe** el trabajo que tuve por traer mi hermano conmigo y **mucho gasto**".
> AVE: "donde **gasté** lo que **Dios sabe**".

— Unión en el mismo contexto del término *alevoso*/*s* y el concepto de 'traición':

> PAS: "y otros **alevosos** habían dado noticia al patrón, pero si entre los siete no había **traición**, no se podía saber nada".
> AVE: "por **traidores** y **alevosos**"; "el **traidor alevoso** de cierto gigantazo"; "Así pagan los **traidores y alevosos** las **traiciones** que urden"; "**un traidor y alevoso** como éste".

— Unión de una forma del verbo *decir* con un adverbio de cantidad o un numeral y la expresión "veces que no":

> PAS: "Mi amigo Miguel Pedro me **dijo** muchas **veces que no** estuviese tan aborrido".
> AVE: "Estoyle **diciendo** sietecientas **veces que no** nos metamos en estas batallas impertinentes"; "¿No le he **dicho** yo cuatrocientas mil docenas de millones de **veces que no** nos metamos en lo que no nos va ni nos viene…?".

— Se relacionan indeterminados *negocios* con la ciudad de *Roma*:

> PAS: "Y siendo llamado […] **a no sé qué negocios de Roma**".
> AVE: "por habérsele ofrecido **cierto negocio**, había ido forzosamente **a Roma**".

III. EXPRESIONES QUE, AUN SIENDO RELATIVAMENTE COMUNES EN LA ÉPOCA, SON USADAS DE FORMA ABUNDANTE Y LLAMATIVA TANTO POR PASAMONTE COMO POR AVELLANEDA.

El uso abundante de determinadas expresiones o vocablos por parte de los dos autores que se cotejan, aun siendo de uso frecuente en otros escritores de la época, puede constituir otro criterio de cierta relevancia al fundamentar las atribuciones (si bien menos determinante que el de las secuencias coincidentes). Se recogen a continuación algunas expresiones que son empleadas abundantemente tanto por Pasamonte como por Avellaneda, poniendo algunos ejemplos de las mismas.

— "digo que" / "y digo que" / "Y así digo que" / "yo digo que".

> PAS: "**digo que** estando acostado"; "**y digo que** reniego del demonio"; "**Y así digo que** es necesario"; "**Digo que** es verdad"; "A esto **digo que**"; "**Y** también **digo que**"; "A esto **digo que**"; "**Y** más, **digo que**"; "**y** también **digo que** es falsísima"; "**y así digo que**"…
>
> AVE: "Sólo **digo que**"; "**Y** por esto **digo que**"; "**digo que** no quiero ir"; "**Y así, digo que** mi parecer"; "**Digo que** soy muy contento"; "**Sólo digo que**"; "**Yo digo que** de muy buena gana"; "**Y así, digo que**, si a vos os parece"; "**digo que** aceto"; "**digo que** soy contentísima"…

— Término *mil* con sentido hiperbólico, en ocasiones formando parte de expresiones similares:

> PAS: "yo **diera mil gracias a Dios**"; "aunque le diesen **mil** ducados"; "no me dieran por **mil** escudos"; "y me dieron **mil** bendiciones"; "y yo di **mil** besos a la tierra"; "y **mil** bellaquerías"; "y otras **mil** artes del demonio"; se tornaba de **mil** colores"; "pensando **mil** cosas"; "pondré **mil vidas** por él"…
>
> AVE: "competir **mil** ciudades"; "contra **mil** detracciones"; "**mil** disgustos"; "le dará **mil vidas**"; "**mil** reinos y provincias"; "**dar mil gracias a Dios**"; "lo que **mil** veces me tenía prometido"; "diciéndole **mil** palabras injuriosas"; "ensartando **mil** principios de romances viejos"; "con **mil** simplicidades"; "daban **mil** arqueadas de risa"…

— Expresiones referidas a lo ya escrito o a lo que se escribirá:

PAS: "**que dije arriba**"; "y tres *Avemarías* por mí ofrecidos **como arriba**"; "que los ofrezca **como arriba**"; "aquella oración **de arriba**"; "**como arriba**"; "**como tengo dicho**"; "**Como tengo dicho**"; "y **como tengo dicho**"; **como** atrás está **escripto**; **como** adelante **diré**"; "**como** adelante **se verá**"; "**como lo escribiré**".

AVE: "**como arriba** queda dicho"; "con dos estudiantes **que arriba dijimos**"; "**como arriba** dijimos"; "**como dije** al principio"; "**como tengo dicho**"; "**como hemos dicho**"; "**como he dicho**"; "**como queda dicho**"; "**como** abajo **diremos**".

— Expresión "no sé qué" y otras similares, a veces empleadas de forma acumulativa:

PAS: "a no sé cuántos hilos de alto"; "De allí **a no sé qué** días"; "no sé qué enfermedad me dio"; "me tuvo en su casa no sé qué días"; "no sé qué me diga que estuve bueno"; "De allí a no sé cuantos días"; "**por no sé qué** dineros"; "No sé qué personas me llevaron al Hospital de Santiago"; "él estaba con no sé qué papeles"; "hasta que, **a no sé qué** negocios, después me fui por aquellas aldeas **a no sé qué** amigos de mi padre, y me entretuve **no sé qué** meses"…

AVE: "al castillo de no sé cómo se llama"; "elevado en no sé qué imaginación"; "ha hecho aquí a la justicia no sé qué sin justicia"; "y vivía en no sé qué calle de las de Ariza"; "ocupado en no sé qué aventuras"; "o no sé de qué diablos"; "un embajador de no sé qué príncipe"; "como dice en no sé qué parte la Escritura"; "alguna afición que tenía **a no sé qué** religiosa"; "como se cuenta en **no sé qué** anales que andan por ahí en humilde idioma escritos de mano **por no sé qué** Alquife"…

— Verbo *dar* o *haber* + el término *lugar*:

PAS: "no **da**n **lugar**"; "y no **dar**me **lugar a** penitencia"; "por **da**lles **lugar** a enmienda"; "pero no **hub**o **lugar**"; "y no **hu**bo **lugar**"; "si **hab**ía **lugar**"; "Él me dijo que no **hab**ía **lugar**"; "y esto no **hab**ía **lugar**"; "No **ha**y **lugar** ya".

AVE: "**d**iera **lugar a** que me ensañara"; "sin que el gozo le diese **lugar**"; "**dar lugar** al soldado a que descansase"; "**lugar hab**rá"; "no le **dab**a **lugar** para detenerse"; "sin **dar**le lu**g**ar de meter mano"; "porque le quedase **lugar** de **hacer**le la merced suplicada"; "debía **dar lugar a** que el mundo me tuviese por homicida"…

— Expresión "que llaman" o similares:

PAS: "**que llamamos** triste hombre el que da poco pan"; "**que** en nuestra España **llaman** cierzo"; "la Fuente del Caño Dorado **que llaman**"; "un fraile de la religión de Sancto Domingo **que** allí tienen y **le llaman** el Teólogo".

AVE: "es la venta **que llaman** del Ahorcado"; "en un lugar **que llaman** Ateca"; "en el auténtico y verdadero libro **que llaman** *Espejo de caballerías*"; "**que** los mentirosos libros de caballerías **llaman** andantes"; "tres de malvasía, **que llaman** en esta tierra"; "dispensa y boticaría, o como la **llaman**"; "la ancha plaza **que** en esta ciudad **llaman** del Pilar"…

— Uso frecuente de la expresión "cuarenta días" para medir el tiempo:

PAS: "Llegué a aquella sanctísima casa y hice mis **cuarenta días** ayunándolos todos **cuarenta**"; "Lo que yo padecí en estos **cuarenta días**"; "Yo llevaba cuarenta reales de respecto para mis **cuarenta días**"; "Antes que fuese a Lorito, estuve **cuarenta días** en su casa".

AVE: "para que dentro de **cuarenta días**, so pena de cobarde, se presente en la Corte"; "dentro de **cuarenta días**"; "Pero bien hace de dilatar la batalla **cuarenta días**"; "después de haber, por **cuarenta días**, defendido contra todos los caballeros del mundo vuestra rara y peregrina fermosura"; "le envió a decir le diese **cuarenta días** de plazo".

— Otras formas similares de medir el tiempo:

PAS: "y por **más de un año**"; "**estuv**e **más de un mes**"; "que pasó **más de un año**".

AVE: "**estuv**o en mí casa […] **más de un año**"; "ha **más de un mes**".

PAS: "no vivió **más de dos años**"; "sin poder dormir **más de dos horas y medía**".

AVE: "y nos estuvo leyendo **más de dos horas**"; "ha **más de dos años y medio**".

PAS: "y le tuvieron **más de cuatro meses**".

AVE: "tardó en llegar a su tierra **más de cuatro meses**"; "ha **más de cuatro meses**".

— Uso de la expresión "más de" seguida de distintos numerales en forma ponderativa o hiperbólica:

PAS: "hay **más de veinte** plazas".
AVE: "me costó la burla de la caballería **más de veinte** y seis reales"; "que serían **más de veinte**"; "que tomaban **más de veinte** leguas"; "le costarán **más de veinte** reales"; "a **más de veinte** preguntas que le hizo".

PAS: "**más de treinta** cursos".
AVE: "**más de treinta** caballeros".

PAS: "un coro de **más de cincuenta** o sesenta".
AVE: "siendo **más de cincuenta** los que se habían juntado"; "con **más de cincuenta** votos de exceso".

PAS: "había **más de cien** hombres de la tierra"; "había **más de cien** soldados".
AVE: "cercado de **más de cien** personas".

PAS: "alcanzó **más de doscientos**"; "me dan **más de docientos** palos".
AVE: "con **más de docientos** muchachos detrás"; "acometió a **más de doscientos**"; "**más de docientos** caballeros"; "que somos **más de doscientos**".

PAS: "con **más de setecientas** o mil ciquines".
AVE: "**más de setecientos** gargajos"; "ha **más de setecientos** años".

PAS: "que salió a **más de** doce"; "que le salieron a **más de** doce ducados cada uno"; "me dieron **más de** setenta o ochenta".
AVE: "**más de** tres días"; "ha **más de** tres horas"; "**más de** tres varas en alto"; "no ha **más de** diez meses"; "fue ensartando **más de** cuarenta refranes"; "**más de** cuarenta ducados"; "**más de** dos mil estudiantes"; "**más de** tres mil de renta"; "**más de** diez mil el año"; "**más de** setecientos mil millones de piojos"; "cubro **más de** diez millones"; "**más de** noventa mil millones"…

IV. USO DE TÉRMINOS POCO FRECUENTES O LLAMATIVOS O EMPLEO ABUNDANTE Y LLAMATIVO DE TÉRMINOS FRECUENTES POR PARTE DE PASAMONTE Y DE AVELLANEDA.

A) TÉRMINOS POCO FRECUENTES O LLAMATIVOS.

Tanto en la *Vida y trabajos* de Pasamonte como en el *Quijote* de Avellaneda figuran algunos términos cuyo empleo podríamos considerar relevante. Es el caso del vocablo *malvasía*, que figura dos veces en la autobiografía de Pasamonte y una en el *Quijote* apócrifo, y que solo es empleado, entre 1560 y 1660, por cuatro autores más[168]; del término *mazada/s*, empleado en las mismas fechas por Pasamonte, Avellaneda y ocho autores más[169]; del vocablo *señal* usado con el significado de 'cicatriz'[170], el cual es empleado en ocasiones por Pasamonte y Avellaneda en masculino[171]; del término *manga/s* usado para referirse a las actividades sexuales de las prostitutas[172], o del vocablo *mosén*, título que se daba a los clérigos en el Reino de Aragón, y cuyo empleo por parte de Avellaneda muestra que éste tenía conocimiento de ese término

[168] PAS: "voy por un poco de **malvasía**"; "buena agua ardiente y mejor **malvasía**" / AVE: "tengo en el cuerpo tres de **malvasía**". CORDE, "malvasía" (1560-1660): anónimo (*El venturoso descubrimiento de las ínsulas de la nueva y fértil tierra de Jauja*, 1582); Lope de Vega Carpio (1594, 1613); Pasamonte (dos veces); Antonio de Eslava (cinco veces, 1609); Avellaneda y anónimo (*La vida y hechos de Estebanillo González*, 1648).

[169] PAS: "la primera **mazada**" / AVE: "las terribles **mazadas**"; "media docena de **mazadas**". CORDE, "mazada / mazadas / maçada / maçadas" (1560-1660): Juan de Pineda (1589); Luis Collado (1592); Pasamonte; Francisco López de Úbeda (1605); Avellaneda (dos veces); Hipólito de Vergara (1624); Francisco de Quevedo y Villegas (c 1626-1628); Gonzalo Correas (1627); Juan de Robles (1631) y Baltasar Gracián (1651, 1657).

[170] PAS: "si daba por la cara, había **señal** de oreja a oreja" / AVE: "me hizo esta **señal** en el rostro".

[171] PAS: "me hice **el señal** de la cruz" / AVE: "**al** postrer **señal** de la Priora". Juan Antonio Fago interpreta este uso del término *señal* en masculino como un regionalismo gramatical que constituye una reminiscencia del antiguo romance aragonés (cfr. Juan Antonio Frago, *El «Quijote» apócrifo y Pasamonte*, cit., p. 183).

[172] PAS: "se creyó hacer sus **mangas** en mi casa" / AVE: "[prostitutas] bonísimas, muy de **manga**".

aragonés y de su significado[173].

B) EMPLEO ABUNDANTE Y LLAMATIVO DE TÉRMINOS FRECUENTES.

Tanto Pasamonte como Avellaneda hacen un uso muy abundante del término *trabajo/s*, con el sentido de 'penalidad', 'molestia' o 'suceso infeliz'. El término, en singular o en plural, figura cuarenta y dos veces en la autobiografía de Pasamonte y cuarenta y ocho en el *Quijote* de Avellaneda, y ambos autores lo emplean en expresiones muy parecidas. Se ejemplifican esas coincidencias señalándolas en negrita:

> PAS: "**Todos mis trabajos y** mi **vida** está aquí scrita"; "escribo mi **vida y trabajos**"; "y **con no poco trabajo**"; "a grande ánimo **grandes trabajos** se aparejan"; "con **tantos trabajos**"; "**todos los trabajos que** atrás están escriptos"; "los muchos **trabajos** que vio en mis papeles que yo **hab**ía **pasado**"; "tan honrosos **trabajos** hubiese **padecido**"; "mis **muchos trabajos padecidos**"; "estuve yo muy malo a causa **del trabajo del camino**"…
>
> AVE: "**Todos los trabajos** […] **que padecieron** los santos"; "al cabo de tan largo **camino** y de **tantos trabajos**"; "el amor no se alcanza sino con **muchos trabajos**"; "no le faltaron algunos **trabajos** y desasosiegos de gente libre en el **camino**"; "así **de** los **trabajo**s **del camino** como de las penitencias"; "**ha padecido** infinitos **trabajos**"; "los **grandes trabajos**"; "defensor en **todos mis trabajos**"; "**hab**er **pasado** grandísimos **trabajos**"; "al fin […] de su **vida**, **y** de los **trabajos** que hasta que llegó a él tuvo"; "**con no poco trabajo**"…

Pasamonte y Avellaneda usan frecuentemente el término *remedio*, el cual figura catorce veces en la *Vida y trabajos* y veintitrés en el *Quijote* apócrifo, y en ocasiones formando parte de expresiones muy similares, como se observa en los siguientes ejemplos:

> PAS: "se **dé remedio a** tantos daños"; "**para el remedio**"; "juez en

[173] PAS: "nuestro tío **Mosén** Godino"; "y si mi tío **Mosén** Godino"; "a mi tío **Mosén** Godino" / AVE: "**mosén** Valentín"; "**Mosén** Valentín, que así se llamaba el clérigo"; "mandó **mosén** Valentín que le dejasen reposar"; "dijo a **mosén** Valentín"…

> el remedio desta causa"; "y con muchos remedios no lo pude atravesar"; "luego imaginé el remedio"; "fue preveniendo los remedios"; "me dio un cierto **remedio** ['medicamento'] que lo tomase"…
>
> AVE: "No **para** que **me dé remedio**"; "**dando** juntamente **remedio a** todos mis males"; "el **remedio** ['medicamento] de aquel precioso bálsamo"; "no hay remedio de ese negocio"; "no había remedio con don Quijote"…

Pasamonte menciona dieciséis veces en su autobiografía la ciudad de *Constantinopla* (escrita en ocasiones en la forma *Costantinopla*, sin la primera "n"), en la que residió durante parte de su cautiverio, y la misma ciudad es mencionada ocho veces en el *Quijote* de Avellaneda:

> PAS: "allí en **Constantinopla**"; "Llamaron a mi patrón en **Constantinopla**"; "de aquí volvió en **Constantinopla**"; "tornó mi amo en **Constantinopla**"; "Tornamos en **Constantinopla**"; "Saliendo mi amo de **Constantinopla**"; "fuimos a **Constantinopla**"; "residía en **Costantinopla**"...
>
> AVE: "a enterrar a **Constantinopla**"; "lo que pensaba hacer en **Constantinopla**"; "mi celada iguala en grandeza al chapitel del campanario del gran templo de Santa Sofía de **Constantinopla**"; "hacia Roma y **Constantinopla**"; "los dos lucidos ejércitos del emperador de Babilonia y **Constantinopla**"; "los luteranos de **Constantinopla**"; "uno habrá que saldrá de **Constantinopla**"; "alguna infanta de Babilonia, Transilvania, Trapisonda, Tolomaida, Grecia o **Constantinopla**".

Tanto Pasamonte como Avellaneda emplean frecuentemente el término *negocio*. Ya hemos visto que ambos usan expresiones muy parecidas y poco frecuentes entre 1560 y 1660 que incluyen dicho término (PAS: "**traté con él** mis **negocios**" / AVE: "**trat**ar de sus **negocios con él**"), y que asocian negocios indeterminados con la ciudad de Roma (PAS: "Y siendo llamado […] **a no sé qué negocios de Roma**" / AVE: "por habérsele ofrecido **cierto negocio**, había ido forzosamente **a Roma**"). Ambos autores se valen además del término en otras expresiones similares:

> PAS: "**comuniqué con** él mi **negocio**"; "**tomaba** el **negocio** a mi cargo"; "**traté mis negocios**"; "yo **tomaba** el **negocio** a mi cargo"; **"traté mis negocios**"; "Gerónimo Márquez **haría mis negocios**"; "que

él haría mi negocio como suyo"…

AVE: "tengo un **negocio** de importancia que **tratar**"; "tengo un poco que **comunicar con**tigo esta noche sobre un **negocio** de importancia"; "No hay […] que dar ni **tomar** más sobre este **negocio**"; "que tengo que **tratar con él** un **negocio**"; para **comunicarle** […] un **negocio**"; "Encargóse la vieja […] de **tratar el negocio**"; "miro por vuestros **negocios** mejor que vos propio"…

Ambos se refieren repetidamente a *Nuestro Señor* y a *Nuestra señora* y mencionan las *llagas* de Jesucristo, así como el *oficio de Nuestra Señora* o las *Horas de Nuestra Señora* (esto es, el mismo libro de oraciones dedicado a la Virgen):

PAS: "Guarde Nuestro Señor a Vuestra Paternidad"; "que Nuestro Señor con su clemencia se lo pague"; "a las cinco **llagas de Nuestro Señor**";"oyendo misa en Nuestra Señora del Pilar"; "Dimos misa en una iglesia de Nuestra Señora"; "día de Nuestra Señora de Setiembre"; "me partí para Nuestra Señora de Lorito"; "Yo entré poco a poco en Nuestra Señora del Populo"; "como yo no les había escripto de Nuestra Señora pensaban que era muerto"; "y de allí a Nuestra Señora de Monserrate"; el milagro de Nuestra Señora de Lorito; tomó casa en Nuestra Señora de la Peña"; "quedé obligado a confesar y comulgar cada primer domingo de mes y Pascuas y Apóstoles y fiestas de Nuestro Señor y Nuestra Señora"; y oí los oficios y en **un oficio de Nuestra Señora**"…

AVE: "por todas cuantas **llagas** tuvieron Job, el señor san Lázaro, el señor san Francisco y, lo que más es, **Nuestro Señor** Jesucristo"; "Satanás tentó a Nuestro Señor Jesucristo"; "Comenzó tras esto a ir a misa con su rosario en las manos, con las ***Horas de Nuestra Señora*"**; "¿Has leído santo que más aficionado fuese a Nuestra Señora que éste?"; "pues Nuestra Señora de los Dolores nos ha librado de los que nos podían causar los palos"; "tiene muy lindo altar mayor y otro de Nuestra Señora del Rosario"…

Tanto en la *Vida y trabajos* como en el *Quijote* apócrifo se mencionan numerosos santos, once de ellos coincidentes:

PAS: "**San Bernardo**"; "**San Pablo**"; "**San Sebastián**"; "**San Francisco**"; "San Francisco de Asise"; "San Felipe"; "**San Juan**"; "San Mateo"; "**San Gerónimo**"; "**Sancta Catalina**"; "Sancta Lucía"; "San Leonardo"; "**San Pedro**"; "San Juan Baptista"; "**Santiago**"; "**San**

Lorenzo"; "Sancto Antonio"; "San Joseph"; " San Francisco de Paula"; "Sancto Domingo"; "San Miguel Arcángelo"; "**San Lucas**".

AVE: "san Juan Damasceno"; "san Gregorio"; "santo Job"; "**san Pablo**"; "**san Lorenzo**"; "san Bartolomé"; "**santa Catalina**"; "**san Bernardo**"; "san Berlorge"; "san Jorge"; "san Lázaro"; "**san Francisco**"; "**san Sebastián**"; "san Antón"; "**san Pedro**"; "san Cristóbal"; "santa Apolonia"; "san Martín"; "san Quintín"; "**Santiago**"; "santa Bárbara"; "san Dionís"; "**san Lucas**"; "santa Susana"; "san Gabriel"; "san Roque"; "**san Juan**"; "san Agustín"; "san Alejos"; "san Julián"; "san Longinos"; "San Juste"; " **San Hierónimo**".

Pasamonte y Avellaneda hacen referencia al *Santísimo Sacramento* y a *los divinos sacramentos*. Ya hemos visto que ambos usan una expresión idéntica y casi exclusiva que incluye la secuencia "los divinos sacramentos de la" (PAS: "**los divinos sacramentos de la** Penitencia ***y Eucaristía***" / AVE: "**los divinos sacramentos de la** confesión ***y eucaristía***"), pero los dos emplean frecuentemente, además, la secuencia más breve "los divinos sacramentos", que aparece registrada tan solo nueve veces entre 1560 y 1660[174]. Puede observarse la similitud de las expresiones:

> PAS: "el Sanctísimo Sacramento"; "Continuando los divinos sacramentos"; "Yo continuaba los divinos sacramentos"; "**recebí el Sanctísimo Sacramento**"; "tomé tres purgas y otras tres veces los divinos sacramentos"; "Acudí a los divinos sacramentos"; "la virtud de los divinos sacramentos"; "Arrodillado **delante el Sanctísimo Sacramento**"; "Y con la frecuencia de los divinos sacramentos"…
>
> AVE: "una **delante** d**el Santísimo Sacramento**"; "y otra al Santísimo Sacramento"; "**recib**iendo **el Santísimo Sacramento** muy a menudo"; "**receb**ir **los divinos sacramentos**"; "**receb**idos todos **los divinos sacramentos**"; "se pone **delante** d**el Santísimo Sacramento**".

[174] CORDE, "los divinos sacramentos" (1560-1660): *Fray Luis de Granada [1504-1588]* (1562); Juan de Pineda (tres veces, 1589); *Juan de Castellanos [1522-1607]* (1589); Pedro de Ribadeneira (1595); *Fray Alonso de Cabrera [ca 1548-1598]* (a 1598); Pasamonte; Juan de los Ángeles (1607); Avellaneda y María de Zayas y Sotomayor (1657-1649).

Asimismo, Pasamonte y Avellaneda usan frecuentemente la expresión "reniego de":

> PAS: "y digo que **reniego del** demonio"; "Pero **reniego de** el demonio y de todas sus obras"; "y torno a decir que **reniego del** demonio y de todas sus obras"; "*Iterumque* **reniego del** demonio y de sus obras"…
>
> AVE: "**Reniego de** la puta que me parió"; "¡Oh, **reniego de** ese Bellido o bellaco de Olfos"; "¡Oh, **reniego de** los zancajos de la mujer de Job!"; "¡Oh, **reniego de** quien mal me quiere"; "Yo **reniego de** su venganza"...

Los dos emplean distintas formas pronominales del verbo *maravillar*:

> PAS: "Yo me maravillé"; "Él se maravilló"; "Y lo que me maravilla".
>
> AVE: "Maravillóse mucho don Álvaro Tarfe"; "el cual se maravillaba"; "se maravillaron infinito"; "de lo cual se maravillaron"; "yo me maravillaba"; "el cual se maravilló"; "me maravillo"; "mucho me maravillo"; "Ya me maravillaba yo"…

Tanto en la *Vida y trabajos* como en el *Quijote* apócrifo aparecen varias formas del verbo *tornar*. Como hemos comprobado, Pasamonte y Avellaneda emplean una expresión idéntica y poco frecuente entre 1560 y 1660 que incluye dicho verbo, con el significado de 'volver al asunto que se estaba contando' (PAS: "**Tornando a mi** propósito" / AVE: "**tornando a mi** cuento"). Pasamonte emplea en otras dos ocasiones expresiones parecidas ("A su tiempo, tornaré a tratar dél"; "Tornando a mis suegros, digo que…"), y ambos autores usan abundantemente distintas formas del mencionado verbo, en ocasiones formando parte de expresiones similares:

> PAS: "Me torné a arrodillar"; "tornamos en Italia"; "Y me torné a arrojar al esquife"; "y torné con ese virrey en Túnes"; "la torné a ayudar a hacer"; "por tres días no tornaron en sí"; "Torné a arrojarme a la mar"; "Yo me torné desconsolado"; "tornó mi amo en Constantinopla"; "Tornó el barbero con mi respuesta a Florio"; "Yo torné en mí"; "se tornaba de mil colores"; "yo **torné a cabalgar**"; "**tornó a cabalgar**"; "la haría **tornar loca**"…
>
> AVE: "se tornaron molinos"; "queremos tornar a nuestras caballerías"; "le habedes tornado de cera"; "se **tornó loco**"; "tornándome otro fray Juan Guarismas"; "se los tornaré doblados"; "me tornó el alma al cuerpo"; "si torno a mi lugar"; "tornaron

cumplidamente a recobrar"; "Luego torno a entronizarme"; "si las tornan a decir"; "se querrá tornar turca"; "¿Moro te has tornado?"; "estoy por **tornar a subir en mi caballo**"….

También es frecuente en las obras de ambos autores el verbo *espantar*, y en las dos figura el término *espanto* y alguno de sus derivados:

PAS: "para espantar los pájaros"; "para espantar a todo el mundo"; "por espantarnos"; "**se espant**aron los que lo vieron"; "que fue el **espanto**"; "entran por aquel baño espantando"; "quedó espantado"; "quedando espantado"; "otro caso espantable"; "que cierto pone **espanto**"…

AVE: "nadie **se espant**e"; "No **se espant**e vuesa merced"; "me espanto que escribiese esa carta"; "me espanto de que"; "pusiese algún espantajo"; "lo que aumenta el **espanto** es ver"; "Pero no me espanto"; "increíble lástima y **espanto**"; "se espantaba de verla tal"; "más hay que espantarse de los pecados"…

Pasamonte y Avellaneda usan a menudo el adjetivo *pobre* en expresiones que pretenden mover a la compasión:

PAS: "Y el pobre Pasamonte"; "Y el pobre fraile"; "El pobre Baptista"; "el pobre Pasamonte se despertó"; "Piensen que **corazón** haría el **pobre Pasamonte**"; "el pobre griego"; "el pobre confesor"; "Veis aquí el pobre Pasamonte"; "¡Miren qué tal estaría el pobre Pasamonte […]!"…

AVE: "lo mesmo hiciera del pobre Sancho"; "el pobre del escribano"; "en el **corazón** del **pobre Sancho**"; "el pobre caballero armado"; "el pobre perro"; "El pobre Sancho"; "¡Compasión del pobre de Sancho […]!" ; "el sufrimiento del pobre Sancho"; "el pobre de asno"; "¡qué hará del pobre mi señor de don Quijote!...

Y los dos autores cotejados se sirven frecuentemente del adjetivo indeterminado *cierto*:

PAS: "salieron ciertos hombres armados al camino"; "yo tenía ciertos designios"; "pasábamos ciertos bajeles"; "Venlos ir ciertos genízaros"; "me hicieron ciertos emplastos"; "con ciertos señores"; "Él me habló de ciertos cristianos cuales él"; "me dio un cierto remedio"; "estando ciertos soldados presos"; "Fui a **ciertos caballeros amigos**"…

AVE: "ciertos caballeros granadinos"; "entre ciertos anales de

historias"; "con ciertos papelones y engrudo"; "por cierto inconveniente"; "*Cómo don Álvaro Tarfe convidó* ***ciertos amigos*** *suyos a comer*"; "en la posada de **cierto caballero** principal"; "llegaron a cierto prado"; "le habían desvalijado ciertos fragutes"; "a holgarse con **ciertos amigos**"; "ciertos salteadores"...

V. CONSTRUCCIONES SINTÁCTICAS SEMEJANTES.

Se exponen a continuación algunas construcciones sintácticas coincidentes en la *Vida y trabajos* de Pasamonte y en el *Quijote* de Avellaneda.

— Uso muy frecuente por parte de ambos autores de la conjunción *como* con sentido causal o temporal seguida del verbo *decir* (se indican algunos ejemplos de los muchos casos en los que aparece):

PAS: "**como** se hizo el agua y fue noche, ellos pasaron la palabra de mano en mano **diciendo**:…"; "**Como** llegó la palabra al sardo, que decía yo que no se moviese ninguno, él se alzó y de manera que yo lo oyese, me **dijo**:…"; "**como** me vio encima la bancada mía, me **dijo**: …"; "Y **como** me vio por las señales que el Francisco le había dado, me **dijo**:…"; "El traidor, **como** supo la verdad, luego se fue al Bajá y le **dijo**…"; "**Como** el Bajá aprietase, […] el bueno y sacrificado fraile se opuso a esto con un argumento y **dijo**:"; "Y **como** el fraile dijo que el argentero napolitano le había dado toda la cosa, luego los turcos todos **dijeron**:…"; "Y **como** me vio el guardián, me **dijo**:…"; "Luego, **como** el negro guardián entró en el baño, **dijo**…"; "**como** llegó, **dijo** a la mujer:…"; "**como** la tuvo abajo, **dijo** a la muchacha:…; "**Como** sentimos tal ruido, […] el estremeño con la candela en la mano se me atravesó delante de la puerta y **dijo**:…"; "y **como** él oyó esto, se tornaba de mil colores y no acertaba a hablar, como quien **dice**:…"; "**Como** le alcancé, me **dijo**:…"; "y **como** me vio ser hombre de buen trato, **dijo** mucho bien de mí"; "**como** entré en casa, las mujeres me recibieron con mucho amor y me **dijeron**…"; "**Como** las mujeres dijeron que por el barranco había escapado, ellos se lo creyeron y **dijeron**:…"; "**Como** los bellacos se fueron, las buenas mujeres me **dijeron**…"; "y **como** yo estaba en tanta necesidad de consejo y peligro de vida, acudí a mi confesor y a la iglesia más cerca, y **dije** al portero:…"; "y en una tierra, **como** me veían, **decían** luego: …

AVE: "**Como** se vio don Quijote en la plaza cercado de tanta gente,

viendo que todos se reían, comenzó a **decir**: …"; "Mas, **como** vio don Quijote al barbero, que ya le quería curar, le **dijo**: …"; "**como** vio Sancho [al jumento], se levantó de la mesa, y abrazándolo le **dijo**: …"; "el cual, **como** los vio juntos, les **dijo**: …"; "**como** se le llegasen por verle de cerca algunas personas, con deseo de saber quién era y a qué fin entraba armado de todas piezas en la ciudad, les **dijo** en voz alta; …"; "a los cuales **como** viese don Quijote, les comenzó a **decir**: …"; "Al cual, **como** vio don Álvaro tan malparado, llena de sangre la cara y manos y con unas esposas en ellas, le **dijo**: …"; "**como** vio que daba las agujetas a aquella vieja, y no las había querido recebir, antes le había cerrado la ventana, levantó la voz, **diciendo**: …"; "y, **como** le vio con las barbas espesas, cara de bobo y rellenado en su jumento, pensando que era algún labrador zafio de las aldeas vecinas, y no criado de don Quijote, le **dijo**: …"; "y, **como** conoció a Sancho, entró corriendo a su amo, **diciéndole**: …"; "y, **como** vio a don Quijote y a Sancho, que ya estaban apeados, diola a la ama y fuese para don Quijote y, abrazándole, le **dijo**: …"; "**como** la mujer que estaba atada sintió rumor de gente, comenzó a levantar la voz y a **decir**: …"; "La buena señora, **como** vio que don Quijote no le había entendido, se volvió al soldado, que se estaba riendo, y le **dijo**: …"…

— Uso muy frecuente de la construcción "No […] sino que" (se indican algunos ejemplos de los muchos casos en los que aparece):

PAS: "**No** me alargo más como indigno, **sino que** Nuestro Señor guarde a Vuestra Paternidad"; "y **no** me acuerdo más, **sino que** estuve bueno"; "con muchas razones **no** quisieron **sino que** me habían de hacer compañía"; "**no** fuese por Cassín Bajá ni por casa del Baylo de Venecia ni de Francia, **sino que** tomase una parma"; "que **no**, **sino que** me había desmayado"; "**no** fuese en Gaeta, **sino que** asentase mi plaza en Castil Novo"; "**no** me atrevo a decir nada ni quiero, **sino que** digo que **no** fue sueño, **sino que** lo vide con estos ojos corporales"; "**no** sé qué imaginarme, **sino que** Nuestro Señor…"; "**No** quiero decir quién es este capitán, **sino que** es persona que podía competir con Simón Mago"; "Cierto que mi intento **no** fue otro, **sino que** no creyese a soplones"; "mi intento **no** ha sido otro **sino que** vuestra merced no se crea de ligero"; "**No** le basta a este traidor nuestro enemigo hacer su hecho, **sino que** también quiere procurar los ajenos"; "Pero Dios remediado lo tiene, **sino que** los hombres no quieren caer de su necedad"…

AVE: "**no** es creíble **sino que** ha de haber puesto los ojo en…"; "**no**

tira a las aves mientras que las ve andar volando, […] **sino que** aguarda a que se asienten en algún puesto"; "Yo lo prometo […] de llevar a enterrar su cuerpo, **no** solamente a San Pedro de Cerdeña, que dice, **sino que** […] le tengo de llevar a enterrar a Constantinopla"; "**no** nos metamos en estas batallas impertinentes, **sino que** vamos nuestro camino"; "**no** solamente serán por ellos castigados, **sino que** juntamente…"; "y **no** hay remedio con él, **sino que** habemos de ir buscando tuertos por ese mundo"; "**no** hay remedio con él, **sino que** quiere que aunque me pese le siga"; "**No**, **sino que** es algún grandísimo bellaco"; "**No** permite mi reputación, señor don Álvaro, que me detenga más un día en esta ciudad, **sino que** me es forzoso salir…"; "**no** hay **sino que** os vais y me aguardéis"; "**no** es bien aguarde que tú vengas a vengarte ni a castigar con el hierro del venablo el mío, **sino que** es justo que yo te vengue"; "pues **no** hay **duda sino que** no seré creída dél"; "pues **no** puedo negar **sino que** os he mirado con buenos ojos"; "**no** quiere la muerte de los pecadores, **sino que** se conviertan y vivan"; "fío que **no** sólo eso hagan por vos, **sino que** os regalarán muy mucho"; "**no** se atrevan a tal de aquí adelante con escuderos tan andantes y de estofa como yo, **sino que** tomen ejemplo"…

— Uso frecuente del verbo *mirar* en imperativo plural ("miren" / "Miren") al inicio de frase, seguido de un complemento directo:

PAS: "y **miren** […] que hay cosas escondidas de sabios prudentes y las saben los niños"; ¡Y **miren** qué tentación y a qué tiempo!"; "**Miren** Pasamonte, que ha hecho tantas maldades por alzarse con esta galera"; "Pues **miren** el suceso"; "**Miren** qué sustento para un hombre de gran cuerpo"; "y **miren** donde le trujo su pecado a mis manos"; "¡**miren** qué primo hermano!"; "¡**Miren** cuáles paran los hombres con sus artes infernales!"; "¡**Miren** que tal estaría el pobre Pasamonte […]!"; "**Miren** cuán ciertos estaban en sus bellaquerías"; "**Miren** cómo puede ser"; "**Miren** si hay traición que se pueda igualar a esta"…

AVE: "**Miren** vuesas señorías lo que pide esta lanza y el anillo que della cuelga"; "¡**Miren**, cuerpo de Barrabás, lo que no quiso la muy hechicera!"; "¡**Miren** la arenga de los diablos que ha tomado para su cuento, tan larga como la Cuaresma!"; "¡**Miren** el tonto goloso, las nuevas de importancia que nos traía!"; "¡**Miren** el ignorante!"; "¡**Miren** si me había de hartar con ellas!"; "**Miren**, pues, ¡qué hará del pobre mi señor de don Quijote!".

— Uso frecuente del verbo *ver* en segunda persona del plural ("veis" / "Veis") al inicio de frase, seguido de un complemento directo. Tanto Pasamonte como Avellaneda usan las expresiones "No veis", "Ya veis", "Veis aquí" y "Y/y veis aquí":

> PAS: "**Ya veis** que yo soy corto de vista"; "¿**No veis** que el tiempo se acerca?"; "Señor Petrivi, **ya veis** cómo tarda el pasaje"; "**Veis aquí** mis orejas y narices"; "**Veis aquí** el milagro de Nuestra Señora de Lorito"; "**Veis aquí** el pobre Pasamonte"; "**Veis aquí** que no hay nada"; "**y veis aquí** dónde entran cuatro hombres armados".
>
> AVE: "**ya veis** el porfiado cerco"; "**Ya veis**, mi bien, lo que pasa"; "**Y veis aquí** por agora ese doblón"; "**Ya veis**, reina deste rey, los muchos dineros que tenemos"; "**No veis**, Sancho –respondió el ermitaño–, que todo fue permisión de Dios"; "**ya veis**, ínclitos Guzmanes"; "¿**Veis aquí** este muchacho que ha venido de allá no ha un mes?"; "¿**no veis**, entre aquellos soldados que en la puerta del castillo están haciendo centinela, un hombre alto y moreno de cara?"; "Hermano, **ya veis** cómo está vuestro amo"; "**Veis** lo que pasa en la plaza".

— Verbo *renegar* + "y aun [...] de quien" o "de cuanto" / "de cuantos":

> PAS: "Pero **reniego** de el demonio y de todas sus obras, **y aun** digo **de quien** en ellos cree"; "que **reniego** del demonio y de todas sus obras y **de cuanto** en ellos hay".
>
> AVE: "¡Oh, **reniego** de ese Bellido o bellaco de Olfos, **y aun de quien** nos metió en este melonar"; "¡Oh, **reniego de quien** mal me quiere **y de quien** no se duele de mí en tan triste trance!"; "¡Oh, **reniego de cuantos** Cides hay en toda la cidería!".

— Expresión "que el que" junto a un adjetivo o adverbio comparativo (*mayor*, *mejor*, *peor*, *más*, *menos*):

> PAS: "**que el que** tiene uno de la región del aire es de **mayor** calidad"; "**que el que más** me persiguió **más** me ayudó".
>
> AVE: "**menos** cacareado y agresor de sus letores **que el que** a su primera parte puso Miguel de Cervantes Saavedra"; "**que el que** correr quisiere tan al trote / non puede haber **mejor** solaz de vida"; "algún golpe **peor que el que** otro tal cual él me había dado".

— Uso de la expresión "la una [...] la otra":

PAS: "me paseaba de **la una** parte del aposento a **la otra**"; "esta diferencia hago yo de **la una** tentación a **la otra**".

AVE: "**la una**, servicio muy grande a Dios, y **la otra**, provecho al mundo"; "como la araña y abeja, que de una misma flor saca **la una** ponzoña que mata y **la otra** miel suave y dulce que regala y da vida"; "teniendo en **la una** mano una varilla y en **la otra** una comedia"; "que con aquella vara que tiene en **la una** mano hace los cercos, figuras y carácteres en invocación a los demonios, y con aquel libro que tiene en **la otra** los conjura"; "dándole con rostro benévolo con **la una** mano un manojo de llaves de oro, y poniéndole con **la otra** en la cabeza una guirnalda de agnocasto"; "las dos dueñas, **la una** con cadenas desnuda y **la otra** sin ojos"; "tengo dos faltas: **la una** es que soy un poco comedor y **la otra** que para despertarme a las mañanas, algunas veces es menester que el amo se llegue a la cama y me dé con algún zapato".

—Uso de la expresión "se llegó a" + [conjunción "y"] + verbo *decir* (Pasamonte solo la emplea una vez, y es más frecuente en el *Quijote* apócrifo):

PAS: "el médico **se llegó a** mí **y** me **dijo**…".

AVE: "**se llegó a** don Quijote **diciendo**: …; "**se llegó a don Quijote y** […] **le dijo**: …"; "**se llegó a** su amo […] **y** […] **le dijo**: …"; "**se llegó a** donde estaba don Quijote, **y** […] **le dijo**: …"; "**se llegó** a él, **diciendo**:…"; "**se llegó a** él, y, tirando reciamente, se le quitó **diciendo**: …"; "**se llegó a** él con mucha cólera, **diciendo**: …"; "Don Quijote **se llegó a** ella, **diciendo**…; "**se llegó** don Carlos **a** su negro y disfrazado secretario, **diciéndole**: …

— Uso de la expresión "a fe que si […] que…" (Pasamonte la emplea una sola vez, y es más frecuente en el *Quijote* apócrifo):

PAS: "Pero **a fe que si** el herido es enemigo suyo, **que** nunca él le sane".

AVE: "Pues **a fe que si** la agarro por los cabellos, **que** ha de saltar de un brinco las escaleras"; "que **a fe que si** a Rocinante […], le preguntase dónde querría más ir, […] **que** dijese que más querría …;" "**y a fe que si** le coge la justicia, **que** se le ha de acordar para todos los días de su vida"; "que **a fe que** tiene jurado mi señor **que**…"; "Pues **a fe que si** no fuera porque le tuve miedo, **que** la hubiera hecho a mojicones que se acordara de Sancho Panza"; "Y aun **a fe que si** me

pidiese un poco de saliva en ayunas, **que** no se la podría dar"; "Pues **a fe que si** agarro un medio ladrillo, **que** yo las haga a todas que abran"; "**A fe que si** torno a mi lugar, **que** en un huerto que tengo junto a mi casa he de sembrar por lo menos un celemín dellas"…

— Uso de la construcción *artículo* + *adjetivo* + *nombre* + "que se vio" (Pasamonte la emplea una sola vez, y figura dos veces en el *Quijote* apócrifo):

PAS: "*El buen fraile* **que se vio** perdido".
AVE: "*La disoluta mozuela*, **que se vio** despedir de aquella manera"; "*La buena mujer*, **que se vio** tratar de reina"[175].

— Frase comparativa introducida por "como quien" (es empleada una vez por Pasamonte y otra por Avellaneda):

PAS: "Embisten todas tres con toda Biserta con un alarido y a gente desarmada, **como quien** corta melones al melonar, hicieron pedazos dieciocho o veinte".
AVE: "y una a una [las albondiguillas], **como quien** come un racimo de uvas, se las metió entre pecho y espalda".

CONCLUSIÓN

El análisis lingüístico, como se ha advertido, no puede proporcionar por sí solo un resultado totalmente inequívoco a la hora de garantizar quién escribió el *Quijote* apócrifo, ya que pueden encontrarse coincidencias expresivas entre Avellaneda y varios de los autores propuestos como candidatos a la autoría de su obra. No obstante, teniendo en cuenta que la autobiografía de Pasamonte no es demasiado extensa, y que la mayor parte de las expresiones coincidentes apuntadas a lo largo de este trabajo pueden considerarse objetivamente relevantes (ya sea debido a su nula o escasa frecuencia de uso por parte de otros autores, o a su empleo abundante y llamativo por parte de Pasamonte y de Avellaneda), el cotejo realizado demuestra que entre la *Vida y trabajos* y el *Quijote* apócrifo existen suficientes similitudes, y sobradamente significativas,

[175] Avellaneda usa además la expresión "*Sancho,* ***que se vio*** *apretado en la cárcel*".

como para sustentar fundadamente que ambas obras fueron escritas por el mismo autor.

En concreto, hemos registrado cinco expresiones idénticas y exclusivas de Pasamonte y de Avellaneda que no han sido empleadas a lo largo de la historia por ningún otro escritor, las cuales ostentan el mayor rango de relevancia a la hora de confirmar la identificación de los dos autores cotejados. Asimismo, hemos podido localizar once expresiones casi idénticas y exclusivas; doce secuencias idénticas y exclusivas entre 1560 y 1660; dieciséis expresiones casi idénticas y exclusivas entre 1560 y 1660; cuarenta y siete expresiones idénticas y poco frecuentes entre 1560 y 1660 (usadas por Pasamonte, Avellaneda y, como máximo, ocho autores más), y cuarenta expresiones casi idénticas y poco frecuentes entre 1560 y 1660 (igualmente empleadas por un número de entre tres y diez autores, incluidos Pasamonte y Avellaneda). También hemos identificado varias expresiones que, sin ser idénticas o casi idénticas, son muy similares y aúnan dos conceptos parecidos; otras que, aun siendo relativamente comunes en la época, son usadas de forma frecuente y llamativa tanto por Pasamonte como por Avellaneda, así como términos poco frecuentes o llamativos y casos de empleo abundante de términos comunes, en ocasiones formando parte de expresiones muy similares. Por último, hemos indicado varias construcciones sintácticas coincidentes.

La abundancia de las coincidencias observadas y el grado de relevancia de las mismas desmienten la impresión subjetiva de que entre la *Vida y trabajos* y el *Quijote* apócrifo hay grandes diferencias expresivas, y colaboran a ratificar de forma objetiva que Pasamonte y Avellaneda eran la misma persona.

Por lo demás, el análisis de las similitudes lingüísticas no constituye la única prueba a favor de la identificación de Pasamonte con Avellaneda, sino que viene a sumarse a otras muchas evidencias que permiten garantizar que el aragonés fue el autor del *Quijote* apócrifo[176].

En suma, Pasamonte se sirvió de otras obras literarias para escribir el *Quijote* apócrifo y se esmeró más al componerlo que al redactar su *Vida y trabajos*, pero siguió empleando en su novela muchos de los usos expresivos de su autobiografía.

---

[176] Remito a los trabajos de mi autoría citados en la nota 2, en los que se detalla el desarrollo de la disputa que se produjo entre Cervantes y Pasamonte.

A
B C D E
F

ETIÓPICAS

4 (2008)

ÍNDICE

4 (2008)

ARTÍCULOS

María Sánchez Pérez, *La poética de las relaciones de sucesos tremendistas en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI): construcción y reelaboración*

M.ª Rocío Lepe García, *El hibridismo genérico en* La quinta de Laura *de Castillo Solórzano, I. La impronta bizantina*

Juan Manuel Daza Somoano, *Apuntes acerca de la* Apología por una décima del autor de las «Soledades»*, del abad de Rute*

M.ª Rocío Lepe García, *El hibridismo genérico en* La quinta de Laura *de Castillo Solórzano, II. La impronta sentimental*

Juan Pablo Ortiz Hernández, *Hacia el camino de la luz: San Juan de la Cruz y la llama de amor viva como una búsqueda de la verdad sustancial*

Sergio Fernández López, *Algo más sobre la supuesta Biblia de Alba. El hebraísta Pedro de Palencia interrogado por la Inquisición*

Rocío Olivares Zorrilla, *Las Loas Herméticas de Sor Juana*

Fausta Antonucci y Rafael González Cañal, *Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro (2005-2008). Balance y perspectivas*

ARTÍCULOS

María Sánchez Pérez

M.ª Rocío Lepe García

Juan Manuel Daza Somoano

M.ª Rocío Lepe García

Juan Pablo Ortiz Hernández

Sergio Fernández López

Rocío Olivares Zorrilla

Fausta Antonucci y Rafael González Cañal

A
B C D E
F

LA POÉTICA DE LAS RELACIONES DE SUCESOS TREMENDISTAS EN PLIEGOS SUELTOS POÉTICOS (SIGLO XVI): CONSTRUCCIÓN Y REELABORACIÓN

María Sánchez-Pérez
CSIC

La peculiar relación que se estableció entre poética y retórica durante los Siglos de Oro, no sólo en España, sino también en Europa, tiene fácil comprobación al estudiar la obra de numerosos escritores y tratadistas de la época. La subordinación o la desvinculación de ambas disciplinas son dos posturas contrarias que contaron con defensores y detractores de una y otra inclinación teórica[1]. Sin embargo, no quisiéramos entrar ahora en controversias de este tipo, sino solamente intentar acercarnos al proceso de construcción y reelaboración poética que se observa en las relaciones de sucesos en pliegos sueltos poéticos del siglo XVI, fijando nuestra atención concretamente en los *casos horribles y espantosos*[2].

[1] Existen numerosos trabajos particulares sobre este aspecto, aunque no es momento ahora de detallarlos todos. No obstante, como estudios generales pueden verse, entre otros, Francesco Tateo, *Retorica e Poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1960; Karl Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI: estado de la investigación y problemática*, Madrid, CSIC, 1973; Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia: Universidad de Murcia, 1980; Eustaquio Sánchez Salor, "La Poética, ¿disciplina independiente en el humanismo renacentista?", en *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico. (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, coords. José María Maestre Maestre & Joaquín Pascual Barea, Cádiz, Universidad de Cádiz & Instituto de Estudios Turolenses, 1993; y José A. Sánchez Marín & Mª. Nieves Muñoz Martín, eds., *Retórica, poética y géneros literarios*, Granada, Universidad de Granada, 2004.

[2] Ya estudiamos en otro lugar el aspecto retórico como modelo compositivo que vertebraba estas obras: María Sánchez Pérez, "La retórica de las relaciones tremendistas del siglo XVI", en *Praestans Labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, coord. y ed. Javier San José Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 217-234.

No queremos tampoco ahondar en los diferentes juicios estéticos que, a lo largo del tiempo, se han ido pronunciando en torno a esta literatura de cordel. Sabemos que fueron muy pocos los coetáneos que se ocuparon de estas piezas[3] y, durante siglos, se consideró a este tipo de literatura de "mal gusto", no sólo desde un punto de vista estético, sino también moral. Durante años, la investigación literaria evitó el estudio de esta parcela fronteriza y a la vez marginada de nuestra literatura. Los juicios de valor estuvieron presentes a la hora de valorar los pliegos sueltos. Así, Mª. Cruz García de Enterría afirmaba:

> Parecen todas ellas [las Historias de la Literatura Española], o casi todas, basadas en un prejuicio o apriorismo muy claro: la literatura del pueblo, o del vulgo, o de la masa, es una subliteratura y, como el mismo nombre indica, no es propiamente literatura: luego, no hay motivo para ocuparse de ella, puede dejarse al margen. Y si por acaso se le dedican algunas observaciones, marginales y rápidas también, están escritas con una gran carga negativa, estética o ideológica, que termina por teñir de oscuro el leve panorama subliterario que trazan[4].

Aunque existen diversos acercamientos a estas obras literarias a lo largo de su historia, es en el siglo XIX cuando encontramos que los estudios en torno a estas piezas van cobrando ya un cariz diferente. No obstante, será en el siglo XX, gracias a la obra de don Antonio Rodríguez Moñino y la labor realizada posteriormente por sus discípulos, cuando los

[3] Baste como ejemplo la biblioteca de don Fernando Colón, quien anotó en sus libros de registro, con minucioso cuidado y detalle, los títulos de los pliegos de cordel –junto con su precio– que fue comprando y adquiriendo por toda Europa.

[4] Mª. Cruz García de Enterría, *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor, 1983, pp. 15-16. Lo mismo opinaba Julio Caro Baroja cuando afirmaba que "no ha de chocar, así, que la 'literatura de cordel', expresión perfecta del gusto popular, cayera bajo la condena de quienes, además de esgrimir razones morales contra ella, esgrimieron razones de tipo estético, para considerarla despreciable: razones de 'mal gusto'", en su *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990, p. 20.

pliegos sueltos poéticos sean considerados testimonios literarios e históricos que no podían ser silenciados por más tiempo[5].

Con todo, nuestra intención ahora es comprobar cómo a pesar de la calidad poética inferior que se desprende de la lectura de estos textos, al examinar algunas de estas obras con mayor detenimiento, se observa que algunos de sus compositores intentaban dotar a sus textos de una mayor calidad artística. Actualmente, es difícil saber con exactitud qué acceso tuvieron estos copleros a la tradición litereraria anterior y qué obras de su época pudieron influir a la hora de componer sus obras; sin embargo, los sermones, las lecturas públicas y el hecho de que los libros impresos no fueran privilegio exclusivo de las gentes más acomodadas, son algunos de los aspectos que debemos tener en cuenta al abordar esta cuestión. No obstante, ya señaló Margit Frenk que este aspecto debía ser reexaminado[6].

Ya estudiamos en otra ocasión cómo las descripciones de tempestades y tormentas en el mar seguían unos patrones cultos establecidos desde antiguo y, por lo tanto, los ciegos y copleros populares del Quinientos echaban mano de todos los materiales que tenían a su alcance a la hora de componer sus obras[7]. Los tópicos y lugares comunes que se repiten en nuestra literatura, en todas estas narraciones de las obras consideradas "mayores", son utilizadas también por estos *ruiseñores* populares, por lo que es posible afirmar que existe un trasvase de formas y contenidos, especialmente de la literatura culta a la popular. No obstante, este hecho no siempre sucede así, y ello puede comprobarse gracias al proceso judicial abierto a un coplero popular del siglo XVI –descubierto hace unos años por Pedro M. Cátedra–, donde se pone de manisfiesto cómo existen límites muy delicados a la hora de analizar textos

[5] Nos referiremos a muchas de estas obras a lo largo de este trabajo.

[6] "Quizá ya es tiempo de enfocar bajo otro ángulo la cuestión de los sectores sociales que tenían acceso a las obras literarias en el Siglo de Oro y, para ello, reexaminar los vehículos por los cuales esas obras llegaban al público", en M. Frenk, *Entre la voz y el silencio (La lectura en tiempos de Cervantes)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997; cita tomada de la p. 24; sobre este aspecto consúltense, especialmente, pp. 24-26.

[7] *Vid*. María Sánchez Pérez, "Noticias sobre desastres naturales: tormentas y tempestades en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI), en *Las noticias en los siglos de la imprenta manual. Homenaje a Mercedes Agulló, Henry Ettinghausen, Mª. Cruz García de Enterría, Giuseppina Ledda, Augustin Redondo y José Simón*, ed. Sagrario López Poza, A Coruña, SIELAE & Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2006, pp. 191-199.

construidos fundamentalmente para infundir sentimientos de piedad y virtud[8].

Pretendemos mostrar ahora solamente algunos ejemplos, tomados de las relaciones de sucesos tremendistas, que demuestran la voluntad de estos autores por conferir a sus textos una mayor calidad literaria. Para ello, comenzaremos por el siguiente pliego de Benito Carrasco[9]: *Caso admirable y espantoso, agora nuevamente sucedido en este año de mil y quinientos y ochenta y siete, que trata cómo un mal hijo fue desobediente a sus padres y de la maldición que su madre le hechó, y cómo se tornó moro. Y el riguroso castigo que Dios hizo sobre él, con otras cosas de grande admiración y exemplo para que los padres castiguen a sus hijos. Compuesto por Benito Carrasco, natural de Fuente Vejuna. Impressa con licencia en casa de Hubert Gotard. Año de MDLXXXVIII*[10]. El título no deja lugar a dudas de que nos hallamos ante una obra de carácter truculento. No queremos alargarnos ahora resumiendo el contenido de esta pieza, pero sí debemos situar el contexto para comprender mejor los versos que trataremos a continuación. Cuando ese hijo desobediente

[8] Pedro M. Cátedra, *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2002. Para este aspecto, véanse, especialmente, pp. 89-98.

[9] La obra de Benito Carrasco, uno de los *ruiseñores* populares más conocidos y prolíficos de pliegos sueltos poéticos, no ha sido estudiada aún con detenimiento. Sin embargo, ya en 1983, Mª. Cruz García de Enterría incluyó el estudio de uno de sus pliegos en su monografía *Literaturas marginadas*, pp. 68-78. Otros trabajos en torno a este autor son: Juan Carlos Izquierdo Villaverde, "Un acercamiento a la obra de Benito Carrasco", en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso de la AISO*, 1998, pp. 857-868; David Ferrer, *Ávila y la literatura del Barroco*, Ávila, Diputación de Ávila, 2004; véase concretamente el Capítulo V, titulado "Pliegos sueltos, literatura popular y otros asuntos no tan marginales. Benito Carrasco y la literatura de cordel", pp. 87-123.

[10] Se trata del núm. 94.5 recogido en la magna obra de Antonio Rodríguez Moñino, *Nuevo Diccionario Bibliográfico de Pliegos Sueltos Poéticos. Siglo XVI*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins & Víctor Infantes, Madrid, Castalia & Editora Regional de Extremadura, 1997 (en adelante nos referiremos a él utilizando sencillamente sus dos primeras palabras, *Nuevo Diccionario*), que se ha visto incrementado por las aportaciones que Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes han ido publicando en seis entregas distintas de la revista *Criticón*: "Suplementos al *Nuevo Diccionario*. Olvidos, rectificaciones y ganancias de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI", 71 (1997), pp. 191-193; 74 (1998), pp. 181-189; 77 (1999), pp. 143-153; 79 (2000), pp. 167-176; 83 (2001), pp. 197-201; y 90 (2004), pp. 137-152, respectivamente.

reniega de la fe católica y se encuentra en Tetuán, compra como esclavo a un mercader cristiano, de quien desea vengarse por haberle ganado, en cierta ocasión, todo su dinero en una partida. Tras la terrible tortura a la que se ve sometido el mercader, éste, a punto de expirar, profiere las siguientes palabras:

> Dulcíssimo Iesús, ya es allegada
> la dulce hora de mí más pretendida,
> quando ha de ser mi alma desatada
> del ñudo con que el cuerpo la trae asida.
> ¡O, hora dichosa y bien afortunada,
> ven muerte, pues serás bien recebida,
> que morir por mi Christo quiero ahora,
> que un bel morir toda la vida honora!
>
> Dulce Iesús, Señor del alma mía,
> recibe esta alma allá en tu eterno seno.
> Y a vos, sacra christífera María,
> oloroso ciprés en valle ameno,
> sed intercessora vos, señora pía,
> pues tengo este tormento por muy bueno.
> Ya mi dichosa suerte se mejora
> que un bel morir toda la vida honora. [vv. 351-366]

No solamente encontramos un cambio en la métrica, ya que el resto de la obra está compuesta en las típicas quintillas dobles o de ciego[11]; sino que se observa claramente un tono distinto: frente a la

[11] *Vid*. Nieves Baranda, "Andanzas y fortuna de una estrofa inexistente: las quintillas dobles o coplas de ciego", *Castilla*, 11 (1986), pp. 9-36.

sencillez de los versos anteriores, existe ahora una clara voluntad artística, por parte de Benito Carrasco, quien incluye estas octavas reales en el clímax de la narración, durante el martirio de un católico a manos de un renegado. Es muy poco frecuente la inserción de estrofas cultas en este tipo de obras, ya que lo habitual es encontrarnos con quintillas de ciego o romances. Los sonetos, las octavas reales, etc., no son patrones métricos usuales en los pliegos sueltos poéticos. Sí es cierto que, en ocasiones, se insertan este tipo de estrofas para celebrar el nacimiento del príncipe don Fernando[12]; para expresar la aflicción que sintió la ciudad de Zaragoza ante la muerte de Felipe II[13]; para ensalzar las excelencias de la ciudad de Granada, tras la expulsión de los moriscos durante la guerra de las Alpujarras[14]; para alabar a algún santo[15]; etc., pero, como señalamos, no son habituales en los pliegos de cordel.

[12] Se trata del núm. 591 del *Nuevo Diccionario*. Es una obra de Juan de Torres que lleva por título: *Relación del nacimiento y christianíssimo* [*sic*] *del sereníssimo príncipe don Fernando, hijo del cathólico rey de España, don Philippe y de la reina doña Anna de Austria, nuestros señores. Compuesta a modo de romance por Iuan de Torres, vezino de Medina del Campo, y en la dicha villa impressa, con licencia, por Vicente de Millis, y por el mismo original en Toledo, en casa de Miguel Ferrer, que sea en gloria. Año de mil y quinientos y setenta y dos*.

[13] Es la entrada 1013 del *Nuevo Diccionario*. Se trata de una obra anónima titulada *Romance de las obsequias funerales que la insigne ciudad de Çaragoça hizo a la muerte del rey don Philippe, nuestro señor, en el qual se declara la orden que llevaron los consejos, iusticias y iurados y las demás parrochias. Y hallarse han algunos sonetos de los más escogidos que para este efecto se hizieron. Y también hallarán las ingeniosas y artificiosas letras que en Collegio Mayor de la Universidad de Alcalá de Henares se hizieron en la muerte del Rey, nuestro señor. Con licencia por el tiempo de dos meses, como consta por el original, desde el día de la data. En Çaragoça, por Iuan Pérez de Valdivieso, 1598. A costa de Iacomo Balde. Véndense en la Diputación*.

[14] Está catalogado con el núm. 141.8 del *Nuevo Diccionario*. Es una obra de Gaspar de la Cintera que lleva por título: *Aquí se contiene cierta cofessión que el illustre señor licenciado Lope de Montenegro Sarmiento, oidor del Consejo y Chancillería de Granada le tomó a Brianda Pérez, amiga y muger que fue del primer reyezillo don Fernandillo de Balor; la qual, siendo preguntada, descubrió grandes y estraños secretos que los moros desse reino tenían para su rebellión y alçamiento. Sacado al pie de la letra en verso por Gaspar de la Cintera, privado de la vista, natural de Úbeda y vezino de Granada. Impressa en Pamplona con licençia, por Thomas Porralis de Saboya. Año de 1571.*

Ahora bien, en el caso que nos ocupa, es obvio que Benito Carrasco poseía un buen acervo cultural, ya que sus dos octavas recuerdan la poesía cancioneril de los siglos XV y XVI, la poesía religiosa y épica de su tiempo e, incluso, se observan rasgos de petrarquismo espiritualizado como se muestra en el verso que cierra ambas estrofas: "que un bel morir toda la vida honora". La acogida de la muerte con alegría la encontramos en algunos poemas de la lírica popular, en el *Cancionero* de Garci Sánchez de Badajoz o en *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor que, como sabemos, tuvo una gran acogida y ejerció una gran influencia en la literatura española de los Siglos de Oro. Esos tópicos sobre la muerte –recuérdese el famoso cantar "Ven muerte tan escondida, que no te sienta venir"–, procedentes de la lírica cancioneril, gustaron especialmente en el siglo XVI y así se observa, por ejemplo, en místicos como Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz. Ese recibimiento gozoso del tránsito hacia la muerte se encuentra también en alguna obra contemporánea a la fecha de impresión de nuestro pliego, como en *La conversión de la Magdalena* de fray Pedro Malón de Chaide y, en efecto, en textos posteriores como las *Rimas sacras* de Lope de Vega.

Por otra parte, debe tenerse en cuenta la tradición de los *ars moriendi* que gozaron de gran éxito ya desde finales de la Edad Media y que contaron con una amplia difusión editorial durante los Siglos de Oro. Esta literatura doctrinal suponía un cambio de mentalidad al dotar de gran importancia al momento del tránsito hacia la muerte y al considerar a ésta como el momento crucial para conseguir la salvación. El género contó, fundamentalmente, con dos tipos de destinatarios: por una parte, el clero, ya que una de sus misiones era ayudar a bien morir a sus feligreses; y otra, los propios fieles cristianos, quienes debían estar preparados para cuando llegase aquel momento. Por citar algunas de las obras más influyentes, destacaremos las siguientes: *Praeparatio ad mortem* de Erasmo de Rotterdam, *Agonía del tránsito de la muerte* de Alejo Venegas o *Arte de ayudar y disponer a bien morir a todo género de personas* de Juan de Salazar. Sin duda, estas y otras obras fueron bien conocidas durante el

[15] Es el núm. 343.5 del *Nuevo Diccionario*. Se trata de una obra de Juan Martín Cordero titulada: *El sucesso y lamentable del fuego de Santa Catharina Mártir, illustre parrochia de la ciudad de Valencia, que succedió el iueves santo, a las doze horas y media después de mediodía, a los 29 de março, año de nuestro Señor, 1584. Descrito por el Doctor Iuan Martín Cordero, rector de la dicha parrochia. Impresso en Valencia, en casa de la viuda de Pedro Huete. Año 1586*.

Quinientos –y aun después– y las doctrinas que contienen es probable que calasen hondo en la mentalidad de la sociedad renacentista[16].

Además, como ya hemos señalado anteriormente, encontramos la influencia clara de Petrarca al citarse casi textualmente su famoso verso: "ch'un bel morir tutta la vita honora"[17]. Poco tiempo después, estas palabras se convirtieron en máxima y, de este modo, ya en la segunda mitad del siglo XVI encontramos que

> en la edición de Bevilacqua se emplea […] la mayúscula con la curiosa finalidad utilitarista de dar realce a versos en los que se advierte un carácter sapiencial, con lo que se facilita la búsqueda de citas que convengan cuando el lector así lo requiera"[18].

En efecto, dentro de estas sentencias se recoge dicho verso, que debió popularizarse pronto, ya que Francisco de Espinosa la recoge en su *Refranero*: "Un bel morir fa tutta la vitta buona, dize el Ytalliano"[19]. También Gonzalo Correas lo registra en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, donde indica: "Un bel morir tota la vita honora.

[16] Algunos estudios actuales en torno a este asunto que pueden consultarse son: Augustin Redondo, ed., *La peur de la mort en Espagne au Siècle d'Or*, Paris, Publications de la Sorbonne & Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993; Fernando Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo veintiuno de España, 1993; Máximo García Fernández, *Los castellanos y la muerte. Religiosidad y comportamientos colectivos en el Antiguo Régimen*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996; Philippe Ariès, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, trads. Francisco Carbajo & Richard Perrin, Barcelona, El Acantilado, 2000; y Antonio Rey Hazas, ed., *Artes de bien morir*, Madrid, Lengua de Trapo, 2003.

[17] Se trata del verso 65 de la canción CCVII del *Canzoniere*. Seguimos la siguiente edición: Francesco Petrarca, *Cancionero*, edición bilingüe de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1989.

[18] Jordi Canals Piñas, "Salomón Usque y la primera traducción castellana del *Canzoniere*", *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, 2005, pp. 103-114; tomamos la cita de la p. 107.

[19] Francisco de Espinosa, *Refranero (1527-1547)*, ed. Eleanor S. o'Kane, Madrid, Real Academia Española, 1968, p. 250.

Tómase del poeta italiano"[20]. La aceptación de esta máxima se comprueba al observar que se incluyó también, por ejemplo, en *Don Quijote de la Mancha* de Alonso Fernández de Avellaneda:

> En verdad –dixo don Quixote– que si el señor Japelín acabara tan bien su vida quanto honrosamente acabó la del adúltero soldado, que diera por ser él la mitad del reyno de Chipre que tengo de ganar; pues como muriera, no desesperado como murió, sino en alguna batalla, quedara gloriosíssimo, que, en fin, *un bel morir toda la vida honora*[21].

No es la única vez que aparece citado en las obras literarias de los Siglos de Oro, ya que, en 1634, Lope de Vega lo parodia ya en su obra *La Gatomaquia*[22]. Sabemos, además, que la impronta de Petrarca se dejó sentir desde muy temprano en nuestras letras, en ocasiones, de forma espiritualizada, gracias a las influencias cristiana y neoplatónica.

Teniedo en cuenta, por tanto, todos estos aspectos no es de extrañar que Benito Carrasco en ese pliego tremendista intentase dotar a sus versos de una mayor calidad y, para ello, nada mejor que utilizar las

[20] Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, texte établi, annoté et présenté par Louis Combet, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1967.

[21] Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 89. Aparece la cita al final del Capítulo XVI, "En que Bracamonte da fin al cuento del rico desesperado".

[22] Según Marcelo Blázquez Rodrigo: "Dos alusiones a Petrarca encontramos en *La Gatomaquia*: en una de ellas, Lope parodia en italiano el verso final de la estancia 5 de la Canción XX, *In vita di Madonna Laura* que comienza: 'Ben mi credea passar mio tempo omai…

> Miente el que dijo y miente el que lo estampa,
> que *un bel fugir tutta la vita scampa*;
> pues mejor viene ahora
> que *un bel morir tutta la vita onora*. (vv. 2.635-2.638).

Micifuf quiere decir que lo que produce honra es la muerte gloriosa (el *bel morir*) y no la huida salvadora (el *bel fugir*)", en M. Blázquez Rodrigo, *La Gatomaquia de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1995, p. 95.

fuentes orales y escritas que conocía para componer estas dos octavas reales e incluirlas en la parte más dramática de su composición.

No es la única vez que encontramos en estos *casos horribles y espantosos* la inserción de octavas reales en el momento en que algún personaje está siendo martirizado. Fijémonos ahora en el pliego que lleva la siguiente rúbrica: *Trata la presente historia de cómo dos hijos de Mosén Faro, general que fue del exército de Mandoma, fue muerto en el cerco de Ruán por un soldado español; los hijos hizieron voto y omenaje de vengar la muerte del padre en el reino de España. Dentro de Bearne, asalariaron quatro ingleses luteranos para el efeto y de los crueles hechos que hizieron en entrando en el reino de Catalunia, especial el domingo de Carnestolendas, en un devoto Christo y una imagen de san Juan y de Nuestra Señora* […], compuesta por Juan de Mesa, a finales del siglo XVI[23]. No nos detendremos ahora en el resumen de esta obra, pero sí es necesario concretar el momento en que un pobre ermitaño es martirizado y desollado por estos luteranos.

Este grupo de herejes protestantes –que entra en España con el fin de arrasar varios templos dedicados a la devoción mariana– se dirige una noche tempestuosa hacia una ermita y quien allí reside decide acogerlos por caridad. Se produce entonces un diálogo entre el ermitaño y los luteranos, tratando sobre los diferentes atropellos que se están produciendo en Francia e Inglaterra, donde se persigue a los herejes. El ermitaño se compadece de éstos, pero más por su "ceguedad" y el mal fin que tendrán al seguir las doctrinas de Lutero. Uno de los luteranos, indignado, decide que deben acabar con la vida del ermitaño del mismo modo que fue martirizado san Bartolomé, santo a quien estaba erigida la ermita. Antes de morir desollado, el ermitaño dirige las siguientes palabras a la Providencia:

Los ojos inclinados azia el cielo

y dellos distilando, assí dezía:

[23] Se trata del núm. 365 del *Nuevo Diccionario*. Hemos estudiado con más detenimiento este pliego, junto con la totalidad de la obra conservada hasta el momento de Juan de Mesa, en el siguiente trabajo: Eva Belén Carro Carbajal & María Sánchez Pérez, *Literatura popular impresa en La Rioja*, San Millán de la Cogolla, CiLengua, 2008.

"Muy lleno de contento y de consuelo
recibe, buen Jesús, el alma mía.
Sácala, Señor, del frágil suelo
y llévala a gozar de tu alegría.
O, dichosa hora y rica suerte,
pues por ti, Dios, padezco muerte;

págasse el tributo qu'es devido
y a la tierra el cuerpo qu'es vicioso
y al cielo el alma esclarecido,
sufriendo este martirio riguroso
súbela Señor con mi querido
Bartolomé, sacro y glorioso,
el qual murió por ti sin maleficio.

Yo no soy en paz ni soy tan dino
como fue el apóstol excelente,
recio a mi desseo, aunque indigno
el alto consagrado omnipotente,
no quieras, Señor, sacro y divino,
castigar con rigor aquesta gente,
perdónalos, Señor, su maleficio
y recibe este martirio en tu servicio". [vv. 196-219]

Como en la obra de Benito Carrasco que comentábamos en primer lugar, aquí también Juan de Mesa abandona las quintillas dobles en las que está compuesta la narración, para insertar, en uno de los momentos más álgidos de la composición, tres octavas reales que le ayuden a dar

realce al martirio que sufrirá a continuación el ermitaño. La inserción de esta oración supone un pequeño *excursus* que no entorpece la trama narrativa del *caso horrible y espantoso*, ya que una de las finalidades de estos pliegos era precisamente arraigar virtudes, conmover al público y, de paso, apuntalar los valores y doctrinas del catolicismo.

De igual forma que ocurría en el caso anterior, estas tres octavas beben directamente de la tradición, de los mismos temas y motivos que señalábamos anteriormente, de la literatura considerada "mayor", a la que debemos unir también la oratoria sagrada, los sermones, como uno de los géneros que aportó, a estas relaciones tremendistas, diferentes temas, motivos, fórmulas, etc., que serán ampliamente aprovechados por los copleros populares de los Siglos de Oro[24].

Queremos señalar ahora un último ejemplo, compuesto también por Benito Carrasco. Se trata del *Espantoso sucesso que a un mercader ginovés sucedió, el qual dio muerte a su padre y madre y a tres personas de su casa por cierta invención del diablo. Fue traída esta relación por un padre religioso. Vistas y examinadas por el padre fray Diego Ortiz, pedricador* [*sic*]. *Compuestas por Benito Carrasco, vezino de Ávila. Impressas con licencia por Juan de Herrera, en Antequera. Año de MDXCIIII*[25]. Como en los casos que veíamos anteriormente, el autor incluye tres octavas reales en un momento decisivo de la narración: este mercader genovés llega a su casa, sube a su habitación y encuentra a dos

[24] La relación entre predicadores y copleros ha sido puesta de manifiesto en distintas ocasiones. Véanse los siguientes estudios: Mª. Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973; Hillary D. Smith, *Preaching in the Spanish Golden Age*, Oxford, University Press, 1978; Mª. Cruz García de Enterría, "Retórica menor", *Studi Ispanici* (1987-1988), Pisa, Giardini, 1990, págs. 271-291; de la misma autora, "El cuerpo entre predicadores y copleros", en *Le corps dans la société espagnole des XVI et XVII siècles*, ed. Augustin Redondo, Paris, La Sorbonne, 1990, pp. 233-244; Augustin Redondo, "Las relaciones de sucesos en prosa", *Anthropos*, 166-167 (1995), pp. 51-58; P. M. Cátedra, *op. cit.*, especialmente pp. 89-98; María Sánchez Pérez, "*A todos quiero contar / un caso que me ha admirado*: la convocación del público en los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI", en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, dir. Pedro M. Cátedra García, eds. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas & Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 145-159.

[25] Se encuentra catalogado con el núm. 97.5 del *Nuevo Diccionario*.

personas durmiendo en su cama; azuzado por el diablo y pensando que su esposa yace con otro hombre en el lecho conyugal, asesina a sus padres por equivocación. Increpa entonces duramente a su mujer, acusándola de unos hechos que no ha cometido. Éstas son sus palabras antes de cometer el asesinato:

¡O, mugeriles pechos variables,
inconstantes, ligeras más que el viento,
más que la misma luna sois mudables
y más leves que el mismo pensamiento,
más duras que un peñasco y más estables
que el más fiero encumbrado y alto assiento,
más quebradizas que la misma caña,
indómitas, qual roble en la montaña!

¡Trocaste, o fiera juventud, loçana,
gallardo brío, pecho valeroso,
por un caduco rostro y barba cana,
decrépito, cansado y asqueroso,
dexaste, o cruda fiera, o tigre hircana,
fuerça indomable y ánimo brioso,
por una infame barba tembladora,
vívora del Caúcaso mordedora!

¡Profanaste mi bien, mi honor manchaste,
borraste aquel honor de las romanas
y la fe conjugal, feroz, quebraste,
exemplo infame de profanas,

> ya que tal cosa dura imaginaste,
>
> ¿por qué te pagas de caducas canas
>
> y mi florida edad assí aborreces?,
>
> que en este hecho, al fin, muger pareces! [vv. 251-274]

Son varias las fuentes y los tópicos que aparecen en estos versos, ya que delatan claras reminiscencias de la poesía pastoril y acentos misóginos, muy característicos en la poesía y la prosa de los Siglos de Oro, aunque la encontramos también en otros períodos[26]. De este modo, al igual que en la Edad Media, hallamos en estos versos de Benito Carrasco ideas en torno a la mujer que ya se habían puesto de manifiesto en obras anteriores. En palabras de Mercè Puig:

> las críticas se centran generalmente en su personalidad inestable, en su infidelidad. Se trata del tema de la volubilidad femenina tan explotado desde la sátira y también desde la lírica.

[26] Sobre la misoginia en la literatura, pueden consultarse, entre otros, los siguientes estudios: Augustin Redondo, ed., *Images de la femme en Espagne aux XVIème et XVIIème siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994; Iris M. Zavala, coord., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II: La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, Barcelona, Anthropos,1995; Mercè Puig Rodríguez-Escalona, *Poesía misógina en la Edad Media latina (s. XI-XIII)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1995; Michael R. Solomon, *The literature of misogyny in medieval Spain: the "Arcipreste de Talavera" and the "Spill"*, New York, Cambridge University Press, 1997; Robert Archer & Isabel de Riquer, eds., *Contra las mujeres: poemas medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona, Quaderns crema, 1998; Esperanza Bosch Fiol, Victoria A. Ferrer Pérez & Margarita Gili Planas, *Historia de la misoginia*, prólogo de Bonnie S. Anderson, Rubí (Barcelona) & Palma de Mallorca, Anthropos & Servei de Publicacions i Intercanvi Científic de la Universitat de les Illes Balears, 1999; Cristina Segura Graíño, coord., *Feminismo y misoginia en la literatura española: fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Madrid, Narcea, 2001; Begoña Souviron López, *Retórica de la misoginia y el antisemitismo en la ficción medieval*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001; Avelino Sotelo Álvarez, *La mujer desde la misoginia clerical a la exaltación del Renacimiento*, Torrevieja (Alicante), PhD Áristos, 2002; Anna Caballé, ed., *Una breve historia de la misoginia*, Barcelona, Lumen, 2006.

> Ciertamente, estos poemas representan a la mujer como un ser inconstante, engañoso, infiel y venal. En tanto que inconstante y engañosa se acusa a la mujer de ser ligera de palabra, mentirosa y perjura, en tanto que infiel se la tacha de adúltera, mientras que su venalidad se explica por su avaricia y codicia. […] la mujer es principalmente la gran responsable de los males del mundo […][27].

En este pliego suelto, el marido, creyéndose engañado, increpa a su inocente mujer, tachándola de lasciva, lujuriosa, necia, vengadora, cruel, mudable en sus pensamientos y acciones, etc. De esta manera, en la primera octava se la acusa de voluble e inconstante; mientras que en la segunda y tercera, se la describe como una mujer lujuriosa que abandona al marido por un amante de edad avanzada. En efecto, el motivo literario del viejo y el amor es un tópico recurrente en nuestras obras literarias desde antiguo y, así, en muchas ocasiones, el amor unido a la senectud resulta vergonzoso y ridículo. Ya Ovidio hablaba de *turpe senilis amor*; Plauto también representará al viejo enamorado en su teatro cómico; conservamos, asimismo, algunos epigramas de Marcial que así lo atestiguan y son numerosas también las narraciones tanto de carácter culto como popular que, desde la Edad Media, en el Renacimiento e incluso en épocas posteriores, inciden en la misma temática[28]. Son varios, por tanto,

[27] M. Puig Rodríguez-Escalona, *op. cit.*, pp. 14-19.

[28] Existen diferentes refranes sobre este asunto como "Vejez con amor, no hay cosa peor" o "Viejo con moza, mal retoza". En efecto, el motivo del viejo enamorado ha llegado hasta la literatura del siglo XX, pasando desde la antigüedad greco-latina hasta Federico García Lorca. Así, en el siglo XVII, encontramos obras como *El juez de los divorcios*, *El viejo celoso* y *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes; en este último caso, el amor unido a la senectud alcanza cotas de dramatismo no expresadas antes. De épocas posteriores, baste señalar las siguientes obras: *El sí de las niñas* de Moratín, *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón, *Juanita la larga* de Valera o *Mariana Pineda* de Lorca. La profesora Marín Pina, apoyándose en las tesis de G. Minois, afirmaba que la figura ridícula del viejo enamorado es un motivo universal que viene de antiguo y que, precisamente, a partir del siglo XV vuelve a resurgir en toda Europa debido a la proliferación de "matrimonios desiguales por el desfase creciente de las edades entre los esposos", Mª. Carmen Marín Pina, "El humor en el *Clarisel de las flores* de Jerónimo de Urrea", en *Libros de caballerías (de "Amadís" al "Quijote"). Poética, lectura, representación e identidad*, eds. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro & María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas & Sociedad

los clichés en torno a la bajeza e indecencia del amor en la vejez, aunque debemos destacar, no obstante, que no siempre aparecerá el amor en la vejez como un motivo ridículo.

La crueldad de la esposa es también un aspecto que debemos destacar en la segunda octava; de ahí, por ejemplo, los versos "dexaste, o cruda fiera, o tigre hircana, / fuerça indomable y ánimo brioso, / por una infame barba tembladora". Encontramos ya en los clásicos referencias a Hircania, región de África famosa por la ferocidad de sus tigres. Así, en la *Eneida*, concretamente en el reproche de Dido a Eneas, leemos:

> y al fin estalla: "¡Ni tu madre, pérfido,
> fue diosa, ni de Dárdano es tu raza!
> ¡En su riscal te engendraría el Cáucaso,
> de mamar te daría hircana tigre! [vv. 523-526][29]

También en la *Égloga II* de Garcilaso de la Vega –quien a su vez, había bebido de Pietro Bembo– encontrábamos:

> así, aquejado yo de dolor tanto,
> que el alma abandonaba ya la humana
> carne, solté la rienda al triste llanto:
> "¡Oh fiera", dije, "más que tigre hircana
> y más sorda a mis quejas que'l rüido
> embravecido de la mar insana,
> heme entregado, heme aquí rendido,
> he aquí que vences; toma los despojos

---

de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 245-266; en concreto, la cita está tomada de la p. 247, nota 10.

[29] Virgilio, *Eneida*, ed. José Carlos Fernández Corte, trad. Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra, 1995, Libro IV.

de un cuerpo miserable y afligido! […]" [vv. 560-568][30]

Esta expresión –bien conocida en la época– aparece también en otros poetas peninsulares, así, por ejemplo, lo hallamos en la lírica de Luís Vaz de Camões. Algunos años más tarde, Miguel de Cervantes en sus *Novelas Ejemplares* deforma el epíteto con fines humorísticos en boca de algunos personajes, como ocurre en *La gitanilla* o en *Rinconete y Cortadillo* donde "tigre hircana" ha dado paso a "tigre de Ocaña":

> Era Rinconete, aunque muchacho, de muy buen entendimiento, y tenía un buen natural, y como había andado con su padre en el ejercicio de las bulas, sabía algo de buen lenguaje, y dábale gran risa pensar en los vocablos que había oído a Monipodio y a los demás de su compañía y bendita comunidad. Y más cuando por decir *per modum sufragii*, había dicho *per modo de naufragio*, y que sacaban el *estupendo*, por decir *estipendio*, de lo que se garbeaba; y cuando la Cariharta dijo que era Repolido como un *marinero de Tarpeya* y un tigre de *Ocaña*, por decir *Hircania*, con otras mil impertinencias […][31].

Sabemos que la expresión "tigre hircana"[32] se convirtió en tópico para referirse a la mujer esquiva y desdeñosa, para calificar su soberbia, perfidia, deslealtad e impiedad. No es el único animal con el que se identificó y comparó a la mujer para señalar su crueldad y corrupción,

[30] Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros y estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 168-169, y nota 563.

[31] Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. Jorge García López y estudio preliminar de Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 214-215. Así también, por boca de Preciosa se dice: "Eres paloma sin hiel, / pero a veces eres brava / como leona de Orán, / o como tigre de Ocaña", *ibidem*, p. 47.

[32] Normalmente se utilizaba en femenino, aunque, por ejemplo, en *La Arcadia* de Lope de Vega leemos: "Si es discreto, ruego a Dios / que se te muera en los brazos; / y si es necio, al mismo ruego / que le goces muchos años. / Tus hijos te traigan muertos / de un león o tigre hircano; / que a mí, si tú lo deseas, / semejante muerte aguardo.", en Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 128.

pues también son populares las imágenes de la serpiente, el áspid o la víbora. Además, aunque el miedo y el odio hacia la mujer viene de antiguo, los predicadores, ya desde la Edad Media, alimentaron este aspecto:

> Por supuesto, los predicadores no hacían sino difundir y distribuir ampliamente, con la ayuda del arte oratoria, una doctrina que desde hacía mucho tiempo había quedado establecida por obras doctas. Pero éstas, a su vez, conocieron nuevo esplendor gracias a la imprenta, que contribuyó a abrumar a la mujer, al mismo tiempo que se reforzaba el odio al judío y el temor al fin del mundo[33].

Por último, en la tercera estrofa de nuestra relación de sucesos, el marido continúa increpando a la mujer por haber roto la fidelidad conyugal, profanando así su honor. Vuelve a aparecer el tópico del viejo y el amor en esas "caducas canas" a las que se refiere Benito Carrasco, recordando un refrán conocido en la época: "Mal pareçe la moça loçana a par de la barba cana"[34]. Este coplero se hace eco, de este modo, de un tópico común conocido desde antiguo. Se observa, por lo tanto, cómo un *ruiseñor* popular del siglo XVI recrea y reelabora todos los conocimientos que posee para dotar a sus composiciones de una mayor carga literaria. Como ya señaló Pedro M. Cátedra:

> La primera literatura de cordel nace al arrimo de acontecimientos extraordinarios que se enclavan o forman parte de la variedad de signos históricos o humanos que configuran una interpretación del mundo concreto en el que nacen. *La poética de lo actual* de la literatura de cordel es sólo un

[33] Jean Delumeau, *El miedo en Occidente*, Madrid, Taurus, 2002, p. 490. Consúltese, en este caso, el capítulo 10 "Los agentes de Satán: III. La mujer".

[34] Puede verse un pequeño comentario de este refrán en: Sebastián de Horozco, *Libro de los proverbios glosados*, ed. Jack Weiner, Kassel, Reichenberger, 1994, p. 334. Sin embargo, Hernán Núñez en su obra *Refranes o proverbios en romance*, recoge otra variante: "Bien paresce la moça loçana, cabe la barba cana", en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español.* <http://www.rae.es> [1 de diciembre de 2007].

> referente más estratégico o coyuntural que necesario. […] Pienso que lo atractivo de muchas de las *relaciones* de sucesos se debe menos a una inapelable novedad, que a los avatares significativos y narrativos, poéticos si se quiere. […] Cada *relación* es una verdadera historia trágica y ejemplar, una 'novela' en verso en su sentido tradicional[35].

Ahora bien, estos copleros populares se valen de diferentes estrategias poéticas y retóricas con el fin de conseguir el *pathos* aristótelico. Apelan a argumentos sentimentales para conseguir la aprobación, el rechazo, la compasión, la admiración, el odio, el llanto, la risa, etc., de quienes escucharan o leyeran estas coplas, dependiendo de sus intereses. Así, por ejemplo, frente al tono oracional, de súplica y plegaria, que predomina en las primeras composiciones que hemos visto; la hipérbole, la ponderación y la exageración abundan en el tercer ejemplo. En efecto, en los dos primeros casos, el martirio de un católico a manos de herejes debía provocar el rechazo de la sociedad renacentista y, al mismo tiempo, las gentes sentirían una gran compasión hacia los martirizados, de ahí que ambos copleros utilicen el tono lastimoso en las palabras que éstos profieren. Sin embargo, es evidente cómo en el tercer caso, el feroz y cruel ataque que lanza el marido –creyéndose burlado– contra su mujer, sólo podía estar construido sobre tópicos y clichés en torno a la indecencia y concupiscencia de la mujer. En esta ocasión, se busca el ataque y desprecio hacia el cónyuge infiel, aunque sepamos que las críticas están basadas en una equivocación.

Pensemos que, en todos los casos, nos encontramos ante relaciones de sucesos, es decir, ante composiciones cuyo fin debería ser narrar un acontecimiento real o ficcional, aunque siempre verosímil, para informar al público lector u oyente. Se ha afirmado en numerosas ocasiones que, con la literatura de cordel, nos encontramos ante el inicio de un verdadero fenómeno de comunicación de masas, como es el periodismo. No obstante, existen diferencias sustanciales entre los inicios de este género y su desarrollo posterior. A través de estos ejemplos hemos podido observar cómo en estas piezas se supera el mero nivel informativo. Es posible adivinar cómo gracias a estas composiciones en verso, el autor hace prevalecer la calidad artística frente al asunto, es decir, existe un esfuerzo por parte de estos copleros populares para dotar a sus versos de

[35] P. M. Cátedra, *op. cit.*, pp. 221-222.

una intención literaria –poética y retóricamente hablando–, de crear una obra que no responda únicamente a las características propias de una noticia, ya que el coplero intentará acertar, ya sea mejor o peor, "en el terreno del gusto literario"[36].

Existe, por tanto, conciencia artística en estos copleros y *ruiseñores* populares del Quinientos, pese a que su calidad literaria sea, en buena parte de las ocasiones, limitada. Parece evidente que en todas las composiciones versificadas que conservamos de *casos horribles y espantosos* se observa un afán de sus compositores por intentar seguir –probablemente de forma inconsciente– unas pautas retórico-poéticas determinadas, construyendo así obras que superan los límites de la noticia y del carácter puramente informativo. El trasvase de temas, motivos, contenidos, etc., que se produce entre las literaturas culta y popular –especialmente de la primera a la segunda– durante el período renacentista resulta evidente al analizar minuciosa y detalladamente estas coplas contenidas en pliegos sueltos poéticos. Es cierto también que nos hallamos ante una literatura menor, pero no por ello debe desviarse nuestra atención a la hora de analizarlas y estudiarlas desde un punto de vista literario, pues en alguna medida responden también a los gustos y dictados del siglo XVI, y nos permiten, asimismo, adentrarnos en las tradiciones ideológico-culturales de nuestra historia literaria.

[36] P. M. Cátedra, *op. cit.*, p. 221.

EL HIBRIDISMO GENÉRICO EN *LA QUINTA DE LAURA* DE CASTILLO SOLÓRZANO, I. LA IMPRONTA BIZANTINA

Mª Rocío Lepe García

I.E.S. San Sebastián (Huelva)

Cuando en 1649 se publica la última colección de novelas de Alonso de Castillo Solórzano, *La quinta de Laura*, el género cortesano se encuentra en fase de declive compositivo. Desde la publicación de *Las novelas ejemplares* de Cervantes en 1613, fuente originaria del género, hasta la edición de *La quinta*, casi en los umbrales de la segunda mitad del siglo, la novela cortesana es el subgénero novelístico más cultivado, a la vez que demandado por el público lector. En el paradigma inaugurado por Cervantes se encuentran los pilares del género, consolidado varios años más tarde con el extraordinario éxito *de Las fortunas de Diana* de Lope, publicada en 1621. Céspedes y Meneses, Pérez de Montalbán, Tirso de Molina, Castillo Solórzano, María de Zayas, Piña son sólo algunos nombres dentro del nutrido grupo de escritores de esta tendencia, quienes tras el triunfo de Lope de Vega, inician su andadura literaria siguiendo las directrices de la nueva fórmula narrativa.

Uno de los rasgos más singulares del reciente género literario es la simbiosis de elementos genéricos, ya que los componentes narrativos que interactúan en los relatos son inmanentes al género cortesano en unos casos, y derivados de tendencias novelísticas afianzadas en el panorama literario español, en otros. La novela en el siglo XVII se encuentra en un estadio de búsqueda de fórmulas narrativas nuevas, más acordes con el contexto sociocultural surgido a raíz de la Contrarreforma. En esta búsqueda, los novelistas miran hacia su entorno más cercano, la sociedad contemporánea, representada a través de un conjunto de ideas, principios y valores imperantes; pero en el afán de reinventar el género, los

novelistas van más allá de la mera reconstrucción social del momento, atrapando de la tradición literaria todos aquellos elementos narrativos válidos para su constitución. La fórmula resultante es la consecuencia de un proceso ponderado de divergencias y convergencias literarias, que lejos de dejar un acento trasnochado a los relatos, enriquecen el género novelístico dotándolo de variedad y novedad.

El hibridismo de la novela cortesana es poligenérico por la pluralidad de elementos narrativos procedentes de diversas tendencias novelísticas. Algunos proceden de géneros recientes en el panorama literario, como las novelas morisca o picaresca, surgidas ambas en el cercano siglo XVI; otros, en cambio, poseen una tradición literaria más dilatada, remontándose a la Edad Media, como sucede con los elementos procedentes de las novelas sentimental o de caballerías; o a la Antigüedad, en el caso de las novelas pastoril o bizantina. La singularidad reside en la habilidad con la que se orquestan sin disonancias dentro de la ficción novelesca un conjunto variado de elementos narrativos procedentes de distintas tendencias.

El entrecruzamiento de formas, elementos y recursos, procedentes de distintas corrientes narrativas, es un rasgo inherente a la novela de los siglos XVI y XVII, surgido, por un lado, por la coexistencia de patrones diversos en el mismo espacio temporal; y, por otro, por la necesidad de innovación constante de la narrativa, siempre en búsqueda de nuevas vías de *inventio*. El procedimiento más recurrente, en el contexto que nos situamos, es la mixtura de elementos derivados de fuentes diversas, propiciada por la permeabilidad del género narrativo. Estos elementos aparecen unas veces aislados, otras veces integrados en un conjunto unificador.[1]

[1] Es lo que sucede, por ejemplo, en *Los amores de Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso, donde todos los elementos están integrados por un elemento unificador: la memoria de Isea. José Jiménez Ruiz en la introducción a su edición de *Los amores de Clareo y Florisea* (Málaga, Universidad de Málaga, 1997, p. 18) rebate el análisis de Avalle Arce, que habla de elementos "yuxtapuestos".

De todas las fuentes narrativas, una de las más fecundas en la novela cortesana es el modelo bizantino. El género, de procedencia clásica, llega al siglo XVI con notable vitalidad. Aparte de las novelas bizantinas originales escritas a partir de 1655, son numerosos los motivos o recursos bizantinos, entre ellos los viajes y las aventuras, empleados de manera inagotable por los autores de novela corta para dinamizar sus historias. Castillo Solórzano es uno de los autores contemporáneos que recurre a estos elementos narrativos de manera reiterada, con una mayor o menor impregnación en la historia. A veces son meros elementos aislados, de carácter anecdótico o circunstancial; otras veces, son recursos substanciales que atañen a todo el conjunto narrativo, como sucede en las historias en las que el motivo bizantino del viaje tiene un carácter estructurante.

Junto a la impronta bizantina, también tiene su huella en la novela cortesana el legado sentimental, debido principalmente al carácter amoroso de estas novelas. Castillo Solórzano recurre habitualmente a los elementos de la cantera sentimental para el desarrollo de la ficción sentimental. De este dechado selecciona sobre todo recursos válidos para la recuesta amorosa, tales como el empleo de cartas, notas o papeles, terceros o mediadores en la relación, y las composiciones poéticas. Es frecuente, que junto a estos aparezcan elementos procedentes de otras tendencias novelísticas, a veces tan entrelazados que es difícil desglosarlos.

El objetivo de este estudio es comprobar el hibridismo genérico del dechado cortesano en la última colección de Castillo Solórzano, *La quinta de Laura,* con una atención especial a las improntas bizantina y sentimental. Debido a la extensión del análisis, el artículo va a aparecer desglosado en dos partes: la primera en este número, dedicada a la huella bizantina, y la segunda, orientada a la pervivencia de elementos sentimentales, en el siguiente número de *Etiópicas*. La elección de *La quinta* no es arbitraria, ya que al ser la última creación del autor, es un espejo en el que reverberan los rasgos más característicos de su dilatada trayectoria literaria. La demostración del hibridismo genérico en *La quinta* supone, si se aplica el criterio inductivo, aceptar la teoría de que la amalgama holista es un principio intrínseco en las creaciones cortesanas.

1.HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DEL GÉNERO CORTESANO: LAS COLECCIONES DE NOVELA CORTA DE ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO.

En la creación y conformación del género cortesano tienen influencia avatares externos importantes: unos de carácter regresivo, iniciados con la presión de la Inquisición en 1612 contra las obras de contenido inmoral, y recrudecido con la prohibición por parte de la Junta de Reformación de la impresión de novelas y comedias en Castilla durante la década de 1625 a 1635; y otros de carácter propulsor, el más relevante sin duda, el decisivo papel que jugaron los impresores y libreros en las publicaciones y difusiones de las novelas cortas. El primero de los factores condicionó la inexcusable finalidad moral de las historias, con la consiguiente autocensura de los escritores; el segundo, por el contrario, contribuyó a la difusión y consolidación de un género en ciernes, que terminaría convirtiéndose en el más representativo de la literatura del Siglo de Oro.

Para la definición o caracterización interna del género, es valiosa la revisión crítica llevada a cabo por la profesora Rodríguez Cuadros.[2] En el bosquejo repasa las consideraciones más relevantes realizadas sobre el género (fuentes, tipología, formalización funcional…), siguiendo un criterio diacrónico. En su estudio presenta las aportaciones de los primeros expertos en la materia, como Edwin P. Place[3], González de Amezúa[4] o Pfandl,[5] hasta los trabajos más recientes, entre los que destaca el estudio de Mª Pilar Palomo[6] sobre forma y estructura de la novela, y al que aludiremos más adelante.

[2] *Novelas amorosas del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1986, pp. 9 y ss.

[3] *Manual elemental de Novelística Española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de oro con tablas cronológico-descriptivas de la novelística desde los orígenes hasta 1700*, Madrid, Victoriano Suárez, 1926.

[4] "Formación y elementos de la novela cortesana", *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951.

[5] *Historia de la literatura nacional española en la Edad de oro*, Barcelona, Sucesores de J. Pili, 1933.

[6] *La novela cortesana (forma y estructura)*, Barcelona, Planeta, 1976.

Dejando a un lado consideraciones de carácter general, la concepción más extendida de novela cortesana, con el propósito restrictivo de delimitar sus elementos constitutivos, es la siguiente: narración corta, de temática amorosa y con escenario urbano. Aunque es una definición muy sintética, en ella subyacen los tres pilares fundamentales de la novela cortesana: extensión, temática y escenario. Una definición más exhaustiva y precisa sobre novela cortesana es la de Lásperas en su artículo "La novela corta: hacia una definición".[7] En él, además de hacer un repaso a las definiciones aportadas por los críticos en el siglo XIX y principios del XX, señala como rasgos específicos del género los siguientes: narración escrita, destinada a la lectura, con un encuadre urbano, personajes nobles igual que el público receptor, un aparato retórico propio y una ideología extraída de los principios tridentinos.

Mucho se ha discutido el adjetivo que debe acompañar a estas novelas. El marbete más generalizado en los estudios y tratados sobre la fórmula narrativa es el de "corta", en aras de la brevedad de las historias. La otra expresión, "novela cortesana", creada por González de Amezúa[8], ha sido seguida por bastantes autores, aunque con algunas matizaciones. Así algunos críticos han objetado que no todas las novelas se desarrollan en la corte; una refutación válida ciertamente, pero que no contraviene la común ambientación urbana de todas las novelas. Más que consideraciones de carácter categorial como esta, la principal diferencia entre ambos términos reside en su extensión significativa. El término novela corta es más genérico, y es precisamente este ensanchamiento significativo el que permite agrupar bajo él los diversos tipos de novelas. En cambio, el término novela cortesana por su carácter restrictivo es más preciso y define con mayor propiedad el género. No obstante, hoy por

[7] En *La invención de la novela*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 307-17.

[8] Agustín González de Amezúa y Mayo en *Opúsculos histórico-literarios*, Vol. I, CSIC, 1951, indica que la novela cortesana es una modalidad de la novela costumbrista, término más amplio que engloba a todas las novelas que de una manera u otra reflejan la sociedad de la época.

hoy, ambos términos, "novela corta" y "novela cortesana", son utilizados con significado equivalente.[9]

El género cortesano surge y se va abriendo camino en el panorama narrativo español en un momento en el que coexisten en nuestra literatura otras tendencias narrativas. La novela cortesana es la hermana menor de un conjunto de fórmulas narrativas vivas, procedentes todas ellas, directa o indirectamente, de la literatura clásica. La prosa de ficción nace en la Antigüedad y se va configurando en un lento proceso, nutriéndose de elementos muy variados procedentes de fuentes diversas. Todos los géneros narrativos se conforman categorialmente con unos paradigmas propios y distintivos; sin embargo, estos dechados no se encuentran separados en compartimentos estancos, ya que son fórmulas vivas que se mistifican a medida que concurren con otros modelos narrativos.

Cuando se traspasan los umbrales del siglo XVII, el hibridismo compositivo (temático, formal y estructural) es ya un rasgo intrínseco de la novela. Las interferencias narrativas van en una y otra dirección. De todos los subgéneros novelísticos, quizás por su reciente creación y corta trayectoria, la novela cortesana es el más permeable a la mezcolanza creativa, aceptando motivos y elementos de diversas procedencias. De todos los modelos cabe destacar la influencia preponderante de los dechados bizantino y sentimental, que a pesar de su larga tradición se mantienen fecundos en el período barroco, con una notable presencia de elementos en las creaciones cortesanas, ya sea con motivos particulares de carácter accesorio, ya con una función organizativa del relato.

El germen del género, como ya se ha señalado, se encuentra en Cervantes. Antes de 1620 son muy pocas las novelas cortas publicadas, aparte de algunas novelas de Cortés de Tolosa y las colecciones de Salas Barbadillo[10]. Las publicaciones empiezan a proliferar entre 1620 y 1625, cuando muchos autores empiezan a tantear en el nuevo género narrativo:

[9] Isabel Colón Calderón, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto (Col. Arcadia de las Letras), 2001, p. 14.

[10] *Ibid*., p. 22.

Ágreda, Vargas y Salas, Lugo y Dávila, Céspedes y Meneses, Pérez de Montalbán, Piña y Castillo Solórzano entre otros. Entre ellos es Lope de Vega quien desempeña un papel crucial en la consolidación del género. *Las fortunas de Diana*, su primera novela cortesana inserta dentro de *La Filomena,* y publicada en 1621, está considerada el pilar de la nueva tendencia narrativa. Con su composición, Lope le da el espaldarazo definitivo a un género que hasta ese momento sólo había tenido tanteos, sin un éxito notorio.

En la nómina de autores de novela corta descuella un nombre, Alonso de Castillo Solórzano. Este tordesillano, trasladado a la Corte en 1619 para abrirse un hueco en el panorama literario, se convierte en el novelista más prolífico del género. Desde su primera publicación de novelas cortas, *Tardes entretenidas*, en 1626, hasta la última, *La quinta de Laura*, en 1649, Solórzano publica catorce novelas cortesanas, nueve de las cuales son colecciones de novelas cortas. A este corpus novelístico hay que añadir la incursión del autor en otros géneros novelísticos ya consolidados: novelas picaresca, histórica y hagiográfica; así como el ejercicio en la poesía y el teatro. Solórzano fue un autor de notable éxito en su época, circunstancia que prueban tanto la aparición en el mercado editorial de una o dos publicaciones anuales, como la fidelidad de los lectores.

El reconocimiento literario y social de Solórzano en su época, sin embargo, no lo ha refrendado la crítica literaria posterior, a excepción de algunos críticos[11]. En la actualidad, se está rescatando del olvido la producción literaria de Solórzano gracias al trabajo de investigadores como Mª Magdalena Velasco Kindelán[12], Mª Pineda Morell Torrademé[13], con una tesis doctoral sobre la narrativa solorzaniana, o Luciano López

[11] Alan Soons le dedica un estudio completo al autor en su libro titulado *Alonso de Castillo Solórzano*, Boston, Twayne, 1978.

[12] *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Diputación Provincial de Simancas, 1983.

[13] *Estudio de la obra narrativa de Alonso Castillo Solórzano*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2002.

Gutiérrez con otra tesis sobre *Donaires del Parnaso*[14]. A este trabajo de investigación hay que añadir las recientes ediciones de algunas obras del autor realizadas por Pablo Jauralde Pou[15], Jacques Joset[16], el profesor Arellano[17] y Gabriel Maldonado Palmer.[18] Todos estos estudios y ediciones recientes revalidan la calidad literaria de las obras e instan a prestarle una mayor atención.

Cuando el lector se acerca a las novelas de Castillo Solórzano, observa en principio el seguimiento riguroso de los rasgos propios del género cortesano: el empleo de un marco como elemento organizativo; el tratamiento de los dos temas centrales de estas novelas: el amor y el honor; el tratamiento idealizador de la realidad; la anexión a los postulados políticos de la época; la intervención de personajes nobles, caballeros y damas de vida ociosa, con un comportamiento arquetípico; la ambientación urbana de los relatos, en ciudades españolas o extranjeras; la verosimilitud narrativa, con cierto rechazo de los elementos mágicos y maravillosos; o la búsqueda de equilibrio entre entretenimiento y moralidad, siguiendo el tópico horaciano *utile dulci*.

Pero Castillo Solórzano, al igual que otros muchos narradores de la época, se siente apremiado por la innovación literaria. En su afán de alejar el género del encorsetamiento, recurre a enriquecerlo mediante el procedimiento de la interferencia genérica. En esta pretensión elevadora se inclina por la incorporación de rasgos particulares, muchos de ellos motivos aislados de otras tendencias novelísticas, especialmente procedentes de las novelas bizantinas y sentimentales, ambas de corte idealizante. La selección no es en absoluto accidental, ya que de estas corrientes extrae los elementos narrativos que más le interesan para sus

[14] Tesis doctoral dirigida por el doctor Ángel Gómez Moro, Universidad Complutense de Madrid, 2004. Su defensa es del año anterior, 2003.

[15] Edición de *Las harpías en Madrid*, Madrid, Castalia, 1985.

[16] *Las aventuras del Bachiller Trapaza*, Madrid, Cátedra, 1986.

[17] Edición de *El mayorazgo figura*, Barcelona, PPU, 1983.

[18] Edición del auto sacramental *El fuego dado del cielo*, Huelva, Hergué, 2000.

dos objetivos principales: dilatar la acción con aventuras sorprendentes, situadas a veces en marcos exóticos; y profundizar en la relación sentimental de los jóvenes enamorados. De la novela bizantina extrae un compendio variopinto de aventuras (viajes, naufragios, cautiverios…), cuya función es dinamizar y enmarañar la intriga narrativa; de la novela sentimental, sin embargo, recoge todos aquellos recursos (cartas, poemas, lágrimas…) que permiten indagar en los entresijos amorosos de la historia y en las emociones internas de los personajes. La mezcolanza de géneros en el caso de Castillo Solórzano no se reduce únicamente a estas dos tendencias narrativas, pues ciertamente en sus novelas emergen elementos procedentes de otros géneros, la novela picaresca y pastoril entre otros, pero son los mencionados más arriba los que sobresalen en su doble dimensión cuantitativa y cualitativa.

2. *LA QUINTA DE LAURA*, COLOFÓN DE LA PRODUCCIÓN NARRATIVA DE CASTILLO SOLÓRZANO.

La colección fue escrita por el autor en la etapa final de su vida, durante los años que vivió en Italia al servicio de don Pedro Fajardo Zúñiga, marqués de los Vélez. Sobre esta última etapa vital de Castillo Solórzano existen muy pocos datos. Sólo es posible reconstruir en cierta medida su trayectoria final a partir del itinerario realizado en Italia por el marqués, su señor. Cotarelo, en la introducción a la edición de *La niña de los embustes,* apunta que de una breve estancia en Roma debió de pasar a Nápoles, adonde el marqués tuvo que huir, y posteriormente a Palermo, donde su protector fue nombrado virrey de Sicilia. Se sabe que el marqués desempeñó este cargo distintivo hasta la fecha de su muerte en 1647. A partir de este momento no se posee ningún dato sobre Castillo Solórzano. Una gran parte de la crítica considera que en esta fecha ya había fallecido, aunque hoy por hoy no hay datos seguros. Sin embargo, puede corroborar esta hipótesis el hecho de que sus dos últimas obras, *Sala de recreación* y *La quinta de Laura* fueran publicadas a través de un tercero, Iusepe Alfay y Matías de Lizau, respectivamente. Si esta conjetura fuera cierta, ambas obras serían póstumas, ya que fueron publicadas en 1649. Sin embargo, *La quinta* es de las dos obras la última porque *Sala de recreación,* aunque sin publicar, estaba ya terminada diez años antes en 1639, fecha de sus aprobaciones.

La primera edición de *La quinta de Laura* se realiza en Zaragoza. Posteriormente la colección se reedita sólo una vez más, en Madrid, casi un siglo más tarde, en 1732, en la imprenta de J. Alonso y Padilla. Desde entonces no se ha realizado ninguna edición completa de la colección. Sólo la segunda novela del conjunto, *La inclinación española,* se ha publicado en Madrid junto con otras novelas en tres ocasiones posteriores: en la Imprenta Real, 1749, en la Colección de Novelas Escogidas, tomo 3; en 1854, en la imprenta de Rivadeneyra, en la Colección Biblioteca de Autores Españoles, 33; y en la Colección Biblioteca de Cultura Popular, Nº 23 editada por el Patronato Social, en 1914.

La quinta, como el resto de los conjuntos novelísticos del autor, consta de preliminares, una introducción al marco novelístico y, finalmente, las novelas, seis en total. Las historias se insertan en las reuniones o jornadas organizadas por Laura entre el lunes y el sábado de una semana para entretener la espera de una tregua o el final de la guerra. La colección es exclusivamente novelística, igual que *Tardes entretenidas*, el primer conjunto novelístico de Solórzano publicado en 1626, y *Noches de placer*, impresa años más tarde en 1631. Las demás colecciones son mixtas, ya que en ellas es habitual la combinación de novelas con obras dramáticas, entremeses y comedias.

Los preliminares de la colección están formados por una portada con el título, referencia a su contenido, nombre del autor, licencia, lugar de publicación, fecha y encargado de la edición; una dedicatoria al "ilustrísimo señor don Francisco Jacinto Villalpando, marqués de Ossera", realizada por el editor con fecha 18 de diciembre de 1648 (dato que corrobora la muerte del autor en esta fecha, como se ha comentado más arriba); la aprobación y licencia de la obra realizada por dos censores, uno eclesiástico y otro civil: el doctor Juan Francisco Ginovés (con fecha 10 de mayo de 1648) y el también doctor Juan Francisco Andrés (con firma de 21 de mayo de 1648); un prólogo escrito por el autor y dirigido a los lectores, a quienes invoca con el apelativo "carísimo lector", propia de las colecciones finales; y, por último, una defensa de la obra, cuyo contenido principal es la finalidad del conjunto: la combinación del propósito moral, "lo moral que hallares en esas seis novelas basta para muchos advertimientos"; y la distracción, "la mezclo con diferente versos todo a fin de entretenerte". La justificación de la colección responde al habitual tópico horaciano *miscere utile dulci* tan presente en sus colecciones.

A continuación aparece la relación de novelas de la colección: *La ingratitud castigada, La inclinación española, El desdén vuelto a favor, novela escrita sin i, No hay mal que no venga por bien*, *Lances de amor y fortuna,* y *El duende de Zaragoza.*

La escena-marco del conjunto se sitúa en una quinta cercana a Milán, en el valle del río Po. A esta residencia de recreo se retira Laura, la hija del valeroso conde Anselmo, con su tía y criados, mientras su padre lucha en la guerra junto al duque de Milán. Durante la espera del final de la guerra o la firma de una tregua, la joven decide entretener el tiempo libre con el relato de novelas, músicas y danzas. Son sus damas, todas ellas españolas[19], las encargadas de narrar a diario una historia.

Este marco narrativo es un mero pretexto, como ocurre en otras colecciones, para la inserción de las novelas. Estas son, en realidad, narraciones independientes, sin trabazón entre sí, ni con el marco que las agrupa. Mª del Pilar Palomo,[20] en su estudio sobre la estructura de las novelas cortesanas, distingue tres formas de conexión textual a partir de la relación existente entre las unidades narrativas, por un lado, y la existente entre estas y el marco, por otro. Estas estructuras son la yuxtaposición, coordinación y causalidad psicológica, en función de la menor o mayor conexión narrativa entre las partes y el encuadre. Castillo Solórzano, excepto en alguna obra donde emplea la estructura coordinada, caso de *Lisardo enamorado*, se decanta por las estructuras yuxtapuestas, caracterizadas por la ausencia de relación narrativa entre el marco y las novelas. Todas las novelas de *La quinta de Laura* son independientes entre sí por su contenido, y nada de lo que aparece en el marco es significativo para la *inventio* posterior. La única función de este tipo de encuadre sin trama es engarzar las historias autónomas en un sistema unitario.

[19] Los nombres de las jóvenes son Armesinda, Doristea, Artemidora, Filandra, Felisarda y Florista.

[20] *La novela cortesana (forma y estructura),* ob. cit., 1976.

Este marco narrativo es poco novedoso en la medida en que se parece bastante al encuadre de la penúltima colección, *Alivios de Casandra*, publicada en 1640, antes de la marcha del autor a Italia. Las similitudes entre ambos *córnices* residen en la ubicación italiana, concretamente una quinta palaciega con arquitectura muy similar situada en las cercanías del río Po; sus protagonistas son damas de alta alcurnia, Casandra, hija del marqués Ludovico, y Laura, hija del conde Anselmo; las dos jóvenes están acompañadas durante su estancia en la finca por un familiar, el padre en la primera colección y una tía en la segunda; todas las narradoras de las historias son damas de compañía de las protagonistas, rasgo único y exclusivo de estas colecciones, ya que en todas las anteriores intervienen narradores masculinos y femeninos indistintamente. Común es también la nacionalidad de las jóvenes, que inventan y relatan las novelas, puesto que dos son españolas en *Alivios,* y todas en *La quinta de Laura*. El propósito del autor en ambos casos es transferir carácter nacional a unos encuadres de ambientación extranjera. El pretexto para la narración de las novelas es también el mismo, ya que la finalidad de las narraciones es el entretenimiento. Y, por último, otro aspecto común es la aparición de comentarios sobre el género novelístico. En *Alivios,* Gerarda, una de las narradoras, comenta que la novela es un género cultivado tanto en Italia como en España, muy del gusto de los españoles, pero en ningún momento hace alusión al origen italiano del mismo. Solórzano, al igual que Cervantes, defiende siempre desde *Tardes entretenidas* (1626) su originalidad creativa; en *La quinta*, en cambio, sí se mencionan los orígenes italianos de la novela y se menciona a sus grandes novelistas: Bandello, Sansovino o Boccaccio, pero el nacionalismo literario sigue presente, ya que para el autor la calidad de la novela española es superior a la de la italiana:

> Y ahora en España los han excedido con grandes ventajas; pues esto se hace con más primor, y propiedad para entretenimiento de los Lectores, y suspensión suya.[21]

[21] *La quinta de Laura*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Matías de Lizau, 1649, p. 3.

La única divergencia entre los dos marcos narrativos es el motivo del desplazamiento desde la capital lombarda al palacete rural. En *Alivios,* el traslado a la finca se debe a la recomendación médica de llevar a Casandra al campo para que se recupere de su melancolía; y en *La quinta,* a la espera de una tregua o el final de la guerra entre los duques de Milán y Ferrara.

Tras la exposición del marco narrativo, se presentan las novelas de la colección. En su conjunto son seis novelas de diferente naturaleza narrativa: cuatro cortesanas y dos costumbristas. Tradicionalmente, las novelas cortesanas de Solórzano se han clasificado en dos tipos en función del grado de idealización de la realidad. Velasco Kindelán[22] las cataloga en dos subtipos, A y B. Las primeras son novelas costumbristas o cortesanas, ambientadas en la corte o en la ciudad, de carácter realista, y cuyos actantes son damas y caballeros dedicados al galanteo amoroso y a la preservación de su honor. Las novelas de tipo B, en cambio, son novelas idealizadas, ambientadas en alguna corte, y en la que intervienen reyes, príncipes y nobles. La trama central, caracterizada por la aventura y la acción, con guerras, intrigas, deslealtades y traiciones, se entrelaza con una historia amorosa de naturaleza sublime. Los personajes demuestran su amor y fidelidad a pesar de los obstáculos y dificultades que el destino o el azar ponen en su camino. La lealtad de los enamorados es premiada finalmente con el reencuentro y el matrimonio.

Esta división tradicional de las novelas cortesanas de Solórzano en subgrupos viene de atrás. Alan Soons[23] en su obra sobre el autor también clasifica las novelas en dos categorías:

> (a) a novella "of manners," set in Spain and involving wellborn young men and women, characters "of quality," in perils and misunderstandings invariably connected with love; (b) a novella "of fantasy," in which the characters are kings

[22] *LA NOVELA CORTESANA Y PICARESCA DE CASTILLO SOLÓRZANO*, VALLADOLID, INSTITUCIÓN CULTURAL SIMANCAS, 1983.

[23] *Alonso de Castillo Solórzano*, ob. cit., p. 63.

> and princes, shown against settings outside Spain and perhaps in a more or less remote antiquity.

Sin disentir de las clasificaciones anteriores, creemos que se puede precisar aún más. Teniendo en cuenta que el criterio seguido reside en el grado de idealización de la realidad, nos parece más adecuado emplear los términos de "novelas costumbristas" para referirnos a las historias de ambientación realista, desarrolladas en ciudades de la época, y cuyos personajes son galanes y damas movidos por el amor y el honor; y "novelas cortesanas o idealizadas", para las historias ambientadas en cortes españolas o europeas, en un tiempo indeterminado del pasado, con protagonistas nobles, y cuyos temas son primordialmente políticos y amorosos. Estas últimas historias cuentan además con un mayor número de elementos novelescos.

3. LA INFLUENCIA BIZANTINA

La fórmula bizantina, tan cultivada en los siglos XVI y XVII, tiene su fuente y modelo en la novela griega del período helenístico. Aquella sociedad, con los cambios experimentados tras las conquistas de Alejandro Magno por el Mediterráneo y el Próximo Oriente, busca una literatura nueva de entretenimiento y evasión. El modelo elegido es la *Odisea* de Homero, con los viajes y aventuras del protagonista por el Mediterráneo, escenario de la acción. De esta forma surge en el siglo III la novela griega de aventuras. Heliodoro y Aquiles Tacio crean el género con *Etiópicas* y *Teágenes y Cariclea,* escritas por el primero, y la *Historia de los amores de Leucipe y Clitofonte*, compuesta por el segundo.

En los siglos IX y X en Bizancio los escritores empiezan a imitar los modelos griegos anteriores. La literatura bizantina, como sabemos, es el segundo estadio en la evolución de la literatura griega. En España, aparte del poema anónimo versificado en el siglo XIII, *El libro de Apolonio,* no existen muestras de literatura bizantina en la Edad Media. Habría que esperar al siglo XVI para que, a través de las traducciones de las obras clásicas de Heliodoro y Tacio, los autores españoles redescubrieran el género. La primera muestra en España es *Historia de los*

amores de Clareo y Florisea y los trabajos de Isea[24] de Alonso Núñez de Reinoso, publicada en Venecia en 1552. Para su creación, el autor se basó en una versión italiana de los últimos cuatro libros de *Leucipe y Clitofonte*, que en ocasiones sigue con fidelidad.

Un estudio imprescindible para conocer la evolución del género en la Edad Media es el realizado por el profesor Roderick Beaton de la Universidad de Londres.[25] Este profesor, especialista en historia, lengua y literatura griega y bizantina, realiza en un recorrido por la literatura bizantina compuesta en lengua griega entre los siglos XI y XV. Beaton centra su estudio en el análisis del corpus existente siguiendo un criterio diacrónico:

> There are sixteen Greek romances, griten alter 1100, which survive in whole or in part. All but one, the seventeenth-century Erotokritos, written in Crete in close proximity to the thought-world of post-Renaissance Italy, belong to the Middle Ages.[26]

Él distingue dos etapas en la literatura bizantina medieval: la primera correspondiente al periodo 1071-1204, y la segunda desde esta última fecha hasta 1453, cuando Constantinopla cae en poder de los turcos. Todos los textos están en verso, sobre todo por la vinculación de la mayoría de ellos con la literatura occidental. Las obras de la primera etapa se caracterizan por la relación directa con los modelos antiguos, a pesar de que los autores no leyeron las obras de sus predecesores; no obstante, siguiendo la tesis de Mango sostiene que "rather stood in a constant relation to their predecessors".[27]

[24] La edición que hemos utilizado es la realizada por José Jiménez Ruiz, publicada por la Universidad de Málaga, en 1997.

[25] *The medieval greek romance*, Cambrigde University Press, 1996.

[26] *Ibid*, p.1.

[27] *Byzantium: the empire of New Rome*, London, 1980, p.241.

La segunda etapa viene definida en el epígrafe: the rise of vernacular literatura. La lengua empleada ya no es la clásica sino una "mixed or common language" formada por diferentes dialectos. Cinco historias de amor y aventuras fueron compuestas en lengua vernácula en este período, entre ellas, *El relato de Aquiles* y *La historia de Troya*. Todas ellas tienen rasgos comunes: un príncipe real, desconocedor del poder de Eros, sale de su casa o país. En un castillo encuentra a una joven princesa de quien se enamora. A partir de aquí comienzan las aventuras de los jóvenes, entre las cuales consuman su amor. Los finales difieren en las cinco historias: en dos de ellas el desenlace es fatal; y en las tres restantes, los protagonistas, tras un tiempo de separación, se reencuentran felizmente con la ayuda de una mujer. Beaton señala algunas novedades en estas historias con respecto a sus precursoras: el nivel social de los protagonistas y las relaciones sexuales antes del matrimonio. Los protagonistas en estas historias son nobles, de familia real frente a los personajes burgueses de los relatos del siglo XII; por otro lado, el tema sexual, un tabú rigurosamente mantenido en los romances medievales más tempranos, es tratado con mayor libertad.

En nuestra literatura española, a excepción de *El libro de Apolonio*, mencionado más arriba, no existen muestras de literatura bizantina en la Edad Media. Las obras clásicas del género fueron conocidas en Europa a través de traducciones en latín o en lenguas modernas. El manuscrito de Heliodoro de *Teágenes y Cariclea*, encontrado en Basilea en 1534 fue traducido al castellano por Francisco de Vergara, catedrático de la Universidad de Alcalá, antes de 1545, pero no salió a la luz hasta 1554 en Amberes. En 1587 se publicó una nueva traducción de Fernando de Mena con el título *Historia de los leales amantes Teágenes y Claricea*. El relato de Heliodoro fue también traducido a otros idiomas: al italiano (ediciones de Génova y Milán) y al inglés en 1587.

Por su parte, la obra de Aquiles Tacio fue traducida por primera vez al latín por Aníbal de la Croce y, posteriormente, en 1546 al italiano. La novela fue traducida también a varios idiomas. En castellano circuló con el título *Los más fieles amantes Leucipe y Clitofonte*, traducción realizada por Diego de Ágreda y Vargas tomando como referente la italiana de Coccio, impresa en Venecia en 1551. Esta traducción fue publicada en Madrid en1617.

La primera obra original del género en España es *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*. La novela, como ya se ha señalado, es una adaptación libre de la obra de Aquiles Tacio. Su autor sólo inventa el principio y los últimos veinte capítulos. La novela se atiene en general a las características del género, aunque con algunos elementos fantásticos que la aproximan a la novela de caballerías. Prieto[28] destaca la conjunción en el texto de elementos narrativos de otras tendencias, en concreto, cuatro: novela bizantina, sentimental, de caballerías y pastoril. Jiménez Ruiz lamenta que la crítica anterior no haya visto que todos los elementos anteriores aparecen integrados en un motivo unificador: "la memoria de Isea, a través de cuya recreación llegan a nosotros sucesos varios".[29] El empleo de la voz femenina es el rasgo más innovador de la novela, ya que Isea se convierte en narradora de peripecias ajenas y propias. Su voz es la que integra la variedad compositiva.

Trece años después de la publicación de *Clareo y Florisea*, sale a la luz la novela de Jerónimo de Contreras, *La selva de aventuras*. La historia sigue los rasgos inherentes al género, ya que el protagonista Laumenio peregrina por la tierra a causa del amor no correspondido de Arbolea. En este peregrinaje viaja por distintos países, entre ellos Italia y Argel, adonde llega cautivo. Teijeiro Fuentes en su artículo "Jerónimo de Contreras y los libros de *La selva de aventura*. Aproximación al género bizantino"[30] lamenta la escasa atención de la crítica a un texto de notable éxito en el siglo XVI, con veintidós ediciones entre su primera publicación en 1565 y el año 1617 con la edición de Zaragoza. El reconocimiento del público viene corroborado por la traducción de la obra al francés en 1580 y sus posteriores reediciones.

Teijeiro observa, tras el cotejo de las ediciones, la existencia de notables diferencias textuales entre la primera edición de 1565 y la de Alcalá de Henares de 1582. Esta segunda edición presenta importantes novedades en el contenido, ya que el autor añade dos nuevos libros que

28 *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta**,** 1975, pp. 191-192.
29 *Ibid*., p. 18.
30 *Anuario de estudios filológicos*, v. 10, pp. 345-358.

"suponen un cambio radical en la orientación y significado del relato de Contreras".[31]De esta manera, el ascetismo adoctrinador de la primera versión es reorientado hacia un relato amoroso al estilo de las novelas bizantinas. Este giro estructural aproxima la historia, según Armando Durán, al esquema compositivo del *Clareo y Florisea*. Pero el paralelismo, de acuerdo con Teijeiro, no es sólo estructural sino también compositivo. Del análisis de los componentes bizantinos del relato se ocupa el resto del artículo.

El género se prolonga hasta el siglo XVII con las obras de Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, y la de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Con respecto a la primera obra, algunos críticos desestiman su catalogación dentro del género bizantino. Entre ellos cabe citar a Avalle Arce,[32] quien considera la novela un ejemplo de narración postridentina en la que el enamorado Pánfilo de Luján es más bien un símbolo del cristiano que peregrina por el camino de la vida. En la novela se insertan cuatro autos sacramentales, siguiendo la línea religiosa del conjunto. Vossler, a su vez, destaca la poca calidad del conjunto "si se prescinde de las inserciones poéticas".[33]

La segunda obra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, fue publicada póstumamente en 1617. Su éxito y aceptación queda constatada en el importante número de ediciones que se realizaron en un primer momento, posteriormente sin embargo la valoración de la obra ha sido menor. En la actualidad las estimaciones de la obra varían de unos autores a otros. Mientras que para Bergamín[34], es el libro que más le ha gustado de Cervantes; para Jones[35] es una obra decepcionante. Otros críticos como Valbuena[36] adoptan una postura más imparcial. Para él la obra es un

[31] *Ibid*., p. 347.

[32] Prólogo a la edición de *El peregrino en su patria*, Madrid, col**.** Clásicos Castalia, 1973, p. 28-31.

[33] *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid**,** Revista de Occidente, 1940, p. 175, 2ª edición.

[34] *Laberinto de la novela y monstruo de la novelería*, Madrid, 1935.

[35] *Historia de la literatura española, 2. Siglo de oro: prosa y poesía*, Espulgues de Llobregat (Barcelona), Ariel, 1974, p. 275.

[36] Edición, prólogos y notas de *Obras completas* de Miguel de Cervantes, Aguilar, Madrid, 1967, 15ª edición.

contrapunto del Quijote. La obra se incluye dentro del género bizantino, de hecho Cervantes, en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, manifiesta que con esta obra pretende competir con el mismo Heliodoro. Avalle Arce[37] en su estudio de la obra interpreta el peregrinaje de los protagonistas, Auristela y Periandro, como una progresión vital que culmina con la contemplación de Roma.

Aparte de estas obras catalogadas como bizantinas, en los siglos XVI y XVII por la mezcolanza propia del género "novela", aparecen numerosos motivos y elementos de extracción bizantina en novelas clasificadas en otros géneros. De entre todos ellos, es relevante la huella que imprime el género bizantino en la novela cortesana, que por su reciente creación asimila elementos novelísticos procedentes de fuentes diversas.

De manera sintética, los rasgos intrínsecos al género, siguiendo al profesor González Rovira[38], se pueden reducir a los siguientes: los protagonistas son una pareja de jóvenes enamorados; el amor se trata con una perspectiva idealista; la relación va acompañada de sufrimientos, celos o dificultades; la estructura de los relatos responde a un esquema básico de encuentro-separación-reencuentro; tras este último se produce la anagnórisis de los jóvenes; se preserva la castidad como una forma de fidelidad amorosa y moral; se celebra uno o varios matrimonios al final como culminación del amor; hay toda una suma de viajes y aventuras por el Mediterráneo con vicisitudes y dificultades de todo tipo (naufragios, ataques de corsarios, raptos, estancias en islas semidesiertas, cautiverios); se emplean recursos como la mentira, el engaño o el fingimiento en las situaciones de peligro, así como los enredos y equívocos; y, por último, es frecuente la presencia de motivos mágicos y sobrenaturales. Con respecto a este último punto, señala Teijeiro que "estas fuerzas ciegas […] reciben

[37] Edición y prólogo de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1978, pp. 23-27.

[38] *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1966.

una terminología más verosímil para el lector de la época: Fortuna, Destino, providencia o acaso el mismo Dios".[39]

Solórzano aprovecha la mayoría de los recursos propios del género bizantino para componer sus historias amorosas. Estos rasgos tienen en las novelas solorzanianas distinto alcance, ya que mientras algunos son adventicios, otros tienen un papel determinante en el relato. Los motivos bizantinos más frecuentes en las novelas son el tratamiento idealizado del amor, las dificultades de los enamorados en su relación amorosa, y los viajes[40] y aventuras azarosas que viven estos jóvenes. No obstante, otros motivos requieren alguna matización. Así, Solórzano se aparta del género bizantino en el tratamiento de la castidad, especialmente en las novelas costumbristas. Es frecuente que en estas ficciones los jóvenes enamorados se salten las normas literarias e intimen antes del matrimonio, siempre y cuando haya un compromiso fehaciente entre ambas partes, manifiesto en la cédula matrimonial que el enamorado entrega a la dama. En las novelas cortesanas, en las que el grado de idealización es mucho más elevado y el tratamiento del amor menor, no se contemplan deslices sexuales de ningún tipo. En estas novelas los jóvenes se mantienen castos hasta los esponsales.

Otro aspecto en el que diverge la novela solorzaniana de la bizantina es en el escaso empleo de recursos sobrenaturales. Precisamente, uno de los rasgos más definitorios del autor es el alejamiento de lo fantástico y fabuloso, en aras de un mayor verismo.

Los aspectos en los que vamos a centrar el análisis de la impronta bizantina en *La quinta de Laura* son los cuatro pilares básicos del género: las escenas en cautividad, las aventuras en el mar, las peregrinaciones y, por último, los cambios de identidad, los engaños y las mentiras. A partir

[39] *La novela bizantina española: apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988, p. 355.

[40] Este motivo del viaje así como la promesa de tratar a la dama como una hermana son tópicos de procedencia griega.

de estos elementos inherentes al género se abordarán todos los recursos colaterales que aparezcan.

3.1. Escenas en cautividad

Entre los rasgos inherentes al género bizantino, uno de los más conspicuos en *La quinta,* no tanto por su reiteración como por su dilatado desarrollo, es la eventualidad del cautiverio. Las circunstancias de este incidente en la novela solorzaniana vienen motivadas por acontecimientos diversos, pero el más común es el enfrentamiento naval con los piratas que navegan por el Mediterráneo. Estos episodios marítimos, con abordajes en ocasiones de la embarcación donde viaja el protagonista, son mecanismos estructuradores del relato, pues de manera recurrente suponen un desvío del hilo narrativo con desplazamiento de la acción a cualquier reino del norte de África.

Uno de los pasajes más completos sobre la vida en cautividad es el que aparece en la primera de las novelas de la colección, *La ingratitud castigada*. El protagonista de la novela, Don Garcerán de Moncada con título de mariscal de Cataluña, se enamora de doña Gerarda, hermana del marqués de Guadalest, después de ver un retrato de la dama. Este incipiente amor lo impulsa a trasladarse a Valencia para conocer a la joven. El resto de la novela versa sobre las dificultades que encuentra don Garcerán para conquistar a doña Gerarda, ya que ella desde el primer momento manifiesta una profunda aversión hacia él. El motivo del desprecio tiene su germen en un altercado que mantiene don Garcerán con don Vicencio, galán por el que Doña Gerarda siente cierta inclinación, y que termina con la muerte de éste. Este episodio va a ser el desencadenante de la acción posterior, ya que el protagonista se va a ver obligado a huir de la justicia. Todo el episodio de la huida y sus corolarios (viaje de vuelta a Barcelona, captura de la nave por los piratas berberiscos y cautiverio en Argel) es una amplia digresión narrativa que fragmenta la unidad estructural del relato.

Después del aciago episodio que acaba con la muerte de don Vicencio, las acciones subsiguientes del protagonista son la búsqueda de

refugio en un convento de frailes para pasar la noche, y el embarque en un bergantín con dirección a Barcelona al día siguiente. A partir de este momento la narración se intrinca considerablemente con un giro de la acción hacia otro escenario. Determinante de este cambio es el ataque a la nave donde viaja el protagonista por tres galeotas de moros mercaderes. Su capitán, el corsario Alí Rustán, hace prisioneros a todos los hombres de la embarcación y los lleva a Argel, donde los vende en almoneda pública. El mariscal, que cambia su nombre[41] por el de Guillermo para evitar un rescate elevado, pasa a manos de un primo del rey de Argel, Mulei Ozmín, moro de espíritu noble, que le asigna el puesto de jardinero en su palacio. El cambio de nombre, otro de los rasgos más peculiares del género bizantino, es empleado por el protagonista para ocultar su verdadera identidad y origen noble. El desarrollo de este episodio en cautividad supone un paréntesis en el curso narrativo, pero es determinante para la evolución sentimental de don Garcerán. El período de alejamiento, más que mermar las afecciones del joven, las acrecienta hasta convertir su amor en una fijación obsesiva. La fidelidad del protagonista queda plenamente patente cuando rechaza los requerimientos amorosos de Zelidora y su dama Constanza, que tan graves consecuencias acarrea al enamorado. La digresión es, por lo tanto, fundamental para el desarrollo emocional del personaje, sin el cual no se entendería la entrega absoluta e incondicional de este a Gerarda tras el regreso a Valencia.

En el afán de hallar una armonía entre la acción narrativa y el lirismo, finalizado el periplo novelesco, Solórzano intercala un nuevo episodio de naturaleza sentimental: otra historia de amor no correspondido. Esta historia se articula de manera semejante a la ficción anterior con otro triángulo amoroso, en cuyos vértices se encuentran en este caso don Garcerán, Zelidora, hija de Mulei Ozmín, y su dama Constanza, de origen catalán. Las dos jóvenes se enamoran del mariscal e intentan seducirlo, pero don Garcerán, fiel a Gerarda, rechaza estas propuestas amorosas. La diferencia con respecto a la historia amorosa inicial reside en la dirección de los sentimientos, inversos en la relación sujeto-objeto amoroso, ya que don Garcerán se convierte de sujeto amante en objeto amado. Es notable la simetría estructural de la novela, tanto en

[41] La polionomasia tiene como función, según González Rovira, "la ocultación de la verdadera identidad con fines prácticos así como despertar la intriga y la sorpresa del lector", ob. cit., p. 124.

el planteamiento de las historias amorosas como en la alternancia discursiva de pasajes narrativos y líricos. El marco en el que desarrolla esta historia sentimental es el palacio árabe de Mulei Ozmín con sus jardines arábigos de fondo. Esta ambientación oriental confiere al relato un sensualismo exótico muy sugerente para el lector occidental, a la vez que contribuye a dispensar una idea bastante sesgada de la cultura y mentalidad árabes.

Los dos aspectos más destacables de esta digresión narrativa son la aparente maurofilia del autor, por un lado, y las posturas religiosas de los personajes, por otro. Con respecto al primero, el narrador muestra una postura ambivalente, ya que la valoración inicial del mundo árabe y sus personajes evoluciona hacia una consideración negativa del mismo. Así, don Garcerán, cuando es vendido en la almoneda, pasa a servir a un moro rico y magnánimo, pariente del rey, que vive en un palacio aledaño al alcázar. El narrador se detiene al mismo tiempo en subrayar los aspectos más coloristas y selectos del mundo árabe, de acuerdo con el tópico preestablecido en las novelas moriscas. El comportamiento inicial de Mulei Ozmín, como se llama el personaje, es realmente muy liberal: compra a Guillermo porque "se agradó de su presencia", lo lleva a su casa, en donde él mismo subraya su altruísmo:

> Cristiano, ya eres mío, sígueme, que no estás de mala fortuna en haber topado con tan buen amo.[42]

Y le asigna la función de jardinero del palacio, el mejor cargo que puede desempeñar un esclavo.

> Así tuvo suerte el Mariscal, ya que padecía la opresión de cautivo, que no fuese con mayor rigor como otros, que o los compraban para el remo, para trabajar en obras, o en cultivar el campo.[43]

[42] *La quinta de Laura*., ed. cit., p. 24.
[43] *Ibíd*., p. 26.

Esta perspectiva inicial idealizadora empieza pronto a entreverarse con comentarios aislados sobre el trato vejatorio que reciben los esclavos en el mundo árabe, y concluye con una postura inversa a la planteada. Los personajes árabes, descritos de manera positiva al principio, se van volviendo viles a medida que avanza el curso de los acontecimientos. Es lo que sucede a Zelidora, cuyos sentimientos transmutan del amor al odio cuando comprueba la negativa irrevocable de Guillermo a sus ruegos. La frustración personal la impele, con el beneplácito de su padre, a castigar al joven marcándole la frente y las mejillas con hierro candente, y cambiándole de oficio. Este desvío del planteamiento inicial se debe, sobre todo, a que el autor recurre a tópicos maniqueos extremos, unas veces idealizadores, de acuerdo con la tradición literaria morisca, y otras veces, de un realismo crudo siguiendo los prejuicios sociales del momento, que seguramente compartía, pues su acercamiento al mundo árabe es más literario que real. Solórzano, como otros contemporáneos, se distancia de la maurofilia idealizadora del romancero fronterizo o de las novelitas moriscas del XVI para mostrar, a veces de manera distorsionada, una realidad cultural más compleja.

El otro asunto relevante en este paréntesis narrativo es la perspectiva del autor sobre algunas cuestiones religiosas. No es frecuente que estos temas se traten en las novelas solorzanianas, en las que sólo se apuntan algunas referencias ocasionales, pero son cruciales para conocer la perspectiva del autor sobre el asunto. El planteamiento de la historia y el comportamiento de los personajes evidencian un sólido maniqueísmo religioso, resultante de la confrontación de dos creencias y dos culturas diferentes. De acuerdo con esta distribución de papeles, Zelidora resulta ser el paladín del mundo islámico y de la intolerancia religiosa, mientras don Garcerán-Guillermo se convierte en el adalid del mundo cristiano, tolerante y respetuoso con otras creencias, aunque inflexible en sus convicciones religiosas. La confrontación queda expresada de forma contundente cuando Zelidora exige a Guillermo que reniegue de su credo para casarse con ella. La respuesta del cautivo es contundente: el cristianismo es la única religión verdadera:

> Solo se atraviesa un impedimento grande, que me estorba el determinarme, y es el haber de dejar mi ley, cosa que no

> haré aunque me ofrecieran cuantos tesoros hay en el mundo, porque la que profeso es la verdadera, y que ha de salvarnos a los cristianos. [44]

A través de esta declaración de fe del protagonista, Solórzano expresa sus propias convicciones religiosas, que más adelante vuelven a aflorar a través de Constanza, la doncella cristiana de Zelidora. Ella corrobora que el cristianismo es la fe verdadera, lo cual justifica que los cristianos no practiquen la apostasía:

> Esto hallarás en todos los Cristianos, dijo Constanza, que como conocen cuán cierta es la suya, y la vuestra tan falsa, no quieren desistir de lo seguro, por lo que es tan incierto, si bien hay algunos que han apostatado del verdadero camino de la salvación; Guillermo es de tierra donde la Fe Cristiana está arraigada en los católicos pechos de sus moradores, y de muy pocos se sabe, que hayan dejádola.[45]

La novela presenta bastante similitudes temáticas con varias novelas: la *Historia de Rugero y Madama Flor*, intercalada en la cuarta estafa de las *Harpías de Madrid*, novela de carácter picaresco escrita por Solórzano; con *Guzmán, el Bravo,* de Lope de Vega, inserta en *Novelas a Marcia Leonarda*; y con *La libertad merecida*, cuarta novela de *Jornadas alegres*, la segunda colección de novelas de Solórzano publicada en 1626.

El paralelismo con la primera novela estriba tanto en el motivo, el amor no correspondido, como en la actitud de la protagonista, severa y cruel con el caballero a pesar de las constantes pruebas de amor. En ambas historias la ingratitud reiterada de las damas será castigada, ya con la reclusión, como en el caso de Madama Flor encerrada en un convento

44 *Ibíd*., p. 37.
45 *Ibid*., p. 39.

(una punición de índole social); ya con la muerte de Gerarda[46], un acto de justicia divina a su manifiesta crueldad. Ambos desenlaces responden a la moralización implícita de la última etapa creativa del autor.

Las similitudes con *Guzmán, el Bravo* y *La libertad merecida* residen en el episodio del cautiverio, en el que los personajes viven circunstancias muy similares. Entre los rasgos comunes destacan los siguientes: los protagonistas, una vez llegados a tierras berberiscas (los países y motivos difieren en los tres relatos), pasan a servir a personajes principales. En *Guzmán, el Bravo*, a un judío rico, en *La ingratitud* a un árabe pariente del rey, y en *La libertad merecida*, al mismo rey de Marruecos. Las analogías radican igualmente en los puestos que desempeñan los jóvenes, ya que los tres trabajan como jardineros de palacio, y en el amor que despiertan en las hijas de sus dueños. Del mismo modo en las tres historias se crean triángulos amorosos de diverso tipo, aunque siempre con falta de correspondencia por parte del caballero, debido a la fidelidad amorosa que sostienen hacia sus damas. El único rasgo divergente en los tres relatos es la manera en que consiguen la libertad, ya que Guzmán la alcanza gracias a su valor, Garcerán a su astucia e inteligencia, y don Vasco mediante una aclaración de los acontecimientos ante el rey. Por las semejanzas existentes entre los tres episodios es muy probable que Solórzano tomara el bosquejo de sus dos relatos de *Guzmán, el Bravo*, novela que sin duda conocía y había leído.

En *La ingratitud castigada*, como en todas las ficciones amorosas de esta colección, aparecen también recursos propios del acervo sentimental. La novela cortesana es un crisol poliédrico que da cabida a elementos diversos. El género sentimental, que tiene su desarrollo y esplendor en el siglo XV, y deja vestigios en las corrientes novelísticas del XVI, traspasa con discreción los umbrales del XVII para sustentar de recursos propios los episodios amorosos de las novelas cortesanas. Minucioso es el estudio que Rohland de Langbehn[47] realiza sobre la

[46] Estos desenlaces, aunque similares a los de la novela sentimental, difieren en su motivación. El castigo no es resultado de una *reprobatio amoris*, sino de la crueldad de las protagonistas.

[47] *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglo XV y XVI*, Londres, Department of Hispanic Studies, 1999, p. 31 y ss.

ficción sentimental y las fases existentes en el desarrollo del mismo, no tanto por la periodización, como por la caracterización de los textos en sus tres momentos principales.

Los rasgos del género sentimental que van a pervivir en las novelas cortesanas de Solórzano van a ser, sobre todo, los vinculados a la recuesta amorosa. Los más habituales en Solórzano son la instrospección en el análisis de los sentimientos, la presencia de obstáculos (padres o rivales), y los recursos propios de la recuesta amorosa: intervención de terceros[48], intercambio de epístolas, notas y papeles[49], y las composiciones poéticas de galanteo[50].

3.2. Las aventuras en el mar

Los episodios de cautiverio, específicos de los relatos bizantinos, son uno más de los numerosos acontecimientos y aventuras ocurridos en los viajes que realizan los personajes. Frecuentes en los relatos solorzanianos son los naufragios ocurridos en el mar, motivados normalmente por tormentas o tempestades. El escenario de estos sucesos es habitualmente el Mediterráneo, aunque no el único, ya que Solórzano ensancha el espacio[51] tradicional de la novela bizantina, trasladando algunas de sus historias al Atlántico, en torno a las costas de Irlanda, Escocia o Inglaterra. Así entre otras, la segunda novela de *Jornadas*

[48] Los intermediarios del género cortesano, a diferencia de los que aparecen en el sentimental, sólo cumplen la función básica de poner en contacto a los enamorados. La novela cortesana no asume la función apelativa, derivada de la tercería celestinesca, empleada en el género sentimental para difundir conmiseración en la amada.

[49] De acuerdo con la erotodidaxis, las cartas deben ir acompañadas de regalos y otros presentes, como es habitual en la novela sentimental; sin embargo, no es frecuente que este componente tenga presencia en las novelas de Solórzano.

[50] Como ya se ha señalado, dada la extensión de este apartado, la huella sentimental en *La quinta de Laura* se recogerá en una segunda parte de este artículo.

[51] No siempre el itinerario de las novelas bizantinas es real con lugares reconocibles. Núñez de Reinoso en *Clareo y Florisea* crea un itinerario nuevo con islas imaginarias denominadas con nombres simbólicos.

alegres, titulada *La obligación cumplida*, comienza con un naufragio ocurrido frente a las costas de Irlanda. No obstante, es más frecuente que estos desastres se produzcan en el Mediterráneo, con las costas de Italia y Sicilia de fondo, durante los trayectos de ida y vuelta de las naves a España e Italia.

En *La quinta de Laura*, incorpora también Solórzano este motivo bizantino del naufragio. *El desdén vuelto a favor*, tercera novela de la colección, comienza con un temporal marítimo en el litoral catalán. En medio de la tempestad, se encuentra una nave rumbo a Barcelona, sacudida por las olas, que termina chocando contra un escollo. En el hundimiento mueren todos los tripulantes, excepto un joven que logra salvarse al agarrarse a una tabla desgajada de la embarcación. La fuerte marea lo arrastra hasta una cala cercana al puerto de Rosas, en el condado de Rosellón, donde se desarrolla el resto de la historia, de marcado carácter amoroso. La descripción de la tempestad y el naufragio de la nave es una muestra significativa del estilo literario del autor:

> Encontrados el Euro con el Notto, formaron los dos palestra en las campañas de Nereo, donde con la fortaleza de sus embates, con la fuerza de su poder comenzaron a hacer su batalla, lo fuerte de sus golpes, lo severo de sus encuentros, fue en daño del proceloso campo de Neptuno, porque levantando sus olas a las celestes Esferas, formaban excelsos montes de agua, causando horror a los humanos ojos. Fluctuaba entre el borrascoso duelo una nave, que deseando tomar puerto en la famosa Cabeza de Cataluña Barcelona, llegó solo a ver las altas Torres, mas no alcanzó la ventura de poder lograrse su deseo con el fuerte temporal, arrojada con la fuerza de los ríos encontrados émulos, en lo más profundo del salado golfo, tal vez se hallaba tocar en las estrellas, tal en el centro de las salobres aguas. Zozobrando, pues, entre las ondas, solo se escuchaban lamentos roncos de los despechados navegantes. Poco les aprovechaba coger las velas, con las demás faenas, que en tales trances se hacen, porque con más fuerza los dos mortales émulos procuraban su total derrota. Roto estaba el árbol grande, los otros puestos cerca de este estado, cuando era la nave pelota de las ondas, pues esta la sacaba con tremenda fuerza, para que la opuesta

> la tornase con mucha más. Dos horas se pasaron puesto el vaso en este trance, cuando conforme los vasallos de Eolo se conjuraron contra la pobre nave, dando con ella en el más alto escollo que guarnece al mar, tan tremendo fue el choque contra su dureza que echó el vaso muchos fragmentos, en un punto se hallaron los navegantes en los ocultos senos de Neptuno, que les amparó con undoso sepulcro.[52]

Los aspectos más destacables de esta descripción inicial giran en torno al lenguaje y estilo empleados, ya que el motivo es un tópico recurrente del género bizantino. El narrador se vale de la alegoría para trazar la escena, comparando la tempestad con una batalla marítima. Abundan así las imágenes de carácter bélico tales como campañas, fortaleza, embates, batalla, vasallos. La alegoría es un recurso figurativo que cohesiona el texto desde el punto de vista semántico confiriéndole una estructura unitaria. Intercaladas en ese mar de metáforas, se hallan varias referencias mitológicas de carácter culto, habituales en las descripciones solorzanianas, especialmente en las localizaciones espacio-temporales que aparecen al comienzo de sus novelas. Estas alusiones mitológicas, quizás por su origen clásico, son referidas además con un lenguaje fastuoso. María Pineda Morell, en su estudio sobre la novelística de Solórzano, alude a este recurso con el término de "preciosismo pomposo".[53] No obstante, es un mecanismo que también va evolucionando a medida que avanza su producción novelística, pues de la artificiosidad de las primeras novelas, pasa a partir de *Huerta de Valencia* a un uso más moderado y parco, que concluye con el gusto por el lenguaje brillante y ampuloso de las últimas obras.

A renglón seguido de la escena de desasosiego inicial transcrita, el lector se entera de que ha habido un único superviviente del naufragio, un joven que ha salvado su vida al agarrarse a una tabla desgajada del barco. Asido al trozo de madera y con la fortaleza de sus brazos, logra llegar hasta una cala cercana al puerto de Rosas, en el condado de Rosellón, donde es atendido por la hermosa Rosarda. A pesar del manifiesto rechazo

[52] *La quinta de Laura*, ed. cit., p. 121.

[53] *Estudio de la obra narrativa de Alonso Castillo Solórzano*, ob. cit., pp. 670 y ss.

del autor al estilo culterano, como queda reflejado en su novela *El culto graduado* inserta en *Tardes entretenidas* (1626), y de su alejamiento estilístico de esta tendencia, la escena recuerda, aunque sea de soslayo, el inicio de la primera parte de *Las Soledades* de Góngora. El joven, si no "desdeñado, sobre ausente", es empujado después del naufragio hasta una playa, donde agotado pierde el conocimiento. No serán unos pastores en este caso quienes lo encuentren, sino la hija del conde don Remón, la dama de quien se enamorará el superviviente. La escena mencionada es la siguiente:

> Pasaron todos por este trance de la muerte, menos un joven, que abrazado a una angosta tabla de las desechas de la nave, pudo con la fuerza de sus brazos (hechos entonces remos) contrastar la fuerza de las aguas contra el furor del enojado Eolo. Este, pues, con alentado esfuerzo, batallando contra los dos fuertes elementos, tomó puerto en una cala, que tuvo por guardas dos escollos, cerca del puerto de Rosas en el Condado de Rosellón. Apenas el favor celeste le condujo a parte segura, cuando en tocando la mojada arena quedó fuera de su acuerdo, arrojado su cuerpo en ella, que del mucho nadar, anhelando a su salvamento, tuvo este suceso. En este estado se hallaba, cuando para su amparo llegó a aquella parte la hermosa Rosarda.[54]

Estos comienzos con tormenta, tempestad y naufragio son muy habituales en las novelas de Solórzano. Ejemplos similares se pueden leer en *Engañar con la verdad* de *Tardes entretenidas*; en la historia de *Rugero y Lucendra*, intercalada en *Aventuras del bachiller Trapaza*; o en *Amor con amor se paga*, tercera novela de *Alivios de Casandra.*

Aunque es una historia ambientada en la corte, con personajes del más alto rango nobiliario, se acerca por el tratamiento del amor a las novelas costumbristas. El eje argumental es el amor mutuo que Astolfo, hijo del conde de Tolosa, y Rosarda, hija del conde de Rosellón, se prodigan. La afección, que brota de manera natural entre los jóvenes, tiene

[54] *La quinta de Laura,* ed. cit.., p. 121

que superar varios obstáculos, unos más aparentes que reales -la potencial diferencia social existente entre los enamorados-, y otros derivados de los avatares propios del amor. En esta ficción amatoria se aglutinan asimismo rasgos propios del género sentimental, que serán tratados en la segunda parte del artículo.

Entremezclados en la historia amorosa aparecen insertos otros elementos privativos del dechado bizantino e impulsores de la acción. De esta manera el desencadenante de la intriga, en la dirección que toman los acontecimientos, es el cambio de identidad de Astolfo, quien se presenta en la corte de Rosellón con el nombre de Tancredo, natural de Nápoles e hijo de soldado. El fingimiento del protagonista tiene una función clara: complicar una relación amorosa aparentemente viable. El artificio de la ocultación es bastante asiduo en las novelas solorzanianas. De él emana el único impedimento en la relación amorosa de esta novela ya que, según la concepción clasista de la época, sólo es posible el emparejamiento entre iguales.

En el juego amoroso ocupan un papel relevante el empleo de otros recursos bizantinos: el embozo y los disfraces. Estos tópicos recurrentes en el autor aparecen en varias ocasiones en el curso de la novela. Primero, cuando Astolfo acude a la reja donde lo cita su dama. Allí encuentra a Clavela, la intermediaria en la relación, embozada para esconder el rostro. Este recurso, clásico en el género bizantino, tiene como finalidad ocultar la auténtica identidad del personaje. Función semejante tiene más adelante, cuando en un encuentro organizado en la casa de Leonora, amiga y confidente de Rosarda, la protagonista se presenta con "pobres ropas" para fingir que es una hermana suya.

Los jóvenes enamorados, cada uno a su manera –a través del cambio de identidad u ocultación de la misma con procedimientos diversos- y por razones distintas, recurren a rasgos propios del paradigma bizantino con el propósito de encubrir su propio ser. La finalidad última de estos elementos no es otra que la de intrincar la acción para favorecer el enredo.

La presencia de estos materiales bizantinos es un síntoma de la ductilidad del género cortesano, que no se acartona en moldes preestablecidos; una maleabilidad que a su vez va de la mano del trenzamiento compacto de los elementos.

3.3. La peregrinación del *homo viator*

Las aventuras novelescas no siempre tienen como escenario el mar, ya que los personajes solorzanianos también realizan viajes por tierra, con numerosos incidentes en los trayectos. En la cuarta novela de *La quinta*, *No hay mal que no venga por bien*, se relata el peregrinaje del protagonista Anselmo desde su Módena natal hasta Parma, pasando por la capital lombarda. El motivo del viaje, tomado del género bizantino, tiene un carácter vertebrador en el relato, ya que segmenta los hechos narrados en partes simétricas. En la historia, el protagonista se pone en camino en dos ocasiones por motivos diferentes. El primer viaje es irrelevante desde el punto de vista narrativo, pero el segundo destaca por su enjundia argumental, ya que el personaje sufre toda clase de avatares en el trayecto realizado entre Milán y Parma.

Este componente articulador del relato no es óbice para que la historia se aparte en algunos aspectos internos del género bizantino: el joven no inicia el viaje por ninguna razón religiosa -no es una peregrinación a un lugar santo, a Roma o a la Jerusalén celeste-, ni amorosa, ya que no debe poner a prueba su fidelidad a una dama, aunque sí su honestidad, y el amor lo encuentra al final del trayecto como recompensa a sus virtudes e integridad moral.

Las disimilitudes no impiden otras convergencias. Así Anselmo, cuando encuentra el amor y se desposa con la duquesa de Parma, por analogía con el género bizantino, propone la no consunción del matrimonio hasta la celebración de las nupcias oficiales. La mixtura genérica es obvia.

El peregrinaje, cuya causa es en principio un pretexto baladí e incomprensible, va más allá de la aventura. El periplo posee un sentido simbólico y trascendente, ya que no es un mero trayecto espacial, sino un

viaje interior hacia la realización personal y la perfección moral, a pesar de los matices metafísicos que el peregrinaje como viaje del alma adquiere en el siglo XVII por influjo de la corriente contrarreformista.

Sobre este tema del viaje interior o del alma la crítica literaria ha reflexionado bastante. Deffis de Calvo en su libro sobre la novela de peregrinación[55] señala sus precedentes literarios y analiza la evolución del concepto en dos períodos claves para su desarrollo: el Renacimiento y el Barroco. En el siglo XVI se transfiere a la ficción novelesca la idea bíblica de que el personaje puede alcanzar la salvación eterna a través de la peregrinación terrena "ya que todos los peregrinos adquieren la fortaleza necesaria para resistir los embates del caos mundano"[56]. Esta idea ya inoculada en la literatura renacentista se desarrolla notablemente en el siglo XVII por influjo de la Contrarreforma. A la imagen simbólica del mundo como un laberinto confuso, se une el concepto del *homo viator,* que busca en su camino la verdad más allá de la apariencia. En este periplo como indica Deffis "el personaje se ve impulsado por la fe y la gracia divina"[57]. La Contrarreforma, que ve en estas ficciones de aventuras un instrumento propagandístico excelente para divulgar sus propias ideas, se convierte de manera velada en propulsor del género bizantino.

No hay mal que no venga por bien se estructura en tres partes bien definidas. Una primera en que se expone la situación inicial, con la presentación de Anselmo y su familia, y un condicionante común en la novelística de Solórzano: la dicotomía hermano bueno-hermano malo. Este tópico del cainismo aparece de manera reiterada en la novelística del autor, saldándose siempre con resolución feliz a favor del hermano virtuoso. El desencadenante de la acción en la novela es la actitud injusta del padre que favorece la soberbia del hermano prepotente sobre el agraviado. Ante esta situación, Anselmo se ve obligado a partir de su ciudad. El bloque central comprende el viaje y estancia del protagonista en Milán, donde interviene en la complicada resolución de un conflicto de

[55] *Viajeros, peregrinos y enamorados, la novela española de peregrinación en el siglo XVII*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1999.
[56] *La quinta de Laura,* ed. cit., p. 43.
[57] *Ibíd*., p. 46

honor. La tercera y última parte, narra el viaje del protagonista hacia Parma, con episodios desventurados, los *impedimenti*, entre los que figuran el asalto de unos bandidos y el secuestro posterior por parte de algunos familiares de la duquesa Camila. No obstante, todas las desventuras concluirán de manera feliz como recompensa a su calidad humana.

La parte más novelesca de la historia es la tercera, con múltiples aventuras y vicisitudes, como veremos. En la segunda, asistimos a un conflicto de carácter legal en el que participa el protagonista a favor de la justicia y la verdad. Anselmo se convierte en esta parte en testigo y mediador en un conflicto de honor, en el que interviene en calidad de adyuvante. Esta historia, cuyos personajes son Julio Ascanio, Mario Galeazo, su esposa Fabia y Tancredo, un rufián ignominioso, es en realidad una novela corta inserta dentro de la trama central. La historia es un paréntesis en la trayectoria vital de Anselmo, pero clave para conocer su integridad moral. Al mismo tiempo, en esta secuencia se encuentra el germen de la acción posterior, pues Tancredo será un personaje esencial en el avance de los hechos, ya que consciente de su delito de injuria, huye de la justicia, y se une acorde con su vileza a un grupo de delincuentes, quienes robarán a Anselmo todas sus pertenencias.

Una vez resuelto el conflicto de honor mediante un procedimiento judicial, Anselmo prosigue su viaje hacia Nápoles, con detención previa en Parma "quiso Anselmo ver toda la Lombardía, para pasar después a Nápoles, y así previniendo su viaje, la primera ciudad que deseó ver, fue Parma".[58] Los episodios más novelescos de la historia se desarrollan a continuación, ya que el protagonista es asaltado por unos ladrones y capturado después por unos nobles, quienes lo disfrazan de duque y le obligan a representar ese papel en la corte ducal. El engaño llega hasta el punto de que debe suplantar al mismo duque de Urbino en sus esponsales con la duquesa Camila.

Nada más abandonar de noche la posada milanesa y salir de un bosque, se encuentra Anselmo con una tropa de diez bandoleros, a la

[58] *Ibid*., p. 155.

cabeza de los cuales se encuentra Tancredo, quien ansioso de venganza por la delación de éste en el episodio milanés, manda a sus hombres a que le quiten todas las ropas y posesiones "a Anselmo le despojaron de cuanto tenía, sin dejarle, ni aun la camisa".[59]En este estado, no sin antes destacar el narrador la fortaleza de ánimo del joven, prosigue el joven hasta las puertas de Parma, donde pasa toda la noche a la intemperie en un campo de mieses[60].

La presencia de bandoleros, ladrones, rufianes en los caminos es tan frecuente en las novelas de Solórzano, como los piratas y corsarios en las novelas bizantinas. El autor traslada al ámbito terrestre personajes de la misma calaña que los habidos en el mar, con una función similar: complicar la acción, entretener al lector, y demostrar la valentía y entereza de los personajes ante el infortunio. En estas situaciones, señala González Rovira[61], los personajes presentan dos actitudes: se sobreponen a la desventura mediante la voluntad, o la soportan estoicamente, pero en cualquier caso las dificultades enviadas por la Providencia contienen un significado trascendente.

La presencia de bandoleros, ladrones o delincuentes por los caminos es muy frecuente en la novelística solorzaniana. En *El socorro en el peligro* de *Tardes entretenidas* el protagonista Feliciano en su viaje de Madrid a Sevilla se desvía del camino principal debido a un fuerte temporal de agua. Al llegar a una arboleda observa a un grupo de ladrones en torno a un fuego. Amarrados a unos árboles próximos se encuentran una dama y su mancebo. El caballero, arrojado como le corresponde a su papel, libera a la dama y su criado. *En el delito, el remedio*, última novela de *Alivios de Casandra*, comienza igualmente con una escena de ladrones en una noche tempestuosa. El objetivo de éstos es profanar una tumba para robar las joyas de una joven difunta. La presencia de estos personajes no es extraña, ya que están muy presentes tanto en la fuente italiana del género, el *Decamerón*, repleto de ladrones, burladores, rufianes y personajes de idéntico jaez, como en la literatura picaresca española.

[59] *Ibid*., p. 157.

[60] La escena recuerda a la narración segunda de la segunda jornada del Decamerón, aunque Solórzano prescinde del episodio sicalíptico posterior.

[61] *La novela bizantina de la Edad de Oro*, ob. cit., p. 135.

Retomando el hilo de las aventuras, o más bien desventuras de Anselmo, se puede observar que la fatalidad, al menos aparente, no queda reducida al despojo de la ropa y bienes del protagonista, ya que esa misma noche es "secuestrado" por los deudos de la duquesa Camila, adversos al matrimonio concertado en secreto con el duque de Urbino. Los familiares están caracterizados en este episodio de un modo dicotómico, al igual que la oposición hermano bueno-hermano malo, pues los partidarios del duque de Urbino son buenos y los del marqués de Monferrato son malos. Estos últimos son antagonistas intrigantes y maliciosos, que en su frustración por el medro no alcanzado, y consiguiente afán de venganza, conciben una burla propia de su innoble condición. Así, idean casar a la duquesa Camila con un falso marqués de Urbino, elegido entre los mendigos más pordioseros de la ciudad, para que tras el descubrimiento del engaño después de las nupcias el escarnio público fuera irreparable.

Con el objetivo de buscar al candidato más adecuado, salen los deudos de Camila a los extramuros de la ciudad. Primero, descartan a algunos mendigos por encontrarlos impedidos o con algún defecto. Cuando llegan al lugar donde se encuentra Anselmo y observan su porte noble, lo eligen entre los indigentes como el más adecuado para representar el papel de duque. En esta situación tan comprometida, cuando los deudos le preguntan su procedencia, Anselmo cambia su identidad, y se presenta como un vagabundo veneciano que "mendigando de tierra en tierra, se encamina a aquella ciudad para pedir limosna en ella".[62] Después de esto los conspiradores lo llevan a la casa de Tansilo, el deudo principal, donde le instruyen en el papel que ha de representar. Toda esta situación en principio adversa es el punto de partida de la felicidad posterior, ya que de este modo Anselmo encuentra a Camila, con quien contrae matrimonio y se convierte en duque consorte.

La trama se complica substancialmente al final de la novela, ya que después de efectuado el enlace matrimonial en secreto, llega a Parma el auténtico duque de Urbino. Para resolver el enredo se reclama la presencia de Anselmo, quien compareciendo delante de todos revela su

62 *La quinta de Laura,* ed. cit., p. 159.

identidad y explica lo ocurrido. Ante esta inusitada situación, el duque Fabricio, tío de Camila, anima a su sobrina a que elija el marido que más le guste. Camila, después de haber conocido a Anselmo, se inclina por él, pero antes es necesario probar su origen noble (este trámite es indispensable en una sociedad jerarquizada donde sólo es posible el matrimonio entre iguales). El desenlace es un mero trámite, pero necesario para la restitución del honor del protagonista, ya que los padres de Anselmo acuden a Parma para reconciliarse con su hijo. La muerte del hermano mayor es, como ocurre de forma habitual en las novelas con personajes antagónicos, una prueba de justicia divina. De la misma forma que es justicia social que los deudos de Camila huyan de la ciudad por su comportamiento infame.

Por la temática fundamentalmente política, los asuntos amorosos ocupan un puesto secundario en el discurso narrativo. La ficción amorosa desempeña en el decurso del relato un papel meramente decorativo y circunstancial, una nota de color en un escenario de intriga palaciega. Es únicamente en el desenlace donde el sentimiento, apuntado con ligeros trazos narrativos, cobra cierta presencia. Esta minimización de la trama amorosa viene determinada por la insignificante interacción sentimental. La relación entre los protagonistas es tan breve que el amor prácticamente no encuentra camino. La celeridad no es eventual, sino que responde a un acuerdo previo entre Camila y el duque de Urbino, a quien suplanta Anselmo. La llegada a la corte del verdadero duque replantea la historia amorosa, ya que como el matrimonio no se ha consumado, Camila aún puede elegir esposo con libertad. El incipiente amor que parece sentir por Anselmo la inclina a tomarlo en calidad de marido consorte.

3.3.1. El escenario bélico

Los viajes de los personajes tienen en ocasiones motivaciones políticas y/o bélicas, como ocurre en *Lances de amor y fortuna*, la penúltima novela de *La quinta*. Esta historia de carácter cortesano tiene como escenario varios países del centro de Europa, y personajes nobles del más alto rango: emperadores, reyes y duques. El desencadenante de la trama es la aspiración de Segismundo, el rey de Alemania, de ostentar la corona imperial para su hijo Venceslao. Esta pretensión origina enfrentamientos con el otro aspirante, el duque de Sajonia, que justifica

sus derechos al trono por razones hereditarias. Por esta razón el duque se niega a conceder a Venceslao el único voto que necesita para obtener el cetro imperial. Establecida la confrontación inicial, el resto del relato narra las estrategias de las que se valen los dos bandos para alcanzar el objetivo político: la vía militar, con la búsqueda de aliados entre los soberanos europeos; y la diplomática, cuya principal arma es el amor. En el primer enfrentamiento entre los dos ejércitos, vence el regimiento imperial, más poderoso que el capitaneado por el duque de Sajonia. Ante la derrota militar, y en espera de nuevas resoluciones, el duque se retira a una quinta que posee en Alsacia, donde realmente comienza la acción. En líneas generales esta es la situación inicial del relato.

La historia se caracteriza esencialmente por el dinamismo y la acción, con numerosos episodios y aventuras: enfrentamientos bélicos, intrigas cortesanas, viajes en una y otra dirección, y tramas amorosas muy superficiales en su tratamiento, pero claves en la resolución de los conflictos políticos. El amor o, mejor dicho, la política matrimonial es el resorte empleado por el autor en ésta, así como en otras historias, para solucionar las divergencias entre estados.

El episodio más representativo procedente de la cantera bizantina se encuentra prácticamente al principio de la historia cuando, hasta la quinta del duque de Sajonia, llegan huyendo de su estado el duque de Lorena y su hermana Estela. Estos dos personajes, por su función articuladora tanto de la trama política, como de la ficción amorosa, son claves en la historia. Los hermanos, al ser privados de su territorio después de que el rey de Francia lo invadiera, se ponen en camino hacia la corte imperial, donde esperan que Segismundo los ayude. En el trayecto se ven obligados a cruzar las propiedades del duque de Lorena, enemigo potencial por su alianza con el rey de Francia y enfrentamiento a Segismundo. Los soldados, que montan guardia en las afueras de la quinta palaciega, instan a Rugero a que pase al interior de palacio para pedir el permiso de tránsito por las tierras del duque.

En esta primera escena el lector desconoce quiénes son estos personajes –más tarde se enterará de que son el duque de Lorena y su

hermana Estela-, ya que son presentados como dos caballeros que van de viaje "a Treveris donde tenía unos caballeros deudos"[63]. Los hermanos procuran por todos los medios en esta situación de tanto riego ocultar su identidad, recurriendo para ello tanto a la mentira y ocultación de la identidad, como al uso del disfraz, elementos ambos propios de las novelas de aventuras.

3.4. El cambio de identidad, el disfraz y las mentiras.

Las mentiras, los equívocos y el enredo vienen motivados en numerosas ocasiones por el cambio de identidad de los personajes. El fingimiento o enmascaramiento tiene varias funciones, pero entre ellas destacan dos: vencer situaciones peligrosas y/o entretejer la acción. Todos estos recursos inherentes al género bizantino aparecen de manera reiterada en las novelas de Solórzano. María Pineda Morell Torrademé,[64] en la tesis citada analiza los disfraces más empleados por los personajes en las novelas del autor. En el caso de los varones, la profesora Morell destaca los disfraces de aldeanos, albañiles, estudiantes, soldados y jardineros; no es común, sin embargo, que un caballero se vista de mujer. Sólo se admite el disfraz femenino para entrar a escondidas en casa de la dama, o para entrevistarse con ella sin ser reconocido, como sucede en *Amor con amor se paga,* cuarta novela de los *Alivios de Casandra*, en la cual el protagonista se viste de mujer para entrevistarse con su dama en la iglesia sin levantar sospechas. Tan real resulta el enmascaramiento que el rival celoso, que los espía desde varios bancos más atrás, piensa que el galán es una alcahueta mediadora en alguna relación de la dama. Para enterarse bien del tema de la conversación, se le ocurre acercarse vestido también de mujer. De esta manera descubre que la dueña que conversa con su amada no es tal intermediaria, sino el propio amante. No obstante, este disfraz es poco habitual en las novelas de Solórzano. En las escasas ocasiones en las que se recurre a él es para mofarse del personaje.

63 *Ibid*., p. 176

64 *Estudio de la obra narrativa de Alonso Castillo Solórzano*, p. 619 y ss.

En cuanto a los disfraces que usan las mujeres, es frecuente el de varón, (de muchacho, estudiante o pajecillo), por su funcionalidad práctica: favorecer la fuga de un lugar y/o evitar riesgos en los desplazamientos por los caminos o peligros de cualquier tipo. En la novela *Amor con amor se paga*, Gerarda se disfraza en dos ocasiones: primero de albañil y después de estudiante. El primer disfraz le permite salir del convento sin ser reconocida; el segundo, viajar hacia Madrid con cierta seguridad. La originalidad en el caso del primer disfraz reside en que es la única vez que Solórzano disfraza a una joven con ese atuendo, poco habitual también en los varones. La única ocasión que el autor recurre a él es en el libro II de *Los amantes andaluces*, novela publicada en 1633, donde Fernando y Garcerán se visten de albañiles para huir de la casa de la dama del primero sin ser reconocidos.

Volviendo a *Lances de amor y fortuna,* y enlazando con lo anterior, se puede constatar la presencia de motivos bizantinos en la novela. En la situación inicial, referente a la llegada del duque de Lorena y su hermana al palacete del duque de Sajonia, hay un ejemplo evidente de enmascaramiento. Rosarda en su desplazamiento hasta la corte imperial va disfrazada de varón. La elección de este disfraz no es en absoluto arbitraria, ya que tiene la funcionalidad de hacerla invulnerable a cualquier contingencia.

La ambigüedad del personaje se percibe desde el primer momento. La misma descripción es anfibológica al destacar los delicados rasgos femeninos de "su hermoso rostro".[65] Al duque de Sajonia, de hecho, le parece una muchacha la primera vez que la ve.

Por el contexto bélico, el duque Federico no autoriza a los hermanos la prosecución del viaje a la corte, invitándolos a permanecer en su quinta hasta un cambio en las circunstancias, e instando a Rugero a que se incorpore como soldado a su ejército. En este ínterin, mientras llegan las tropas de los aliados, se plantea la ficción amorosa. Rugero se enamora de Rosamunda, hermana de Federico, y este de Floro-Estela, a quien observa con atención para averiguar su verdadera naturaleza. El

[65] *La quinta de Laura,* ed. cit., p. 177.

desasosiego amoroso llega a ser tan intenso que el duque pierde la discreción y se desliza a hurtadillas hasta la habitación de Estela, donde la ve semidesnuda. La contemplación de sus pechos bajo la ropa corrobora su intuición, pero queda aún por resolver el enigma. Este intermedio lírico-amoroso es más bien breve, pues pronto se agiliza la acción con nuevos acontecimientos bélicos.

Ante el inminente reinicio de los enfrentamientos, Rugero y Estela huyen de la quinta con un séquito de doce soldados. El duque Federico, desesperado por el amor incipiente que siente hacia Estela-Floro, ordena a sus hombres que los alcancen, pero éstos sólo consiguen detener al criado Claverio, que confiesa toda la verdad: la auténtica identidad de los personajes, las circunstancias del viaje y la naturaleza sexual de Floro. Tras la fuga se produce el segundo enfrentamiento entre los dos ejércitos en litigio, que finaliza con la victoria de la milicia imperial y el encarcelamiento del duque de Sajonia. Rosamunda, por su parte, es conducida a la corte vienesa junto a la emperatriz, su hija Clorinda y Estela. Para el traslado a Viena recurre, al igual que Estela, al empleo del disfraz de varón con el mismo propósito: evitar los eventuales riesgos del desplazamiento.

Con el traslado de la acción a la corte, se inicia la estrategia diplomática. Los embajadores en esta tarea son el duque de Lorena y su hermana. Rugero, por el amor que siente hacia Rosamunda, hace de intermediario entre Venceslao y el duque de Sajonia, solicitando a este último su voto para el adversario; y Estela, por su parte, también por el deseo de que Federico salga pronto de la cárcel tras la declaración de amor, lo anima a través de cartas a que ceda en su pretensión al trono. Vencido por todos los bandos (militar, amoroso y diplomático), el duque otorga su voto a Venceslao.

La novela termina de manera feliz con la celebración de tres bodas: la del duque de Lorena y Rosamunda; la del duque de Sajonia con Estela; y la del rey de Francia con Claveria. Sólo las dos primeras se ofician por amor, ya que la tercera boda se efectúa por motivos de estado. Este final de boda múltiple es asimismo otro rasgo particular del género

bizantino, que emplea Solórzano con asiduidad en sus novelas. Para González Rovira[66] el recurso de la boda múltiple se puede poner en relación indirecta con las unidades aristotélicas, a la vez que intensifican el valor moral de la novela al convertirse el matrimonio en un procedimiento resolutivo de los conflictos.

La *dispositio* del texto es simétrica con una distribución alternante de escenas bélicas y amorosas, las primeras de mayor celeridad narrativa que las segundas. La combinación dinamismo-estatismo proporciona equilibrio a una estructura narrativa entretejida con diversas materias. Lo mismo sucede con los modos discursivos: las técnicas del resumen y la elipsis, características de la narración, rotan de manera proporcionada con la *amplificatio* de las descripciones y el uso del diálogo en las escenas amorosas.

El asunto bélico no es exclusivo de *Lances*, también es el contenido principal de *La inclinación española,* segunda novela de la colección. La historia, que guarda similitudes notables con *La vida es sueño* de Calderón, tiene como tema central la guerra. *La inclinación* es una novela cortesana, con marco europeo ambientada concretamente en Polonia, y cuyos personajes son también reyes, príncipes y nobles, todos ellos además valientes guerreros. Al enfrentamiento militar entre varios países de la trama central, subyace una historia amorosa escasamente relevante desde el punto de vista narrativo.

El planteamiento del relato es el experimento pedagógico que el rey de Polonia, Casimiro, lleva a cabo con el hijo de un capitán español. El objetivo del experimento es demostrar que los españoles sienten inclinación por naturaleza hacia el ejercicio de las armas, lo cual explicaría a su vez por qué que España es el país europeo con mayor número de valientes y preclaros guerreros. La prueba consiste en dejar a Carlos encerrado en una torre durante toda la infancia y juventud para demostrar la validez de la tesis.

[66] *La novela bizantina de la Edad de Oro*, ob. cit., p. 119.

Este esbozo narrativo es un mero pretexto para abordar una serie de cuestiones políticas, militares y patrióticas, sobre las que el autor expone su particular punto de vista. Todas estas opiniones se encuentran diseminadas por un relato repleto de hazañas bélicas y de contingencias de todo tipo. El desencadenante de la historia es la salida de Carlos de su encierro por un descuido del guardián de la torre. A este suceso le sigue un conjunto de episodios militares, ya que después de ser detenido por el comportamiento un tanto excéntrico, Carlos es alistado en una compañía para luchar contra el ejército de Dinamarca. En el relato los países en litigio son tres: Polonia, Dinamarca y Suecia, todos ellos representados por sus reyes y príncipes.

La tregua en la guerra, marcada por una pausa en la acción, es en el momento en el que se inserta la ficción amorosa, como sucede igualmente en la novela anterior. Ante la suspensión temporal del conflicto, los príncipes de Dinamarca y Suecia se desplazan a Polonia para conocer en persona a Sol, hija del rey Casimiro. Los hechos se complican cuando Felisardo, príncipe de Suecia, suplanta a Carlos en la torre, donde encuentra refugio tras ser reconocido por un compatriota polaco en un festejo.

El enredo novelístico viene determinado por el intercambio de identidades de Carlos y Felisardo[67]. Ambos contrastan por su actitud y valor ante los acontecimientos acaecidos dentro y fuera del campo de batalla. Así todos ven en Carlos a un valiente Felisardo, y en éste a un apocado y medroso Carlos, que se resiste a luchar en el campo de batalla. El rey Casimiro, sin poder dar crédito al comportamiento de Carlos, admite que el experimento ha sido taxativamente ineficaz, con unos resultados inversos a los previstos. Este procedimiento de la confusión de identidades tiene un indudable origen bizantino[68]. Solórzano recurre a él

[67] Un estudio reciente sobre el intercambio de identidades es el realizado por Flavia Gherardi, *"Un cuerpo parecemos y una vida". Doppie identità nella narrativa spagnola del Secolo d'Oro*, sobre el recurso de los cambios recíprocos de identidades entre amigos y hermanos en la novela española del Renacimiento y el Barroco.

[68] El venero principal se encuentra en la comedia clásica, tanto en autores griegos, Menandro, Dífilo y Filemón, como en Plauto. Basta recordar de este

con frecuencia para crear intrigas y enredos. En *la confusión de una noche* de *Alivios* el embrollo de la acción, de marcado carácter teatral, viene motivado por la confusión de identidades de los dos enamorados de Dorotea.

El verdadero Carlos pronto destaca en la batalla. El ascenso por su valía es vertiginoso: de alférez a capitán, de éste a maestre de campo y, por último, a general del ejército, el puesto más elevado en el escalafón militar. El encuentro de Felisardo con su padre, el rey de Suecia, empieza a desentrañar el enredo. Verificada la identidad del príncipe sueco, el siguiente paso consiste en desvelar la identidad del joven, que lo suplanta en la contienda. El encargado de aclarar todo el entramado es Doristeo, el guardián de Carlos en la torre, a través de una *declaratio* ante el monarca.

Los méritos de Carlos en la batalla, así como su victoria contra el ejército enemigo, lo convierten en el caballero más relevante de la corte polaca. La distinción social y militar tiene correlación en el ámbito personal con el amor de Sol. El desenlace es previsible: el rey sintiéndose morir soluciona el conflicto entre los estados en litigio con una política matrimonial, al igual que en *Lances de amor y fortuna*. Los acuerdos prematrimoniales son tres: Sol con Carlos, ascendido de esta manera a rey consorte; su segunda hija, Claudomira, con el nuevo rey de Dinamarca; y Felisardo de Suecia con su sobrina Clarista. Tras el fallecimiento y entierro del monarca, se celebran las bodas de las tres parejas, un nuevo ejemplo de boda múltiple de raigambre bizantina.

Todas estas peripecias del entramado novelesco ofrecen lecturas más sutiles de carácter político, ya que Solórzano, más patriotero que patriota, muestra sus particulares puntos de vista sobre España, los españoles, la monarquía y sus representantes. La ambientación nórdica y la participación de dignatarios extranjeros ofrecen al autor la circunscripción idónea para comentar los temas políticos con mayor libertad y objetividad, ya que no son españoles quienes destacan la preeminencia de España o el valor de los soldados españoles, sino

último los títulos: *Anfitrión, Casina y Menaechmi,* en los que los personajes suplantan o intercambian sus identidades.

extranjeros que contemplan los hechos con cierto distanciamiento. La estrategia muestra de una manera más el nacionalismo natural del autor.

> Y si hemos de dar crédito a las historias, es cierto que por ellas se sabe, que nación ninguna ha alcanzado más nombre, por las grandes victorias que ha tenido, que la española; esta belicosa nación parece que nació solo para aventajarse a todas las demás en el valor, y en la bizarría.[69]

Substanciales son también las ideas expuestas sobre la institución monárquica, de la que es defensor el autor. El discurso del rey Casimiro en el lecho de muerte legitima la monarquía y expresa las cualidades que debe tener un buen gobernante:

> He mandado juntaros para deciros, que la felicidad de un reino, consiste en tener rey que sepa gobernar con valor, y prudencia; el valor para saber defenderle de sus enemigos, y la prudencia para saber guardar justicia, dándole a cada uno lo que le pertenece.[70]

A través de este discurso, expone el autor sus propias ideas sobre la monarquía y los gobernantes, por lo demás bastante convencionales. Pero es reseñable la trasgresión implícita del principio de sucesión al trono en el desenlace, pues quien accede al trono polaco tras la muerte del rey no es un legatario, sino un valiente soldado ascendido a general por méritos castrenses. Este desenlace, en principio un tanto inaudito, no es aleatorio, sino que responde a una meditación profunda sobre la institución monárquica; Solórzano, como todos los novelistas del momento, escribe sus historias con el propósito de transmitir principios, y en este caso políticos. Su objetivo es salvaguardar un modelo social jerárquico bien definido. Esta finalidad es la que induce a pensar que el desenlace soporta un mensaje más profundo, y que por debajo de la ficción, reclama una monarquía más capacitada para el desempeño de sus

69 *La quinta de Laura*, ed. cit., p. 75.
70 *Ibid*., p. 115.

funciones. El dechado está representado en Carlos, quien se convierte en paradigma del monarca adecuado. Es obvio que esta premisa resulta de la situación caótica en la que se encuentra la España del reinado de Felipe IV, que con la reanudación de la guerra en Flandes, la corrupción administrativa y la crisis económica estaba exigiendo una intervención más directa del monarca en los asuntos del Estado. De esta manera, Solórzano se hace eco por medio de la ficción de las exigencias de los ciudadanos, de una manera solapada por supuesto, para evitar los contratiempos de la pétrea censura de su época. Esta última es otra razón inestimable para situar los hechos en un tiempo indeterminado y en otro frente territorial.

Por último, en *El duende de Zaragoza*, una novela de carácter costumbrista, aparecen de nuevo entretejidos todos los tópicos propios de la novela corta, con motivos y recursos de otros géneros. El armazón narrativo es cortesano con una pareja de jóvenes enamorados, obstáculos en la relación amorosa, reencuentro y final feliz con boda. Junto a estos pilares narrativos, en la ficción se insertan rasgos de otros géneros. Del género bizantino episodios novelescos con lances, muertes y huidas; la presencia de un rival; una figura paterna obstaculizadora; el empleo de mentiras y engaños para resolver situaciones complicadas; y, sobre todo, la incorporación de procedimientos fantásticos, poco habituales en la novela del autor. De la novela pastoril, el desplazamiento del protagonista al campo, donde imita de soslayo el comportamiento de los pastores eclógicos. Y, por último, del tercer género, el sentimental, toma los recursos propios de la recuesta amorosa, entre ellos el empleo de mediadores, el intercambio de notas y papeles, así como muestras del ejercicio poético[71].

La novela se estructura en tres bloques bien definidos. Un *initium*, con la presentación de los personajes y el esbozo de la acción. El punto de partida es el triángulo amoroso constituido por Leonarda, eje actancial del relato, y sus dos jóvenes pretendientes, don Jaime de Luna y don Carlos de Aragón, de orígenes nobles, pero sólo el primero mayorazgo del predio familiar. Ella está enamorada de don Carlos, pero su padre le impone el

[71] Los rasgos sentimentales serán tratados, al igual que los de las otras novelas, en la segunda parte del artículo.

matrimonio con don Jaime. El *médium* viene determinado por la ruptura insoslayable de la pareja. Las unidades narrativas de la intriga son el refugio de don Carlos en el campo, la vuelta a la ciudad, el enfrentamiento con don Lope de Lizana en una casa de juegos, la muerte de este y la huida de don Carlos a Francia. El fallecimiento de don Jaime, marido de Leonora, es el arranque del *finis narrationis*. Ante las nuevas circunstancias, don Carlos regresa a Zaragoza, donde permanece escondido para evitar a la justicia. Durante el encierro se lleva a cabo con fortuna el "fantasmagórico" plan ideado por él para su reencuentro con Leonora. Tras resolver algunos problemas judiciales y morir el padre de Leonora, los enamorados cumplen su sueño de contraer matrimonio.

El recurso novelesco más innovador es la farsa del duende, cuyo germen se encuentra en la novela bizantina, donde son frecuentes los motivos mágicos o sobrenaturales. González Rovira señala la dilatada tradición de los elementos mágicos como parte de las aventuras, cuyos orígenes se encuentran en la novela griega. Algunos de los primitivos elementos mágicos como oráculos, ordalías o sueños, se prolongaron a lo largo de los siglos hasta los libros de caballerías, fuente inagotable de magos, gigantes, bebedizos y encantamientos. La presión de la Iglesia y los moralistas sólo refrenó en parte la incorporación de los recursos mágicos, ya que no desaparecen, pero sí "se intenta su aclimatación a los principios católicos y su consideración como manifestaciones divinas (milagros) o diabólicas (los hechizos y brujerías)"[72].

Solórzano, poco dado al empleo de elementos mágicos y maravillosos en sus ficciones narrativas, recurre en esta historia a la invención de un duende, ya que la situación judicial de don Carlos es un óbice en la relación. Antes de volver de Francia, éste solicita a su amigo don Artal de Bolea el préstamo de su casa, que está situada enfrente de la vivienda de Leonarda. Allí instalado, ejecuta el plan trazado antes de su regreso, consistente en excavar un túnel que una las dos casas, proyecto en el que colabora un ingeniero francés. El siguiente paso en la empresa amatoria es comunicarle a Leonarda su regreso. Para ello se aposta en la entrada del pasadizo en espera de la llegada de algún intermediario. La

[72] *La novela bizantina de la Edad de Oro*, ob. cit., p. 146 y ss.

primera oportunidad se le presenta un día de fiesta cuando bajan dos criadas por agua a la cueva, pero el resultado es fallido, ya que su aparición con la cabeza tapada asusta tanto a las mujeres que creen que es un monstruo con dos cabezas. Todos se burlan de las jóvenes, pero el padre de Leonarda le da veracidad al hecho al afirmar que en tiempos hubo duendes en la casa. Don Carlos, al enterarse de lo sucedido, intenta divulgar esta creencia popular ayudándose del nieto del criado de don Artal, a quien lleva al pasadizo vestido de frailecillo. La segunda tentativa se le brinda cuando llega al túnel un criado de don Fernando, pero este a pesar de su fama de valiente sale de allí también despavorido. Más suerte tiene en la tercera ocasión, ya que es la criada de Leonarda quien se persona en la cueva. Ella es la que va a hacer de intermediaria entre los enamorados. Resuelto este obstáculo principal, el desenlace de la ficción amorosa discurre por los cauces normales.

Aunque la artimaña del embozo o la conexión de las casas por el subsuelo puedan parecer originales, son recursos empleados por Solórzano con anterioridad en *La fantasma de Valencia* de *Tardes entretenidas*[73] (1626), en la que don Gonzalo usa el disfraz de fantasma para asustar a los vecinos y alejarlos de la casa de doña Luisa, con el fin de encontrarse con su amada sin concurrentes. Esta invención del fantasma o la comunicación entre las casas es, no obstante, clásica. Así Tranión, esclavo de Filólaques en *Mostellaria*, comedia de Plauto, inventa la existencia de un espectro en la casa familiar para justificar el abandono de esta y ocultar el verdadero motivo: la situación financiera desesperada. Del mismo modo en *Miles gloriosus*[74] se recurre a la perforación de la pared medianera de las dos casas donde se desarrolla la acción para que los amantes tengan acceso en secreto a través de ella. La novedad de *El duende de Zaragoza* no reside tanto en la estrategia, ya inventada, como en el lugar preparado para el acercamiento, el pasadizo excavado en el subsuelo.

[73] Ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, col. de Antiguas Novelas Españolas, tomo IX, 1908.

[74] Traducción de José Ignacio Ciruelo, Barcelona, Bosch, Erasmo (textos bilingües),1983.

En la historia se insertan, además, mentiras para resolver situaciones complicadas. Así el engaño de génesis bizantina se emplea en el desenlace narrativo para solucionar los problemas de don Carlos con la justicia. La falacia, consistente en divulgar por la ciudad la muerte del protagonista en Nápoles, la traman los enamorados y la hermana de don Carlos, Luciana, a quien pretende últimamente don Ximén, hermano de don Lope de Lizana. La argucia permite el compromiso y posterior matrimonio de Luciana y don Ximén, quien cuando se entera de la verdad, reacciona de manera bastante tolerante, ya que parece perdonar la argucia tramada y al asesino de su hermano. Llegado a este punto, sólo falta solucionar el otro obstáculo, la autorización paterna, pero de este requisito se ocupa la providencia. Así resueltas todas las dificultades, los enamorados celebran felizmente sus nupcias.

Una escena de tránsito pero necesaria para revelar la aflicción amorosa es la que corresponde al retiro de don Carlos en la aldea de su sobrino. Allí permanece una temporada junto a su hermana para recuperarse de la melancolía ocasionada por el matrimonio de Leonora. Esta ambientación campestre es bastante peregrina en la novela de Solórzano, ya que sus historias se ambientan convencionalmente en espacios urbanos, aunque hay algunos ejemplos de escenificación en el medio rural, como ocurre en *Amor con amor se paga* o *A un engaño, otro mayor*, ambas de *Alivios de Casandra*, cuyo escenario tiene una función meramente decorativa. En este pasaje, en cambio, la aldea es más que un telón de fondo, es el refugio elegido por el personaje para recuperarse de su desengaño amoroso. La elección se debe a una convención de larga tradición literaria: la aldea como lugar mítico donde se alcanza la armonía y la paz.

En este entorno rústico, como los pastores arcádicos[75], don Carlos escribe unos versos a Leonarda en los que manifiesta su dolor[76]. La

[75] Véase el artículo de Valentín Núñez Rivera "A ratos en la Arcadia: variaciones cervantinas sobre la utopía pastoril (*El Quijote*, 1605-1615)", *Utopía. Los espacios imposibles*, Francfurt, Peter Lang, 2003, 117-133.

[76] M. Pineda Morell en su tesis sobre Solórzano, *Estudio de la obra narrativa de Alonso de Castillo Solórzano*, comenta la calidad de este poema "igualable a las obras de otros poetas de primera línea con los que tuvo la desgracia de ser coetáneo", p. 242.

composición es un romance en la que el pastor Clorindo, trasunto de don Carlos, le expresa a la bella Leónida (antropónimo elegido por su semejanza con Leonarda) la desdicha que siente tras su matrimonio. Aunque la estrofa es popular, el tratamiento del tema, los motivos y recursos estilísticos proceden de la lírica culta. La composición, tal como señala Morell Torrademé, guarda bastante similitud con la égloga primera de Garcilaso, (concretamente los cuarenta versos iniciales) por la identificación de Clorindo con Salicio, su discurso lastimero y quejumbroso de amante desdichado, la comunicación de sentimientos a la naturaleza, y el estilo elevado. Los versos centrales tienen un mayor sabor popular con alusiones a las tortolillas, la vid, el olmo o las plantas vegetativas. Tras ello regresa al tono intimista y dolorido del comienzo, con unos versos que preludian su ineluctable muerte cercana.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Llegados a este punto, podemos confirmar la premisa inicial: la novela cortesana es una creación permeable al entreveramiento de rasgos de distintas tendencias novelísticas. Solórzano, como otros escritores contemporáneos, sabe conjugar la innovación con la tradición en un equilibrio integrador que enriquece las posibilidades del género. Lejos de considerar esta orquestación narrativa como un procedimiento cóncavo, es necesario valorar de manera terminante sus posibilidades creativas y compositivas. Los novelistas del siglo XVII, en una constante búsqueda de nuevas formas y modelos, terminan encontrando de manera inusitada una fórmula integradora en la que se conjugan el amor, la aventura, el viaje, el sentimiento, la poesía, en una especie de caleidoscopio integrador y rutilante.

Como ya se ha comentado más arriba, todos los géneros novelísticos desde la aparición de las primeras novelas españolas, cuyos orígenes se remontan al final de la Edad Media, se van configurando en un juego de convergencias y divergencias mutuas rompedores de esquematismos estancados. Este movimiento pendular de aproximación y separación entre las formas novelísticas es el que ha permitido el avance de la novela hacia nuevos paradigmas narrativos.

La quinta de Laura es la última colección de novelas cortesanas de Alonso de Castillo Solórzano. Esta obra, publicada con seguridad póstumamente, sintetiza toda la labor novelística del autor por la aglutinación de los rasgos más singulares de su estilo. En el conjunto, como se ha visto, se combinan las novelas costumbristas con las cortesanas; las ficciones amorosas con las intrigas políticas y palaciegas; el honor con la justicia; el escenario cortesano con el urbano; la aventura novelesca con el lirismo; los nobles con sus criados; todo ello articulado por un narrador omnisciente, muy presente en el relato, que dialoga permanentemente con el lector, y un *córnice*, cuya función es ensamblar el conjunto de historias totalmente inconexas entre sí. La ubicación del marco en una quinta italiana no es una novedad, sino la continuación de un molde iniciado en su colección anterior, *Alivios de Casandra,* cuya elección no es casual seguramente, sino la respuesta a una exigencia externa o afectiva motivada por su estancia en Italia desde el año 1642.

A todos estos rasgos unilaterales es obligado añadir la simbiosis de motivos o recursos narrativos procedentes de otras tendencias novelísticas, todos ellos ensamblados de manera acorde en un conjunto plural y heterogéneo. El género cortesano debe bastante en su configuración a la tradición, una cantera de donde extrae motivos, asuntos y materias válidas para un esquema tan básico: la narración de historias amorosas ambientadas en espacios urbanos. Este bosquejo es tan primario que se hace permeable a la inclusión de otros componentes, unos más arraigados en la tradición y otros más recientes, pero cuando el novelista los combina convenientemente el resultado es una novela compacta, fecunda y, sobre todo, nueva.

En ese taraceado arabesco uno de los materiales más recurrentes es el dechado bizantino. Los novelistas del XVII, y entre ellos Solórzano, extraen de este filón temas, motivos y detalles diversos que, al ser revertidos en sus ficciones, aportan al conjunto policromado una vitalidad y un dinamismo homéricos, sin los cuales los relatos resultarían descoloridos. Tras el análisis de las novelas de *La quinta,* resulta axiomática no sólo la aparición profusa de estos recursos en las ficciones cortesanas, sino el conspicuo manejo de los mismos, ya que en el entreverado novelesco, sin hendiduras, quedan tan armoniosamente articulados, que resulta complejo cernir unos componentes de otros. La impronta bizantina es, por lo tanto, de las piezas del artesonado

novelístico uno de los recursos más pródigos, sostenidos y perspicuos en el conjunto de la novela cortesana de Solórzano.

Esta preeminencia del paradigma bizantino, no resta relevancia a otros recursos concurrentes en las novelas cortesanas. Entre ellos, es obligatorio destacar los derivados del acervo sentimental, debido a la significación de la materia amorosa en las novelas cortesanas. Por su alcance en algunas de las novelas de *La quinta de Laura,* la influencia sentimental será abordada en una segunda parte del artículo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BEATON, Roderick, *The medieval greek romance*, Londres, Cambridge University Press**,** 1996.

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Tardes entretenidas*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, tomo IX, Madrid, 1908.

----------, *La quinta de Laura*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Matías de Lizau, 1649.

COLÓN CALDERÓN, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001 (Colección Arcadia de las Letras).

DEFFIS DE CALVO, Emilia, *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Eunsa, Barañaín (Navarra), 1999.

DURAN, Armando, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Gredos, Madrid, 1973.

GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Vol. II, Madrid, Gredos, 1968. Edición facsímil.

GHERARDI, Flavia, *"Un cuerpo parecemos y una vida", Doppie identità nella narrativa spagnola del Secolo d'Oro*, Edizioni ETS, Col. Biblioteca di Studi Ispanici, Pisa, 2007.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, "Formación y elementos de la novela cortesana", en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951, I, pp. 194-279.

GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro,* Madrid, Gredos, 1966**.**

LASPÉRAS, Jean-Michel, "La novela corta: hacia una definición", en La *invención de la novela*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 307-17.

MORELL TORRADEMÉ, Mª Pineda, *Estudio de la obra narrativa de Alonso Castillo Solórzano*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2002.

NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, ed. de José Jiménez Ruiz, Universidad de Málaga, 1997.

NÚÑEZ RIVERA, Valentín, "La historia de Grisel y Mirabella, de la estructura al significado", *Revista de Literatura Medieval* (2008), en prensa.

----------, "Por arte se ha de regir el amor. El proceso de recuesta según Ximénez de Urrea", *Celestinesca*, 30 (2006), pp. 89-105.

----------, "Ficción sentimental e imprenta entre 1491 y 1499. Una cuestión de género", Ínsula, Nº 691-692 (2004**),** pp. 43-44.

----------, "A ratos en la Arcadia: variaciones cervantinas sobre la utopía pastoril (El Quijote, 1605-1615)", *Utopía. Los espacios imposibles*, ed. Rosa García, Eloy Navarro y Valentín Núñez, Francfurt, Meter Lang, 2003, 117-133.

PALOMO, Mª Pilar, *La novela cortesana (forma y estructura)*, Barcelona, Planeta, 1976.

PEDROSA, José Manuel, *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004, (Colección Arcadia de las Letras).

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, Novelas amorosas del siglo XVII, Madrid, Castalia, 1986.

ROHLAND DE LANGBEHN, Regula, *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, Londres, Department of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield Collage, 1999.

SAN PEDRO, Diego de, *La cárcel de amor*, ed. Carmen Parrilla, estudio preliminar de Alan Deyermond, Crítica, Col. Biblioteca Clásica, Barcelona, 1995.

SOONS, Alan, *Alonso de Castillo Solórzano*, Boston, Twayne, 1978.

TEIJEIRO FUENTES, Miguel, *La novela bizantina española: apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.

VELASCO KINDELÁN, Magdalena, *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Institución Cultural Simancas**,** 1983.

VV.AA., *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, 1986.

APUNTES ACERCA DE LA *APOLOGÍA POR UNA DÉCIMA DEL AUTOR DE LAS «SOLEDADES»*, DEL ABAD DE RUTE

Juan Manuel Daza Somoano
Universidad de Sevilla-Grupo PASO

La difusión de los poemas mayores de Góngora −*Polifemo* y *Soledades*− a partir de 1613 desencadenó, como es sabido, un dilatado y enérgico debate acerca de la legitimidad de la lengua poética cultista y, por correlación, acerca del estatuto y límites de la poesía. Ese heterogéneo *corpus* textual ha sido denominado por los historiadores de la literatura *polémica gongorina*[1]. Tras los tanteos iniciales −por lo general,

[1] Este lance de nuestra historia literaria áurea ha sido frecuente objeto de atención para los gongoristas. Tras las fundamentales aportaciones de Dámaso Alonso y Emilio Orozco (*vid.* de éste último *En torno a las "Soledades" de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad, 1969), quienes sacaron a la luz numerosos e interesantes documentos y llegaron a conclusiones que, en muchos casos, no han perdido vigencia, destacan más recientemente los trabajos, por ejemplo, de Robert Jammes o Joaquín Roses Lozano. Jammes incluye al final de su edición de las *Soledades* de Góngora (Castalia, 1994) un utilísimo "Catálogo" con breves descripciones de todos los testimonios de la polémica conocidos por él desde 1613 hasta 1666. Roses, por su parte, publicó ese mismo año *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las "Soledades" en el siglo XVII* (Madrid, Támesis), interesante monografía que se centra en el análisis del debate en torno a la *obscuritas*. Dejando aparte estas investigaciones –por lo demás, parciales o susceptibles de actualización y/o revisión–, carecemos de ediciones modernas y fiables de muchos textos, y de estudios integrales y sistemáticos de conjunto, ya que los acercamientos críticos de ilustres gongoristas (Gates, Romanos, Micó, Carreira, Pérez Lasheras, Sánchez Robayna,…) se limitan a temas u obras muy concretos. Vienen a suplir parte de estas carencias algunos de los últimos trabajos de investigación emprendidos por el Grupo de Investigación PASO (Universidades de Sevilla, Córdoba, Huelva y Compluetense), dirigido por la Dra. Begoña López Bueno; dos de sus miembros, María José Osuna y Cabezas y quien suscribe, tienen como objeto de sus investigaciones cuestiones referentes a la polémica gongorina.

contribuciones breves, jocosas y sin demasiada enjundia libresca−, la controversia se convirtió pronto en terreno abonado para interesantes reflexiones teórico-literarias, plasmadas en textos más ambiciosos y sosegados y fundamentadas en argumentaciones más pensadas y eruditas. La aparición en escena del célebre *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades"* (ca. 1614-1615)[2], del sevillano Juan de Jáuregui, determinó en gran medida que se produjera ese salto cualitativo y resultó ser de capital importancia para la evolución de la polémica, en la medida en que influyó decisivamente en la multiplicación de tratados teóricos más o menos valiosos acerca de las *Soledades*.

El *Antídoto*, que irrumpe con la polémica todavía balbuciente y caminando mayoritariamente por los fueros del insulto y el chascarrillo, no rompe por completo con las que hasta entonces habían sido las tendencias generales del debate, pero sí amplía notablemente el ámbito de aproximación a los poemas mayores de Góngora: Jáuregui adopta en parte el marco epistolar que venía siendo santo y seña de los textos de la controversia desde sus inicios, pero su opúsculo supera los límites de la comunicación interpersonal –más retórica y aparente que real en la mayoría de los casos[3]– que caracterizó a casi todos los testimonios anteriores. Estamos ante un texto más ambicioso, pensado para ser divulgado ampliamente. Así lo declaran su estructura y método, cuya deuda con el género de los comentarios canónicos de poesía es palpable[4]

[2] Contamos con la reciente edición crítica, acompañada de un esclarecedor estudio introductorio, de José Manuel Rico García: Sevilla, Universidad, 2002. La incierta trayectoria textual del *Antídoto* (*vid*. *Antídoto*, ed. cit., pp. LXIII-CXLVII) contribuye a que su datación sea complicada: Jammes apuesta decididamente por que el autor habría comenzado a trabajar en él en 1614 y estaría difundiéndose ya durante el verano de 1615 ("Catálogo", cit., pp. 618-621). Orozco, sin embargo, propuso 1616 como fecha de redacción y divulgación del opúsculo (*vid*. Orozco, *En torno a las "Soledades"...*, *op. cit*., pp. 41-44, 55-59 y 160). Aboga en favor de la fecha temprana el hecho de que no se citen en ningún momento versos de la *Segunda Soledad*, seguramente no difundida aún. En cualquier caso, parece probable que Jáuregui se decidiera a redactar el *Antídoto* tras conocer el *Parecer* del abad de Rute, cuyas críticas, aunque moderadas, serían acogidas por el sevillano como respaldo suficiente para su censura (*vid*. *Antídoto*, ed. cit., p. XXII).

[3] Sabemos que la mayoría de estos papeles y cartas, a pesar de ser en apariencia documentos de comunicación sólo entre dos personas –remisor y receptor–, pasaban de mano en mano y eran conocidos como mínimo por los allegados o partidarios del remitente o del destinatario.

[4] *Vid. Antídoto*, ed. cit., pp. XLVIII-LIII.

(lo vemos claramente en la tarea de urdir el complejo entramado de autoridades y ejemplos aducidos, que revelan su vocación de exhaustividad y rigor exegético –no siempre conseguido–), y la masiva difusión de que gozó, a tenor de la gran cantidad de copias que circularon.

De otro lado, debemos destacar que Jáuregui, a pesar de las punzantes maledicencias y chistes mordaces –ya moneda común a estas alturas de la polémica– caracterizan el peculiar tono argumentativo de su panfleto, fue el primer detractor tajante de Góngora que aparece a cara descubierta, con un ataque frontal, contundente y sin paliativos, sin buscar el anonimato tras el que se habían pertrechado los más tempranos antigongorinos.

Intentemos hacernos cargo del efecto que había de producir en su conjunto un texto de estas características y comprenderemos que el *Antídoto* desatara una larga cadena de reacciones y consiguiera que las tibias adhesiones a las *Soledades* consignadas hasta entonces se tornaran en acaloradas apologías.

> El *Antídoto* –comenta Roses Lozano– tiene la virtud de ser el cierre de una tendencia representada por los insultos y descalificaciones apasionadas, y el pórtico de una sopesada y profunda reflexión sobre los fenómenos estéticos desenmascarados por la aparición de las *Soledades*[5].

"Su intención abiertamente combativa –dice Melchora Romanos del *Antídoto*– [lo convirtió] en el punto de partida de los comentarios destinados a esclarecer las indiscutibles dificultades de los poemas gongorinos"[6]. Su combatividad y también su base doctrinal –añadimos nosotros– obligaron a los partidarios de Góngora a defender al poeta con armas más sólidas y con una actitud mucho más incisiva que la mantenida hasta entonces[7]. Pero este cambio de rumbo no sólo se dejó notar entre los

[5] *Una poética de la oscuridad, op. cit.*, p. 88. Precisamente, lo que hizo del *Antídoto* espoleta para los grandes textos progongorinos fue la radicalidad de sus planteamientos, unida a una agresiva caricaturización paródica y a un análisis literario penetrante, aunque no siempre afortunado.

[6] Melchora Romanos, "Lectura varia de Góngora. Opositores y defensores comentan la *Soledad Primera*", en VV. AA., *Serta philologica Fernando Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 435-447, p. 440.

[7] Respecto a sus fundamentos teóricos debemos señalar que, al igual que ocurre en la inmensa mayoría de los textos de la polémica gongorina, en el *Antídoto* las *Soledades* son enjuiciadas bajo el prisma de la poética clasicista, asentada fundamentalmente en los principios de la *imitatio* renacentista y en la

amigos de don Luis; también los enemigos del cultismo tuvieron que subirse al carro de la teorización sosegada y aparentemente ecuánime ante el cariz que había tomado la controversia, en la que ya se ventilaban cuestiones tanto estrictamente literarias como ideológicas o nacionalistas. Los arduos razonamientos de unos y otros debían ser plasmados en textos de más alcance y entidad que los pareceres personales o las breves cartas jocosas del atropellado comienzo del debate.

Los soportes utilizados son muy variados: epístolas, discursos eruditos con vocación de réplica, escritos con apariencia o pretensiones de tratados. Pero ninguno de ellos tiene el carácter de obra teórica o preceptiva al uso y la mayoría de ellos no fueron escritos con autonomía, es decir, no encuentran justificación en sí mismos, sino en relación con otros avatares que alientan su redacción. Su contenido, estructuración y tono están perentoriamente influenciados por las circunstancias coyunturales de la polémica, los asuntos más debatidos en ella, los caracteres y presupuestos teóricos de los textos ante los que reaccionan, las guerras particulares o la posición eventual de su autor, el perfil del destinatario,... En el caso de las respuestas al *Antídoto* estas características se hacen lógicamente más patentes, si cabe.

Poco antes de que Jáuregui concluyera su *Antídoto* (primera mitad de 1615) Góngora compuso unas décimas con las que quiso contestar –muy a su estilo– a las primeras censuras generadas por la difusión de las *Soledades*[8]. En dichas estrofas, el poeta cordobés utilizó el verbo

---

preceptiva retórica de las grandes autoridades grecolatinas: Aristóteles, Cicerón y Quintiliano (y sus reformulaciones renacentistas). En el libelo de Jáuregui, por tanto, salen a relucir los defectos que habitualmente se le achacaron a la silva gongorina: oscuridad, inadecuación entre forma y contenido, neologismos, acumulación de tropos y figuras, hipérbatos violentos, , metáforas excesivamente audaces, inconvenencia de lo burlesco, etc. *Vid.* un buen análisis de la teoría poética de Jáuregui en Rico García*, "La perfecta idea de la altísima poesía": las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Sevilla, Diputación Provincial, 2001. También Juan Matas Caballero, *Juan de Jáuregui: poesía y poética*, Sevilla, Diputación Provincial, 1990.

[8] Es la hipótesis de Jammes ("Catálogo", cit., p. 633), quien se basa en palabras del propio Abad en el texto que ahora nos ocupa: "es, pues, el caso que, publicada por algunos amigos del autor la primera parte de las *Soledades*, y sabiendo él que de palabra y por escripto avía contra ellas avido varias censuras, tropeçando principalmente los que las inpugnaban en la obscuridad de la elocución, […] diziendo y haziendo, echó manos a unas décimas de tan agudos filos como suele, valiéndose dellas entonces qual de armas ofensibas y

apologizar con el sentido de 'criticar' y este hecho dio pie a que Jáuregui añadiera al *Antídoto* una breve apostilla en que censuraba este uso, a su juicio, impropio. A su vez, el abad de Rute, al conocer el apunte del sevillano, se aprestó a refutarlo con su *Apología por una décima del autor de las "Soledades"*[9], respuesta parcial al opúsculo de Jáuregui y referente a un asunto que no incumbía directamente a los poemas mayores gongorinos. Este texto presenta dos problemas que, como venimos viendo, aparecen a cada paso en el estudio de la polémica: la autoría y la datación cronológica de los documentos. En cuanto al primer asunto, Roses Lozano da por seguro que el autor de esta apología es Fernández de Córdoba, ya que considera determinante el testimonio de un paisano coetáneo, su amigo Martínez de Portichuelo, que la adscribe a la producción del abad en la parte final de su *Apología en favor de Góngora*[10]:

> ¿Don Luis de Góngora no supo la significación del verbo apologizar? […] Todos responden *crucifigatur*, y con razón, porque sentencia tan justa no se ha pronunciado en la vida contra reo. […] Es, pues, de don Juan de Jáuregui al fin de su *Antídoto*; satisfizo a ella el señor Abad de Rute, don Francisco Fernández de Córdoba, cuando respondió al *Antídoto*, donde probó tan docta como evidentemente que

---

defensibas. Acertó a ser en razón que el farmacopola acababa de dar la última mano al *Antídoto* [...]".

[9] Eunice Joiner Gates reproduce este texto a continuación de su edición del *Antídoto*, en *Documentos gongorinos*, México, El Colegio de Máxico, 1960, pp. 143-151. Sigue la versión del ms. 3726 de la Biblioteca Nacional de España (BNE), en el que la *Apología* viene acompañada de unas palabras introductorias y finales de Juan de Salierne. Las citas literales y referencias a páginas las hacemos por esta edición.

[10] El cordobés Francisco Martínez de Portichuelo, erudito perteneciente al círculo gongorino de Córdoba, escribió en 1627 dicha *Apología en favor de Góngora*, con la que quiso salir al paso de unas críticas del licenciado Francisco de Navarrete contra don Luis. Navarrete advirtió una supuesta incongruencia entre dos verbos usados por Góngora en los versos 2 y 4 de la *Soledad I*: dictar e inspirar; esta acusación suscitó la reacción de Portichuelo y desencadenó un intercambio de "papeles en forma", que desembocó en la *Apología*. Gracias al carácter recapitulador de ésta, podemos reconstruir con bastante exactitud el desarrollo de la discusión hasta llegar a texto de Portichuelo, que es, por una parte, un resumen de aquella y, por otra, un compendio y ampliación de las argumentaciones sostenidas por él en los distintos estadios del debate. Roses Lozano estudia y edita parcialmente el documento en su artículo "La *Apología en favor de Góngora* de Francisco Martínez de Portichuelo (selección anotada e introducción)", *Criticón*, 55 (1992), pp. 91-130.

> don Juan fue el que no entendió la significación de que don Luis de Góngora usó[11].

Tampoco Jammes tiene dudas respecto a la autoría y la considera obra del abad de Rute[12]. En relación con la fecha de composición, debe tenerse presente que en la *Apología* se alude a Cervantes, al parecer, como aún vivo, lo cual implicaría que es anterior a abril de 1616. Si admitimos –como ha quedado dicho– que el *Antídoto* comenzó a difundirse durante el verano de 1615, es razonable pensar que el abad de Rute compuso la *Apología* en los últimos meses de dicho año, como una respuesta rápida, puntual y breve a un asunto muy concreto del panfleto antigongorino, antes de acometer el análisis profundo y pormenorizado que encontramos en su *Examen del "Antídoto"*, cuya redacción debió de iniciarse, según Jammes, a fines de 1615[13].

Francisco Fernández de Córdoba abre su réplica a Jáuregui haciéndose eco de las primeras reacciones favorables y contrarias a Góngora que aparecieron tras la divulgación de las *Soledades*. Dejando a un lado el retórico tono despreocupado e indolente y el falso deseo de permanecer al margen de la contienda –téngase en cuenta que, por estas fechas, estaría gestando la redacción de su aplastante *Examen del "Antídoto"*, difundido poco después[14]–, las palabras del abad, inocuas y meramente informativas

[11] *Ibidem*, p. 127, n. 169.
[12] *Vid.* "Catálogo", cit., p. 634.
[13] *Ibidem*, p. 634.

[14] Por su lucidez, inteligencia y originalidad, es uno de los textos fundamentales de la polémica gongorina, esencial para aproximarse a la poética de las *Soledades* y síntoma de la encrucijada estética en que se fraguaron. Desgraciadamente sólo contamos con la obsoleta edición de Miguel Artigas en su obra *Don Luis de Góngora. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1925, pp. 400-467. Sobre este texto, *vid*. las pp. 645-649 del "Catálogo" citado de Jammes y los artículos: Roses Lozano, "Francisco Fernández de Córdoba y su contribución al debate sobre el poema lírico moderno", en Mª Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, II, Alcalá de Henares, Universidad, 1998, pp. 1427-1434; y Nicolás Marín, Nicolás Marín López, "Las ideas poéticas del Abad de Rute" [1985], en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, Granada, Universidad, 1994, pp. 65-9; y Orozco, "El Abad de Rute y el gongorismo (breve anotación a sus escritos sobre las *Soledades*)" [1961], en *En torno a las "Soledades"..., op. cit*., pp. 53-94.

en apariencia, traslucen, a veces de soslayo y a veces con evidencia, su verdadera postura ante las *Soledades* y ante la incipiente controversia generada a partir de su difusión:

> La novedad del Poema intitulado *Soledades* a dado puerta a varios discursos que acerca dél se an publicado en España, encaminados unos a faborecer la obra y el autor, y otros a condenarlos igualmente, *según el ingenio y afecto de sus dueños* [la cursiva es nuestra]. Quáles déstos ayan atinado mejor al blanco de la Poética, no lo jusgaré yo, pues aunque me hallare superior en ciencia a los que an tratado materias tales, temiera y huyera con razón la propina que han llevado algunos árbitros. […] Siendo esto assí, necedad sería meterse a juez entre Sátrapas de la Poesía aun siendo llamado, quanto más no siéndolo. Cordura es escarmentar en cabeça ajena, aunque sea en la de Midas, que metiéndose donde no le llamaban, *aderat nam forte canenti* (según Ovidio), y anteponiendo la rusticidad de Pan a la cultura de Apolo, mereció que de por vida le diesse él unas muy grandes orejas de próximo (144).

Por un lado, Fernández de Córdoba parece insinuar que los detractores de don Luis lo son por falta de "ingenio" y por malquerencia personal, y que sus partidarios no sólo lo defienden por afinidades amistosas, sino porque han llegado a comprender los fundamentos estéticos de la propuesta gongorina. De otra parte, leyendo entre líneas, podemos aventurar que la irrupción de Jáuregui −por entonces relativamente joven y casi desconocido en el panorama literario− en una disputa en la que nadie le había dado ni voz ni voto, se le antojaba al abad desmedida y extemporánea[15]. Las quejas del autor en la parte final del texto sobre el airado desplante y las innobles intenciones de Jáuregui vendrían a confirmar que el abad estaba pensando muy especialmente en el sevillano, al hacer esa llamada a la sensatez y a la pertinencia de las intervenciones en la polémica. En ese caso, la actitud de Jáuregui ante Góngora estaría aquí puesta en relación con la del rey Midas, quien prefirió la música rústica de Pan a las cultivadas melodías de Apolo, trasuntos en nuestro pasaje de la poética cultista y de las opciones estéticas que contendían con ella.

---

[15] Hasta entonces, la polémica se había desarrollado en ámbitos más o menos privados o de difusión restringida, en los que los amigos de Góngora habían llevado casi siempre la voz cantante; posiblemente el abad de Rute, aun barruntando las críticas que con seguridad iban lloverle a Góngora a partir de entonces, todavía no podía intuir las extraordinarias dimensiones que tomaría pocos años después la batalla en torno a las *Soledades*.

Hemos visto cómo el abad excusa retóricamente su participación en el debate. Para ello se ayuda de algunos casos de final desgraciado traídos desde la mitología: el jucio de Tiresias sobre el matrimonio de Júpiter, la entrega de la manzana de oro a Venus por parte de Paris. Sin embargo, pronto se le olvidan sus propósitos anticombativos, pues, si bien expone con ironía el deseo de ceder "tan peligrosa judicatura a los Archichríticos y Vicephebos en la tierra, dispensadores de los tesoros del Parnaso" (p. 144), hace seguidamente un encendido encarecimiento de la labor poética gongorina; alabanzas que, a la par, dejan bien claro qué participantes en la polémica estaban, desde su punto de vista, asistidos por la razón y que vuelven a insistir en las causas −ya apuntadas por él mismo más arriba− que animaron las críticas de los antigongorinos: la incomprensión por falta de altura intelectual y la envidia. Asimismo, en el enunciado final podría vislumbrarse un guiño al círculo cordobés de Góngora, entre los que se contaba Fernández de Córdoba y que se mostró muy resuelto en la defensa de don Luis desde los albores de la polémica:

> Una cosa me atreberé a afirmar con su buena licencia de Miguel de Cerbantes, chanciller de Apolo […]: y es que el autor de las *Soledades* es oy solo Poeta en España: no paresca hipérbole, aviendo dellos chusma para cien galeras y más, que solo es en su género y arte; y único es llamado del uso el que no tiene ygual, como él no tiene. Excede la alteça de su ingenio (qual otro Olinpo) las nubes, y assí es maravilla que dexen de alcançarla muchas vistas, o flacas, o por su natural enflaquecidas de invidia: y a buen seguro que lleba tanbién su cabo de andas en esta facultad como quantos hijos a producido Córdoba, illustres en letras e yllustradores de su Patria (p. 145)[16].

Si son posibles, como creo, todas las lecturas que propongo, estos párrafos iniciales de la *Apología* dejan planteados varios asuntos de importancia, estrechamente ligados a la polémica gongorina y que tuvieron peso significativo en ella. Las alusiones a la interferencia de cuestiones extraliterarias en los posicionamientos del bando contrario a Góngora podrían corroborar, por ejemplo, algo que varios críticos han puesto de manifiesto: que el nombre de Lope de Vega, rival declarado de don Luis incluso antes de que se destara la batalla en torno a sus poemas

[16] La defensa de la preeminencia artística de Góngora sobre los poetas de su tiempo fue un argumento frecuentemente utilizado en la polémica por los partidarios de don Luis. Lo enunciaron, por ejemplo, Díaz de Rivas en sus *Anotaciones y defensas* y en los *Discursos apologéticos*, el anónimo antequerano en su *"Soledad I" ilustrada y defendida* o Martín de Angulo y Pulgar en sus *Epístolas satisfatorias*.

mayores, apareció asociado a la controversia desde sus comienzos −sea o no autor de las tempranas cartas antigongorinas que se le han atribuido. El tema de la inaccesibilidad de la poesía mayor de Góngora, por su parte, trae a colación el debatido problema del elitismo poético, cuestión que dio mucho juego en las discusiones. El prurito elitista, defendido por los partidarios de don Luis como uno de los más importantes fundamentos de su lengua poética, fue argumento frecuentemente usado en discursos teórico-literarios en favor del poeta cordobés, adalides de una poesía dirigida a minorías doctas; del mismo modo, ese potencial atenuante en descargo de Góngora estuvo a menudo en el punto de mira de sus enemigos, que no aceptaron las consecuencias implícitas del carácter excluyente que se quiso otorgar a las *Soledades*.

Merecen un comentario los elogios del abad a su patria chica. Ya he apuntado que no es descabellado ver tras ellos un modesto reconocimiento a la labor de los amigos cordobeses de Góngora, activos protagonistas en la difusión de *Polifemo* y *Soledades*, y en la refutación de los primeros ataques contra ellos. Pero además esta reivindicación de la excelencia de Córdoba pone sobre la mesa la relevante influencia de las rivalidades regionales en la trayectoria del debate en torno a la nueva poesía. La competencia entre Andalucía y Castilla por cuestiones literarias o lingüísticas ya resonó y alimentó con fuerza la controversia herreriana y en la polémica gongorina aflora repetidamente con sus dos polos, lo llano −o lo castizo− y lo culto, puestos en correlato con sus circunscripciones geográficas, lo castellano y lo andaluz, respectivamente. Así aparece formulada, por ejemplo, en el célebre soneto antilopesco que Góngora compuso en 1620: en él, los "patos del aguachirle castellana", es decir, los poetas llanos, con Lope a la cabeza, son definidos por contraposición a los "cisnes cultos" −del Betis, en expresión del propio Lope, que llamó a don Luis "claro cisne del Betis"−, representados por Góngora y los poetas afines.

En el caso particular del enfrentamiento entre Fernández de Córdoba y Jáuregui, entra en juego igualmente una posible rivalidad más localista entre Sevilla y Córdoba en asuntos relacionados con la polémica cultista; rivalidad en la que posiblemente tuvo mucho que ver la aparición del *Antídoto*, escrito por un sevillano y difundido desde esta ciudad. Ese eventual antagonismo entre Sevilla y Córdoba se aprecia más nítidamente en otros textos estrechamente relacionados con la polémica gongorina

como el anónimo opúsculo *Contra el "Antídoto"*[17] o los paratextos que preceden a la edición de los *Versos* de Herrera preparada por Pacheco (Sevilla, 1619)[18].

A continuación el abad expone los motivos que le movieron a escribir su *Apología* y pasa a desarrollar una documentada digresión filológica y erudita para demostrar el error del crítico sevillano. Primeramente, acude a la etimología latina del vocablo y hace notar que el verbo latino *apologo* presenta, entre otros muchos significados, el de "acusar, repudiar, desechar, echar por ayˊ". Para argumentarlo Fernández de Córdoba transcribe, parafrasea y comenta con erudición un fragmento de la Epístola 47 de Séneca en que se usa el verbo *apologo* con ese sentido. Pero, además, se remonta al étimo griego, afirmando que "el verbo απολέγω entre otros significados tiene el de *repudio*, *repello*, *detrecto*" (p. 148), de lo que dejan constancia varios diccionarios y tratadistas antiguos y modernos, como el *Lexicón Griego* de Micer Ambrosio o Justo Lipsio. La respuesta del abad de Rute es, por tanto, categórica.

En la última parte del texto, Fernández de Córdoba dirige a Jáuregui una agria advertencia acerca de lo inapropiado de su talante y le recrimina a su oponente que quiera hacerse notar a costa de decir mal de los demás:

> Quiero en pago de su trabajo darle (aunque no me lo pida) un buen consejo: […] V. m., quando le vinieren a las manos o a las mientes semejantes ocasiones, si por sus pecados es inclinado a usar del hierro y sacar sangre, imite al médico o cirujano antes que al verdugo, y sean sus heridas no para matar, como son las de éste, sino para salud del paciente, como las de aquellos. […] El contrario sigue V. m. condenando a mojón cubierto las *Soledades* todas, puesto que no pudo dexar, por más que lo calle, entre las muchas que contienen alguna cosa buena, pues no ay escripto tan malo que no la tenga. […] Siempre se a tenido por ingenio pobre el que, con morder los trabaxos agenos, a procurado hazer ostentación de rico. […] Demás de que, por ventura, muchas cosas jusgará V. m. por erradas que, o no lo sean, o con pequeña diligencia se corrijan (pp. 148-149).

[17] *Vid*. Artigas, *Don Luis de Góngora*…, *op. cit*., pp. pp. 395-399.

[18] José María Micó estudió las implicaciones de los textos prologales de Rioja y Duarte en la controversia cultista en su trabajo "Proyección de las *Anotaciones* en las polémicas gongorinas", en Begoña López Bueno (ed.), *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla, Universidad-Grupo PASO, 1997, pp. 263-278.

Estos reproches son muy reveladores, por cuanto nos hablan de algunos de los rasgos más acusados de la personalidad de Jáuregui: su afán por alcanzar notoriedad y sus inclinaciones polemistas, que le llevaron a mantener sonadas guerras literarias con contricantes de fuste como Lope o Quevedo. En el marco de la propia controversia gongorina, Jáuregui tuvo que vérselas, mediada la década de los años 20, con Lope y su círculo, que interpretaron como una especie de traición a la causa anticultista la publicación del *Orfeo*, poema mitológico de innegable sabor cultista en el que Jáuregui cifraba la plasmación práctica de la teoría estética que expuso en su *Discurso poético* (Madrid, 1624)[19]. En la *Apología por una décima* se anticipan ya –a menor escala, pues hablamos de un texto muy distinto por su extensión e intención– algunos de los caracteres estilísticos y doctrinales más significativos del *Examen del "Antídoto"*, que es, a todas luces, una de las aportaciones capitales a la polémica gongorina. En primer lugar, cabe resaltar que la *Apología* apunta una de las cualidades más notables del *Examen*: la inteligencia y rotundidad de los argumentos usados por el abad de Rute para justificar sus afirmaciones. Asimismo, en la *Apología* el abad de Rute esboza su particular manera de enfrentarse a las autoridades canónicas. "Que de la novedad nasca la admiración −dice, nada más comenzar el texto− […], más cierto es de lo que admite probança: pues, aunque lo hubiera callado Aristótiles, nos lo dixera cada día la esperiencia mesma" (p. 144). La relativización de los argumentos de autoridad que leemos en la *Apología* prefiguran la atrevida y moderna defensa de las innovaciones gongorinas que Fernández de Córdoba plantea en el *Examen*, sustentadas en muchas ocasiones en un rechazo de la preceptiva consagrada por el uso. Esa tensión entre novedad y tradición, resuelta a favor de la primera a pesar de entrar en conflicto con los grandes nombres de la teoría poética, puede verse en este párrafo de la

[19] Contamos con edición moderna de este importante tratado a cargo de Melchora Romanos, Madrid, Editora Nacional, 1978. La edición viene precedida en un atinado estudio introductorio en el que la gongorista argentina analiza con inteligencia las líneas maestras de una obra con la que Jáuregui quiso matizar y exponer más ordenada y razonadamente su postura ante la nueva poesía. Actualmente preparo un trabajo sobre las consecuencias de la aparición del *Orfeo* de Jáuregui, que conllevó la rápida aparición de una réplica en forma de poema emanada del círculo lopesco, el *Orfeo en lengua castellana* de Juan Pérez de Montalbán; presentaré dicho estudio en el próximo Congreso Internacional de la AISO −Santiago de Compostela, julio de 2008− y será publicado en sus actas con el siguiente título: "Lope, Góngora, Jáuregui y los preliminares del *Orfeo* de Montalbán (con la polémica gongorina de fondo)".

última parte de la Apología, con el que e autor pretende disuadir a Jáuregui de su predisposición contra Góngora:

> Crea V. m. que el autor de las *Soledades* tiene ganada executoria de Poeta en possessión, propiedad y notoriedad, litigada contra los fiscales de Apolo, y ansí se cansará en valde quien, armado de textos o testimonios de Aristótiles, Horacio, Quintiliano, Vida, Frascatorio, Minturno, Castelvetro, Pinciano y Tasso, quisiere probarle que no lo es; pues quien le ve y le oye lo tiene por tal, y se podrá decir dél lo que su conpatriota Lucano dixo de sí mesmo por boca de Marcial: *sunt quidam, qui me dicant non esse Poetam,* / *sed qui me vendit, bibliopola putat* (p. 150).

Se da también con cierta frecuencia la mezcla –muy habitual en el *Examen*– de lo culto y lo popular, de manera que Fernández de Córdoba no muestra reparos en apoyarse indistintamente en citas de autoridades clásicas, historias de personajes de la Antigüedad o la mitología, leyendas, refranes, dichos, anécdotas y cuentecillos folklóricos; todo ello acompañado a veces de notas de fino humor. Dicho recurso se hace especialmente visible en el fragmento que antecede al párrafo que acabamos de transcribir (pp. 149-150), a través del cual el abad encadena hasta seis relatos a modo de *exempla*, bien históricos bien mitológicos o tradicionales, con objeto de demostrar a Jáuregui que su proceder no tendrá buenas consecuencias.

EL HIBRIDISMO GENÉRICO EN *LA QUINTA DE LAURA* DE CASTILLO SOLÓRZANO, II. LA IMPRONTA SENTIMENTAL

Mª ROCÍO LEPE GARCÍA

La novela cortesana es un crisol poliédrico, múltiple, en el que se funden en perfecta trabazón compositiva elementos narrativos muy diversos. Este hibridismo genérico es, sin duda, una de las señas de identidad de la novela del siglo de Oro, que en una búsqueda permanente de cauces narrativos nuevos, recurre a la integración de rasgos de otros moldes narrativos, con mayor o menor raigambre literaria, en un odre de reciente creación. El resultado de este experimento es una novela multiforme, entreverada, pero de contextura compacta, homogénea, donde los elementos narrativos se confunden sólidamente en una totalidad novelística nueva.

El propósito de este estudio, continuando la línea de investigación iniciada en la primera parte del artículo[1], en el que quedó probada la huella dejada por el modelo bizantino en las novelas de *La quinta de Laura* de Alonso de Castillo Solórzano, es el análisis del influjo sentimental en las mismas novelas del conjunto novelístico. La elección de este repertorio, como ya se justificó en su momento, se debe al puesto que ocupa en la trayectoria literaria del autor: obra última, de plenitud, síntesis condensada de su producción y, por tanto, culminación de su

[1] "El hibridismo genérico en *La quinta de Laura de Castillo Solórzano*, I. La impronta bizantina", *Etiópicas*, (2008).

carrera como novelista. Con la intención de abordar este tema en su conjunto, tanto en la teoría como en la praxis, el artículo se va a dividir en dos partes. Una primera, en la que se expondrán con carácter técnico los rasgos definitorios del paradigma sentimental, sus etapas y fuentes, entre otras cuestiones. Y, una segunda parte, de carácter empírico, donde se llevará a cabo un análisis particularizado de la impresión del género sentimental en cada una de las novelas del conjunto.

1. El modelo sentimental. influencia en la novela cortesana

La ficción sentimental, como es sabido, nace a finales de la baja Edad Media, ya adentrado el siglo XV, junto con el cuento y los libros de caballerías[2]. Minucioso es el estudio de Rohland de Langbehn[3] sobre la ficción sentimental y las fases existentes en su desarrollo. Siguiendo a la profesora de Langbehn se distinguen tres momentos cruciales en la expansión del género: una etapa inicial a principios del siglo XV, con una filiación probable de las ficciones a la escuela alegórica[4]. A este primer momento pertenecen *Siervo libre de amor* y *Sátira de felice e infelice vida*; una etapa central, desde mediados del siglo XV hasta la publicación de la *Celestina,* caracterizada por temas[5] más variados y una mayor complicación en la trama. A esta fase medular corresponde un grupo extenso de obras cardinales como son *Grisel y Mirabella*, *Grimalte y Gradissa*, *Arnalte y Lucenda*, *Cárcel de Amor* y quizás *Triste Deleytación*[6]; y un tercer período, comprendido entre los últimos años del

[2] Alan Deyermond en el estudio preliminar a *Cárcel de amor*, ed. Carmen Parrilla, Barcelona, Crítica, p. IX, establece las principales características de los dos géneros principales de ficción: el cuento y las ficciones largas, donde se encuentran las ficciones sentimentales y de caballerías.

[3] *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglo XV y XVI*, Department of Hispanic Studies, Londres, 1999, p. 31 y ss.

[4] Alan Deyermond sostiene la filiación de los textos sentimentales con la alegoría amatoria de Santillana en el artículo "Santillana's Love-Allegories: Structure, Relation, and Message", en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 75-90.

[5] Cuestiones como la justicia, los castigos, el puesto de la mujer, el arte de la guerra o la maldad son temas nuevos desarrollados principalmente en los debates.

[6] Rohland de Langbehn concuerda con Deyermond que, aunque es anterior a los otros libros referidos, también presenta rasgos que lo aproxima a ellos.

reinado de los Reyes Católicos y de su nieto Carlos V, que se particulariza por la involución del modelo. Este retroceso queda patente en la restricción de los temas de los debates, limitados fundamentalmente a los sentimientos amorosos, y el encorsetamiento de la fábula. Las novelas de este último período son *Penitencia de amor*, *Qüestión de amor*, *Los amores de Filisel y Marfiria*, *Libro en que se cuentan los amores de Viraldo y Pinardo*, *Proceso de cartas de amores*, *Clareo y Florisea*, entre otros[7]. El agotamiento de la fórmula novelística, unida a la aparición de nuevos modelos narrativos más acordes con espíritu vitalista del Renacimiento, desplazará progresivamente la novela sentimental del panorama literario. Sin embargo, esta regresión del género no impide la pervivencia de algunos de sus rasgos en los nuevos moldes narrativos que surgen en el nuevo contexto literario.

En cuanto a las fuentes temáticas de la ficción sentimental, se vienen admitiendo como antecedentes directos cuatro tendencias principales: la italiana, con dos obras fundamentales: la *Elegía de madonna Fiammetta* de Boccaccio e *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini[8], a las que están vinculadas por su contenido varias obras de principios del siglo XV: las *Cent ballades d'amant et de dame* (anterior a 1410), de Christine de Pisan, la anónima *Storia de l'amat Frondino e de Brisona* (de principios del siglo XV, o quizás de finales del XIV), y *The Kingis Quair* (escrita hacia 1424); la tendencia francesa, con los libros de caballerías de materia artúrica fundamentalmente; la poesía cancioneril de origen provenzal y, por último, de procedencia clásica las *Heroidas* de Ovidio. De estas cuatro tradiciones proceden, siguiendo a Deyermond[9], los rasgos que definen el género: las cartas, cuya fuente se encuentra en las *Heroidas*; el autobiografismo, presente en tres de las tradiciones: la *Fiammetta*, la poesía cancioneril y la *Heroidas*; y la visión trágica del amor, vigente en todas las tradiciones señaladas. Aparte de estas fuentes directas, el hispanista inglés conviene en subrayar el papel de otras dos influencias indirectas provenientes de la antigüedad latina: Boecio y San Agustín. Rohland de Langbehn, de acuerdo con los antecedentes

[7] El resto del trabajo de Langbehn es un análisis profundo sobre el género y sus obras principales.

[8] Sobre las traducciones y publicaciones de estos textos (con otras obras adláteres) véase el artículo de Valentín Núñez Rivera "Ficción sentimental e imprenta entre 1491 y 1499. Una cuestión de género", *Ínsula*, (2004), p. 2

[9] Estudio preliminar de *Cárcel de amor*, ed. cit., p. XI.

señalados, concibe la ficción sentimental como "una hibridación del cuento breve (la *novella* italiana) centrado en la situación del amor cortés, con rasgos del género artúrico, de la autobiografía medieval, del decir moral, con injertos poéticos y retóricos"[10].

No todos los críticos, sin embargo, comparten a pies juntillas este venero de la ficción sentimental. Antonio Prieto, por ejemplo, en *Morfología de la novela*[11] quiebra el tópico tradicional al no derivar la novela sentimental de la *Fiammetta*. Él argumenta que *Siervo libre de amor*, obra primigenia de la ficción sentimental, es el resultado del entrecruzamiento de la lírica provenzal y el *roman courtois*, pero no de la *Fiammetta* italiana.

Alan Deyermond en el estudio preliminar de *Cárcel de amor*[12] de San Pedro, aparte de la elucidación sobre la ascendencia de la ficción sentimental y sus etapas, expone la dificultad de establecer las características intrínsecas del género, debido a la diversidad de rasgos que presentan las obras clasificadas como tales[13]. Ciñéndose a los elementos comunes, reduce a tres los rasgos de la ficción sentimental: obras cortas**,** de temática amorosa y desenlace triste. A continuación, compara seis obras claves del género (*El siervo libre de amor*, *Grisel y Mirabella*, *Triste deleytación*, *Grimalte y Gradissa*, *Arnalte y Lucenda* y *Cárcel de amor),* tomando como referencia los siguientes criterios: el amor consumado, la muerte del amante(s), la frustración, la existencia de un rival y el comportamiento cruel del padre. El cotejo de los textos revela que los elementos comunes a todas las novelas estudiadas son: la muerte en el desenlace (haya o no consumación previa del amor), algún símbolo de amor frustrado, y en casi todos los casos la existencia de un obstáculo (interposición de un padre o rival). A estos ejes narrativos básicos, hay

[10] *La unidad genérica de la novela sentimental*, ob. cit., p. 92.
[11] Planeta, Barcelona, 1975, p. 242.
[12] *Cárcel de amor*, ed. cit., p. XXIX.
[13] Núñez Rivera en el artículo citado "Ficción sentimental…" señala que "para los textos sentimentales no existe una poética explícita, como ocurre con la poesía cancioneril, pero sí se observa una poética implícita en el uso recurrente de ciertas constantes temáticas y estilísticas y en la asunción de procedimientos de relación entre unos textos y otros, algo que confirma la existencia de una realidad genérica palpable en el tiempo", p. 4.

que añadir, siguiendo a Rohland de Langbehn[14], una serie de elementos formales, tales como el estilo elevado, la división del texto en unidades discursivas retóricamente acabadas y la estilización, que contribuyen a apartar la ficción novelesca de la mimesis de situaciones reales. A estos rasgos de expresión, añade la profesora Langbehn, un conjunto de unidades discursivas constantes en las novelas como son el debate[15], la alegoría[16], las epístolas[17] y el mote[18], a la vez que una tendencia general al *prosimetrum.*[19] Todos estos discursos o textos insertos[20] aparecen intercalados en la ficción sentimental perfectamente delimitados en el conjunto narrativo, tanto en su apertura como en el remate cuando el narrador retoma el hilo narrativo. El estilo elevado, como elemento

[14] *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglo XV y XVI*, ob. cit., cap. 4, p. 63 y ss. Es de lectura obligada el análisis que la profesora Langbehn ofrece de cada uno de los elementos señalados.

[15] Armando Durán *en Estructura y técnicas de la literatura sentimental y caballeresca,* Madrid, Gredos, 1973, señala la pervivencia de este recurso en la novela sentimental, pero despojado del artificio alegórico de las fuentes francesas. El tema predominante de las discusiones en los textos sentimentales es el amor o la defensa de las mujeres. A estos temas amorosos se añaden otros como la justicia, la clemencia, la consolatoria o el arte de la guerra, p. 56. Véase nota 4.

[16] *Ibid*., p. 56. Armando Durán señala tres formas en el planteamiento alegórico: toda la obra es una ficción alegórica; la alegoría sólo aparece al principio y el resto es una exégesis del recurso; los símbolos alegóricos aparecen de manera aislada. La fuente de este recurso, según Rohland de Langbehn, se halla en los largos decires alegóricos castellanos, ob. cit. p. 65.

[17] *Ibid*., p. 52. Armando Durán distingue tres modalidades en el empleo de la carta: el monólogo, la carta como tal, sin constituir un verdadero proceso epistolar, y el proceso de cartas propiamente dicho.

[18] Se cultiva profusamente después de su primera aparición en *Arnalte y Lucenda*. Para Rohland de Langbehn es un recurso funcionalmente decreciente, ya que de formar parte de la alegoría vertebradora del relato en los textos iniciales, pasa a partir del siglo XVI a presentarse como un elemento aislado en el discurso como manifestación de la moda cortesana.

[19] Núñez Rivera en "La historia de Grisel y Mirabella, de la estructura al significado", *Revista de Literatura Medieval*, siguiendo a Rolhland de Langbehn, lo considera un rasgo centrífugo y coadyuvante.

[20] Así los denomina Segre en "Quello que Bajtin no ha detto", cap. 5 de su *Teatro e romanzo: due tipi di communicazione letterari*, Torino, Einaudi, pp. 61-84. Con estos textos se integran registros nuevos y una intertextualidad programática referido por Bajtin con el nombre de "plurilingüismo", pero adaptado al estilo elevado de la novela sentimental.

vertebrador de la elocución, es el motivo por el que en vez de diálogos[21] breves, predominen los discursos extensos y se omitan los comentarios irónicos del narrador.

La ficción sentimental, que alcanza su esplendor en la última década del siglo XV con las publicaciones de *Cárcel de amor* (1492), *Grimalte y Gradissa* (1495), *Grisel y Mirabella* (1495), y *Continuación de Cárcel de amor* de Hernán Núñez, (1496), y se extiende por las primeras décadas del siglo XVI con obras destacadas como *Penitencia de amor* (1499?-1514), empieza a declinar a mediados de la centuria. Las últimas ficciones sentimentales publicadas son *Proceso de cartas de amores* y *Queja y aviso contra amor*, ambas de Juan de Segura, publicadas en 1548, e *Historia de los amores de Clareo y Florisea*, de Núñez de Reinoso en 1552.

Esta decadencia de la ficción sentimental no impide, sin embargo, que algunos de sus elementos constitutivos traspasen los márgenes que delimitan el modelo. La pervivencia de rasgos es notable, sobre todo, en los paradigmas novelísticos del siglo XVI de trama amorosa, como ocurre en las novelas bizantinas y pastoriles de la época, y de forma más debilitada y ocasional una vez cruzado el umbral del XVII en la novela corta inaugurada con Cervantes. Estas últimas ficciones, que son las que nos ocupan, se apartan del género sentimental en aspectos básicos, entre ellos la visión trágica del amor, la muerte de uno de los enamorados o de ambos, el retoricismo estilístico, la inserción de debates o el componente alegórico; sin embargo, conservan algunas de las peculiaridades del género sentimental como la concepción cortesana del tema amoroso, la existencia de obstáculos en la relación sentimental, la presencia de pretendientes rivales o la oposición del padre y, sobre todo, los elementos derivados de la recuesta amorosa.

En las novelas de Castillo Solórzano, en general, subyacen todos estos rasgos del modelo sentimental, con más o menos consistencia en

[21] Los diálogos se reducen a algunas frases cortas entre los personajes; la finalidad de la *brevitas* es la estilización del diálogo propio de la vida cotidiana. Rohland de Langbehn, ob. cit. p. 67.

función de los relatos. Los motivos, en ocasiones esporádicos, aparecen insertos en las historias de forma perfectamente trabada, sin discordancias, ya que ambos dechados comparten planteamientos muy similares derivados de la concepción del amor cortés provenzal. Los protagonistas de las novelas solorzanianas son siempre caballeros nobles, que en cualquier ámbito, cortesano o urbano, practican el galanteo amoroso, se muestran serviciales con la dama, le rinden culto siguiendo el tópico *religio amoris*, y se comportan con discreción. El narrador suele dar pinceladas sobre la psicología y estados anímicos de los enamorados, aunque no suele haber análisis instrospectivo de germen petrarquista. Son habituales los obstáculos en el proceso amoroso (ya sean intrínsecos o extrínsecos al mismo). Y, de manera recurrente, aparecen los rasgos más comunes de la recuesta amorosa: la intervención de terceros[22], el intercambio de epístolas, notas y papeles[23], y las composiciones poéticas de galanteo.

Al transferirse todos estos rasgos del legado sentimental a la novela cortesana del siglo XVII, se desarrollan variantes, cuya causa se encuentra tanto en la continua reelaboración de las mismas, como en su adaptación a un género nuevo surgido en un contexto cultural diferente. En las novelas de Castillo Solórzano, las variaciones más comunes en el cortejo amoroso son las siguientes:

-En la fase inicial, los caballeros rondan a las damas, pero el *modus* empleado depende del tipo de novela (costumbrista o cortesana) y del estatus social de la pareja. En las primeras, los galanes suelen pasear la calle de la dama, acuden a hablar al pie de la reja, las acompañan al paseo... Los lugares de encuentro son variados, pero normalmente espacios públicos como se ha indicado. En las historias cortesanas, el cortejo se suele llevar a cabo en espacios interiores, habitualmente en las

[22] Los intermediarios del género cortesano, a diferencia de los que aparecen en el sentimental, sólo cumplen la función básica de poner en contacto a los enamorados. La novela cortesana no asume la función apelativa, derivada de la tercería celestinesca, empleada en el género sentimental para conseguir conmiseración en la amada.

[23] De acuerdo con la erotodidaxis, las cartas deben ir acompañadas de regalos y otros presentes, como es habitual en la novela sentimental; sin embargo, no es frecuente que este componente tenga presencia en las novelas de Solórzano.

galerías y salas del palacio. Para el requiebro todos los enamorados indistintamente se escriben notas, papeles o poemas (estos son más frecuentes en las historias cortesanas), que los terceros (los criados por regla general, pero no los únicos) se encargan de entregar. En algún caso, incluso, los pretendientes para halagar a las jóvenes les ofrecen serenatas musicales en la calle, aunque esto es más corriente en las novelas cortesanas.

-Tras la aceptación del caballero, los encuentros amorosos tienen lugar en espacios diversos dependiendo de la situación, pero lo más común es que los enamorados se encuentren en el interior de una casa, bien de la joven enamorada, bien de algún familiar, conocido o vecino (estos últimos suelen acceder mediante el soborno); a estas entrevistas habitualmente asiste algún familiar testigo, una hermana, tía o amiga de la joven, quien con su presencia salvaguarda su reputación.

-La consumación del amor no se atiene a una regla fija, puede darse antes del matrimonio o no. A diferencia del género sentimental, no se castiga a los enamorados cuando hay relación íntima antes del matrimonio. La muerte o la reclusión, recordemos, son las puniciones más comunes en el modelo medieval. En los casos de culminación amorosa, el caballero suele dar previamente su palabra de matrimonio a la dama entregándole una cédula matrimonial, que tiene carácter coercitivo en caso de que no se cumpla la palabra dada.

-Las historias terminan de manera feliz en boda[24] (son frecuentes los enlaces colectivos), final que no casa con la *reprobatio amoris* del género sentimental. El castigo sobreviene a los personajes (en este aspecto también hay variedad) sólo cuando el comportamiento es inmoral o depravado.

[24] Este final feliz, cuyo precedente se encuentra en la comedia humanística, contrasta con el desenlace funesto de la novela sentimental, resultado en ocasiones del castigo impuesto por la consumación del amor. Hay que tener en cuenta que la mayoría de estas novelas son una *reprobatio amoris*.

Además de estas variaciones, resultado de la inserción de los rasgos sentimentales dentro de un paradigma diferente, el modelo cortesano se define también por otros rasgos constitutivos que lo apartan del dechado sentimental. Este acercamiento y distanciamiento entre modelos es uno de los rasgos más destacados de la novela del Siglo de Oro. Los rasgos diferenciadores del molde cortesano son los siguientes:

-El comportamiento solícito y complaciente de la joven con el enamorado, a veces incluso candoroso, que difiere de la actitud reacia de la dama a la entrega amorosa en el género sentimental. Puede recordarse al respecto la reacción de Finoya en *Penitencia de amor* cuando Darino intenta poseerla.

-La finalidad del caballero es más pragmática que ideal, ya que su objetivo no es convertirse en un amador perfecto, sino en culminar de manera feliz la relación amorosa. La sensualidad dominante en estas historias es incompatible con el platonismo idealista sentimental.

-El tono de las novelas es vitalista, alejado de la quejumbre lastimera de los amores frustrados. Los enamorados de Solórzano luchan por su amor venciendo multitud de dificultades y buscando con espíritu práctico soluciones viables al conflicto.

A pesar de estas diferencias básicas entre los dos modelos, algunos elementos del paradigma sentimental persistieron a la caducidad del propio modelo y pervivieron en el dechado cortesano. Los rasgos más comunes en la novela corta de Castillo Solórzano son los elementos empleados en el proceso de la recuesta amorosa o *philocaptio*, tales como el intercambio de cartas, notas o papeles entre los enamorados[25], la intervención de mediadores o terceros, y la composición de poemas amorosos.

[25] Menores en número que en el género sentimental. Véase Núñez Rivera, "Por arte se ha de regir el amor", *Celestinesca*, p. 99. Hay variación también en el tipo de discurso: las novelas sentimentales incluyen el texto completo de la misiva extrapolado de la narración; en las novelas cortesanas, en cambio, lo habitual es la referencia a la carta o nota, o en su caso una referencia al contenido de la misma en estilo indirecto.

La aparición más o menos reiterada de estos recursos en el autor de Tordesillas depende, sobre todo, de la modalidad de los relatos. Tradicionalmente, las novelas de Solórzano se clasifican en dos grupos a partir del grado de idealización de la realidad:

-Las novelas costumbristas, protagonizadas por caballeros dedicados al galanteo amoroso en un entorno realista, normalmente ciudades españolas, y contemporáneo.

-Las novelas cortesanas o idealizadas, ambientadas generalmente en cortes extranjeras, en un tiempo pasado sin determinar, con personajes de alto rango social –reyes, duques, condes-, y con una temática política o estatal de telón de fondo.

Por los rasgos distintivos que presentan estas dos tendencias, se puede presumir *a priori* que el modelo costumbrista es más permeable que el cortesano a la integración de rasgos sentimentales; sin embargo, en todas las novelas de *La quinta de Laura*, a pesar de la predominancia de la fórmula cortesana, afloran recursos del legado sentimental, como se va a comprobar en el estudio de cada una de ellas.

2.La impronta sentimental en *la quinta de Laura*

2.1.*la ingratitud castigada*

La primera novela de la colección, *La ingratitud castigada,* además de ser una ficción novelesca con una significativa impronta bizantina como ya se vio, presenta asimismo vestigios patentes del paradigma que nos ocupa. El primero de ellos reside en la caracterización de la protagonista, Gerarda, una doncella más cercana por su actitud a las damas sentimentales de génesis provenzal, que a las jóvenes amantes del dechado cortesano, todas ellas vitales, emprendedoras y apasionadas.

Gerarda, por el contrario, es una joven amargada, resentida, capaz de la mayor severidad con su pretendiente. Este personaje guarda bastante similitud con Madama Flor, protagonista de una de las historias intercaladas en *Las harpías de Madrid y coche de las estafas,* novela picaresca de Solórzano publicada en Barcelona en 1631. Solórzano toma el modelo de estos dos personajes femeninos de la dama altiva y desdeñosa del acervo provenzal, pero se excede en su caracterización inhumana. La sevicia de las jóvenes (agravada en el caso de Madama Flor por la ignominia) será castigada en las dos novelas, siguiendo el propósito moralizante de Solórzano, con la soledad en Madama Flor y la muerte en Gerarda.

Los pretendientes de las damas, don Garcerán y Rugero, respectivamente, participan a su vez de los rasgos de los enamorados medievales, caracterizados por la lealtad, sumisión y entrega. La magnanimidad de los dos jóvenes será recompensada justamente al final de las ficciones, cuando tras el desengaño amoroso contraen matrimonio con damas de su misma condición social y calidad humana.

Tanto los contrastes en la caracterización de los personajes, como la ponderación del narrador, positiva o negativa según los casos, evidencian la trabazón existente en arte -en este caso en la literatura- entre la forma expresiva y la concepción de la realidad. De manera que estos rasgos señalados son una respuesta narrativa concreta a la visión dual, paradójica, y totalmente desmesurada del mundo barroco.

La muerte de Gerarda manifiesta el moralismo implícito de la novela[26]. El mensaje para los lectores (la mayoría de ellos mujeres) es evidente: la malicia tiene siempre castigo sin remisión. La punición en las novelas de Solórzano, independientemente de la naturaleza femenina o masculina de los personajes, suele tener una doble vía: la social y la sobrehumana. En cuanto a la primera, los personajes son apartados de su

[26] Sobre el moralismo en la novela solorzaniana, véase el análisis de Eduardo Juliá y Martínez sobre este tema en las observaciones preliminares a *Lisardo enamorado*, Madrid, Gráficas Ultra, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 1947, p. 25 y ss.

entorno social y enviados a un lugar de retiro, monasterio o convento, donde puedan expurgar sus culpas. La segunda variante, conlleva la muerte inexcusable. En el caso de *La ingratitud castigada*, cuyo título resume de forma sintética la moralina de la novela, la muerte de Gerarda es el único castigo posible impuesto desde arriba a su propia muerte interior.

Una de las novedades de este desenlace, con respecto a los finales luctuosos del género sentimental, reside en el *leit motive.* Gerarda no muere en el intento de preservar su honor, como les ocurre a las damas medievales, sino como castigo al odio visceral que siente primero y la ingratitud posterior mostrada al mariscal don Garcerán, cuando tras el enfrentamiento con el marqués de Albaida, su pretendiente preferido, lo asesina de manera involuntaria. La insensibilidad de Gerarda, paradójicamente, no se atempera con las innumerables pruebas de amor de don Garcerán, sino que se agrava con una actitud verdaderamente despiadada con él. Otra diferencia se manifiesta a su vez en la dirección sentimental del mariscal, que no muere de amor como les ocurría a los enamorados medievales, sino que contrariamente se desenamora tras el desengaño sufrido (el pragmatismo es fundamental para entender este giro). Posteriormente, con la ayuda del hermano de Gerarda, su adyuvante, encuentra una esposa merecedora de su amor. La parcialidad del marqués de Guadalest tanto en su apoyo al mariscal como en la determinación del castigo de Gerarda, corona la repulsa social que merece la protagonista.

> Que a Gerarda yo la trataré de modo, que tenga por feliz suerte entrarse en un convento porque no la tengo de casar mientras yo tuviese vida.[27]

Consciente de su comportamiento impío, Gerarda se aísla durante las bodas de su pretendiente "avergonzada de lo que se decía de ella".

[27] *LA QUINTA DE LAURA,* HOSPITAL REAL Y GENERAL DE NUESTRA SEÑORA DE GRACIA, A COSTA DE MATÍAS DE LIZAU, 1649, P. 68

Varios días después, como pago a su actitud inhumana y despiadada, fallece.

> Se le afligió tan de veras el corazón, que le comenzaron a dar a menudo algunos desmayos; llamáronse los médicos y dioles cuidado su enfermedad, la cual apretó tan vehementemente a esta dama, que aquella noche perdió la vida.[28]

Aparte de esta caracterización de los personajes, *La ingratitud castigada* presenta otros rasgos derivados de la ficción sentimental, más en concreto de los elementos relacionados con la recuesta amorosa. Los más perceptibles son la inserción de composiciones poéticas en el discurso, la intervención de mediadores o terceros y el empleo de notas o cartas.

Con respecto a la inclusión de textos poéticos en el desarrollo de la trama novelesca, *La ingratitud castigada* es la novela de *La quinta* que contiene un mayor número de poemas. Estos se pueden clasificar en dos grupos en función de su carácter y finalidad: los poemas de requiebro amoroso para enamorar a Gerarda, y los de naturaleza lírica, con los que el mariscal expresa sus sentimientos y estados anímicos.

Los primeros aparecen en la etapa inicial de la recuesta amorosa cuando los pretendientes de Gerarda, el marqués de Albayda y don Garcerán, rivalizan entre sí por conseguir la correspondencia de la joven. Ambos por separado contratan a unos músicos para ofrecer a su amada una serenata en la calle. Estas rondas, aunque distantes del debate en la forma, se acercan al género tanto por su índole competitiva como por la finalidad persuasiva. La primera noche intervienen los músicos del marqués, pero la actuación es superada en medios y número de composiciones a la noche siguiente por los intérpretes del mariscal.

[28] *Ibíd.*, p. 69.

Las composiciones de la primera velada son un romance y otras letras interpretadas "con grandísima destreza"[29]. El narrador recoge en el relato sólo el romance, una composición de carácter laudatorio y pastoril. En la segunda serenata, mucho más teatral, se entonan dos composiciones poéticas. La inclusión de estos dos textos no es arbitraria, sino que responde al protagonismo del mariscal. El primer poema de la segunda ronda es también un romance[30], de estilo muy similar al de la primera noche, con el río Turia de marco, y el segundo, un villancico[31], en el aparecen entreverados rasgos de la poesía popular y culta cancioneril. Las tres composiciones poéticas son de contenido laudatorio y amoroso, con el encarecimiento de la hermosura de Gerarda y la expresión de los sentimientos de los pretendientes.

Estas letras no son las únicas composiciones poéticas de la novela. Más avanzada la acción, cuando el escenario narrativo se desplaza a Argel, don Garcerán, ahora llamado Guillermo por el cambio de identidad, entretiene sus horas en el jardín del palacio cantando a media voz versos compuestos para Gerarda. El primer poema[32], en este marco escénico, se puede segmentar en tres partes: una primera, en la que el sujeto lírico culpa a la fortuna[33] adversa de su cautiverio; una segunda, donde expresa el dolor por la ausencia de Gerarda; y una tercera, conclusiva, en que se siente morir como resultado de las circunstancias expuestas. En cuanto al estilo, es una composición característica de la escuela cancioneril con imágenes tan comunes como "tormentos", "impiedades" o "los contrastes de la fortuna enemiga".

El segundo poema[34], cantado por don Garcerán en este mismo escenario, es análogo en el tema al anterior. La composición es un soneto de molde italiano, pero de estilo cancioneril. En los cuartetos, el yo lírico

[29] *Ibíd*., p. 12.
[30] *Ibíd*., p. 15.
[31] *Ibíd*., pp. 16 y 17.
[32] *Ibíd*., p. 31 y ss.
[33] Los términos "ventura" y "desventura" procedentes del latín "*eventus*" son más frecuentes que "fortuna" o "sin fortuna", según el profesor Jiménez Ruiz. Este uso se observa incluso en los títulos de algunas novelas *Historia de los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea.*
[34] *La quinta de Laura,* ed. cit., p. 40.

culpa a la fortuna -tema abordado con profusión a finales del medioevo- de su cautividad, entendiendo esta circunstancia en un sentido doble: literal, referente a la privación de libertad en tierra árabe; y figurado, la sumisión amorosa. En los tercetos, más concretos, emplea la modalidad desiderativa para expresar el anhelo interior de contemplar de nuevo a Gerarda "de quien pende el aliento de mi vida"[35], con el fin de recuperar la libertad, también entendida en el sentido real físico y el figurado amoroso. El poema se articula por tanto a través del binomio conceptual cautividad-libertad.

Por otra parte, en cuanto a los mediadores o terceros que intervienen como adyuvantes del protagonista en la recuesta amorosa, hay que señalar novedades con respecto al modelo sentimental. En primer lugar, el valedor fundamental del mariscal no es un criado, sino el hermano de Gerarda, el marqués de Guadalest, que además de amigo, es el tutor de la joven. Ambos personajes pertenecen al mismo nivel social, la nobleza, por lo que la mediación del marqués no es forzada, sino voluntaria. En segundo lugar, su ingerencia tiene miras personales, ya que como responsable de su Gerarda tras la muerte de su padre, cree que el mariscal es el marido más adecuado para su hermana. Otro aspecto destacado es su actitud, nada autoritaria con la joven sino, por el contrario, condescendiente. Él propone al mariscal como candidato, pero le da la oportunidad a su hermana de que elija según su gusto y tenga ella la última palabra. Cuando conoce al mariscal y se entera de sus pretensiones, no duda en ser su mejor adyuvante.

> Y así habiendo considerado, que ninguno te puede estar mejor que el del Mariscal de Cataluña, te le propongo; su calidad es notoria; su hacienda es mucha; su persona ya ves cuan gallardo talle tiene, su ingenio pocos le igualan; su condición, es afable; partes todas para que cualquier señora igual suya las admita, y este muy gozosa de emplearse en él[36].

[35] *Ibíd.,* p. 41.
[36] *Ibíd*., pp. 9-10.

Gerarda, no obstante, rechaza al pretendiente alegando que aún es muy joven para contraer matrimonio.

La segunda intervención del marqués de Guadalest se produce en una situación distinta. Tras el regreso de Argel, el mariscal logra entrar en la casa de Gerarda en calidad de esclavo gracias a la ayuda de Feliciano, un criado del marqués. Este personaje es un adyuvante secundario e indirecto en la relación, pues con su mediación, intercediendo ante el marqués para que compre al mariscal, sólo acerca al protagonista a su amada Gerarda, sin otra función.

Durante el tiempo de servicio en la familia, don Garcerán se muestra ante la joven como un auténtico enamorado cortés, poniendo incluso en riesgo su propia vida en tres ocasiones para salvarla de situaciones de verdadero peligro. El marqués de Guadalest, agradecido a su siervo por la ayuda prestada, le propone a Gerarda que le conceda la libertad, pero ella se opone rotundamente argumentando que el criado sólo ha cumplido con su obligación.

Desesperado el mariscal por la pertinaz ingratitud de Gerarda, decide abandonar la casa, no sin antes revelarle su identidad. Cuando Gerarda descubre quién se esconde bajo su bienhechor, le paga con todo el odio que se reconcentra en su interior. De forma que cuando el marqués se entera de la reacción de Gerarda, se pone a favor de don Garcerán y le ayuda a buscar una esposa adecuada a su condición, a la vez que actúa como brazo de la ley castigando a su hermana con la reclusión en un convento. Su papel en este caso es bastante similar a la función del rey en el teatro del Siglo de Oro: practicar la justicia.

La intervención de terceros, con el rol tradicional de mediadores en la entrega de papeles, tiene lugar en la relación amorosa mantenida de manera clandestina entre don Vicencio, marqués de Albayda, y Gerarda. La inclinación de ésta por el marqués queda reflejada en el intercambio epistolar que mantiene con él gracias a la ayuda de terceros “dos personas,

una de casa de la dama, criada suya, y otra un criado del galán".[37] Don Garcerán, por su parte, también recurre a ellos en la etapa inicial del requiebro amoroso, de acuerdo con la tradición amatoria, pero la animadversión de Gerarda hacia él, les impide a éstos desempeñar esta función:

> Este procuraba grangear criados de aquella casa, mas aunque los hallaba dispuestos a servirle, obligados de sus dádivas, como faltaba lo principal, que era la voluntad de Gerarda, nunca hallaron entrada en esta dama para darle un papel.[38]

El intercambio de notas y papeles es, por las razones indicadas, irrelevante en la novela. Sólo se alude a este procedimiento en el planteamiento inicial, sin más menciones a él tras la muerte de don Vicencio. Tras el regreso de Argel, don Garcerán no podrá recurrir a esta práctica de la nota por su condición de esclavo. Este puesto, sin embargo, le va a permitir estar cerca de Gerarda y servirla. En esta parte del nudo, el narrador tiene como objetivo fundamental destacar su papel de protector salvando la vida de la joven en tres ocasiones. Esta actitud constante de abnegación, generosidad y sumisión (reflejada también simbólicamente en su papel de esclavo) convierte a don Garcerán en un enamorado sublime, más próximo por sus cualidades a los caballeros idealistas de las novelas de caballerías y sentimental, que a los galanes del juego cortesano con toda su retórica artificial. Este enamoramiento *per se,* de raigambre igualmente neoplatónica, se quiebra inesperadamente en el desenlace de la novela cuando don Garcerán, después de poner a prueba su amor tantas veces, se desenamora de Gerarda. El final de naturaleza realista, resolviendo el conflicto según los parámetros del esquema cortesano, separa sin lugar a dudas *La ingratitud castigada* del estilizado género sentimental. Estos detalles son, en definitiva, las líneas de fuerza de la novela, que avanzando en una y otra dirección, construyen un entramado simbiótico en el que se integran unidades constitutivas de origen diverso.

[37] *Ibíd.*, p. 8.
[38] *Ibíd.,* pp. 8-9.

Por último, a pesar de la ambientación realista, el cautiverio de don Garcerán en Argel, como ya se ha apuntado, tiene un significado simbólico. No alude sólo al período en que el mariscal sirve a Mulei Ozmín como cautivo, sino también a la sumisión amorosa que muestra hacia Gerarda. Esta cautividad simbólica de don Garcerán guarda bastante relación con la cárcel en la que está preso Leriano y da nombre a la *Cárcel de amor*[39]de Diego de San Pedro. Esta concepción del amor como cautiverio, del amante sin libertad, preso en la persona amada, tiene indudablemente sus raíces en la concepción amorosa de la literatura del siglo XV, especialmente de la poesía cancioneril, cuyo discurso retórico se trasfiere a la novela sentimental de la misma época, y pervive alargando sus pasos en la concepción amorosa de la novela cortesana del siglo XVII.

2.2. *La inclinación española*

Esta segunda novela trata, sobre todo, de asuntos de carácter político y bélico, de aquí que las ficciones amorosas queden relegadas a un segundo puesto, y el número de elementos derivados del acervo sentimental resulte irrelevante. La fabula amorosa entre Carlos y Sol, la pareja protagonista del entramado sentimental, es una mera anécdota en el conjunto narrativo, en el que interesan principalmente los asuntos políticos -la defensa de la monarquía o los conflictos bélicos entre estados-, y las cuestiones militares, como la demostración de la superioridad del ejército español entre otras.

Dentro de este marco militar y guerrero, los asuntos amorosos tienen escaso desarrollo. El narrador con varios trazos esboza la historia de Carlos y Sol, en la que participan de soslayo los otros pretendientes de la joven, los príncipes de Suecia y Dinamarca. Pero carece de tratamiento sentimental, porque su motivación es fundamentalmente pragmática: contribuir a la resolución del conflicto. La parquedad en el análisis del

[39] Esta interpretación alegórica del cautiverio surge de la lectura del artículo del profesor Núñez Rivera "Por arte se ha de regir el amor", p. 95, al establecer el origen de la "cárcel de desesperación de Darino" con la cárcel alegórica de Leriano en *Cárcel de amor*.

proceso afectivo o la ausencia de conflicto en la historia amorosa explican por sí mismos la escasez de elementos emanados del legado sentimental.

El enamoramiento de Carlos y Sol queda ligeramente apuntado en el primer encuentro de los jóvenes, el cual tiene lugar en la torre donde está encerrado Carlos. El narrador sugiere a través de la reacción de ambos la impresión que les produce el primer cruce de miradas.

> Así como vio a Sol, quedó suspenso con la vela en la mano, sin hablar palabra. Estuviéronse mirando el uno al otro un rato, y quien primero rompió el silencio fue Carlos.[40]

El resto de la escena es un breve diálogo entre Carlos y Sol bastante insignificante. El discurso dramático se puede segmentar en dos bloques temáticos. El primero relacionado con el equívoco que origina el nombre de Sol, ya que Carlos por su ignorancia la confunde con el astro rey. La conversación responde en este primer momento al juego retórico que origina la dilogía. El segundo bloque de contenidos es la exposición por parte de Sol del motivo de su visita a la torre. La escena termina con la fuga de Carlos, que aprovecha el descuido de Sol de dejar la puerta abierta. El diálogo es, sin duda, breve, circunstancial y un tanto ingenuo, pero no fortuito, ya que a través de esta unidad discursiva, queda esbozada la ficción amorosa. La competencia sobre la novela de Solórzano ayuda al lector a presuponer el desenlace de este episodio sentimental, a pesar de que Carlos y la hija del rey de Polonia no volverán a verse hasta el final de la historia, ni el narrador hará en ningún momento alusión a los sentimientos de ambos. El reencuentro se produce cuando Carlos regresa victorioso a la corte de Polonia tras los conflictos bélicos con los otros litigantes. El narrador, consciente del escaso desarrollo externo e interno de la ficción amorosa, recurre al procedimiento de la analepsis para asentar así las bases de un amor que carece de consistencia narrativa.

[40] *La quinta de Laura,* ed. cit., p. 84.

> El segundo día que Carlos llegó, le hizo el rey su almirante, dándole tierras, y todo cuanto era de su padre; con esta merced fue a besar la mano a las infantas, que ya lo deseaban, en particular la hermosísima Sol, que desde que lo vio la primera vez lo amaba; allí conoció Carlos, que quien le había dado la libertad en la cueva, era Sol, con cuya visita quedó muy enamorado.[41]

Carlos no es el único pretendiente de Sol. Los vértices de esta relación no son tres, como es habitual, sino cuatro, ya que la princesa cuenta con otros dos pretendientes, Rosardo y Felisardo, los príncipes de Dinamarca y Suecia respectivamente. Ambos se quedan prendados de Sol cuando contemplan su imagen en un retrato, por lo que se desplazan desde sus países natales a Polonia para conocerla. Sin embargo, tampoco el narrador profundiza en los sentimientos de los príncipes. Esta inclinación afectiva sirve de pretexto para trasladar el escenario de la acción a Polonia, donde entran en conflicto todos los contendientes, así como de arbotante para apuntalar los méritos y belleza de Sol. De los dos príncipes, sólo Felisardo ocupa un puesto de cierto relieve en la novela, por su función de contrapunto con Carlos.

El desenlace de la novela es bastante convencional, ya que resuelto el conflicto político por la vía militar, el rey Casimiro consolida los acuerdos entre los estados por medio de la política matrimonial. De esta manera, antes de morir, testa delante de sus privados, y entrega a su hija al valiente Carlos, por considerarlo entre los pretendientes el rey consorte más conveniente para el país; a su segunda hija, Claudomira a Rosardo; y a su sobrina Clarista a Felisardo. Con estos tres matrimonios, Casimiro consolida los pactos políticos firmados por los países tras la contienda militar.

La novela, como se puede constatar, no posee ninguno de los rasgos inherentes al género sentimental, sobre todo porque tiene una conformación bien distinta. Dentro de la trama narrativa se inserta una historia amorosa de trazado liviano, y sin planteamiento sentimental. Esta

[41] *Ibíd*., p. 114.

es la razón por la que no aparecen elementos propios de la recuesta amorosa, como el análisis de sentimientos o simplemente la atención a la recuesta amorosa.

2.3. *El desdén vuelto a favor*

Aunque cortesana por su ambientación en la corte y la intervención de personajes del más alto rango nobiliario (el conde de Rosellón, el conde de Tolosa…), esta novela está más cercana a la tendencia costumbrista por las siguientes razones:

-La historia es una fábula *amoris* en la que no asoman guerras, luchas o traiciones palaciegas. El punto de partida es el enamoramiento de Astolfo, hijo del conde de Tolosa, y Rosarda, hija del conde de Rosellón, aderezado con todos los elementos propios del galanteo y la seducción amorosa (intercambio de papeles, poemas, organización de los encuentros, etc.).

-La intriga es motivada por las vicisitudes intrínsecas de la relación (situaciones equívocas, ambigüedad en el comportamiento de los personajes, etc.), y no por los motivos de conflicto comunes en las historias amorosas, tales como el enfrentamiento del caballero con otros pretendientes rivales, la oposición de padres o hermanos a la relación o la separación de los enamorados motivada entre otras cosas por lances de final trágico. El obstáculo de esta ficción, más aparente que real, es de tipo social, ya que según la identidad con la que se presenta Astolfo, los enamorados pertenecen a diferentes clases sociales. Resuelto el impedimento, los jóvenes culminan de manera feliz su amor en el matrimonio.

Por sus características intrínsecas, esta ficción reúne bastantes rasgos del género sentimental. El más notorio es la impenitente melancolía de Astolfo, que le conduce casi de manera irremisible a la muerte. Este estado anímico es poco habitual en los galanes solorzanianos, por lo común bastante animosos e intrépidos en su afán de vencer todos los obstáculos que se interponen en su camino. Los otros elementos sentimentales son más comunes y de empleo reiterado: la ocultación de

los sentimientos amorosos, la intervención de confidentes, y el empleo de los mecanismos propios de la recuesta amorosa como son la mediación de terceros, el intercambio de notas y papeles entre los enamorados, y la composición de poemas. No obstante, en este proceso de interacción entre los géneros, la novela se distancia del modelo sentimental en otros aspectos propios del género cortesano como son la participación activa de la protagonista Rosarda[42] en su propia relación amorosa o la resolución feliz del conflicto.

El arranque de la acción, tras la llegada de Astolfo al condado de Rosellón por el naufragio de la nave en que viaja, es el cambio de identidad del protagonista. Astolfo se presenta ante todos con el nombre de Tancredo, explica que es napolitano e hijo de un soldado. El fingimiento de origen bizantino, como se comentó en la primera parte del artículo, tiene la función ordinaria de enredar la acción planteada. En esta relación amorosa, en la que en principio no existe ningún impedimento, la ocultación de la identidad de Astolfo es el motor de la intriga, ya que en sociedad del siglo XVII, de estructura jerarquizada, es imposible el emparejamiento entre iguales.

Sin embargo, este inconveniente social no impide que Rosarda, impulsada por la pasión amorosa, active los hilos de la trama narrativa. Por decoro, oculta durante un breve período de tiempo los sentimientos que la embargan, pero cuando la exaltación desborda su capacidad de comedimiento decide confesar el secreto a Clavela, su dama de compañía, quien se convierte en la primera confidente de la joven. Más adelante, será ella quien asuma también la función de intermediaria en la relación amorosa llevándole a Astolfo papeles o recados de su señora. La primera vez que interviene como tercera es para dejarle una nota al joven en el suelo del corredor. El papel contiene una invitación para que acuda esa

[42] Caso particular es el de Mirabella. Núñez Rivera en "Historia de Grisel y Mirabella, de la estructura al significado", destaca el papel activo de la protagonista: "Tanto que sugiere incluso haber recuestado ella a Grisel, acto desacostumbrado en las ficciones sentimentales". Este comportamiento tiene su fuente en *Fiammetta* de Boccaccio. En su artículo "Ficción sentimental e imprenta entre 1491 y 1499"subraya también el papel de las jóvenes en *Triunfo de amor* del mismo autor "donde las mujeres son las encargadas de llevar a cabo la recuesta de los hombres", p. 8.

noche a una cita. El galán, curioso, acude a la reja. Allí lo espera Clavela, que tiene el encargo de avisar a su señora. Rosarda se presenta en este primer encuentro con el rostro embozado, un recurso de procedencia bizantina utilizado habitualmente para ocultar la identidad. En esta novela Rosarda recurre al enmascaramiento en dos ocasiones. La primera, para declararle su amor a Astolfo sin que él la reconozca. Esta resolución es tan atrevida y trasgresora que Rosarda siente pudor y se guarda de la vista de su enamorado.

> La noche me favorece en que no se me vean los colores del rostro, causados de la vergüenza que tengo en haberos declarado lo que pensé que comenzara por vuestra parte.[43]

Cuando tras dos horas de conversación termina el primer encuentro, Astolfo empieza a "pagar feudos al amor", de acuerdo con el convencionalismo terminológico medieval. El juego amoroso así iniciado va acompañado de composiciones poéticas al uso. El primer texto es un soneto[44] escrito por Tancredo en el que solicita de Rosaura su desenmascaramiento –la petición tiene reminiscencias del galardón provenzal-, al que ella en una décima[45] responde con un no rotundo, empleando una analogía religiosa bastante recurrente en los tratados amorosos medievales. No obstante, a pesar de la resistencia, Rosarda lo anima a que persevere en el amor, ya que "el que ama con no ver/ pues más brevemente alcanza/ con la fe, con la esperanza/ el gusto del poseer".

Decidida a proseguir el juego amoroso, organiza un segundo encuentro en la vivienda de Leonora, una de sus damas, que casada con un contador de palacio, vive en una casa pegada al alcázar del conde. Leonora es la segunda confidente de Rosarda y la nueva mediadora en la historia amorosa, aunque su papel es meramente auxiliar. En esta ocasión el ingenio de Rosarda va aún más lejos, pues se presenta ante Astolfo con ropas pobres fingiendo que es su propia hermana. Este cambio de identidad enreda aún más la acción pues Astolfo, deseoso de averiguar la

[43] *La quinta de Laura*, ed. cit., p.127.
[44] *Ibid*, pp. 128-129.
[45] *Ibid,* pp. 129-130.

verdadera identidad de la dama, rompe las reglas del amante cortés y acude a la cita con una linterna. Cuando se ve descubierta con este artificio, es tal el enojo que siente que castiga a su amante con dureza:

> Por lo que debo guardar al señor de esta casa no dándole enojo, no mando que os den la muerte, pero lo que resultará de esto, será mandaros ausentar luego de este lugar, hacedlo, porque de no me obedecer, os sucederá lo que ahora no se hace.[46]

Tan desproporcionada es la reacción de Rosarda como el abatimiento en el que se sume Astolfo "que le puso en punto de muerte"[47]. Los comportamientos de los enamorados resultan en ambos casos inverosímiles, fundamentalmente porque son mudanzas anímicas demasiado drásticas, desmedidas y carentes de análisis. Especialmente en el caso de Astolfo falta un tiempo implícito que justifique la alteración emocional.

La respuesta de Rosarda no se hace esperar ante la nueva situación. Arrepentida de su rudeza, intenta enmendar el entuerto recurriendo a un tercer mediador, Leonardo. Este es un joven cortesano al servicio del conde en su palacio. La originalidad del mediador reside en este caso tanto en la naturaleza masculina del joven -normalmente las damas acuden a criadas o a otras damas de su confianza-, como en el origen noble del joven, ya que este rol lo ejercen de forma ordinaria los criados. Esta variación responde evidentemente a la mistificación, experimentada por el tópico con el paso del tiempo, y al prurito de renovación. Por su amistad con Astolfo, Leonardo sabe quién se oculta bajo el personaje de Tancredo e informa a Rosarda de su auténtica identidad, revelación que contenta de forma considerable a la joven, ya que resuelve un escollo clave para la culminación feliz de la historia.

[46] *Ibíd*., p. 133.

[47] La reacción de Astolfo, aunque sin entrar en muchos detalles, responde a la expuesta en los manuales médicos y filosóficos de la época para presentar el mal de amores.

Solo queda, resuelta la diferencia social, que Astolfo se recupere del abatimiento que lo tiene postrado en cama. Para ello Rosarda pide ayuda a Leonardo, quien se encargará de franquearle el paso a la habitación de su amado, despejando los corredores de testigos. La visita es tan milagrosa que Astolfo se recupera repentinamente. Este cambio anímico es tan inaudito como el anterior, y responde igualmente al interés de Solórzano más por los acontecimientos que por el proceso psicológico de los personajes. El final de la historia, una vez resueltos los pormenores relatados, resulta obvio.

Junto con *La ingratitud castigada* y *El duende de Zaragoza,* es la novela del conjunto que presenta mayor número de elementos de índole sentimental. Los más destacados, sintetizando los que se han señalado, son la intervención de los mediadores, tres en esta historia, cada uno con una función diferente, pero todos coadyuvantes de Rosarda; el intercambio de notas y poemas, con un propósito comunicativo; y la melancolía de Astolfo, trazada escuetamente sin análisis pormenorizado.

2.4. *No hay mal que no venga por bien*

Esta novela tiene un eminente carácter cortesano por los personajes (todos duques y nobles); la temática, algo variada aunque con claro predominio de los asuntos políticos y jurídicos; y la acumulación de episodios novelescos. Es la novela más caleidoscópica de la colección, tanto por la concurrencia de elementos diversos, como por la dispersión de los mismos. El relato lineal se quiebra, se para o se abre a cada paso, adoleciendo de unidad narrativa. Como ya se explicó en la parte anterior, la novela recoge la experiencia vital de Anselmo desde que deja su Módena natal hasta los sucesos ocurridos durante su estancia en Parma. En este viaje iniciático, Anselmo vive numerosos episodios, algunos propios del género, caso de la mediación en un conflicto de honor (novela corta inserta dentro de la trama principal)[48], y otros más insólitos por su

[48]El sistema de relación de esta secuencia con el conjunto narrativo es de causalidad psicológica. La aparición del personaje en Módena permite insertar

trazado novelesco. Entre otros sucesos se convierte en víctima de unos ladrones, es secuestrado por unos parientes de la duquesa de Parma y se ve obligado a suplantar al mismo duque de Urbino en la celebración de sus bodas con la duquesa. El azar, en este caso, o la fortuna, como se le denomina en la época, es el que de manera veleidosa dirige el destino del protagonista, entremezclando en su camino desdichas y venturas. Exceptuando el episodio de Milán, en el que el protagonista interviene de forma activa en la resolución del problema de honor, en el resto de los acontecimientos es un personaje extático, sin posibilidad de resolución, inhibido por las circunstancias a las que le arrastra su propio hado.

La novela presenta un marcado carácter bizantino, como se ha señalado en el estudio sobre la impronta de este género en *La quinta*. Por contraste, la huella sentimental es bastante menor en la historia, un silencio muy habitual en las novelas clasificadas como cortesanas o idealizadas. La explicación es axiomática si se tiene en cuenta la escasa importancia de los asuntos amorosos en los entramados novelescos con otros ejes temáticos: intrigas palaciegas, conflictos de honor, asuntos de estado, o episodios de aventura. Anselmo parte de su Módena natal por un acto de iniquidad paterna. Cuando llega a Milán, participa como testigo y mediador en la aclaración de un conflicto de honor, en el que participan Julio Ascanio[49], el amigo de éste, Galeazo, su esposa Fabia, y el celoso Tancredo. El episodio supone un paréntesis en el periplo aventurero del protagonista. La historia es una novela corta de reminiscencias italianas inserta en la trama principal. En ella los personajes nobles deben defender su honor de las calumnias de Tancredo, que rechazado por la honesta Fabia, se venga de esta manera. El procedimiento con el que se restituye el honor es novedoso, ya que no se resuelve la afrenta con las armas, sino ante un tribunal. Esta cuña narrativa, inserta en la trama principal para destacar la grandeza personal de Anselmo, carece de elementos del acervo

otra historia de la que él es testigo. Para los sistemas de relación en la novela cortesana, véase Mª Pilar Palomo, *Forma y estructura de la novela cortesana*, Barcelona, Planeta, 1976.

[49] Hasta la aparición de Tancredo en escena, la historia tiene similitudes con *El curioso impertinente* de Cervantes, ya que Galeazo entrega la custodia de su esposa durante su ausencia a su mejor amigo. Ambos se enamoran, pero por respeto al marido y esposo mantienen las distancias de seguridad. La intervención del celoso Tancredo desvía esta historia de la novela de Cervantes, seguramente su fuente.

sentimental a pesar de tratarse de un conflicto de honor emanado de asuntos de tipo afectivo.

La historia amorosa se desarrolla en el desenlace de la trama, cuando el protagonista llega a la ciudad de Parma. El hado voluble interviene para que el joven por medio de una cadena de causalidades llegue hasta la presencia de la duquesa Camila, de quien termina enamorándose. Sin embargo, las condiciones del encuentro y el desarrollo de los acontecimientos tienen un alto grado de extrañeza por la subversión del orden convencional en el proceso amoroso, ya que la historia empieza por su final: el matrimonio. Anselmo se ve impelido a esta situación por la intervención de algunos parientes de la duquesa que, enojados con ella por no aceptar como esposo al candidato propuesto, el marqués de Monferrato, maquinan un complot para escarnecerla públicamente. Anselmo se verá obligado a llevar a cabo la conspiración suplantando en una farsa al prometido de la duquesa, el duque de Urbino.

El esclarecimiento de la confabulación, junto con la no consumación del matrimonio permitirá a la duquesa replantearse su elección matrimonial. Comparados los dos candidatos, y solventada la diferencia social con el desconocido Anselmo, la decisión resulta fácil.

En esta novela la ficción amorosa tiene escaso desarrollo, ya que sólo se trazan algunas pinceladas sobre la relación sentimental en un ambiente donde predomina la intriga palaciega. La ausencia de preámbulo amoroso impide, entre otras cosas, la aparición de recursos del legado sentimental como el cortejo, el intercambio de cartas, los poemas o la intervención de mediadores. El planteamiento de la ficción sentimental, por lo tanto, es bastante ligero, con mayor interés por los acontecimientos externos que por la progresión interna de los mismos.

De acuerdo con este planteamiento, no se puede hablar en *No hay mal que no venga por bien* de pluralidad constitutiva, pues sólo confluyen en la historia rasgos de dos géneros: el cortesano, arquetipo al que pertenece el texto, y el bizantino. De forma que la novela es un río con un solo afluente, caudaloso, pero único. El dechado sentimental no encuentra

espacio en el curso novelesco de esta historia, cuyos incisos amorosos, además de breves, se apartan de los moldes habituales. Esta es, en definitiva, la principal mella de la historia: el trazado romo del planteamiento sentimental.

2.5.*Lances de amor y fortuna*

De igual manera que la novela anterior, la quinta historia de la colección tiene un destacado carácter cortesano. Su temática es sobre todo política, con especial atención a las cuestiones de estado, y el ambiente bélico, con enfrentamientos militares entre varios contendientes. Los protagonistas pertenecen al ámbito nobiliario más elevado –reyes, duques, nobles-. Predominan los episodios novelescos con desplazamientos de unos estados a otros. Y, por último, los asuntos sentimentales tienen un tratamiento irrelevante, aunque más amplio que en la novela anterior, por su papel destacado en la resolución del conflicto político.

Los recursos más empleados por el narrador para la fábula *amoris* son algunos de los ya indicados para la recuesta amorosa de otras novelas: el intercambio epistolar, la intervención de mediadores, y las observaciones sobre el proceso psicológico de los personajes. Las variantes con respecto a las unidades ya indicadas son mínimas. La única novedad, aunque no especialmente original por su tradición en la literatura española[50], es la ambigüedad sexual de Estela.

El punto de partida de la historia es el enfrentamiento entre el rey de Alemania y el duque de Sajonia por la aspiración de ambos al trono del Sacro Imperio Romano Germánico. La pugna se intenta solucionar por la vía política, pero termina convirtiéndose en un enfrentamiento militar entre varios estados. En este ambiente bélico se enmarcan las ficciones amorosas de la novela.

[50] Puede recordarse al respecto la historia de Ismenia, Selvagia y Alanio en *La Diana* de Jorge de Montemayor.

Los protagonistas principales de estas historias son Rugero y Rosamunda, por un lado, y Federico y Estela por otro, dos parejas formadas por los hermanos de las familias de Sajonia y Lorena. El encuentro de las dos parejas tiene lugar en una quinta que posee el duque de Sajonia en Alsacia. Hasta el palacio campestre llega de forma clandestina Rugero con su hermana Estela cuando va de camino a la corte imperial para solicitar la ayuda del rey Segismundo.

En este contexto espaciotemporal se esbozan las dos historias amorosas. La primera, cuyos protagonistas son Rugero y Rosamunda, se plantea de manera escueta, rápida, sin muchos detalles. Los jóvenes se enamoran tras el primer encuentro y sin mediar cortejo amoroso alguno. La declaración de Rugero, acorde con la síntesis narrativa dominante, es expuesta de manera lacónica.

> Rosamunda en este tiempo se vio con Rugero, y en algunas conversaciones que tuvieron, el caballero se le declaró amante suyo, cosa que no fue mal recibida de la dama, con que tuvo más aumento su amor.[51]

Rosamunda acepta el amor del duque de Lorena, con lo cual la primera historia amorosa queda planteada. La marcha rápida del duque de Lorena a Viena introduce la primera dificultad en la relación. En contraste con la concisión anterior, el narrador analiza con cierto detenimiento las secuelas psicológicas de esta separación con el propósito de conceder mayor solidez a la historia amorosa. Su atención se centra fundamentalmente en los sentimientos y estados de ánimo de Rosamunda, entre los que destaca la zozobra por el abandono de Rugero y los celos cuando se entera de la naturaleza femenina de Floro:

> La cual no estaba con poco sobresalto, y pena de la fuga de su amante, juzgándolo engañoso, y de poco amor, pues si la amara con fineza, nada le podí obligar a dejarla; díjola el

[51] *La quinta de Laura*, ed. cit., p. 179.

> duque, como presumía, que el que llamaba hermano, era mujer, con que levantó en el pecho de la dama una tormenta de celos, que le cortaron hartos desasosiegos[52].

El reencuentro de los enamorados tiene lugar en el campo de batalla tras la victoria del ejército imperial. Rugero solicita a los soldados la custodia de Rosamunda, a quien vuelve a declarar su amor utilizando expresiones de la retórica cancioneril. Rosamunda, por su parte, se reconcilia con su amante, aunque subyace cierto rencor en sus palabras. De esta manera queda reconducida la primera relación amorosa, que culminará en feliz matrimonio al final de la novela.

La otra ficción amorosa, la de Federico y Estela, es más angulosa, con mayor número de reveses y dificultades pero de igual final. La historia presenta más elementos derivados de la tradición sentimental, entre ellos, el intercambio epistolar y la participación de adyuvantes. Las coordenadas, espacio y tiempo, son paralelas a las de la relación anterior. El lugar y el momento de encuentro son los mismos: la quinta de Alsacia tras la llegada de Estela con su hermano. El enamoramiento de Federico parece inmediato; pero al lector, que desconoce la verdadera identidad de Floro, le resulta sospechoso este enamoramiento. La verdadera naturaleza de Estela es también un enigma para el duque, pues bajo el traje de varón advierte unos atributos físicos y un comportamiento muy femeninos. El prurito de saber la naturaleza de la muchacha, unido al desasosiego que siente, le impulsa a entrar en la habitación de la joven cuando ella está semidesnuda.

La huida de los hermanos a Viena también afecta psicológicamente al duque de Sajonia que, al igual que su hermana, siente celos. El narrador recoge los pensamientos del personaje en los siguientes términos:

[52] *Ibíd.*, p. 181.

> Imaginaba que aquella era su dama, y que temiendo no se la solicitase, la quería librar de su poder, y otras cosas acerca de esto que le pusieron en desvelo[53].

Sobre los sentimientos de Estela no hace, en cambio, el narrador ninguna observación. La declaración amorosa de Federico tiene lugar en la corte vienesa[54], donde se reúnen todos los personajes al final de la trama. Dado que se encuentra en prisión, Federico recurre a la nota escrita, haciendo depositario de ella a Claverio[55], ahora convertido en su criado y tercero. Las palabras de la declaración aparecen recogidas en su totalidad en estilo indirecto. Iniciado el correo, y aceptado el galanteo del duque, Estela emplea igualmente el recurso epistolar para comunicarse con éste. A través de las cartas ella intenta que el joven renuncie a su aspiración a la corona imperial. El mismo procedimiento, pero con carácter diplomático, es utilizado por el duque de Lorena, quien se siente obligado a intervenir como mediador en el conflicto por su relación con Rosamunda. El amor y la diplomacia son, en definitiva, los principales mecanismos empleados en la novela para la resolución del conflicto político.

Junto a estas dos ficciones sentimentales, intrincadas en el maremagno estatal, se articula una tercera historia de amor, cuyos protagonistas son el rey de Francia y la infanta Clorinda, hija del emperador. Esta ficción se distingue aún más que las anteriores por un desarrollo parco y escueto. La historia amorosa es un simple cuadro estático con una función determinada: consolidar una alianza política entre las potencias en pugna. La política matrimonial es un mecanismo empleado por Solórzano con bastante frecuencia para resolver los conflictos políticos entre estados. La novela termina, por lo tanto, con esta

[53] *Ibíd*., p. 182.

[54] Esta concentración de personajes confiere un carácter dramático a la novela y recuerda a los desenlaces de las obras teatrales de Lope y sus seguidores.

[55] Una lectura atenta del papel de Claverio refleja la incongruencia (tan común en la obra del autor) de la situación, ya que en un principio este personaje pertenece al séquito del duque de Lorena. Sólo la celeridad compositiva puede justificar este error.

tercera relación con la celebración de tres bodas[56]. La celebración de enlaces múltiples es otro de los rasgos comunes a los finales solorzanianos. Se da en *La inclinación española*, *No hay mal que no venga por bien*, en esta novela y la última del conjunto, *El duende de Zaragoza*.

Las tres historias amorosas, de tratamiento desigual como se ha comentado, se caracterizan por la concisión en el análisis del proceso psicológico y sentimental de los personajes, razón por la que escasean los recursos derivados de la cantera sentimental. Los pocos elementos que aparecen son meros hilvanes deshilachados sin consistencia narrativa que han pervivido al paso del tiempo, y que proporcionan cierto soporte o coherencia a unas historias que son meros esbozos narrativos.

2.6.*El duende de zaragoza*

Es el único relato de la colección de carácter costumbrista. El hilo narrativo lo constituye una historia de amor con final feliz, en el que afloran elementos propios del paradigma, entre ellos los juegos de galanteo y seducción, la presencia de rivales (el padre de la dama y el marido), los asuntos de honor, la ambientación urbana y contemporánea, así como el planteamiento realista. Los asuntos políticos, bélicos o los personajes de la alta nobleza no tienen entrada en el relato, a diferencia de las otras novelas del conjunto.

Junto a estas características, es la ficción más entreverada del conjunto, ya que al eje cortesano se superponen, además de los rasgos del

[56] Señala González Rovira en su obra citada, p 119, que la boda múltiple es un rasgo innovador iniciado con el *Peregrino* de Lope. Sólo aparece con anterioridad, y de manera limitada, en Tacio y algunos libros de caballería.

dechado bizantino vistos anteriormente, algunos elementos de las novelas pastoril y sentimental.

Del paradigma pastoril hay que subrayar en principio la escasa impronta que tiene en las novelas de Castillo Solórzano[57] en general. En este relato, en particular, hay cierta referencia pastoril en el episodio que narra la estancia de don Carlos en la aldea, junto con su hermana y sobrino. El protagonista se retira a este espacio de reminiscencias bucólicas para superar el matrimonio de Leonarda con don Jaime, una boda impuesta por el padre de la joven. Aunque don Carlos se aparta de los pastores eclógicos por su función, la escena contiene rasgos del género, como la descripción idílica de la naturaleza, la búsqueda de soledad por parte del personaje para llorar su dolor, y la composición de versos. En este entorno le escribe un romance a Leonarda, de temática y estilo análogos a los versos del pastor Salicio en la primera égloga de Garcilaso[58]. Don Carlos, al igual que el poeta toledano, se encubre bajo el nombre del pastor Clorindo, para escribir a su amada Leonarda, oculta tras el nombre de Leónida. Aunque la métrica difiere de la égloga primera, el estilo imita de manera notoria el modelo de Garcilaso como se puede ver en los siguientes versos:

Si a un ausente, ya olvidado,
permites, bella Leónida,
publicar quejas al aire
de sentimiento, y envidia,
Clorindo pastor, que al Ebro

[57] Sólo encontramos en algunas novelas episodios aislados de ambientación rural, como sucede en *A un engaño otro mayor* o *Amor con amor se paga*, ambas correspondientes a *Los alivios de Casandra*.

[58] M. PINEDA MORELL EN SU TESIS SOBRE SOLÓRZANO, *ESTUDIO DE LA OBRA NARRATIVA DE ALONSO CASTILLO SOLÓRZANO*, TARRAGONA, UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI, 2002, COMENTA LA CALIDAD DE ESTE POEMA "IGUALABLE, SEGÚN ELLA, A LAS OBRAS DE OTROS POETAS DE PRIMERA LÍNEA CON LOS QUE TUVO LA DESGRACIA DE SER COETÁNEO", P. 242.

sus márgenes verdes pisa,
y con llanto de sus ojos
las agosta, y las marchita,
rompiendo los aires vagos
sus cuidados comunica
con la peñas, que en sus ecos
le vuelve ansias repetidas[59].

La melancolía del protagonista, a diferencia de los pastores lagrimosos, se resuelve de forma positiva en cuanto don Carlos regresa a Zaragoza. La recuperación anímica del personaje se produce, igual que *El desdén vuelto a favor*, de manera tan súbita, sin gradación, que resulta poco verosímil la evolución emocional del personaje. Son estos detalles simplificadores, entre otras cuestiones, la causa de que la novela de Solórzano, de tanto éxito en su época, sea poco estudiada por los críticos actuales.

Aparte de la semblanza pastoril, la novela contiene también recursos del género sentimental, entre ellos el intercambio epistolar o la intervención de terceros. Estos elementos aparecen sobre todo en el nudo de la historia cuando don Carlos intenta ponerse en contacto con Leonarda. Para ello recurre a "una dama, amiga de la recién casada"[60] que será quien le entregue a la joven los versos compuestos para ella. El grueso de recursos se concentra en la parte correspondiente a la puesta en práctica del plan ideado por don Carlos para reencontrarse con Leonarda tras su regreso a Zaragoza. Con ayuda de un ingeniero francés, excava un túnel subterráneo con el fin de unir las dos casas[61], la suya y la de la joven; después, para ponerse en contacto con ella, se aposta en la entrada

[59] *La quinta de Laura*, ed. cit., p. 200.
[60] *Ibid*., p. 200.
[61] El motivo de unir las casas tiene su fuente en la literatura clásica, concretamente en la comedia latina de Plauto. Un precedente de esta táctica se encuentra en *Miles gloriosus*, con la diferencia de que en este caso la vía es subterránea y la labor de ingeniería más complicada.

de la galería a esperar que llegue alguien a por agua. Varios son los personajes que acuden al pasadizo, pero todos salen huyendo cuando lo ven, temiendo que sea el fantasma[62] que según la fantasía popular habita en la casa. Sólo Teodora, la criada de Leonarda, la más valiente de los sirvientes, acepta el rol de intermediaria. Ella entrega el primer papel a su señora, en el que don Carlos le declara de nuevo su amor y le comunica la maniobra empleada para contactar con ella. Leonarda le contesta con otro papel, agradeciéndole el favor y animándolo en su propósito. En cuanto se ausentan los padres de Leonarda de la casa, se lleva a cabo el primer encuentro de los enamorados, que culmina en compromiso matrimonial.

Un papel aún más decisivo en el avance de la acción es el desempeñado por Luciana, la hermana de don Carlos, quien idea con sagacidad un ardid para que don Carlos esquive la justicia por el asesinato involuntario de don Jaime. Adyuvante de este plan es don Artal, amigo de don Carlos, que va a ser el encargado de llevarlo a cabo. Mientras tanto, los jóvenes se casan en secreto. En este ínterin se resuelven los dos obstáculos externos de la relación amorosa: la oposición paterna, con el fallecimiento del progenitor, y el perdón de don Ximén, hermano de don Jaime, tras su matrimonio con Luciana. El primero es un recurso bastante convencional en la narrativa del autor, y el segundo resulta muy poco convincente en este caso. Su función es contribuir a la resolución del conflicto amoroso central, de aquí que el narrador aporte pocos detalles sobre esta pareja secundaria, cuyo comportamiento sigue el modelo convencional de intercambio de papeles y visitas a la reja.

Solórzano es un creador propenso a las historias dinámicas y con mucha acción. De aquí que muestre más interés por los hechos, los conflictos de los personajes y la resolución de los mismos, que por los detalles invisibles. Esta es la razón principal por la que sus historias sentimentales tienen escaso desarrollo, con pocas observaciones sutiles y una originalidad velada en el trazado. Él repite hasta la saciedad los mismos esquemas amorosos con fórmulas consabidas y bastante manidas por el uso, como son las señaladas en el cortejo amoroso. Sin embargo,

[62] La idea es recurrente, ya que aparece con anterioridad en *El fantasma de Valencia*, de *Tardes entretenidas*, la primera colección de novelas cortas de Castillo Solórzano.

para un "contador de historias" como él, los tópicos sentimentales son herramientas bastante útiles en la actividad creadora, ya que además de facilitarle su labor, le permiten agilizar la acción, una razón por la que tanto gustaban sus novelas a los lectores de la época[63].

3. A modo de recapitulación

Tras el análisis de las improntas bizantina y sentimental en *La quinta de Laura*, se puede llegar a afirmar que el hibridismo genérico es uno de los rasgos más característicos de la novela de Alonso de Castillo Solórzano. Esta peculiaridad no es exclusiva, sin embargo, de su producción, sino un rasgo común a las creaciones de todos los novelistas contemporáneos, que andan buscando nuevos cauces para revitalizar el género. En este período, principios del siglo XVII, la novela se halla en una encrucijada en la que concurren, no ya de forma paralela sino superpuesta, elementos de las tendencias novelísticas tradicionales con otras aportaciones más recientes, fruto de los tanteos innovadores. La novela de Castillo Solórzano se caracteriza precisamente por este acorde sostenido entre la tradición y la innovación, lo permanente y lo mudable, en un afán de aunar las nuevas tendencias –entre ellas las novelas con artificio lipogramático- con las aportaciones de las corrientes tradicionales, que a pesar del menoscabo del tiempo han sobrevivido a su decadencia.

Partiendo de este arraigo de la novela de Castillo Solórzano en la tradición novelística anterior, el objetivo de este estudio ha sido comprobar la vigencia de los legados anteriores en la producción del autor. Para ello se ha realizado un análisis de las improntas sentimental y bizantina en las novelas de *La quinta de Laura*, la última de sus colecciones novelísticas, publicada en 1649, seguramente de manera

[63] Castillo Solórzano fue el novelista más prolífico de su época. Prácticamente todos los años publicó una novela o colección, y algún año salió al mercado más de un título. Las continuas reediciones de sus obras, así como la demanda del público lo convierten en uno de los predecesores de la literatura de *best-seller* actual.

póstuma, precisamente por representar la culminación de su trayectoria literaria.

El estudio de estos veneros, y no otros, se debe a que sus elementos encuentran un lugar en la novela cortesana, unas veces como simples briznas sin consistencia narrativa, y otras como verdaderos contrafuertes de la ficción.

Por el carácter cortesano-novelesco de la mayoría de las historias del conjunto, el vestigio bizantino es el que tiene mayor influencia en la colección. Los episodios de aventuras, los lances novelescos, los asuntos políticos, las intrigas palaciegas o el ambiente bélico de estas novelas propician la interpolación de los componentes más representativos del dechado bizantino, tales como los episodios marítimos, los cautiverios, los peregrinajes, los cambios de identidad de los personajes o los enmascaramientos con los equívocos que suelen llevar parejos. Esta propensión de la novela cortesana a la acción y la aventura dejan corto espacio y en segundo plano las ficciones amorosas, planteadas en la mayoría de los casos con varias trazos ligeros y con la función concreta de resolver el conflicto central, normalmente de tipo político o bélico.

Para la invención de estas fábulas amorosas, Castillo Solórzano acude habitualmente al dechado sentimental para extraer de él la base de las historias y sus correspondientes aderezos. Todos estos elementos, bastante desflecados por el uso, sobreviven en la novela del siglo XVII gracias a las corrientes novelísticas de finales de la centuria anterior, que en mayor o menor medida les han dado entrada. El paradigma sentimental, como de todos es sabido, deja de dar sus frutos a mediados del siglo XVI -la última obra oficial del género *Los amores de Clareo y Florisea* se publica en 1552- pero los recursos relacionados con el desarrollo de la ficción amorosa, especialmente los relativos a la recuesta, perviven en novelas de otros dechados, especialmente la pastoril, morisca y bizantina, todas ellas con una historia amorosa central y tratamiento idealizante. Los elementos del venero sentimental que mayor huella dejan en *La quinta de Laura* son precisamente los relacionados con el requiebro amoroso: los intercambios epistolares entre los enamorados, las composiciones de poemas amatorios, tanto de carácter popular como culto, y la mediación de terceros, de distinta naturaleza y condición social.

Se puede, por lo tanto, concluir diciendo que la novela de Castillo Solórzano es en general una creación de raigambre plural, variopinta y diversa, formada por la imbricación acorde de elementos procedentes de tendencias narrativas diferentes, unas más recientes y otras de trayectoria más amplia. De forma que *La quinta de Laura* está integrada por un conjunto de tapices narrativos de fondo cortesano, entreverado con motivos de la epopeya bizantina de carácter aventurero y novelesco, y escenas más o menos tintadas de inspiración amatoria, todo ello enhebrado con tal destreza que es difícil apreciar por separado los elementos del conjunto.

BIBLIOGRAFÍA

BEATON, RODERICK, *THE MEDIEVAL GREEK ROMANCE*, LONDRES, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1996.

CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DE, *TARDES ENTRETENIDAS*, ED. EMILIO COTARELO Y MORI, MADRID, COLECCIÓN SELECTA DE ANTIGUAS NOVELAS ESPAÑOLAS, TOMO IX, 1908.

----, *LISARDO ENAMORADO*, ED. DE EDUARDO JULIÁ Y MARTÍNEZ, MADRID, GRÁFICAS ULTRA, BIBLIOTECA SELECTA DE CLÁSICOS ESPAÑOLES, 1947.

----, *ALIVIOS DE CASANDRA*, BARCELONA, IMPRENTA DE JAIME ROMERO, 1640.

----, *LA QUINTA DE LAURA*, ZARAGOZA, HOSPITAL REAL Y GENERAL DE NUESTRA SEÑORA DE GRACIA, A COSTA DE MATÍAS DE LIZAU, 1649.

COLÓN CALDERÓN, ISABEL, *LA NOVELA CORTA EN EL SIGLO XVII*, MADRID, EDICIONES DEL LABERINTO, COLECCIÓN ARCADIA DE LAS LETRAS, 2001.

DEFFIS DE CALVO, EMILIA, *VIAJEROS, PEREGRINOS Y ENAMORADOS. LA NOVELA ESPAÑOLA DE PEREGRINACIÓN DEL SIGLO XVII*, NAVARRA, EUNSA, 1999.

DURAN, ARMANDO, *ESTRUCTURA Y TÉCNICAS DE LA NOVELA SENTIMENTAL Y CABALLERESCA*, MADRID, GREDOS, 1973.

GALLARDO, BARTOLOMÉ JOSÉ, *ENSAYO DE UNA BIBLIOTECA ESPAÑOLA DE LIBROS RAROS Y CURIOSOS*, VOL. II, MADRID, GREDOS, 1968.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, AGUSTÍN, "FORMACIÓN Y ELEMENTOS DE LA NOVELA CORTESANA", EN *OPÚSCULOS HISTÓRICO-LITERARIOS*, MADRID, CSIC, 1951.

GONZÁLEZ ROVIRA, JAVIER, *LA NOVELA BIZANTINA DE LA EDAD DE ORO,* MADRID, GREDOS, 1966.

GHERARDI, FLAVIA, *"UN CUERPO PARECEMOS Y UNA VIDA", DOPPIE IDENTITÀ NELLA NARRATIVA SPAGNOLA DEL SECOLO D'ORO*, PISA, EDIZIONI ETS, COL. BIBLIOTECA DI STUDI ISPANICI, 2007.

LASPÉRAS, JEAN-MICHEL, "LA NOVELA CORTA: HACIA UNA DEFINICIÓN", EN LA *INVENCIÓN DE LA NOVELA*, ED. JEAN CANAVAGGIO, MADRID, CASA DE VELÁZQUEZ, 1999.

LEPE GARCÍA, Mª ROCÍO, "El hibridismo genérico en *La quinta de Laura de Castillo Solórzano*, I. La impronta bizantina", *Etiópicas*, (2008).

MONTEMAYOR, JORGE, *LA DIANA*, ED. DE JUAN MONTERO, BARCELONA, EDITORIAL CRÍTICA, 1996.

MORELL TORRADEMÉ, Mª PINEDA, *ESTUDIO DE LA OBRA NARRATIVA DE ALONSO CASTILLO SOLÓRZANO*, TARRAGONA, UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI, 2002.

NÚÑEZ DE REINOSO, ALONSO, *HISTORIA DE LOS AMORES DE CLAREO Y FLORISEA Y DE LOS TRABAJOS DE ISEA*, ED. DE JOSÉ JIMÉNEZ RUIZ, UNIVERSIDAD DE MÁLAGA, COLECCIÓN AUTORES RECUPERADOS, 1997.

NÚÑEZ RIVERA, VALENTÍN, "LA HISTORIA DE GRISEL Y MIRABELLA, DE LA ESTRUCTURA AL SIGNIFICADO", *RLM*, (2008), EN PRENSA.

----, "POR ARTE SE HA DE REGIR EL AMOR. EL PROCESO DE RECUESTA SEGÚN XIMÉNEZ DE URREA", *CELESTINESCA*, 30, (2006).

----, "FICCIÓN SENTIMENTAL E IMPRENTA ENTRE 1491 Y 1499. UNA CUESTIÓN DE GÉNERO", *ÍNSULA*, Nº 691-692, (2004).

----, "A RATOS EN LA ARCADIA: VARIACIONES CERVANTINAS SOBRE LA UTOPÍA PASTORIL (EL QUIJOTE, 1605-1615)", *UTOPÍA. LOS ESPACIOS IMPOSIBLES*, ED. ROSA GARCÍA, ELOY NAVARRO Y VALENTÍN NÚÑEZ, FRANCFURT, METER LANG, 2003.

PALOMO, Mª PILAR, *LA NOVELA CORTESANA (FORMA Y ESTRUCTURA)*, BARCELONA, PLANETA, 1976.

PEDROSA, JOSÉ MANUEL, *EL CUENTO POPULAR EN LOS SIGLOS DE ORO*, MADRID, EDICIONES DEL LABERINTO, COLECCIÓN ARCADIA DE LAS LETRAS, 2004.

ROHLAND DE LANGBEHN, REGULA, *LA UNIDAD GENÉRICA DE LA NOVELA SENTIMENTAL ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XV Y XVI*, LONDRES, DEPARTMENT OF HISPANIC STUDIES QUEEN MARY AND WESTFIELD COLLAGE, 1999.

SAN PEDRO, DIEGO DE, *LA CÁRCEL DE AMOR*, ED. CARMEN PARRILLA, BARCELONA, CRÍTICA, COL. BIBLIOTECA CLÁSICA, 1995.

SOONS, ALAN, *ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO*, BOSTON, TWAYNE, 1978.

TEIJEIRO FUENTES, MIGUEL, *LA NOVELA BIZANTINA ESPAÑOLA: APUNTES PARA UNA REVISIÓN DEL GÉNERO*, CÁCERES, UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA, 1988.

VELASCO KINDELÁN, MAGDALENA, *LA NOVELA CORTESANA Y PICARESCA DE CASTILLO SOLÓRZANO*, VALLADOLID, INSTITUCIÓN CULTURAL SIMANCAS, VALLADOLID, 1983.

VV.AA., *NOVELAS AMOROSAS DE DIVERSOS INGENIOS DEL SIGLO XVII*, ED. EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS, MADRID, CASTALIA, 1986.

HACIA EL CAMINO DE LA LUZ: SAN JUAN DE LA CRUZ Y LA *LLAMA DE AMOR VIVA* COMO UNA BÚSQUEDA DE LA VERDAD SUSTANCIAL

JUAN PABLO ORTIZ HERNÁNDEZ
University of Calgary

El poeta español San Juan de la Cruz (1542-1591) se une a la tardía tradición mística española[1] con una obra poética breve pero de una intensidad emocional que Valbuena Prat describiría como "superior" a la de cualquier otro autor de su época[2]. Educado, en un primer momento, en el colegio de los jesuitas donde aprende latín y retórica al mismo tiempo de adquirir conocimientos humanísticos, el poeta español no se iniciaría en la orden del Carmelo hasta ya entrado el año de 1563. Junto con Santa Teresa de Ávila, emprendería la reforma de la orden de los Carmelitas por la que sufriría ataques y persecuciones, mismas que lo llevarán a permanecer encarcelado durante nueve meses en 1577. Para el año de 1591 cae gravemente enfermo y se traslada al convento de Ubeda donde pasaría sus últimos días[3], dejando, por consiguiente, un legado invaluable para las letras renacentistas en España y el mundo.

[1] Ya Menéndez Peláez reconoce, -al igual que Sainz Rodríguez (cfr. *Espiritualidad española*, Madrid, Rialp, 1961.), Julián Ribera (Cfr. "Orígenes de la filosofía de Raymundo Lulio" en *Homenaja a Menéndez Pelayo* II, Madrid, 1899, pp. 191-216.), Miguel Asín Palacios (*Huellas del Islam*, Madrid, Gredos, 1941.) y Ángel Cilveti (Cfr. *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra, 1966.)- las manifestaciones del misticismo en Europa durante la Edad Media, identificando a esta corriente como una fuerte influencia, primero, arábigo-sufística y judío-cabalística; segundo, como una fuerte huella de la mística flamenca y alemana de los siglos XIV y XV, que vendría a repercutir en la creación literaria de la mística del siglo XVI en España.

[2] Cfr. Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, cit., pp. 370-375.

[3] Cfr. Pedraza y Rodríguez, *Manual de literatura española*, cit., pp. 488-490; de igual manera la biografía editada por J. de la Maza y M. Jiménez Salas, *Vida de San Juan de la Cruz*. Madrid, Editora Nacional, 1967.

En el presente estudio se trazará la vía por la que el poema *Llama de amor viva* del místico español, constatará que es, a través del proceso místico, la manera en que el poeta dialoga con las teorías agustinianas, inscribiéndose así en la búsqueda de una *verdad sustancial* que revelará, de manera inigualable, el misterio de Dios. Es, entonces, que para hablar de la obra en verso de SJC[4] será imprescindible tomar en cuenta las precisiones conceptuales de la mística española y, en específico, las relaciones entre experiencia mística y creación poética; que si bien poseen naturaleza distinta, será la última el vehículo difusor del cual haga uso el carmelita español para racionalizar la experiencia intuitiva de connotaciones místicas.

Conviene señalar que la actitud mística parte del ascetismo, presuponiendo con ello un grado superior que únicamente puede ser accesible para algunos por el encuentro con Dios a través de la *vía unitiva*.[5] Es decir, se alcanza así, la perfección representada en el recibir y "saborear" el don con que Dios provee al hombre y, con ello, la unificación con el misterio y la divinidad.[6] El propio SJC ha definido este momento como: "Una transformación total en el Amado, en que se entregan ambas partes por tal posesión de la una a la otra, con cierta consumación de unión de amor, en que está el alma hecha divina y Dios por participación cuanto se puede en esta vida".[7] Es notable, entonces, que la contemplación espiritual se verá

[4] Abreviatura que utilizaremos a lo largo del trabajo para referirnos a san Juan de la Cruz.

[5] Algunos críticos como Milagros Rodríguez y Menéndez Peláez, entre otros, han descrito las tres fases o vías del ascetismo hacia el misticismo consideradas tradicionalmente bajo las denominaciones de *vía purgativa* (proceso de purificación de todo lo sensorial), *vía iluminativa* (quietud espiritual que alcanza el alma en su potencia volitiva, iluminada por la gracia divina) y, finalmente, la *vía unitiva* (fase de la iniciación de la experiencia propiamente mística, que comporta la plena identificación entre las potencias del alma -memoria, entendimiento y voluntad-, sin algún resquebrajamiento, ni descensión, bajo la acción de la gracia de Dios que las asume en un acto de amor sublime).

[6] Cfr. Pedro Sainz Rodríguez, *Introducción a la historia de la literatura mística en España*, cit., p. 41.

[7] Cfr. SJC, *Cántico espiritual*, canción XXII.

afectada, en gran parte, por la ideología que cada una de las escuelas místicas[8] inserte en ésta. Menéndez Pelayo ha reconocido la existencia de un gran enlace sistemático entre el pluralismo de obras y autores místicos que llena -en buena parte- el siglo XVI y XVI, además de apuntar una estrecha conexión entre la escuela franciscana, agustiniana y la carmelitana.[9] Esta última, que está inspirada en el "espíritu contemplativo de la vida eremítica", tiene su fundamentación más intrínseca en la retórica del desprendimiento, unificada al legado que retoma de otras órdenes[10] y, es por esta razón que Milagros Rodríguez la ha caracterizado como una escuela ecléctica.[11]

Al hablar del eclecticismo y la evidente huella del santo de Hipona en la *Llama de amor viva* del místico español, podemos decir que la *verdad* a la que los dos tienden, es también, "según la frase evangélica, el *camino* y la *vida*".[12] Para San Agustín buscar dicha *verdad* significará que no sólo la mente tiene necesidad de ésta, sino el hombre en su totalidad, dando reposo así, a todas las exigencias que la condición humana trae consigo. Racionalidad para el santo de Hipona, no significa organización sistemática sino una disciplina interior que no se detendrá frente a los límites del misterio, sino que "hace de este límite y misterio, punto de referencia y base".[13] Es así que el fervor religioso y el ímpetu místico hacia la *verdad*, no residen en él como una corriente

[8] Menéndez Pelayo ha configurado a los poetas místicos según la orden religiosa a la que pertenecieran; es por ello que el crítico español ha delimitado cinco escuelas místicas que van desde la franciscana, agustiniana, dominica, jesuítica y, a la que pertenecieran Santa Teresa como SJC, la carmelitana. Cfr. *Historia de las ideas estéticas en España*, cit., pp. 83-84.

[9] Cilveti ha mencionado que es difícil establecer diferencias entre la corriente mística agustiniana y franciscana, ya que las dos optan por la vía afectiva expuesta por el obispo de Hipona, dando a la primera orden la característica de poseer un panorama místico más amplio desde una perspectiva más ponderativa que descriptiva. Cfr. *Introducción a la mística española*, cit., p. 170.

[10] Cfr. Jesús Menéndez Peláez, *Historia de la literatura española*, cit., p. 210.

[11] *Op*. cit., p. 473.

[12] Nicolás Abbagnano, *Historia de la Filosofía*, cit., p. 277.

[13] *Ibídem*, p. 277.

contraria a la investigación, ya que le dan calor de vida a la misma. Es por ello que SJC no se aleja de esta tradición de pensamiento y con ese mismo ímpetu místico hacia la *verdad* se lanza detrás de ella en un proceso de *in-silio* extático, sabiendo que Dios, en efecto, se revela en el más íntimo recoveco del alma del poeta.

Buscar a Dios, entonces, significa para el carmelita español buscar el alma y, buscar el alma, significa replegarse sobre sí mismo, reconocerse en la propia naturaleza espiritual y, a la manera agustiniana, significa "confesarse"; una confesión a manera de éxtasis y retórica de advenimiento, con la certeza de que el "encuentro" se dará, incluso, desde una perspectiva erótico-intimista como puede leerse en los siguientes versos:

> ¡Oh llama de amor viva
> que tiernamente hieres
> de mi alma en el más profundo centro!
> Pues ya no eres esquiva
> acaba ya si quieres,
> ¡rompe la tela de este dulce encuentro!

Es posible percibir esa conmoción que provoca el "encuentro" en el poeta; pero más aún, ese centro del cual se hace mención, que no es más que la convicción del encerramiento en la propia interioridad como la *vía* que lo hará abrirse a la *verdad* y a Dios. Es por ello que es menester llegar hasta el más íntimo y escondido núcleo del "yo" para encontrar en un "más allá" de él la *verdad* y, por consiguiente, a Dios. En las palabras del místico español resuena lo que el santo de Hipona mencionaría en sus *Confesiones* sobre este viaje interior hacia el "yo" o el alma: "No salgas de ti mismo, vuelve en ti, en el interior del hombre habita la *verdad*; y si encuentras que tu naturaleza es mudable, levántate por encima de ti mismo" (X, 6). Resulta claro que la *verdad* es, al mismo tiempo, interior al hombre y trascendente. Es por ello que dentro del poema de SJC se respira una atmósfera de íntima confesión y apertura para que pueda llevarse a cabo el "encuentro". Es así que Blanco Aguinaga ha

mencionado que lo peculiar de SJC, y en particular caso, la *Llama de amor viva*, es que el santo:

> arranca donde los demás parecen detenerse, o aquello de lo que los demás hablan tímidamente; desde el umbral mismo de la experiencia en la que nos instala inmediatamente sin rodeos, sin que medien, prácticamente, explicaciones de ningún género sobre el proceso [místico] y sus peculiaridades.[14]

Queda claro que el poeta se encuentra en una postura de desnudez que le permite reconocerse en lo que es; una desnudez que lo lleva a encerrarse en sí mismo y confesarse con sinceridad. Confesar significará aquí hablar del proceso sin tapujos ni barreras; confesarse será estar frente a la *verdad* y abrazarla, afirmándose de manera trascendente en ese acto como luz y llama doble, como conciencia e intuición. Sinceridad y humildad, al mismo tiempo, serán las portadoras de la *verdad* como razón intuitiva, sobrepasando el juicio humano sin -casi- términos denotativos que puedan comunicar esta experiencia inefable. Es por ello que en la búsqueda de la luz -la búsqueda de Dios- se encerrará la premisa que la *verdad* es Dios mismo y, es así, cómo el principio fundamental de la teología agustiniana se relaciona directamente con el carmelita español. Entonces ¿debemos entender el concepto de alma en SJC desde las funciones apriorísticas de Kant? Evidentemente que no, ya que el poeta revela en sus letras que el discurso de la mente no crea la verdad, sino la encuentra. Por ello no hablamos del innatismo platónico o cartesiano en SJC, sino de la falta de independencia del alma, siempre unida y adherida a algo superior a ella.

Es una constante en el poema de SJC esa insistencia en lo sustancial donde queda negado de manera temática, casi sin piedad, todo horizonte humano. El único elemento humano en la obra del poeta español, será la vía intuitiva con la que éste puede comunicar su experiencia mística a manera de un encuentro, a manera de

[14] Cfr. Carlos Blanco Aguinaga, *Historia social de la literatura española*, cit. p. 272.

llegada y cópula. Es por ello que en los siguientes versos el poeta recurre al "toque" amatorio y -a la manera de Saínz Rodríguez-, al "saboreo" de la divinidad, a través del binomio *verdad* interior-amor:

> ¡Cuán manso y amoroso
> recuerdas en mi seno
> donde secretamente solo moras,
> y en tu aspirar sabroso
> de bien y gloria lleno,
> cuán delicadamente me enamoras!

Sin embargo, esta dureza, parecería que es sólo teórica y aparente según Luis Martínez Gómez.[15] El amor de Dios (meta-mística), aún siendo trascendente, se encarna en formas asequibles al hombre que parecen estar sublimadas por la intención espiritual y transfiguradas en una "plasticidad poética" de contenidos vitales inigualables. Parece, entonces, que nunca se había puesto, hasta con el poeta español -sin olvidar a la santa de Ávila- el misterio de Dios tan cerca del corazón humano. Así, el crítico español le da a la obra del poeta carmelita la característica de imagen no explicativa sino substantiva, profundamente sugeridora y de impresión casi divina.[16]

Si decimos, entonces, que SJC se inscribe en la vía agustiniana de la interiorización como búsqueda y encuentro de la *verdad* y Dios; podemos decir también que su esquema de vía mística es de extrema sencillez teológica. Es así que Dios se encuentra poseído en esta poética por el medio único y más adecuado a las virtudes teologales: la fe. Lo importante, para el poeta, es llegar a estas inmediaciones quitando estorbos o mejor dicho, atendiendo a la luz de la conciencia intuitiva dirigida hacia las "profundas cavernas" del alma. Al parecer todo lo que resulta inferior a la divinidad es un elemento inadecuado para ir en su busca, así el poeta se descalza y se desnuda de todo bien creado por el orden sensorial, incluso del entendimiento como proceso exterior o ¿será que se descalza

[15] Cfr. su sección sobre la "Historia de la Filosofía española" en la obra de Johannes Hirschberger, *Historia de la Filosofía*, cit. pp. 527-621.

[16] *Ibídem*, p. 619.

también de la voluntad en el plano natural y aún en el espiritual? Evidentemente no, ya que este estadio se convierte en una metáfora del vacío, sin proveerle a este término connotaciones existenciales sino todo lo contrario, un vacío que revela salvedad como categoría mística -tal vez, la más idónea- para ir hacia Dios.

La *Llama de amor viva* se nos presenta como el único tratado, según Juan Luis Alborg, que ha llevado de manera furtiva la unión y transformación del alma en Dios, derivando en una estrecha deuda con la poesía amatoria de Garcilaso[17] como también con la poesía religioso-doctrinal del *cancionero*, llevando estas dos fuentes a una divinización que hacen del poeta carmelita un místico enamorado e, incluso, erotizado.[18] Entonces, para alcanzar esta etapa *unitiva* el poeta necesita encontrarse en su "centro" a solas con Dios, según su sustancia y total capacidad en una postura de aniquilamiento y vacío de todo objeto extraño, embelesado en la contemplación y estatismo del alma. El alma ha sido admitida -casi en secreto- en la intimidad con Dios. El movimiento del amor se vuelve inmutable a manera de llama, a manera de fuego eterno, intuitivo e indescifrable, a manera de *iluminación*[19] como se lee a continuación:

[17] Aunque temáticamente se presente una conexión en SJC con Garcilaso, es importante mencionar la grandiosidad con la que el poeta carmelita sigue los estamentos estéticos del último, llevando así la lira italiana a una perfección y simetría que muchos otros no alcanzaron en la época.

[18] Cfr. Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, cit, pp. 475-514, al igual que la obra de Dámaso Alonso en la que se hace mención detallada de estas relaciones temáticas: *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, Gredos, 1967.

[19] Conviene analizar el estudio de Moriones acerca de la teoría de la iluminación del santo de Hipona. En este estudio Moriones reconoce que en ningún momento San Agustín trata la iluminación con un carácter de supranaturalidad, por tanto se habla de una iluminación de orden natural. La teoría de la iluminación, consiste en una intervención divina, Dios es la intervención que ilumina la razón del hombre para que pueda conocer y, esto es opuesto a la supranaturalidad; para Agustín esta intervención es natural. El conocimiento del hombre y el conocimiento de Dios se ilumina recíprocamente, de forma casi en espejo, y realizan a la perfección, el proyecto del filosofar agustiniano: conocer a Dios y a la propia alma, a Dios a través del alma y al alma a través de Dios. Iluminación será la luz irradiada al intelecto humano, para que

> ¡Oh lámparas de fuego
> en cuyos resplandores
> las profundas cavernas del sentido,
> que estaba oscuro y ciego,
> con estraños primores
> color y luz dan junto a su querido!

Es evidente que la posibilidad de buscar a Dios y amarle está fundada en la misma naturaleza del poeta por el hecho de ser hombre; esa posibilidad se encuentra en lo oscuro de esa "caverna" revelando así, cómo en las letras del poeta carmelita resuenan ecos de un neoplatonismo certero.

Según el santo de Hipona, el hombre creado a imagen y semejanza de la divinidad -que es la verdadera Eternidad para él- tiene la posibilidad de volver a dicha divinidad a través del *amor*. La triple forma de la naturaleza humana en cuanto imagen de Dios se inscribe de la siguiente manera:

> Yo soy, yo conozco, yo quiero. Soy en cuanto sé y quiero; sé que soy y quiero; quiero ser y saber. Vea quien pueda como en estas tres cosas hay una vida inseparable, una vida única, una mente única, una única esencia, y cómo la distinción es inseparable, y, sin embargo, existe.[20]

Por esta razón, la *iluminación* está presente en el proceso místico del poeta español como una única idea inmutable. Pareciera que esa

éste pueda trascender lo sensible e intuir las verdades inmutables. La iluminación consistirá en que la verdad se irradia desde la idea de Dios, sobre el espíritu del hombre, es decir, Dios es luz que ilumina al hombre. ¿De qué manera puede el hombre conocer el mundo? Es cierto que el hombre tiene razón, como es cierto que la razón la debe ejercer para conocer el mundo y, cada vez que la ejerza habrá una intervención divina. El hombre conoce también a través de lo sensible, pero no es lo sensible a través de lo que conocemos lo verdadero, sino más bien, los sentidos sólo son sensaciones que produce el alma, la cual es la que conoce. Cuando el hombre conoce al mundo, se da una intervención divina (iluminación), que le permite conocer una verdad a través de la interioridad. Cfr. *Teología de san Agustín*. cit., p. 177.

[20] Cfr. San Agustín, *Confesiones*, cit., p. 111.

idea platonizante que instaura que siempre lo perfecto reside detrás de lo imperfecto, es la que opera en el fondo de su espíritu y la que le hace ver detrás de toda *verdad* particular, que no es más que una *verdad* participada: una *verdad* absoluta. El poeta español parece, entonces, tocar a Dios a través de un itinerario íntimo hacia Él. SJC participa de la divinidad con la certeza de que la verdad no es el alma sino la luz que desde su interior lo guía y lo llama a la sinceridad del reconocimiento de sí mismo como ente potenciado a la eternidad.

La poesía de SJC se revela así como cautiverio en un oasis donde el amor es un "toque delicado"; un oasis comparado con la cima del monte espiritual que el poeta recrea, en el que sólo Dios es digno de la posesión tanto del alma como del pensamiento del poeta. Menciona Belaval que Jean Baruzi, al igual que George Morel, ha postulado a SJC -sin hacer desconocimiento de la historicidad que su cometario implica-, como un hegeliano cruzado con fenomenología existencial y semiológica. Todo ello reside en la noción dialéctica de su poética a través del elemento de la antítesis, poniendo de relieve la identidad de lo interior y lo exterior; la dialéctica de la presencia y la ausencia; de lo visible y lo invisible; del movimiento y del reposo; incluso, del ser y el no-ser.[21] Es así que vemos la búsqueda de esquemas lógicos por parte del poeta para hacer inteligible lo inefable a manera de giro afectivo, lo cual refiere al "muero porque no muero" de la monja de Ávila:

> ¡Oh cauterio suave!
> ¡Oh regalada llaga!
> ¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado
> que a vida eterna sabe
> y toda deuda paga!
> Matando, muerte en vida has trocado.

Este método antitético resultante en unidad no es extraño a SJC ya que pertenece a la larga tradición filosófica platónica,

[21] Cfr. Yvon Belaval, *Historia de la Filosofía*, cit., p. 256.

neoplatónica y agustiniana[22]. Vemos, como ya hemos comentado que la apacible característica del cautiverio o, incluso, la oscuridad de la desnudez no es un vacío, como negación, sino un método casi propedéutico para el encuentro cara a cara -o en este caso, cuerpo a cuerpo- con la divinidad. Esa "lámpara de fuego" en las "cavernas del sentido" guía al poeta al goce extático de la "luminosidad" cegadora del ser.

Es, entonces, en la *Llama de amor viva* donde la consumación del "matrimonio" místico se alcanza. Es en este poema en donde el poeta, intuitivamente, reconoce que todas las cosas son Dios y que el alma se ha fundido ya en esta profusión trasfigurada del mundo. Está claro, entonces, que la poética de SJC es una poética de amor. El poeta se re-conoce como mutable e insuficiente para sí, solamente puede encontrar su felicidad en la posesión de lo que es más que él mismo: en la posesión de un objeto inmutable. El poseer un objeto inmutable, es el lograr la unión con Dios, por lo que esta acción corresponde a la felicidad. Tanto la ética de San Agustín como la poética de SJC residen en las inmediaciones del amor. La voluntad intuitiva será, aquí, lo que mueva al poeta hacia Dios, tomando finalmente posesión de Él o viceversa. Después de este estadio ¿qué le queda al poeta?; después del encuentro con la divinidad ¿conviene seguir en el mundo?; ¿será que el poeta desea la partida total hacia la *verdad* eterna?; ¿será que, doliente porque la muerte no ha llamado en su aposento, decide fugarse del mundo de las cosas para así unificarse a la *Idea* inmanente por medio de la intuición? En la *Llama de amor viva*, el poeta se ha marchado, su conciencia no reside ya en este mundo; está allá, en el lugar al que los hombres sin la "gracia" divina no pueden acceder. El poeta se ha eternizado, ha partido, se ha vuelto *Uno*.

[22] Cfr. los estudios de Hirschberger sobre el sustancialidad, alma y cuerpo en la filosofía agustiniana en *Historia de la Filosofía*, cit., pp. 304-306.

Bibliografía

ABBAGNANO, Nicolás, *Historia de la Filosofía*, 5 vols, Barcelona, Hora, 2000.

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1966.

BELAVAL, Yvon, *Historia de la Filosofía*, 12 vols, México, Siglo XXI, 1973.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, *Historia social de la literatura española*, 3 vols, Madrid, Castalia, 1978.

CILVETI, Ángel, *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra, 1966.

CRUZ, San Juan de la, *Cántico espiritual*, http://www.bibliotecagratis.com/autor/C/cruz_san_juan_de_la/cantico_espiritual.htm

HIRSCHBERGER, Johannes, *Historia de la Filosofía*, 2 vols, Barcelona, Herder, 1997.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *Historia de la literatura española*, 3 vols, León (España), 2005.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, 5 vols, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.

MORIONES, Francisco, *Teología de san Agustín*, Madrid,

Comercial Editora de Publicaciones, 2004.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española*, 14 vols, Pamplona, Cénit, 1980.

RIVERS, Elías, *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2005.

SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, *Introducción a la historia de la literatura mística en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, México, Porrúa, 2005.

VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española*, 6 vols, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

ALGO MÁS SOBRE LA SUPUESTA BIBLIA DE ALBA.
EL HEBRAÍSTA PEDRO DE PALENCIA INTERROGADO POR LA INQUISICIÓN

Sergio Fernández López
Universidad de Huelva

Durante la Edad Media, los judíos españoles abordaron multitud de traducciones romances de las Escrituras, aunque muy pocas lograron salvar los continuos obstáculos que les impuso la máquina inquisitorial. Una de las versiones bíblicas que conforma ese privilegiado grupo se contiene en el actual manuscrito 399 de la biblioteca del Palacio de Liria. Se trata además de la biblia judeorromance más conocida de cuantas se conservan, al margen de la versión ferrarense, y la que ha acaparado quizá mayor atención por parte de los investigadores debido a sus peculiares características.

Los primeros datos de esta versión, que había traducido a principios del siglo XV Mošeh Arragel de Guadalajara, se ofrecieron hace ya más de doscientos años[1]. Desde entonces, los aislados esfuerzos de ciertos estudiosos no dejaron de sumar nuevos tratados a esas noticias primerizas, hasta llegar a engrosarlas de forma considerable[2]. Con todo, pese a este arranque tan halagüeño, hubo que esperar a la llegada de los felices años veinte -nunca mejor dicho- para ver impresa la primera edición de aquella

[1] *Cf.* Joseph Rodríguez de Castro, *Biblioteca Española I. Biblioteca Española, tomo primero, que contiene la noticia de los escritores rabinos españoles desde la época conocida de su literatura hasta el presente*, Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1781.

[2] Joaquín Lorenzo Villanueva, *De la lección de las Sagradas Escrituras en lenguas vulgares,* Valencia: Benito Monfort, 1791, Apéndice II, pp. CXVII-CXXXV; Luis Usoz del Río, *Noticia de la Biblia de aquel tiempo*, Madrid: (s.i.), 1847. Me he servido del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, U/9626. También Antonio Paz y Meliá, "La Biblia puesta en romance por Rabí Mosé Arragel de Guadalajara, 1422-1433 (Biblia de la Casa de Alba)", en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1899, t. II, pp. 5-93.

biblia romanceada[3], conocida, como sabemos, por el apellido adoptivo que le cedió la casa nobiliaria más antigua de Europa, la casa de Alba, como su última y actual poseedora. Tras aquella edición, las investigaciones se fueron sucediendo sin tregua alguna. A finales del siglo XX, de hecho, su estudio se había abordado ya desde sus más diversas facetas[4]. Con este amplio bagaje llegamos a las dos últimas décadas, en las que el interés por la Biblia de Alba parece haber experimentado un renovado y fértil auge. En este sentido, podrían destacarse los vastos trabajos de Sonia Fellous[5], o las monografías con las que nos ha seguido obsequiando Moshé Lazar[6].

[3] Antonio Paz y Meliá y Julián Paz, *Biblia (Antiguo Testamento) traducida del hebreo al castellano por Rabí Mosé Arragel de Guadalajara (1422-1433?)*, Madrid: Imprenta Artística, 1920-1922.

[4] Sin intención de ser exhaustivos, cito algunos de ellos. Sobre su historia: Romualdo Galdós, "Biblia de la casa de Alba", *Razón y Fe*, 73 (1925), pp. 224-236; G. M. Salvany, "Una joya bíblica española", *Revista Española de Estudios Bíblicos,* 2 (1927), pp. 139-146. Sobre su exégesis: L. Amigo espada, "Las glosas de Rabí Mosé Arragel al Cantar de los Cantares", *Estudios Mirandenses*, VIII (1988), pp. 15-35; E. Gutwirth, "Arragel on Rut. Rasi in fifteen century castillan", en *Rashi 1040-1990*: *Hommage à Ephraïm E. Urbach*, Congrès européen des Études jueves, ed. Gabrielle Sed-Rajna, París: Les éditions du Cerf, 1993, pp. 657-662. Sobre aspectos lingüísticos: Margherita Morreale, "El glosario de Rabí Mosé Arragel en la Biblia de Alba", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII (1961), pp. 145-152. Sobre sus miniaturas: A. Rodríguez Domínguez, "Dos Biblias iluminadas en Toledo en torno a 1420: La Biblia de Alba y la Biblia romanceada Escurialense (Escorial, Ms. I.J.3)", en *Flanders in a European Perpective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and Abroad*, Proceedings of the International Colloquium, eds. Smeyers y Cardon, Leuven: Uitgeverij Peeters, 1995, pp. 473-485.

[5] S. Fellous-Rozemblat, *Histoire de la Bible de Moïse Arragel. Quand un rabbin interprète la Bible pour les chrétiens (Tolède, 1422-1433)*, Paris: Somogy, 2001; "La Biblia de Alba. Traduction et exégèse", en *Pensamiento Medieval Hispano*, ed. J. M. Soto Rábanos, Madrid: CSIC, 1998, vol. II, pp. 1601-24. Antes había publicado el estudio "The Biblia de Alba, its patron, author and ideas", en *Companion volume to the facsimile edition. La Biblia de Alba. An Illustrated Manuscript Bible in Castillan, by Rabbi Moses Arragel*, Madrid: Fundación Amigos de Sefarad, 1992, pp. 49-64.

[6] Moshé Lazar, "Rabbí Moses Arragel as servant of two Masters: A Call for Tolerance in a Century of Turmoil", en *Encuentros and desencuentros. Spanish Jewish Cultural Interaction Throughout History*, eds. M. Dascal, C. Carrete Parrondo, M. Dascal, A. Sáenz Badillos y F. Márquez Villanueva, Tel Aviv: University Publishing Services, 2000, pp. 431-478; "The Biblia de Alba: its

Desde luego, no parece nada fácil poder añadir ahora algo nuevo a las numerosas noticias que ha ido generando el esfuerzo de tantos años de investigación. Pero a menudo el destino esconde sorpresas, como la que guarda en su interior un expediente inquisitorial que se creía perdido y que puede ayudarnos a componer el rompecabezas que aún suponen para nosotros caminos tan poco conocidos como el que recorrieron algunas biblias judeorromances[7]. En este caso concreto, aquel expediente nos informa sobre el posible poseedor de la Biblia de Alba durante la Edad Media[8]. Se trata de un dato que ha pasado desapercibido hasta la fecha y que podría explicar el hecho de que la versión no hubiera acabado en las hogueras públicas de biblias a las que tan acostumbrado nos tenía la Inquisición. Pero comencemos esta historia por el principio.

LA BIBLIA DE ALBA Y LA CONOCIDA HISTORIA DE SU COMPOSICIÓN

El maestre de la orden de Calatrava, Alonso de Guzmán, resumió perfectamente las causas que motivaron la creación de la Biblia de Alba en una de las epístolas que envió a Mošeh Arragel. La finalidad de esa carta no era otra que intentar convencerlo de que aceptase el encargo de la traducción, ante las primeras reticencias del rabino:

> Rabí Mosé, sabed que avemos cobdicia de una Biblia en romance, glosada e istoriada, lo qual nos dizen que sois para la fazer assí muy bastante. E a la así demandar nos movió dos cosas: una, que las biblias que oy son falladas el su romance es muy corrupto. Segunda, que los tales como nós avemos mucho necesario la glosa para los pasos obscuros.[9]

Toda esta correspondencia que mantuvieron los protagonistas fue copiada por Arragel y colocada luego al inicio del códice, precediendo la versión romance. Parece que el judío de Guadalajara pretendía demostrar

---

Commentaries and Sources", en *Companion volume to the facsimile edition. La Biblia de Alba*…, ed. cit., pp. 157-200. Entre otros estudios, Moshé Lazar anunció también una edición crítica de esta misma biblia hace varios años.

[7] En el catálogo del A. H. N de Madrid, realizado por A. Paz y Meliá, *Papales de Inquisición*, Patronato del A. H. N., Madrid, 1947, se describían, entre otros, dos expedientes inquisitoriales relativos a Biblias romances. Uno, que contiene una declaración de Pedro de Palencia, parece perdido; el segundo, es el expediente 2 del legajo 4470, sección Inquisición.

[8] Se publica en el Apéndice de este artículo. Véase el documento 5.

[9] *La Biblia de Alba*, fol. 2r.

con ellas su primitivo rechazo a la insistente propuesta de Alonso de Guzmán. Fuese o no una táctica del rabino, estaba claro que Arragel buscaba exculparse de las reprensiones que pudieran llegarle de parte de las autoridades eclesiásticas y civiles, si finalmente se atrevía a romancear el texto sagrado. De ahí que alegara poco después los seguros conflictos que generaría entre los cristianos que un sefardí llevara a cabo una versión bíblica para ellos y que así lo confesara de hecho en aquellas mismas cartas:

> A esto, señor, respondo por mí, el indigno, sin ciencia e virtudes, imposible ser el yo esto assí poder complir por los inconvinientes que ende se me atraviessan e delante de los mis ojos se paran [...], yo, el muy pecador, mucho indigno familiar tuyo, que oy, como dixe, el remanente en nós remanente es muy miserable e pobre de ciencia; e si reliquia de reliquia algún tanto en nós quedó la israhelita ebrea nación, será fallado en otros más que en mí. E si yo, de la vuestra merced e de los del vuestro Conssejo, vuestros cavalleros e oficiales, escuchado fuere [...], será fallado que este vuestro desiderio tan glorioso deve seer demandado por cierto non en la ebrea nación e nin d'ellos menos en mí; mas deve seer demandado de muchos famosos cientificos, prudentísimos dioses, formas separadas, maestros doctores en la tu misma cristiana nación en la santa teología, e aquí fago punto.[10]

Pero Arragel fue convencido a la postre y terminó por romancear la Biblia desde el hebreo con la ayuda y supervisión de dos primos del maestre: don Vasco de Guzmán, arcediano de Toledo, y fray Arias de Enzinas, de la orden de san Francisco, a los que también se sumó después Juan de Zamora, fraile de la orden de los predicadores. La labor, que desarrollaron durante algo más de un decenio, finalizó en el año 1433[11].

[10] *Ibid*., fols. 4r-11r.

[11] En verdad, los años de composición de esta versión judeorromance sigue siendo tema de debate. Para A. Paz y Meliá, la Biblia se acabó, no sin dudas, en 1433. Véanse las palabras introductorias que preceden a su edición, *Biblia (Antiguo Testamento) traducida del hebreo al castellano por Rabí Mosé Arragel de Guadalajara (1422-1433?)*, ed. cit., vol. I, pp. XI-XII; y su estudio "La Biblia puesta en romance por Rabí Mosé Arragel…", art. cit., pp. 5 y 13. Pese a que el propio Arragel confesó que había dedicado a la empresa algo más de once años, lo que determinaría las fechas 1422-1433, R. Galdós, entre otros, consideraba la indicación un error del copista, que debió leer "XI años", en lugar de "IX años", intervalo que sí coincidiría con el colofón: "Se acabó esta Biblia en viernes, 2 días del mes de junio del año 1430". *Cf*. Romualdo Galdós, "Biblia de la casa de Alba", *Razón y Fe*, 73 (1925), pp. 224-236. También Pedro Sánchez-Prieto se decanta por esa fecha (entre 1430 y 1431) en su estudio "Biblias Romanceadas",

Los últimos tres años se dedicaron al parecer a la corrección e iluminación del manuscrito en la ciudad de Toledo, a donde Arragel envió su traducción una vez la había terminado de redactar en la villa de Maqueda[12]. Desde entonces, el manuscrito, que debió pasar a las manos de don Alonso de Guzmán, promotor de la obra, quedó en el olvido.

LA BIBLIA DE ALBA EN MANOS DE LA INQUISICIÓN. PRIMERAS NOTICIAS TRAS SU PÉRDIDA

Nada más volvió a saberse de aquella versión. Durante dos siglos, al menos, la futura Biblia de Alba permaneció en paradero desconocido. Pero la traducción judeorromance volvió a dejar su rastro. Esta vez, las noticias de su nueva aparición no las originó la relación cultural entre los credos judío y cristiano que la vieron nacer, sino la intolerancia más extrema a la que había llevado la crisis espiritual que venía arrastrando toda Europa y, en particular, los reinos hispanos.

En efecto, la Biblia de Alba apareció en 1622 en poder del Santo Oficio, tras un largo secuestro inquisitorial. Dos años más tarde, según se constata en un documento de la época, el Inquisidor General, don Andrés Pacheco, se la regalaría al conde-duque de Olivares en pago por los favores que el Consejo de Inquisición había recibido tanto de él, como de su padre, en otros tiempos embajador en Roma[13]. Así describía Antonio Paz y Meliá la aventura de la Biblia en 1922:

> Curiosa es la odisea del Códice. Escrito en 1422 por iniciativa de un Guzmán (apellido ilustre de varias familias españolas), señor del Estado de la Algaba, piérdese su pista durante dos siglos, para aparecer

---

en *Diccionario filológico de la literatura medieval española. Textos y Transmisión*, eds. C. Alvar y J. M. Lucía Megías, Madrid: Castalia, p. 218.

[12] *Cf*. Ana Domínguez Rodríguez, art. cit, p. 473.

[13] La carta-licencia de donación dejaba bien claro estos extremos: "Don Andrés Pacheco, por la gracia de Dios, Obispo, Inquisidor [...] por cuanto hemos recogido una Biblia romance, manuscrita [...], por la gran confianza que tenemos en la persona del Excmo. Sr. Don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares […], y de su gran cristiandad y celo de nuestra fe católica, tenemos por bien darle y entregarle la dicha Biblia en romance, y licencia, como por la presente le damos [...]. Esto en consideración de los favores y gracia que S. E. ha hecho y hace y esperamos que ha de hacer al Santo Oficio de la Inquisición y de los que hizo el señor Conde de Olivares, su padre, siendo embajador en Roma [...]". *Cf*. A. Paz y Meliá, "La Biblia puesta en romance por Rabí Mosé…", art. cit., pp. 87-88.

> al cabo, tras largo secuestro de la Inquisición, en el Estado del conde-duque de Olivares (también de apellido Guzmán), y de él por agregación al Estado de Alba, en esta casa en 1688, unidas por enlaces a la de la Algaba, cuna del manuscrito.[14]

Como nos adelanta don Antonio Paz, la Biblia de Mošeh Arragel pasó a la casa de Alba bastantes años después de que el inquisidor se la hubiera regalado al conde-duque de Olivares. No hay que olvidar que el enlace matrimonial entre los dos nobles personajes de ambas familias no tuvo lugar hasta 1688, esto es, seis décadas después de aquella donación[15]. Pero la Biblia de Alba ya había dejado su rastro por los archivos inquisitoriales antes de que el inquisidor Pacheco se la regalase a Olivares en 1624. Sabemos que dos años antes, en 1622, la había tenido en su poder el fraile Francisco de Jesús y Jordá[16], que la custodiaba desde hacía no se sabe cuanto tiempo en su propia celda, según se describe en un expediente inquisitorial. Una vez más, las pesquisas perpetradas por el Santo Oficio dieron sus frutos, pues muy pronto averiguaron el nuevo paradero de aquella antigua versión de las Escrituras.

Jerónimo de Courbes fue la primera persona que interrogó la Inquisición en el asunto de aquella traducción romance, puesto que había llegado a oídos del Consejo que este librero mercaba a menudo con ese tipo de libros, vedados por entonces por el Santo Oficio[17]. Poco tiempo tardó en confesar que no hacía mucho había visto por casualidad una biblia romance en la habitación del padre Hernando de Salazar, colocada sobre un atril. En cuanto a su descripción, aseguró "que estaba escrita de mano, en pergamino o papel, pero que bien sabe que estaba escrita de mano y de iluminaciones y letra antigua"[18].

Luego fue llamado a declarar el padre Hernando de Salazar, quien confesó que ya no conservaba aquella Biblia, si bien era cierto que la había tenido algunos días y que incluso había llegado a leerla con la

[14] A. Paz y Meliá y Julián Paz, *Biblia (Antiguo Testamento) traducida del hebreo al castellano por Rabí Mosé Arragel de Guadalajara (1422-1433?)*, ed. cit., vol. I, p. VII.

[15] Concretamente, aquella versión pasó a la casa de Alba por el matrimonio de la marquesa del Carpio, condesa-duquesa de Olivares, doña Catalina de Haro y Guzmán Enríquez, con Francisco Álvarez de Toledo, quinto duque de Alba.

[16] Suponemos que este personaje es el fraile Francisco de Jesús, carmelita descalzo, predicador y confesor de Felipe III.

[17] Véase el Apéndice, documento 1.

[18] Véase el Apéndice, documento 2.

licencia que para ello poseía *in scriptis* del ilustrísimo señor Bernardo de Sandoval, Inquisidor General. A estas palabras, añadió que la había tomado prestada de manos de fray Francisco de Jordá, de la religión del Carmen, pues este fraile era conocedor de que poseía licencia para leerla, y que hacía ya ocho meses, poco más o menos, que se la había devuelto. En cuanto a su descripción, corroboró las palabras del librero Jerónimo de Courbes: "la dicha Biblia era de mano, de letra muy antigua y traslación de los rabinos antiguos españoles, y que piensa estaba en pergamino y encuadernada en tablas negras"[19].

Su encuadernación podría ser de cierto interés. Cuando la Biblia de Arragel llegó a la casa de Alba, ésta estaba encuadernada en terciopelo rojo, según noticias de don Antonio Paz y Meliá. Sin embargo, fue este mismo autor, el primero que no dudó en asegurar que aquella biblia romance respondía a la actual Biblia de Alba. Desde luego, nadie mejor que él conocía el manuscrito, como bibliotecario de aquella noble casa. Más tarde, Moshé Lazar, que en esto siguió a la letra las declaraciones del conocido editor de la Biblia, afirmó que el códice había permanecido durante dos siglos en manos de la Inquisición, según se deducía de la declaración de los frailes[20]. De este modo describía Lazar la suerte corrida por el manuscrito:

> Después de la muerte de don Luis de Guzmán en 1443, el manuscrito de la Biblia desapareció durante casi dos siglos; se menciona únicamente en un documento de la Inquisición, fechado en 1622, en el cual se denuncia que el padre jesuita Fernando Quirós de Salazar lo había tomado prestado del monasterio de san Felipe de Madrid [...]. La Biblia encargada por don Luis de Guzmán fue retenida por el santo Oficio de la Inquisición durante más de doscientos años, hasta el 18 de enero de 1624.[21]

Ambas afirmaciones resultan difíciles de corroborar y generan bastantes dudas. Pero sigamos, antes de sacar conclusiones precipitadas, con la historia de la Biblia. Aún falta la declaración del testigo más importante, su poseedor, fray Francisco de Jesús. Este personaje ofreció

[19] *Ibid.*

[20] Tanto Antonio Paz como luego Moshé Lazar refirieron las declaraciones de los frailes que se conservaban en el citado expediente inquisitorial, pero ninguno ofreció los datos para su localización. En el apéndice de este artículo, se ofrece un extracto casi completo. Véase el Apéndice, documentos 1-4.

[21] Moshé Lazar, "The Biblia de Alba: its Commentaries and Sources", art. cit., pp. 157-200.

ya una relación completa de la historia más reciente del códice. He aquí su repuesta, que recoge el secretario del Consejo:

> Dijo que tiene sola una escrita de mano, encuadernada con cubiertas negras, cuya traducción hizo un rabino en sentido católico, de manera que sin escrúpulo de herejía ni de cualquier otra mala doctrina se puede leer, y que esta tal Biblia vino a sus manos en la forma siguiente: que teniéndola el Ilustrísimo señor Cardenal de Toledo, Inquisidor General, D. Bernardo de Sandoval y Rojas,[22] le pareció hacer presente de ella al Cardenal duque de Lerma[23], en fe de estar ya asegurado de que la podía leer sin inconveniente, lo cual comunicó al señor Obispo de Valladolid, don Henrique Pimentel[24], y con este declarante; y a él le mandó que hiciese por escrito la forma de la licencia para tener y usar de la dicha Biblia, la cual, después de hecha y puesta en limpio, comunicó su señoría Ilustrísima con él y la refrendó Gaspar Salgado, secretario de Cámara[25], y selló con el sello del dicho

[22] Bernardo de Sandoval y Rojas, prelado y erudito español, cardenal y arzobispo de Toledo, primado de España, consejero de Estado e Inquisidor General (1608-1618). Excolegial de la Universidad de Alcalá (1600-1619) y pariente cercano del valido del rey Felipe III, Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma. Fue discípulo del célebre Ambrosio Morales. Se distinguió también por la protección que dispensó a fray Luis de León y a Miguel de Cervantes Saavedra.

[23] Francisco Gómez de Sandoval, futuro valido de Felipe III, recibió el título de duque de Lerma en 1599, convirtiéndose en Grande de España. Su mayor triunfo consistió en el traslado temporal de la corte a Valladolid (1601-1606) con el fin de alejar al rey de la influencia de su tía María, retirada al convento de las Descalzas Reales de Madrid. Esta operación supuso importantes beneficios económicos para el valido. Lerma amplió su poder consiguiendo del rey todo tipo de rentas y favores, hasta el punto de tener en su poder el sello real. Murió en 1625, no sin antes haber conseguido el cardenalato, lo que le libró de una evidente persecución política y judicial. En clara alusión a este hecho, se hizo famosa por aquellos años una coplilla popular que decía: "para no morir ahorcado, el mayor ladrón de España se vistió de colorado".

[24] Enrique Pimentel fue preconizado Obispo de Valladolid en julio de 1619. Su consagración como obispo tuvo lugar en 1622. También fue presbítero de la orden militar de Calatrava y responsable de la edición del *Índice* prohibitorio y expurgatorio de 1612, promovido por el inquisidor Sandoval y Rojas. *Cf*. Fermín de los Reyes Gómez, *El libro en España y América. Legislación y Censura (siglos XV-XVIII)*, Madrid: Arco Libros, 2000, vol. I, p. 289.

[25] El secretario de Cámara por aquellos años era Francisco Salgado. Es posible que Gaspar Salgado fuese un familiar, o bien que se tratase de un error por Francisco Salgado.

> señor Cardenal, lo cual constó a este que declara, de más de habérselo dicho el dicho señor Cardenal por algunos señores del Consejo. Y esta licencia contenía de más de hacer gracia de la dicha biblia al Cardenal duque, darle licencia para que la pudiera usar y leer, y para que otras personas pudieran hacer lo mismo a quien le diese el dicho Cardenal duque, siendo las tales de satisfacción para esto. Y después de algunos años que esto pasó, trujo esta Biblia de Valladolid don Rodrigo Calderón[26], y se la dio a éste que declara de parte del duque, diciéndole que se le guardase, porque en san Pablo de Valladolid le hacían instancia por cogérsela, y por este medio quiso escaparla de allá. Y también sé por éste que declara, que de parte del Prior y frailes de Santo Lorenzo, se hicieron algunas diligencias para haber la dicha Biblia, solicitando a su Majestad, que está en el cielo, para que la pidiese[27]; y de todo esto escapó con la custodia en que la tenía. Y que este declarante volvió a dar cuenta de todo al dicho señor Cardenal de Toledo, que su señoría Ilustrísima lo tuvo por bien y pidió a este declarante se la llevare para leer en ella algunos ratos; y por ser pesada de volumen y dificultosa de leer la letra, le mandó hiciese traer de san Lorenzo otra Biblia de las tres o cuatro que allí hay para leer en ella y que ésta tuvo su señoría Ilustrísima hasta su muerte. Y después de ella la volvieron a recobrar los frailes de santo Lorenzo, de poder de D. Bernardo de Sandoval y Rojas, su sobrino arcediano de Talavera.[28]

Según la declaración del fraile carmelita, la biblia romance había caído en sus manos porque el duque de Lerma se la había hecho llegar a través de su satélite, el marqués de las Siete Iglesias, don Rodrigo Calderón. A su vez, Francisco Gómez de Sandoval la había adquirido por mediación de su tío, Bernardo de Sandoval, que ostentó el cargo de inquisidor General desde 1608 a 1618. Aunque la Biblia ya podía hallarse en el Consejo por aquel entonces, fue seguramente durante los años de mandato inquisitorial de Sandoval y Rojas cuando la Inquisición debió de confiscar la traducción de Mošeh Arragel, y poco después cuando ese mismo personaje debió de tomarla prestada para regalársela al duque de Lerma.

[26] Rodrigo Calderón nació en una humilde familia de Amberes y llegó a ser la mano derecha del duque de Lerma, que lo nombró ayudante de cámara del rey. Fue uno de los primeros que sufrió la caída en desgracia del valido. De hecho, los procesos que se iniciaron contra aquél le afectaron directamente, siendo ejecutado en la Plaza Mayor de Madrid.

[27] Recuérdese que Arias Montano puso todo su empeño en recoger biblias romances para la biblioteca de El Escorial. Para estas fechas, Montano ya había fallecido, pero por lo que se ve su labor dejó huella en sus discípulos del monasterio escurialense.

[28] Véase el Apéndice, documento 4.

De haber sucedido en vida de Felipe II y de Arias Montano, la traslación habría acabado adornando a buen seguro los anaqueles de la biblioteca de san Lorenzo[29].

Por lo que se refiere a su descripción, el fraile carmelita no añadió nada nuevo a los datos que habían ofrecido los anteriores interrogados, aunque sí subrayó que la traducción la había hecho "un rabino en sentido católico". Quizás fuese este hecho el que determinó que Antonio Paz y Meliá acabara identificando aquella traducción con la Biblia de Alba. En cualquier caso, no parece descabellado que así fuera. Es más, resulta incluso probable que la Biblia hubiese vuelvo a poder de la Santa Inquisición tras aquel interrogatorio a fray Francisco de Jesús. Sólo dos años más tarde, como se recordará, el nuevo inquisidor Pacheco se la regalaría al conde-duque de Olivares.

En definitiva, nada hacía descartar que la traducción que el confesor de Felipe III había tenido durante años en un atril de su celda fuese la Biblia de Alba. Sin embargo, parecía más que improbable que aquella Biblia hubiera permanecido secuestrada durante tanto tiempo en el Consejo de la Inquisición. Como veremos, no ocurrió de ese modo, sino que, al igual que las restantes biblias conservadas en la actualidad, la traducción del rabino de Guadalajara también la custodió en su biblioteca un importante noble de la época. Pero tiempo habrá de abordar esta cuestión. Veamos antes otro asunto, que prueba que aquella versión no había permanecido durante tanto tiempo en poder de la Inquisición.

LA BIBLIA DE ALBA EN LOS CÍRCULOS HUMANÍSTICOS DEL SIGLO XV

En la Baja Edad Media, muchos humanistas llegaron a interesarse por las biblias romances que los sefardíes habían traducido desde el texto hebreo. Aquellas versiones no sólo les servían para tener un acceso casi directo a las fuentes originales, sino también para averiguar las diferencias entre el texto hebreo y su traducción latina. Quizá por esa razón, el

[29] Cuando fray Francisco de Jesús señala que los frailes de san Lorenzo instaron a su majestad "que está en el cielo" para hacerse con la Biblia, se refería lógicamente a Felipe III, fallecido en 1621. No hay que olvidar que su interrogatorio llevaba la fecha de 25 de enero de 1622. Además, era impensable que hubiera sucedido en tiempos de Felipe II, teniendo en cuenta el empeño que puso Arias Montano en recopilar las versiones romances, la influencia que el extremeño ejercía sobre el rey y la indudable autoridad que éste tenía.

marqués de Santillana, que ya poseía una biblia basada en la versión de san Jerónimo, quiso hacerse con algunas versiones basadas en el original hebreo. Pero fueron muchos más los que tomaron por ese entonces una actitud similar y los que las utilizaron como fuentes en sus propias obras. Entre ellos, se encuentra el humanista vasco Lope García de Salazar. Al parecer, en su *Libro de las Bienandanzas e Fortunas*[30], no sólo utilizó una conocida versión judeorromance que se conserva actualmente en la biblioteca de El Escorial, sino también la famosa Biblia de Alba que había traducido Mošeh Arragel, como ha demostrado recientemente Gemma Avenoza[31].

Salazar fue sin duda un bibliófilo empedernido. En sus obras, dio noticia de los muchos tratados que llegó a recopilar, gracias a la generosidad de poderosos amigos, nobles e incluso reyes, y, sobre todo, gracias a su desmedida pasión por los libros y su continuo peregrinaje por las bibliotecas más importantes del momento[32]. Entre sus escritos, se cuenta una magna historia compuesta de veinticinco libros, que narran

[30] Existen varias ediciones de la obra. Véase, además de en otros interesantes estudios que Gemma Avenoza ha dedicado a la figura de Lope García de Salazar, el artículo de Andrés Enrique-Arias y de la propia Gemma Avenoza, "Bibliografía sobre las biblias romanceadas medievales castellanas medievales", *Cuaderno Bibliográfico*, 28 (2006), pp. 420-21 y 425. En este estudio, citaré por la edición de A. Mª Marín Sánchez publicada electrónicamente en la revista *Lemir*: *Istoria de las Bienandanzas e fortunas (Ms. 9-10-2/2100RAH)*, http://www.parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Bienandanzas/Libros.

[31] Gemma Avenoza, "Leer libros para escribir libros: sobre la biblioteca de Lope García de Salazar" en *Actas IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. C. Parrilla y M. Pampín, La Coruña: Toxosoutos, vol. I, 2005, pp. 373-394. En este artículo, la autora muestra perfectamente la utilización que García de Salazar había hecho de la traducción del *Génesis* que transmitía la Biblia de Alba. No llega a averiguar, sin embargo, de dónde sale su versión del *Eclesiastés*, que también extrajo de las antiguas biblias sefardíes. Sobre este asunto, véase mi estudio "Las biblias judeorromances medievales, fuentes de humanistas. El caso de Lope García de Salazar" (en prensa).

[32] Así lo recordaba el propio escritor: "Oviendo mucho a voluntad de saber e de oír de los tales fechos desde mi mocedad fasta aquí, me trabaxé de aver libros e estorias de los fechos del mundo, faziéndolos buscar por las provincias e casas de los reyes e príncipes cristianos de allende la mar e de aquende por mis despensas con mercaderes e mareantes e por mí mesmo a esta parte, e a plazer de nuestro Señor, alcancé de todos ellos lo que obe en memoria". *Istoria de las Bienandanzas e fortunas*, ed. A. Mª Marín Sánchez, fol. 2v.

desde los orígenes hasta sus mismos días. Se trata del citado *Libro de las Bienandanzas y fortunas*. Salazar tuvo que servirse para componerla de innumerables tratados, redactados mayormente en las lenguas clásicas. Hoy sabemos, sin embargo, que entre sus fuentes fueron muchas las que ya lo estaban en lengua romance. Se han señalado algunas de ellas, como el *Libro de Buen Amor*[33], las *Sumas de Leomarte*[34], el *Yosifón* o el *Libro del Infante don Pedro*[35]. También las hubo bíblicas: su relato de la creación del mundo, por ejemplo, copiaba a la letra la redacción del *Génesis* que contiene la famosa *Biblia de Alba*, como se ha comentado anteriormente. Veamos algún ejemplo:

Bienandanzas	Biblia de Alba
En el principio crió Dios los cielos [e la tierra]. E la tierra vana e vazía e teniebra sobre fazes del abismo. E el espíritu del Señor era retraído sobre fazes de las aguas. E dixo el Señor: fecho sea luz e fecha fue lux. E vido el Señor la lux que buena hera, e dividió la luz de la tiniebra. E llamó el Señor a la lux día e la tiniebra llamó noche. E fue vespera e fue mañana, día uno.[36]	En el principio crió el Señor los cielos e la tierra. E la tierra vana e vazía e tenebra sobre fazes del abismo. E el spíritu del Señor era retraído sobre las fazes de las aguas. Dixo el Señor: fecho fecho sea luz e fecha fue luz. E vido el Señor la luz que buena era, e espartió el Señor la luz de la tiniebra. E llamó el Señor a la lux día e la tiniebra llamó noche. E fue biéspera e fue mañana, día uno.

[33] Véanse los estudios de S. G. Armistead, "An unnoticed fifteenth-century citation of the *Libro de Buen Amor*", *Hispanic Review*, 41 (1973), pp. 88-91, y "Two further citation of the *Libro de Buen Amor* in Lope García de Salazar's *Bienandanzas y Fortunas*", *La Corónica* (1976-77), pp. 75-76.

[34] Véase por ejemplo la obra *Leomarte. Sumas de Leomarte*, ed. Agapito Rey, Madrid: Real Academia Española, 1932.

[35] Harvey L. Sharrer, "Evidence of a fifteenth-century *Libro del Infante don Pedro de Portugal* and its relationship to the Alexander cycle", *Journal of Hispanic Philology*, 1, 2 (1977), pp. 85-98; también Margarida S. Correia, As viagens do infante D. Pedro, Lisboa: Gradita, 2000. Sobre las numerosas fuentes utilizadas por Lope García de Salazar, pueden consultarse la edición de Consuelo Villacorta, *Libro IX de las Bienandanzas e Fortunas*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1999, pp. xxi-xxxvii, y el estudio de Gemma Avenoza, "Leer libros para escribir libros…", art. cit., pp. 373-377 y nn. 1-22, donde también se aporta abundante bibliografía sobre el asunto.

[36] *Istoria de las Bienandanzas e fortunas*, ed. A. Mª Marín Sánchez, fol. 4v.

Las similitudes no dejan lugar a la duda. Salazar había tenido que emplear aquella versión bíblica. Pero había más, el humanista no sólo se sirvió de aquella versión, sino que incluyó incluso algunas de las glosas que Mošeh Arragel había añadido en su traducción bíblica. Veamos el ejemplo de Gn 4, 15:

Bienandanzas	Biblia de Alba
Díxole el Señor: Bien por ende el que a ti matare. *E él d'esto non dize lo que d'él avía de fazer Dios*. E este pecado tuyo a las siete generaçiones vengado será.[37]	Díxole el Señor: bien por ende el que a Chain matare. *E el texto non dize lo* que *d'él avía de fazer Dios*. E este pecado tuyo a las siete generación vengado será

Gemma Avenoza demostraba de este modo que la redacción del *Génesis* de García de Salazar se basaba de manera indiscutible en la Biblia de Alba. Se trata, por otro lado, de la única prueba que tenemos de que aquella obra que Luis de Guzmán encargó a Arragel a principios del siglo XV había llegado a difundirse entre algunos bibliófilos de la época. Esto quiere decir además que la Inquisición aún no había podido requisar esta versión por ese entonces. No hay que olvidar que hasta ahora se había creído que aquella traducción, que apareció en manos del inquisidor Pacheco en 1624 y que éste regaló luego al conde-duque de Olivares[38], había sufrido un largo secuestro inquisitorial que duró unos doscientos años y que su repercusión, por tanto, había tenido que ser necesariamente escasa[39]. De ahí que Gemma Avenoza se preguntara hasta qué punto era posible que Salazar hubiera tenido entre sus manos una copia de aquella Biblia, mucho más cuando su versión contenía unas glosas que solían soslayarse en el proceso de transmisión. En su opinión, no obstante, el humanista vasco se hizo con una copia que no sólo contenía el texto bíblico, sino también aquellos añadidos y aun los numerosos comentarios que Arragel había incluido en los márgenes de la obra, rodeando su traducción.

[37] *Ibid*., fol. 6v.

[38] Sobre la donación, véase más arriba la nota 13.

[39] Como vimos en su momento, así lo había defendido ya Moshé Lazar, basándose en los antiguos datos de Antonio Paz y Meliá, primer editor del manuscrito. Véase más arriba la página 95, nn. 20 y 21.

Por supuesto, es probable que Lope García de Salazar tuviera en su poder una copia de la Biblia de Alba. Pero tampoco hay que descartar la posibilidad de que hubiese accedido directamente al testimonio que se ha conservado. Y es que aquella obra no había permanecido durante tanto tiempo en manos de la Inquisición. De lo contrario, hubiese acabado a buen seguro en las hogueras inquisitoriales, como tantas otras que llegaron a quemarse. Posiblemente, el Consejo de Inquisición no se hizo con la Biblia que había traducido rabí Mošeh hasta finales del siglo XVI. Antes había tenido que permanecer a buen recaudo, en poder de algún noble, al igual que aconteció con las pocas versiones que se conservaron.

LA BIBLIA DE ALBA EN PODER DE UN CONOCIDO NOBLE

En efecto, la Biblia de Alba había pertenecido a un importante noble de la época. Esta noticia hasta ahora desconocida nos la facilita el hebraísta más relevante quizá de todo el siglo XVII[40]. Se trata de Pedro de Palencia, un fraile de la orden de santo Domingo que trabajo a veces como calificador del Santo Oficio y que fue durante años profesor de hebreo en la Universidad de Alcalá. Esa lengua, por cierto, la había aprendido nada menos que del sabio converso Alonso de Montemayor[41]. Pero vayamos ya a la noticia sobre el poseedor de aquella biblia romance.

La nueva confidencia procede, al igual que las anteriores, de un interrogatorio inquisitorial al que fue sometido el mencionado hebraísta en 1615, siete años antes del que luego padecería fray Francisco de Jesús. También en este caso, el interrogatorio lo había motivado la posesión de una biblia romance que tenía en su poder el fraile dominico, según había llegado a oídos del Consejo. Aunque su comparecencia ante el tribunal no tenía nada que ver realmente con la Biblia de Alba, su declaración fue tan escrupulosa que no sólo ofreció noticias sobre esta versión, sino también sobre algunas otras[42]. Fue justamente al final de su interrogatorio cuando,

[40] Su declaración se publica en el Apéndice de este estudio. Véase el documento 5.

[41] Alonso de Montemayor había sido profesor de hebreo y arameo en los centros de mayor renombre de la época (Salamanca, Alcalá, Sevilla, Valladolid), además de maestro en su juventud de Arias Montano.

[42] La traducción romance que había llegado a manos de Pedro de Palencia y que motivó en verdad aquel interrogatorio era la famosa Biblia del Oso, según he podido averiguar con el tiempo. Dadas las noticias que refiere el maestro de Alcalá en ese sentido, importantes sobre todo para conocer la recepción que la

intentando justificar el hecho de que no poseyera una licencia para leer libros prohibidos, hizo mención de la supuesta Biblia de Mošeh Arragel de Guadalajara, esto era, de la Biblia que fray Francisco de Jesús custodiaba en sus aposentos:

> Iten, para declaración de lo primero dice este testigo que con la buena fe de la licencia de que le aseguró el padre fray Francisco de Jesús, en su presencia y en su celda leyó este testigo una Biblia en romance en un cuerpo, que se dice 'la del marqués de Villena', escrita de mano con algunas iluminaciones y coluna partida. Y leyó en ella muchos capítulos de muchos libros y le dio un papel de su mano de muchos lugares de la Escritura para que mirase cómo los traducía aquella Biblia; de los cuales vio este testigo allí gran parte, y que oyó este testigo decir al padre fray Francisco de Jesús dos meses á que el Consejo de la Inquisición la avía dado al duque de Lerma, y esto es lo que pasa y no sabe otra cosa para el juramento que tiene hecho, y que es de hedad de cincuenta y cinco años poco más o menos; y leyósele este dicho y dijo que está bien escrito y lo firmó[43].

Obviamente, la biblia que fray Francisco de Jesús tenía en su celda en 1615 y que el Consejo de la Inquisición regaló luego al duque de Lerma, según la declaración del maestro Pedro de Palencia, era la misma que el duque de Lerma dejaría en depósito de nuevo al fraile carmelita y que éste aún conservaba en su habitación en 1622, como iba a referir después el propio fraile en el interrogatorio al que fue sometido en esa misma fecha. La biblia romance a la que aludía el hebraísta de Alcalá era por tanto la Biblia de Alba, una traducción que no había permanecido secuestrada durante dos siglos en el Consejo de la Inquisición, sino que había pertenecido al marqués de Villena, quien la custodió seguramente durante algunas décadas y a quien que se la arrebatarían no antes de principios del siglo XVII.

A este respecto, no hay que olvidar que en 1578, Gaspar de Quiroga, inquisidor por aquel entonces, ya había referido que en el Consejo se hallaba, entre otras, una traducción romance que había pertenecido al duque de Escalona, quien ostentaba así mismo el título de marqués de Villena. Pero difícilmente podría tratarse de la misma Biblia. Además, como ya apunté en otro lugar, aquel romanceamiento respondía al actual

---

Biblia de Casiodoro de Reina pudo tener en España, he considerado de interés elaborar un estudio sobre este curioso interrogatorio inquisitorial y aquella versión, que espero publicar próximamente.

[43] Véase en el Apéndice el documento 5 citado anteriormente.

manuscrito *E3*, enviado por el propio inquisidor a Arias Montano, que lo depositaría más tarde en la biblioteca de El Escorial[44]. Lo más probable es que Diego López Pacheco, duque de Escalona y marqués de Villena, poseyera dos biblias romances. Una de ellas (*E3*) se vendería en la almoneda de sus bienes en 1529, a cuyos compradores se la confiscó más tarde la Inquisición. Otra (*Alba*) pasaría a sus herederos, que la custodiaron a lo largo del siglo XVI, para acabar finalmente en poder del Consejo a principios del siglo XVII. No obstante, también es probable que aquel marqués de Villena no fuera Diego López Pacheco, sino su padre Juan Pacheco, al que la Inquisición pudo arrebatársela del mismo modo[45]. Lo que ocurrió después con la versión de Arragel es una historia ya conocida.

[44] Véase mi estudio "El manuscrito I-I-3 y Arias Montano (la labor de Benito Arias en la conservación de las biblias romances escurialenses)", en *Humanae Litterae. Estudios de Humanismo y tradición clásica en homenajes al profesor Gaspar Morocho Gayo*, ed. J. Francisco Domínguez Domínguez, León: Universidad de León, 2004, pp. 169-190

[45] Don Juan Pacheco obtuvo el titulo de marqués de Villena en 1445 por orden de Juan II. Fue vecino de Toledo, cuna de la mayoría de biblias judeorromances que se han conservado, por lo que no hay que descartar que su versión, como la que tuvo también su hijo Diego López Pacheco, segundo marqués de Villena, la consiguiera en esta misma ciudad. Juan Pacheco se casó en segundas nupcias con María de Portocarrero, a la que también se debe tener en cuenta en este asunto. No hay que olvidar, como podrá comprobarse en el expediente inquisitorial, que fray Pedro de Palencia andaba buscando una traducción bíblica que tenía en su poder la familia Portocarrero. Por último, no debe pasarse por alto tampoco que Juan Pachecho se casó luego en terceras nupcias con María de Velasco, hija del segundo conde de Haro y de su mujer Mencía de Mendoza, hermana del primer duque del Infantado. Tanto la versión que he identificado con la Biblia de Alba, como la que identifiqué en otro lugar con el manuscrito E3 escurialense pudo llegar a los duques de Escalona y marqueses de Villena por esta línea, puesto que, según la declaración del maestro salmantino Francisco Sánchez, los duques del Infantado tenían en su biblioteca una preciosa biblia en romance. Para esta cuestión, véase mi estudio "El manuscrito I-I-3 y Arias Montano (la labor de Arias Montano en la conservación de las biblias romances escurialenses)", art. cit., p. 177.

Apéndice:

Documento 1:

Carta del secretario al Inquisidor sobre una biblia en romance, donde se menciona al librero Jerónimo de Courbes. A. H. N. *Inquisición*, Legajo 4470/2.[46]

> El secretario Sebastián de Huerta me avisó por un papel que vuestra Altesa mandaba que examinase a un Juan Pulman, encuadernador de libros y a otro del mismo oficio que se llama Morata, para averiguar de dónde había habido una biblia en romance un criado de Gerónimo de Curbes, librero, que se llama Claudio; y que también prosiguiese cierta información que el dicho secretario me remitió examinando a otro criado del dicho Gerónimo de Curbes, que se llama Juan Berger, que le cita el padre Andrés González, clérigo menor, y todo ello lo he cumplido y examinado. Otros contestes que han sido citados, como vuestra Altesa verá, sólo me ha faltado de examinar al dicho Claudio por que ha huido de casa del dicho Gerónimo de Curbis, su amo, de miedo que le prendiesen y debió de sospechar que se trataba dello, y se entiende que se fue a Zaragoza y todos los papeles deste negocio envío a vuestra Altesa para que los mande ver cuando sea servido.
>
> Nuestro Señor guarde a vuestra Altesa; de la posada, hoy martes Santo, 22 de m[arzo], 1622.

Documento 2

Interrogatorio inquisitorial al librero Jerónimo de Courbes sobre una biblia en romance. A. H. N. *Inquisición*, Legajo 4470/2.

> En la villa de Madrid a once días del mes de enero de mil y seiscientos y veinte dos años, yo, el infrascrito secretario, en cumplimiento de un decreto de los señores del Consejo de su Majestad de la Sancta General Inquisición, de siete de enero deste dicho año, hice parecer ante mí a un hombre del cual recibí juramento en forma de derecho de que diría verdad de lo que supiere y le fuere preguntado, so cargo del cual prometió de lo así hacer y cumplir y de guardar secreto, y dijo llamarse Gerónimo de Courbes, librero estante en esta corte, que para frontero del monasterio de Santo Felipe.
>
> Preguntando si sabe que algún religioso o otra persona tenga alguna Biblia en romance, diga quién es y cómo lo sabe. Dijo que habrá un año, poco mas o menos, y después acá otras veces, que yendo a la

[46] Algunos de estos documentos ya los publiqué en el Apéndice de mi estudio *Lectura y Prohibición de la Biblia en lengua Vulgar. Defensores y detractores*, León: Universidad de León, 2003, pp. 320-326

celda del padre Fernando Quirós de Salazar, [de la compañía de Jesús], vio que tenía sobre un atril una biblia que se la enseñó el dicho padre, y a su parecer deste declarante estaba escrita de mano, en pergamino o papel, pero bien sabe que estaba escrita de mano y de iluminaciones y letra antigua y por curiosidad llegó a verla, y con esta diligencia echó de ver que era biblia.

Preguntando si la dicha biblia estaba en uno o dos cuerpos y qué encuadernación tenía y de qué tamaño, dijo que era de papel tendido, mayor que la marca deste pliego en que se va escribiendo y que por estar tendida en un atril no vio la encuadernación que tenía, ni tampoco sabe que tuviese más que aquel cuerpo.

Preguntando si sabe que esta biblia fuese del dicho padre Salazar o que se la hubiese prestado alguna persona, diga quién es.

Dijo que el dicho padre Salazar le dio a entender que la tenía prestada y no dijo de quién la había habido, ni se la hubiese prestado, pero que la tenía para inteligencia de algunas palabras dificultosas.

Preguntando si sabe que alguna persona desta villa o fuera haya tenido o tenga alguna de las biblias en romance, diga quién es y como lo ha entendido.

Dijo que en poder de un clérigo menor, de cuyo nombre no se acuerda, vio otra biblia en romance impresa, de cuyo nombre no se acuerda (sic), la cual le dijeron que había sido de la herencia de la marquesa del Valle y que la habían heredado entre otras cosas de su hacienda. Y ni sabe ni ha visto que otra persona desta villa ni de fuera la tenga; y que esto es lo que sabe y la verdad para el juramento que hecho tiene en que se afirmó y ratificó, y dijo ser de edad de treinta y un años, poco mas o menos. Y habiéndole leído ésta su declaración dijo que estaba bien escrita y lo firmó de su nombre. Dijo que no valga que fuera de la margen va puesto "de la compañía de Jesús", valga.

Auto de Consejo:

En la villa de Madrid, a trece días del mes de enero de mil y seiscientos y veinte y dos años. Los señores del Consejo de su Majestad de la Santa General Inquisición mandaron que el licenciado Sebastián de Huerta, secretario del dicho Consejo, saque la biblia en romance de poder del Padre Salazar que Gerónimo de Courbes dice haber visto en su celda, y no manifestándola se ha examinado para que declare de quién la hubo y a quién la ha dado y con qué licencia la ha tenido.

Documento 3

Interrogatorio inquisitorial al padre Hernando de Salazar sobre una biblia en romance. A.H.N. *Inquisición*, Legajo 4470/2

En la villa de Madrid a diez y nueve días del mes de enero de mil y seiscientos y veinte y dos años, yo, el infrascrito secretario, dije al

padre Hernando de Salazar de la Compañía, que el Consejo de su Majestad de la Santa General Inquisición había entendido tenía una biblia en romance, contra lo que está dispuesto y ordenado por el expurgatorio, y así me envía para que me la entregase que quería verla, a lo que él respondió que no la tenía, pero que la había tenido algunos días y leídola con licencia que para ello tiene *in scriptis* del ilustrísimo señor D. Bernardo de Sandoval, Cardenal Inquisidor General.

Y vista la respuesta en cumplimiento del auto de los señores del Consejo de su Majestad de la Santa General Inquisición de trece de enero deste dicho año, yo, el dicho secretario, recibí juramento del dicho padre Hernando de Salazar de que diría verdad y guardará secreto de lo que le fuere preguntado, el cual, poniendo la mano en el pecho, juró *in verbo sacerdotis* de lo así hacer y cumplir.

Preguntado si ha tenido en su poder una biblia en romance. Dijo que es verdad que la ha tenido en su celda habrá un año poco más o menos.

Preguntado diga si la tiene ahora, me la entregue por la razón arriba dicha.

Dijo que no la tiene en ninguna parte y que se la prestó el padre fray Francisco de Jordá, de la religión del Carmen, por saber el dicho padre fray Francisco de Jordá que tenía licencia este declarante para leerla y que después se la volvió habrá ocho meses poco más o menos.

Preguntado si era de mano la dicha Biblia y en qué estaba encuadernada y si estaba escrita en papel o en pergamino.

Dijo que la dicha Biblia era de mano de letra muy antigua y translación de los rabinos antiguos españoles, y que piensa estaba en pergamino y encuadernada en tablas negras.

Preguntado exhiba la dicha licencia que tiene, si la tiene, para leer estos libros de traslaciones de rabinos, lo hizo ante mí, el infrascrito secretario, de que doy fe que estaba en un memorial de a cuarto, escrito que comienza "Ilustrísimo Señor, el Padre Gaspar Sánchez de la Compañía de…, y en medio de ésta otro capítulo que comienza: "el Padre Hernando de Salazar de la misma Compañía", en la cual petición se pide licencia *in scriptis* para leer la biblia hebrea y comentario de los rabinos sobre el Testamento Viejo y también para leer la versión hispánica antigua de la biblia de los rabinos. Y al margen de dicho memorial está lo siguiente: "Supuesta la aprobación de estos dos padres, tan conocida principalmente, se les puede dar licencia que suplican a Vuestra Señoría Ilustrísima en la firma que aquí se contiene, sin que en ello haya inconveniente". Y la letra de lo suso dicho y rúbrica parece del padre fray Francisco de Jordá. Y luego está un decreto del tenor siguiente: "en la villa de su Majestad, a siete días del mes de mayo de mill y seiscientos y diez y ocho años, el Ilustrísimo señor Cardenal Inquisidor General concedió licencia a los padres

Gaspar Sánchez y a Hernando de Salazar de la compañía de Jesús, para que puedan leer y usar de los comentos de los rabinos sobre el Testamento Viejo y los de unos libros aquí contenidos. El licenciado Sebastián de Huerta, secretario". Lo cual todo parece que está de mi letra y refrendada, y esto es lo que sabe y la verdad para el juramento que hecho tiene, en que se afirmó y ratificó ser de edad de cuarenta y cuatro años poco más o menos. Y habiéndosela leído su dicho, dijo que está bien escrita y la firmó de su nombre.

En Madrid, 19 de enero de 1622, los señores del Consejo de su Majestad de la Sancta y General Inquisición, mandaron que el señor Sebastián de Huerta pida al padre fray Francisco de Jordá una biblia en romance que [ha testificado] que tiene y la licencia que tiene para tenerla y leerla, y la saque de donde quiera que la hallare y para ello haga las diligencias necesarias.

Documentos 4

Interrogatorio inquisitorial a Francisco de Jesús y Jordá por su relación con una biblia romance. 26 de enero de 1622. A. H. N. *Inquisición*, legajo 4470/2.

En la villa de Madrid, a veinte y cinco días del mes de enero de mil y seiscientos y veinte y dos años, yo, el infrascrito secretario, en cumplimiento del decreto atrás contenido de los señores del Consejo de su Majestad de la Santa General Inquisición, tomé y recibí juramento en forma de derecho del padre maestro fray Francisco de Jesús y Jordá, del orden del Carmen y predicador de su Majestad, el cual poniendo la mano en el pecho juró *in verbo sacerdotis* de lo así hacer y cumplir y de guardar secreto.

Preguntado si ha tenido o tiene una biblia o biblias en romance, diga cuántas y con qué licencia.

Dijo que tiene sola una escrita de mano, encuadernada con cubiertas negras, cuya traducción hizo un rabino en sentido católico, de manera que sin escrúpulo de herejía ni de cualquier otra mala doctrina se puede leer, y que esta tal biblia vino a sus manos en la forma siguiente: que teniéndola el Ilustrísimo señor Cardenal de Toledo, Inquisidor General, D. Bernardo de Sandoval y Rojas, le pareció hacer presente de ella al Cardenal Duque de Lerma, en fe de estar ya asegurado de que la podía leer sin inconveniente, lo cual comunicó al señor Obispo de Valladolid, don Henrique Pimentel, y con este declarante.

Y a él le mandó que hiciese por escrito la forma de la licencia para tener y usar de la dicha Biblia, la cual, después de hecha y puesta en limpio, comunicó su Ilustrísima con él y la refrendó Gaspar Salgado, secretario de Cámara, y selló con el sello del dicho Señor Cardenal, lo cual constó a éste que declara, de más de habérselo dicho el dicho señor Cardenal, por algunos señores del Consejo. Y esta licencia

contenía demás de hacer gracia de la dicha biblia al Cardenal duque, darle licencia para que la pudiera usar y leer y para que otras personas pudieran hacer lo mismo, a quien le diese el dicho Cardenal duque, siendo las tales de satisfacción para esto.

Y después de algunos años que esto pasó, trujo esta biblia de Valladolid don Rodrigo Calderón y se la dio a éste que declara de parte del duque, diciéndole que se le guardase porque en san Pablo de Valladolid le hacían instancia por cogérsela; y por este medio quiso escaparla de allá. Y también sé por éste que declara, que de parte del Prior y frailes de Santo Lorenzo, se hicieron algunas diligencias para haber la dicha biblia, solicitando a su Majestad que está en el cielo para que la pidiese. Y todo esto escapó con la custodia en que la tenía; y que este declarante volvió a dar cuenta de todo al dicho señor Cardenal de Toledo y su Señoría Ilustrísima lo tuvo por bien y pidió a este declarante se la llevare para leer en ella algunos ratos. Y por ser pesada de volumen y dificultosa de leer la letra, le mandó hiciese traer de san Lorenzo otra biblia de las tres o cuatro que allí hay para leer en ella y que ésta tuvo su Señoría Ilustrísima hasta su muerte. Y después de ella la volvieron a recobrar los frailes de santo Lorenzo, de poder de D. Bernardo de Sandoval y Rojas, su sobrino arcediano de Talavera.

Preguntado si la dicha Biblia o traducción de rabinos la ha prestado a alguna persona, diga a quién y cómo y cuándo.

Dijo que lo que pasa en esto es que un día, viniéndole a visitar el padre Hernando de Salazar de la Compañía, y hablando de libros curiosos, supo de esta biblia y le pidió a este declarante con instancia se la prestase por unos días para ver algunos lugares dificultosos de los *Cantares*, sobre que está escribiendo el dicho Padre. Y asegurando primero a este declarante que tenía licencia para poder leer obras de rabinos y otras lecturas de este género para el dicho efecto, le prestó la dicha Biblia, encomendándole el recato; y esto habrá más de un año. Y que pareciéndole a este declarante que se detenía en volverle la dicha biblia, fue él mismo a la Compañía a cobrarla y desde que la trajo ha estado en poder de este declarante con el recato conveniente.

Preguntado si sabe o ha entendido que otras personas tengan otras Biblias en romance, diga cuáles son.

Dijo que no sabe sino sólo una biblia que los años pasados se envió a su Majestad que esté en el cielo, impresa en Holanda, según entiende y encuadernada en pergamino azul; y que esta biblia pasó al Cardenal duque, el cual dijo a este declarante que la tenía con recato, sin dejar que nadie la viese hasta tanto que la remitiese al Consejo, pero que no supo más de lo que se hizo de ella.

Y que también se acuerda que algunos años le pidió licencia la marquesa del Valle, doña Magdalena de Guzmán, al Ilustrísimo señor Cardenal, Inquisidor General, para tener y leer un Salterio traducido en lengua vulgar con unas notas al principio de cada salmo llenas de

supersticiones. Y que por esto contradijo mucho este declarante el darle la dicha licencia, pero que la instancia fue tan grande que le obligaron así el señor Cardenal como algunos señores del Consejo a expurgar y borrar todo lo supersticioso que había en dicho salterio. Y de esta manera se lo entregó a la dicha marquesa y se le dio la dicha licencia, y que esto es lo que sabe y la verdad para el juramento que hecho tiene se afirmó y ratificó. Y habiéndole leído lo dicho dijo que estaba bien escrito y ser de edad de cincuenta años poco más o menos y lo firmó de su nombre.

Que el secretario Huerta examine a las personas en cuyo poder quedaron los libros de la marquesa del Valle, doña Magdalena de Guzmán, y haga las diligencias necesarias para cobrar este Salterio en romance. En Madrid 26 de enero de 1622.

Documento 5:

Interrogatorio inquisitorial al padre Pedro de Palencia con motivo de una Biblia romance. 30 de Enero de 1615. A. H. N. *Inquisición*, legajo 4467/9.

En la villa de Madrid, a treinta días del mes de enero de mil seiscientos y quince años, yo, el presente secretario, en cumplimiento de la comisión y el mandato del Consejo de su Majestad de la Santa y General Inquisición, recibí juramento en forma de derecho del padre fray Pedro de Palencia, de la orden de santo Domingo, calificador del dicho Consejo. Y habiéndolo hecho, prometió de decir verdad; y preguntado, dijo lo siguiente […][47].

Preguntado con qué licencia y orden ha tenido este testigo en su poder la dicha Biblia, pues sabe que está prohibida por el Santo Oficio de la Inquisición.

Dijo que por el mes de marzo pasado dio este testigo una petición en el Consejo en que suplicaba que, como a profesor de la lengua hebrea, por los estudios que della tenía para servir más a la iglesia, conforme a unos libros que había presentado en el mismo Consejo, se le diese licencia para poder tener y leer los rabinos y la biblia en romance, por haber entendido que estaba en san Lorenzo el Real, y que se descubriría otra que estuvo en poder del señor don Pedro Portocarrero, Inquisidor General. Y este memorial se remitió al señor don Enrique, del Consejo, y acudiendo este testigo a su […], le dijo que hablase a fray Francisco de Jesús; y habiendo éste acudido y

[47] Se expone sólo la parte relacionada con la Biblia de Alba. El resto del expediente, donde se aluden a otras versiones como la Biblia del Oso, se publicará en el estudio ya anunciado en la nota 38.

conferido con el dicho fray Francisco lo contenido en el dicho memorial, le dijo que hablaría con el señor don Enrique.

Y después de haberle hablado bolvió este testigo a estar con el dicho fray Francisco de Jesús, el cual le dijo que tuviese por dada la licencia y que después se le daría por escrito. Y en virtud desto le dio dos cartas a este testigo para el prior de san Lorenzo y librero mayor para que le dejase ver dos cajones de libros de hebreo que el consejo había enviado y así los vio este testigo y dejó minuta de lo que contenían todo. […].

Preguntado qué Biblia en romance dice que procuraba hallar en la librería del señor don Pedro Portocarrero, Inquisidor General, y si la halló este testigo y en cúyo poder ha parado.

Dijo que ésta era una Biblia que ha más de veinte años la vio en poder del maestro fray Hernando del Castillo, siendo rector del colegio de san Gregorio de Valladolid, y que después de sus días la tuvo el padre fray Tomás de Guzmán, y últimamente se le entregó a este testigo como quien profesaba lenguas en la Universidad de Alcalá para que viese qué se haría della. Y respondió este testigo que ni él ni la orden la podrían tener y así la entregó luego al abad Neromí, comisario del Santo Oficio en Alcalá.

Y después supo este testigo que de ahí a algún tiempo, según le dijo el mismo abad Neromí, la cobró del señor don Pedro Portocarrero, Inquisidor General. Y después ha hecho este testigo alguna diligencia para saber donde estaba y no lo ha podido alcanzar; y que entiende que para saber si estaba en la librería del señor don Pedro Portocarrero, se había dicho que le querían restituir un libro de importancia, sólo para averiguar en quién había parado la librería, pero no porque hubiese tal libro que restituir. Y habiéndole dicho que el conde de Montijo, su hermano, era su heredero, se le preguntó por esta Biblia y dijo que no tenía noticia Della. Y esto es lo que sabe y no otra cosa.

Item, para declaración de lo primero dice este testigo que con la buena fe de la licencia de que le aseguró el padre fray Francisco de Jesús, en su presencia y en su celda leyó este testigo una Biblia en romance en un cuerpo, que se dice "la del marqués de Villena", escrita de mano con algunas iluminaciones y coluna partida. Y leyó en ella muchos capítulos de muchos libros y le dio un papel de su mano de muchos lugares de la Escritura para que mirase cómo los traducía aquella Biblia, de los cuales vio este testigo allí gran parte. Y que oyó este testigo decir al padre fray Francisco de Jesús dos meses ha que el Consejo de la Inquisición la había dado al duque de Lerma. Y esto es lo que pasa y no sabe otra cosa para el juramento que tiene hecho; y que es de edad de cincuenta y cinco años poco más o menos, y leyósele este dicho y dijo que está bien escrito y lo firmó.

LAS LOAS HERMÉTICAS DE SOR JUANA

ROCÍO OLIVARES ZORRILLA

A punto de fenecer el siglo XX se hacía evidente en los estudios sobre el teatro de Sor Juana, como sobre tantos otros aspectos de su obra, inquietantes espacios inexplorados. Felizmente, la curiosidad de los nuevos investigadores ha continuado y podemos mencionar tres estudios que en el presente siglo han abierto a plenitud la discusión sobre las loas cortesanas de Sor Juana. Todos y cada uno aportan elementos fundamentales para seguir construyendo una exégesis cada vez más abarcadora de este pequeño conjunto de opúsculos que encierra todavía secretos no perceptibles desde una óptica moderna. De lado dejo por ahora la recuperación reciente que se ha hecho de la obra de Flecniakoska sobre el género de la loa y las interpretaciones de Cotarelo y Mori y Francisco Rico sobre su tipología, de lo cual podemos hacer un buen acopio, aunque sea parcial, desde nuestros propios escritorios, y me refiero en concreto a los trabajos de Miguel Zugasti[1] y Manuela Sileri.[2] Prefiero pasar directamente a comentar los ensayos de Octavio Rivera, Celsa Carmen García Valdés y Judith Farré Vidal, para aventurar algunas cuestiones que

[1] Miguel Zugasti, "Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca", en *eHumanista*, vol, 6 (2006), pp. 100-102. En línea:
[www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_06/Articles/Zugasti.pdf].

[2] Manuela Sileri, "Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta", en *Etiópicas*, I (2004-2005). En línea:
[www.uhu.es/programa_calidad_literatura_amatoria/etiopicas/num_1/sileri.pdf].

han despertado mi curiosidad y que he guardado en la carpeta durante varios años volcándome más bien en el género poético sorjuanino y las urdimbres de su *compositio*.

En 1999, Octavio Rivera publicó, en *Anales de Literatura Española*, "Teatro y poder en el virreinato de Nueva España: las loas profanas de Sor Juana Inés de la Cruz", donde destaca las virtudes particulares de este teatro de celebración como ejemplo de la estética barroca, enfatizando el carácter político de las piezas, cuyos personajes y dinámica remiten al símbolo del rey-sol en cuyo alrededor se congregan los sujetos del estado.[3] Rivera menciona un "orden cósmico" que "regula comportamientos, gestualidad, vestido, lengua", y a pesar de que secunda a Nina M. Scott en que se trata de un *topos* convencional del Barroco, parte de ahí para describir el vértigo de sinestesias que brindan estos espectáculos teatrales, cuya versificación, concepción musical y movimientos dancísticos dejan en "suspensión absoluta" los sentidos, tocando el autor de manera afortunada una de las grandes virtudes de estas composiciones teatrales: la abstracción del tiempo no sólo mediante el espectáculo teatral en sí, sino a través del rápido intercambio de atributos en el decurso dialogal.

En 2003, Judith Farré Vidal publica en Reichenberger sus dos tomos sobre las loas de Agustín de Salazar y Torres, *Dramaturgia y espectáculo del barroco*, una investigación exhaustiva centrada en este precursor de Sor Juana cuyo magisterio poético sobre ella es algo todavía en ciernes

[3] Octavio Rivera, "Teatro y poder en el virreinato de Nueva España: las loas profanas de Sor Juana Inés de la Cruz", *Anales de Literatura Española*, 13 (1999), pp. 127-141: 129-130. En línea: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante.

entre los críticos recientes. Por lo que respecta al teatro, Farré Vidal organiza su investigación en torno al carácter panegírico de las loas de Salazar y Torres, de las cuales más de una son un claro precedente de las de Sor Juana. La autora realiza un concienzudo estudio metódico de estas obras de Salazar utilizando un instrumental de análisis diverso y preciso, con el cual se refiere a los personajes alegóricos de las loas como "protagonistas" y "coadyuvantes" de la finalidad central, que es el "debate de méritos" y que funciona como eje organizador. Es exactamente el esquema que encontraremos en las loas de Sor Juana desde el punto de vista estrictamente teatral. Farré Vidal también incursiona en la cuestión de la música y su papel en las loas, ubicando las partes cantadas y su relación con la versificación y caracterizándolas como panegíricas y festivas.[4] En cuanto a las danzas durante las representaciones, la autora es más breve, pero resulta especialmente interesante su cita de J. A. Jaque, quien, en su obra *Libro de Danzar*..., describe "figuras que se formaban interminablemente de diversas maneras, en medios círculos o círculos enteros, danzando en el sentido de las manecillas del reloj o en contra, con cuartos de vuelta que daban la impresión de pétalos y conchas en patrones que se formaban sobre el piso".[5] Esta cita puede ser un punto de partida de futuras incursiones en la relación ineludible entre el texto teatral, la coreografía y la danza, de la cual ya tenemos los avances de Susana Hernández Araico sobre los saraos y loas sacramentales.[6] Sin embargo,

[4] Judith Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, vol. I. *Estudio*, Kassel, Reichenberger, 2003, pp. 191-220.

[5] Farré Vidal, vol. 1, p. 222. La traducción del fragmento de Jaque es mía.

[6] Susana Hernández Araico, "Coros y coreografía en Sor Juana Susana", en Enrique Ballón Aguirre y Óscar Rivera Rodas (eds.), *De palabras, imágenes y símbolos: homenaje a José Pascual Buxó,* México, Universidad Nacional

nadie todavía se ha dado a la tarea de elucidar esta cuestión de las loas cortesanas de Sor Juana. Quisiera remarcar también que en el comentario de Farré Vidal a la loa de la comedia *Elegir al enemigo*, de Salazar y Torres, la autora menciona el horóscopo de Carlos II como origen de los personajes Cénit y Otoño. De esta simple observación, no obstante, podemos tomar un hilo que nos llevará a un terreno metateatral que comentaremos más adelante.

Un año después, en 2004, Celsa Carmen García Valdés, en "Una síntesis de las artes en el barroco hispánico: las loas cortesanas de Sor Juana", cala aún más en el análisis de las loas aúlicas de la dramaturga mexicana. De la útil catalogación de las loas sorjuaninas que hace esta autora, seguiremos centrándonos en las de tema profano, donde la síntesis de las artes es el punto en que García Valdés abundará, encontrando una asombrosa profusión de metáforas luminosas y un "imparable ascenso musical" que Sor Juana comparte con Lope de Vega, Calderón y Villamediana colocándola con aplomo en el camino de la composición operística.[7] Igualmente está por hacerse, a partir de esta observación, un cuidadoso cotejo entre las versificaciones y la particular *compositio* de estas piezas y las primeras óperas españolas, fruto del barroco, así como la correspondencia de los textos operísticos del siglo XVII con partituras no siempre conservadas, por desgracia, pero tácitamente omnipresentes. García Valdés toca de paso el asunto del pitagorismo de estas

Autónoma de México, 2002, pp. 599-613. En línea, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Universidad de Alicante, *passim*.

[7] Celsa Carmen García Valdés, "Una síntesis de las artes en el barroco hispánico: las loas cortesanas de Sor Juana", en *Temas del barroco hispánico*, ed. Ignacio Arellano y Eduardo Godoy, Madrid, Universidad de Navarra e Iberoamericana-Vervuert, 2004 (Biblioteca Indiana, 1), p. 114.

concepciones teatrales de Sor Juana, concretamente en la *Tercera Loa a los años del Rey*, aunque nos dice que la teoría de Pitágoras se menciona en varias. Otro señalamiento suyo, sin mencionar autores específicos, pero del que también pueden salir en el futuro interesantes estudios, es la naturaleza emblemática de los atavíos de los personajes.

El carácter encomiástico de las loas cortesanas del Siglo de Oro, con su alegoría del motivo central, abrió paso a un uso emblemático y simbólico de los elementos de la representación. La determinación que significaron los libros de emblemas, como la *Iconología* de César Ripa, no es ninguna novedad en la teoría sobre el género teatral, aunque faltan todavía eliminar detallados y minuciosos análisis que debieran realizarse de los dramas barrocos americanos. Parecería, además, que por lo que respecta a la música y a la coreografía de las loas áulicas, domina la elección fortuita del dramaturgo. Sin embargo, quiero pensar que la casualidad, tan cara al gusto artístico contemporáneo, sería en las obras barrocas una característica de orden menor en comparación con una causalidad dirigida por instancias intertextuales o extratextuales, como serían las tablas combinatorias que desde la Antigüedad conformaron el teatro de la memoria renacentista y luego, en una complejidad disparada por la invención de la imprenta, el cúmulo y crecimiento geométrico de los teatros de la memoria en pleno siglo barroco. Con esto quiero decir que –así como sucede en el discurso poético- creo que queda muy poco a la mera casualidad en las loas dedicadas a los reyes, y que palabras, versos y música, indumentaria, atributos y objetos, así como desplazamientos, giros y cadencias, todo se conjugó en una combinatoria calculada con tacto y rigor, como si se tratase de una fórmula terapéutica cuyos

ingredientes y dosis están relacionados directamente con el sentido y razón de ser de la celebración teatral misma y su finalidad ulterior. En esta dirección, estoy convencida de que toda alabanza a la figura real conlleva –o debe conllevar- un ensalmo, una fórmula, y que un obsequio regio, en el sentido fundamental de la palabra "regalo", no es solamente un espectáculo sensorial, sino también intelectual y, por tanto, espiritual.

A pesar de que lo exiguo de las didascalias tanto externas como internas a los textos teatrales de Sor Juana tienda a relegar sólo al terreno de la hipótesis lo que a escenografía, coreografía y vestuario se refiere, no hay que desdeñar los datos que aportan representaciones peninsulares de los siglos XVI y XVII. Más aún, en el contexto europeo, por ejemplo, en la cultura isabelina de Inglaterra, la poesía de Chapman, Spenser o Donne ha sido ya explicada a la luz de la estética numinosa italiana, sea la de Dante, Petrarca o Colonna, cuyas edificaciones textuales obedecen a finas ponderaciones y elecciones basadas en una *ratio* de alcances teológicos, *ratio* que gobierna el texto y lo pone en armonía con un contexto singular, cuya exaltación significa en sí misma y por sí misma, como si se estuviese manipulando las válvulas de un artefacto universal que vincula el micro y el macrocosmos, como nos explica el crítico Alaister Fowler. Esto precisamente es lo que obsequiaban los poetas metafísicos a su reina virgen, Astrea, cuya soberanía era un centro en torno al cual se reunían el zodíaco, los planetas y esferas. Citando a otro italiano, Vincenzo Cartari, Fowler concuerda en que:

> ...la posición central es propia de Apolo no sólo aquí, sino también en el universo, porque él difunde su *virtus* a través de todas las cosas –por lo que fue llamado el corazón de los cielos-. Y todos conocen la imagen

> agustiniana de Dios que tiene Nicolás de Cusa como un círculo cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna.[8] (eliminar)

La teoría copernicana, comenta Fowler, no hizo sino confirmar la centralidad del Sol, quien ya ocupaba con Ptolomeo la esfera central de las siete concéntricas correspondientes a los planetas. El número simbólico, por tanto, es la aproximación de poetas y dramaturgos a un constructivismo estético que deriva de la Antigüedad: la división de la *Eneida*, el número de libros del *Antiguo Testamento* que decidió San Jerónimo, los seis himnos del *De dierum creatione* de San Gregorio, el *Heptaplus* de Pico, tal como sucede en la alegoría y la paradoja, tienen un pliegue que los refleja y justifica. Fowler menciona el caso de la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega, cuyos 365 versos, afirma, no son para nada casuales.[9]

Las celebraciones de las monarquías absolutistas del Barroco conllevaron, pues, la intención agonística del ritual. La concatenación de sus elementos, su organización y funcionamiento, respondían a la del universo mismo en un sentido profundamente teatral del término *representación*, y con ello, el acto de celebración dejó de ser una simple expresión de vasallaje para convertirse en una operación virtuosa y

[8] Alaister Fowler, *Triumphal Forms. Structural Patterns in Elizabethan Poetry,* Cambridge, Cambridge University Press, 1970, p. 24: "*...the central position is given to Apollo not only here but also in the universe, because he diffuses his virtue through all things -which is why he was called the heart of heaven. And everyone knows Nicholas of Cusa's Augustinian image of God as a circle whose centre is everywhere and the circumference nowhere*". La traducción es mía.

[9] Fowler, pp. 133-140.

singular. En su propio medio, dramaturgos y poetas de todos los reinos ejercieron reflexivamente el influjo italiano de su tiempo: una concepción órfica del ceremonial en que la animación del todo, de ese mundo representado, se revela a los presentes, y cada elemento del drama, mediante su evocación, su convocación y su invocación, los sintoniza con el universo. Bien conocida es la afición y el conocimiento que Sor Juana tuvo de la astrología, pero se equivoca quien piense que esto la ponía en peligro con las autoridades eclesiásticas. Sería conveniente dejar en claro de una vez que ni la Iglesia se sustrajo nunca a la astrología no judiciaria, sino que incluso la cultivó, y que los hermetistas del Renacimiento y el Barroco no consideraban a los astros como causales de la conducta humana y el curso de la historia, sino como mediaciones simbólicas en la organización dinámica del universo. Por generalizado que fuese el rechazo a la astrología judiciaria, no lo era la iatromatemática, incluso en la *Libra astronómica y filosófica* de Sigüenza y Góngora.[10] Un autor muy citado por éste (al menos siete veces en su *Teatro de virtudes políticas*[11]), Juan Eusebio Nieremberg,[12] llena capítulos enteros sobre la magia por

[10] Carlos de Sigüenza y Góngora, *Libra astronómica y filosófica,* ed. Bernabé Navarro, Pres. de José Gaos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp. 154-178. El autor ataca de frente la astrología judiciaria y los juicios derivados sobre los presagios funestos de los cometas, pero a la vez reconoce que el mundo terrestre es reflejo del mundo celeste. Ver su respuesta a Eusebio Kino, 1984, pp. 26-27.

[11] Sigüenza, *Teatro de virtudes políticas. Alboroto y motín de los indios de México*, Pról. de Roberto Moreno de los Arcos, México, UNAM / Miguel Ángel Porrúa, 1986 (Biblioteca Mexicana de Escritores Políticos), pp. 14, 66, 98, 103, 104, 118 y 140.

[12] Juan Eusebio Nieremberg, *Curiosa filosofia y questiones naturales* y *Oculta filosofia*, en *Obras filosoficas. Ethicas, politicas y fisicas, que contienen lo principal de la Filosofia Moral, Civil y Natural, todo conforme a la piedad Christiana*. Tomo tercero. Corregidas y enmendadas en esta ultima impression.

contagio, tomándola como verídica, aunque deseche radicalmente todo lo relativo a la judiciaria. Nieremberg, también leído con fruición por Sor Juana, se adhirió a la nueva ciencia de los astros de Kepler y Brahe. En la *Respuesta a Sor Filotea* hay un pasaje que muestra por igual dicho influjo, muy probablemente vía Nieremberg.[13] Sin embargo, en su poesía, Sor Juana cultiva la expresión estética del viejo arte astral según el sistema ptolemaico, y sus romances y piezas teatrales son una expresión más del pitagorismo neoplatónico llevado a escena, como ya sucedía en las danzas y espectáculos italianos del siglo XV. Habría que mencionar, por ejemplo, la "Danza del Paraíso", puesta en escena y dirigida por Leonardo da Vinci, y la "Danza de los siete planetas" que la comunidad judía de Pesaro ofreció con motivo de las bodas de Constanzo Sforza en 1475.[14] En la *Quinta Loa a los Años del Rey*, por ejemplo, Sor Juana misma pone a luceros y planetas en escena distinguiendo entre los influjos y las

---

Sevilla, Lucas Martin de Hermosilla, 1686, *Oculta filosofia*, Libro II, cap. 84, p. 366.

[13] Nieremberg, 1686, *Curiosa filosofia*, Libro VI, cap. 19, p. 316. El pasaje de la *Respuesta* está en Juana Inés, t. IV, p. 458, ll. 771-799. Sobre el fragmento casi idéntico de ambos autores, ver Rocío Olivares Zorrilla, "El libro metágrafo de Alejo de Venegas y *El sueño* de Sor Juana: la lectura del universo," en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, núm. 76, invierno, 2000, pp. 89-112: 96, n. 22, y 98, en línea: [http://www.analesiie.unam.mx/abs/abs76_89-112.html]; también Rocío Olivares Zorrilla,

"La poética matemática en Sor Juana" en *La producción simbólica en la América Colonial*, Ed. y pról. de José Pascual Buxó, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas (Serie Estudios de Cultura Literaria Novohispana), 2001, pp. 145-160: 148.

[14] Barbara Sparti, "The Function and Status of Dance in the Fifteenth-Century Italian Courts", en *Dance Research: The Journal for the Society of Dance Research*, vol. 14, núm. 1, verano (1996), pp. 42-61: 55, n. 20; la información es tomada de T. de Marinis, *Le nozze di Constanzo Sforza e Camilla d'Aragona*, Florencia, Vallecchi-Alinari, 1946, pp. 38-44, y de A. W. Smith, "Jewish Dancing in Wedding Pageantry at Pesaro, Italy, in 1475", en *Israel Dance*, 1987-1988.

inclinaciones de los astros, y si niega los primeros para afirmar las segundas, es precisamente para dejar el lugar decisorio al libre albedrío, el cual es coadyuvado por la inclinación de los astros en el horóscopo del festejado. Es notable, además, que la colocación de los planetas es trastocada en los versos 205 al 266,[15] y no por razones de la versificación o isotópicas, como sucede en dos nuevas alteraciones de orden que siguen más adelante en la loa,[16] sino aparentemente gratuita. Pero a estas alturas es muy dudoso que el cambio de orden fuese inmotivado desde el punto de vista semántico, y tendríamos que ver cuál era la carta natal de Carlos II antes de pensar en un simple capricho: Marte, el signo regente de Escorpión y del Rey, aparece en la loa bajo el Sol en lugar de estar por encima de él, como es normal en el sistema ptolemaico, esto es, con Júpiter y Saturno. Mercurio, por su parte, se coloca entre Marte y Venus, estrechándose así la distancia entre Saturno y el Sol, con Mercurio alineado. Según el cronista Barrionuevo, citado por Judith Farré Vidal, la bien conocida carta astral de Carlos II observaba que en su nacimiento: "ascendía por el horizonte de la Corte de España el primer minuto del signo de Acuario, cuyo planeta (que lo es Saturno) se hallaba en el ángulo de la décima Casa Real, libre de maliciosos aspectos, en el signo de Escorpión, en conjunción con Mercurio, de quien se separa, y del Sol, a quien se aplica".[17]

[15] Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol. 3, *Autos y loas*, Ed. de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1ª. reimp., 1976, t. III, p. 366-368.

[16] Juana Inés, t. III, p. 370, vv. 300-301 y vv. 305-311.

[17] Ver Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, vol. 2, p. 417, n. 3. La fuente mencionada es *Carlos II y su corte*, Madrid, Librería de F. Beltrán, 1911, vol. 1, pp. 28-29.

Los textos de Marsilio Ficino fueron la fuente omnipresente en la cultura europea de los siglos XV al XVII. En su *De vita coelitus comparanda* (*Concordar la vida con los cielos*), Ficino ofrece una serie de reglas muy concretas para componer cánticos en consonancia con la música de los astros, cuya colocación en el momento justo del canto, así como la predisposición imaginal del intérprete, lograrán una sinergia de gran poder terapéutico.[18] Con respecto a las loas cortesanas o áulicas de Sor Juana no nos cabe la menor duda acerca del momento justo: los cumpleaños de los personajes homenajeados. Me referiré, sobre todo, a las loas *Primera*, *Tercera*, *Cuarta* y *Quinta a los Años del Rey*, y a la *Loa a los Años de la Reina Madre*.

Sobre la presencia de Marsilio Ficino y el pensamiento neoplatónico en la cultura hispánica, desde Marcelino Menéndez Pelayo quedó en evidencia lo ineficaz de muchas negativas escandalizadas que más bien provenían, desde ese entonces, de los sectores conservadores del *statu quo*. Muy esclarecedor es lo que Menéndez Pelayo mismo dice:

> Abro los *Índices,* y no encuentro en ellos ningún filósofo de la Antigüedad, ninguno de la Edad Media, ni cristiano ni árabe, ni judío; veo permitida en términos expresos la *Guía de los que dudan,* de Maimónides (...),

[18] Marsilio Ficino, *De vita,* en *Bivio, Biblioteca Virtuale On-line,* Edición como libro: *Three Books on Llife, Ed. de Carlol V. Kaske, State University of New York. Center for Medieval and Early Renaissance Studies, Binghamton, New York, 1989. Edición digital: Michele Vittori, Olivia Catanorchi, Federica Longo, 27 sep, 2006*, tercera parte: *"De vita coelitus comparanda"*, sobre todo los capítulos IX al XIII.

> y en vano busco los nombres de Averroes, de Avempace y de Tofáil; llego al siglo XVI, y hallo que los españoles podían leer todos los tratados de Pomponazzi, incluso el que escribió contra la inmortalidad del alma, pues sólo se les prohíbe el *De incantationibus,* y podían leer íntegros a casi todos los filósofos del Renacimiento italiano: a Marsilio Ficino, a Nizolio, a Campanella, a Telesio (...). ¿Qué más? Aunque parezca increíble, el nombre de Giordano Bruno no está en ninguno de nuestros *Índices*, como no está en el de Galileo...[19]

Difícilmente se encontrarán datos que contradigan al insigne investigador. España leía a Ficino, y lo leía tan ávidamente que, en pleno siglo barroco, Juan Eusebio Nieremberg lo cita constantemente a lo largo de su *Curiosa y oculta filosofía*, la cual viene a ser una reelaboración de la concepción ficiniana con algunas revisiones menores. Esto no significa que los novohispanos conocieran a Ficino a través de Nieremberg, sino que podemos afirmar sin temor a equivocarnos que los textos de Ficino estuvieron al alcance de cualquier novohispano sin ningún problema; los múltiples ejemplares que tenemos en nuestros repositorios, provenientes de diversos conventos, son la prueba de ello y también pueden revisarse los inventarios de la época, siendo raro no encontrar el *De amore* o el *De vita* en cualquier lista. Se convenía, pues, en que el mundo animado de una fuerza proveniente de Dios, o *Nous*, permite la armonización de la astrología con la medicina, la música y la magia natural para lograr la sanación de las enfermedades. El *De vita* de Ficino circulaba como libro de medicina, y eso es justamente en sus dos primeras partes, donde el

[19] Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Libro Quinto, Epílogo, V, Madrid, La Editorial Católica, 1978, pp. 309-310.

filósofo italiano describe los humores, los órganos y las funciones corporales para pasar a una propedéutica de la vida larga. Es en la tercera parte donde Ficino aborda al hombre en relación con los siete planetas, cuyas cualidades recibe, creado con ellos por Dios. En la Creación, sólo el hombre comparte la libertad divina, pero a la vez concuerda con los astros desde su propio interior. Esta terapéutica antigua, o *iatromatemática* (curación por los astros) había sido herencia de Hipócrates a Galeno, y la combinatoria de planetas, animales, vegetales y humores fue prototipo y paradigma de un número inmenso de combinatorias más que se fueron acumulando a lo largo de siglos hasta los teatros de la memoria del siglo XVI. Desde esta concepción, la elaboración de fármacos es equiparable a la confección de talismanes; la composición de cantos como los que Ficino creaba para las ceremonias que describe en el *De vita* responde a las mismas operaciones de combinación.[20] Las famosas *rotas* o ruedas de San Isidoro de Sevilla fueron del común conocimiento desde el Medioevo, y el pitagorismo neoplatónico preservó la relación entre la armonía musical y las estrellas, con todas sus connotaciones curativas, referidas no sólo al cuerpo, como lo vemos en la medicina, sino también al alma. Por su parte, los movimientos celestes fueron un *topos* renacentista inspirado en el *Timeo* de Platón con todas sus reminiscencias pitagóricas. Las danzas laberínticas que los reprodujeron, sobre todo francesas, se inspiraron en pasajes de Luciano que seguramente partieron de las ideas de Plotino, pasajes que ejercieron su influjo también sobre León Hebreo.[21]

[20] Ver Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1997, p. 131.

[21] Thomas M. Greene, "Labyrinth Dances in the French and English Renaissance", en *Renaissance Quarterly*, vol. 54, núm. 4, parte 2, invierno

Es así como las loas áulicas pueden llegar a ser, además de piezas teatrales, un ritual propiciatorio cuya oportuna y feliz constitución atrae las fuerzas que invoca y repele las antagónicas. Un ejemplo límpido de lo anterior es la *Cuarta Loa a los Años del Rey*,[22] donde Sor Juana acumula tonalidades rojas de un modo casi absoluto en términos como: *carmín, encarnada, grana, rubíes, carmesíes, sangre*, o en combinación con el oro y los reflejos, como los *rayos* del sol, el *rosicler* y el *oro y grana*. A primera vista parecería una selección azarosa o meramente decorativa, si no fuese porque el signo y planeta de Carlos II eran precisamente Escorpio y Marte. En la *Tercera Loa a los Años del Rey*, Sor Juana hace compensar el poco sol celeste del día corto de otoño en el natalicio del monarca, con el sol que él mismo encarna, reavivando el antiguo símbolo de los dos soles, ahora aplicada en una relación de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba del universo. Algo similar ocurre en la *Primera Loa a los Años del Rey*,[23] donde éste es una columna entre el Centro, o Tierra, y el Cielo. Pero no es eso lo único que vemos en la *Tercera*, sino que en ésta, al llegar a la mención de la Reina, María de Orléans, se habla de un *vínculo indivisible* que une a los dos reyes, como *un cuerpo hospeda a dos almas / o un alma dos cuerpos rige*, acentuando la unidad e identificación que va, definitivamente, más allá de lo anotado por Alfonso Méndez

(2001), pp. 1403-1466: 1441-1442 y n. 66. El fragmento citado de Luciano dice, en mi traducción de la versión inglesa: "Aquellos historiadores de la danza que son más veraces pueden decirnos que la Danza comenzó siendo contemporánea del origen primordial del universo, haciendo su aparición con el Amor –el Amor que es tan viejo como los tiempos-. A decir verdad, la concordia de las esferas celestiales, el entrelazamiento de los planetas errantes con las estrella fijas, su acuerdo rítmico y su armonía rimada son prueba de que la Danza es primordial", tomado de Lucien, *Works*, Trad. de A. M. Harmon, 8 vols., Londres.

[22] Juana Inés, t. III, pp. 313-330.
[23] Juana Inés, t. III, pp. 279-294.

Plancarte, es decir, sólo el vínculo matrimonial. El planeta regente de María, que era de signo Aries, fue también Marte; teniendo esto en cuenta, resultan llenos de sentido los siguientes versos:

> ...y pues la excelsa María
> Y nuestro gran Carlos viven
> Tan uno, que no le dejan
> A la atención que averigüe
> Si quiere Amor que se unan
> O hace que se identifiquen,
> No fuera acertada acción
> Que, en lo que no es divisible,
> Prescindir quiera el Obsequio
> Lo que el Amor no prescinde.
> Y así, pues aqueste corto
> Obsequio, que Amor le rinde,
> Es fuerza que a María llegue
> Cuando a Carlos se dirige...[24]

Los festejos onomásticos en este puñado de loas cortesanas están signados por una terapia propiciatoria en la que evidentemente confluyen personajes alegóricos y palabras, y de manera tácita, también música, canto, danza y escenografía, no sólo en correspondencia con la decoratividad inherente al Barroco, sino como una cuidadosa codificación cuyo resultado sinestésico es también una alineación con las constelaciones y, por ende, con la inteligencia y voluntad divinas. Hechas para ser representadas en un término preciso, las loas son verdaderos talismanes. Tal como Ficino recomienda, operando en el plano físico con afecto (*affectum*), las fuerzas celestes realinean las almas, y el resultado tónico final está dirigido a superar lo material y liberarse de los

[24] Juana Inés, t. III, p. 328, vv. 376-389.

instrumentos que lo permitieron. Por ello no es tampoco caprichosa la condición efímera de tantas representaciones barrocas a reyes y nobles, pues más allá del instante terapéutico los individuos, ya en consonancia con la energía universal, quedan a su albedrío para sí y para la vida social. Para lograrlo, Ficino recomienda observar y calcular con precisión la posición real de los astros, pues de esta capacidad de lectura de los signos celestes dependerá una escritura eficaz con otros símbolos, y esa migración de significado hace de los símbolos un medio para amplificar la atención y la percepción por los sentidos.[25] Los antiguos griegos llamaban *epodé*, y los latinos *incantum*,[26] a la palabra mágica que es proferida para cobrar autonomía de quien la pronunció, y la música, con iguales capacidades, ya epódicas o ya exorcísticas, conjuga movimiento, fuerza, significado y efecto en una transmisión de cargas sobre la que ya, antes de Ficino, habían reflexionado los pensadores árabes por él citados.[27] Es precisamente la imaginación el órgano encargado de estas operaciones perceptivas y creativas, esa imaginación que Sor Juana tiene siempre en primer plano a lo largo de su obra. Es a través de ella como a la razón puede revelarse la verdad divina, mediante la percepción de la escritura en el libro de la naturaleza.

[25] Ficino, "*De vita coelitus*...", capítulos XVI al XIX.

[26] Luis Gil, *Therapeia: la medicina popular en el mundo clásico*, Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 217 a 241.

[27] Ver Tomlinson, p. 118, donde el autor nos dice cómo Ficino enlista el nombre de Al-Kindi entre sus autoridades. El libro *De radiis* de este filósofo trata sobre el poder de la palabra y los rayos que emiten las palabras y cantos mágicos.

La numerología y geometría simbólicas son otras expresiones de este linaje que encontramos en las loas de Sor Juana, como sucede sobre todo en la *Loa a los Años de la Reina Madre*,[28] dedicada a Mariana de Austria, en quien no pocos confiaban el buen curso del Imperio Español. El Marqués de la Laguna había sido Mayordomo Mayor de Mariana, como nos dice Méndez Plancarte en sus notas,[29] y no es por pocas razones que Sor Juana le rinde especial pleitesía. Mariana de Austria había nacido el 22 de diciembre, bajo el signo de Capricornio. Su planeta regente fue Saturno, predilecto de artistas y poetas del Renacimiento y el Barroco. Entre los poetas novohispanos tenemos a más de uno bajo el imperio melancólico del planeta viejo, Sor Juana entre los principales. Pero en esta loa Sor Juana decide expresar su poder en la grandeza del Imperio Español, así que en el círculo del año que cumple, Sor Juana coloca a los cuatro continentes del Imperio. Es fácil adivinar qué parte del imperio corresponde a cada continente: a Europa, España; al Asia, las Filipinas; al África, las Canarias, y a América los reinos de Nueva España y el Perú. Antes de mencionarlos, Sor Juana ha armado ya un edificio con los cuatro elementos simbolizados por cuatro personajes mitológicos: Marte (el fuego), Ceres (la tierra), Neptuno (el agua) y Venus (el aire). Sobre este triple cuadrángulo, equiparable al cubo simbólico, se erige el Imperio, cuyo globo pisa la planta de la Reina Madre. La corona que ciñe su cabeza es dotada poéticamente de atributos matemático-musicales, cuya complejidad explica Méndez Plancarte en sus notas.[30] Sobra recordar que el emblema de la corona tiene apariciones destacadas en el *Primero*

[28] Juana Inés, t. III, pp. 394-403.
[29] Ver notas en Juana Inés, t. III, pp. 692-693.
[30] Ver Juana Inés, t. III, p. 695.

sueño[31] y en la *Respuesta*.[32] Con todo este edificio dramático Sor Juana nos está hablando de la solidez monumental de la festejada, y si la dramatización es menos esplendorosa que la de las loas a su hijo Carlos II, la clara alusión a la estabilidad imperial del círculo o esfera sobre el cuadrado resultaba subliminalmente más confiable.

[31] Juana Inés, t. I, pp. 338-339, vv. 141-146.
[32] Juana Inés, t. IV, pp. 455-456, ll. 628-675.

La teoría de los vínculos de Giordano Bruno,[33] descrita

[33] Wayne Shumaker, *Natural Magic and Modern Science: Four Treatises, 1590-1657*. Bringhamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies,1989 (Medieval and Renaissance Texts and Studies, 63), pp. 56-59: "The first bond is general, 'a threefold faculty which is required in the binder or magician: physics, mathematics and metaphysics (...).'

"The second bond is also triple in that faith or belief is necessary in the operator (...).

"The third bond is the number of princes (*principum*), that is, especially powerful angels who are distributed among the cardinal points of the compass to cooperate in the works which are sought from heaven and nature. (...)

"The fourth bond is the *anima mundi*, which unites everything with everything. (...)

"'The souls of the stars', including the wandering stars or planets, 'and the princes of places, winds, and the elements' are a fifth bond. The activity of the stars asserts the reality of astrological influence.

"A sixth bond is 'the souls or daemons who preside over times, days, seasons (*tempestatibus*) and the very elements'.

"Seventh is the souls of tyrants, secular rulers (again *principum*), and others who are distinguished by celebrity, so that they have become lesser gods (*numina*). (...)

"The eight bond is the divine names (...) and the names of the divine orders, including, but not limited to, the traditional nine orders of the angels as given by Dionysius the Pseudo-Areopagite. (...)

"The ninth bond is characters and seals.

"The tenth is adjurations or conjurations that depend on the power of higher things over lower, as when bad demons are driven out by good. (...)

"The eleventh is 'the power of the threefold universe, elemental, celestial, and intellectual.' (...)

"The twelfth bond is mental attitude (*dispositio*, 'arrangement'), here apparently of rational, intuitive, and especially moral habits (...).

"The thirteenth is the 'addition of reverence [*cultum*] and of natural things in which lurk those spirits that have analogy to the spirits whose working is sought.'

"The fourteenth is *Rationes cultuum secundum eorum differentias*, or the calculation of appropriate modes of showing respect to the spirits or gods addressed.

"The fifteenth is 'the power of consecrations, partly through the user, partly through prayer, and partly through ceremonies [*ritus*].' (...)

"The sixteenth is an acquaintance with holidays, unlucky and lucky days, and hours. (...)

"The seventeenth bond is 'of religious observations, which consist in the cleanliness of places, washings, touchings, *suspensionibus*, (...) garments, fumigations, and sacrifices, according to the differences of the objects and the means.' (...)

ampliamente en su tratado *De magia*, es una puntual descripción de cómo operan entre sí la relaciones entre los conjuntos universales, sean cardinales o siderales, tiempos, estaciones, vientos o sellos de diversa índole, incluyendo la musical. El hecho de que no fuese publicada esta obra bruniana, no impidió su circulación ni su glosa por intelectuales de distintas partes de Europa. Por otra parte, Bruno no hace sino expresar a su manera una larga tradición, al igual que Tomasso Campanella.[34] Ambos acentúan el papel del canto y la música en estas operaciones, tal como hizo en su momento Plotino, una de las principales fuentes de dicha tradición.[35] Plotino había dicho en su *Enéada IV* que la organización analógica del cosmos se asemeja a la de una danza, donde todos los integrantes y sus movimientos, actúan acordadamente en su respectiva jerarquía.[36] Si en la Francia de Luis XIV se vinculaban la danza, la música y el gobierno con la danza de las estrellas bajo esta óptica neoplatónica, es de esperar que en el resto de las cortes europeas sucediese en escena algo

---

"The eighteenth is the application of actives and passives 'as of the first elements or those next to them [*vel proximorum*], and afterwards of stones, metals, plants, and animals according to the fourteen conditions.' (...)

"The nineteenth bond is simply 'rings,' made magically potent, certainly, by the substances and the characters or symbols engraves on them.

"The twentieth and last bond is 'the practices of enchantment [*fascinationum*].' (...)".

[34] D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic. From Ficino to Campanella*, Londres, The Warburg Institute, University of London, 1958, p. 41. El autor menciona a dos fuentes principales de Ficino: Plotino y el *Asclepio*. Ambos son antecedidos por Ptolomeo, con su *Tetrabiblios*, y Platón con su *Timeo*. Ficino también toma de Sinesio de Cirene el aspecto fantasmático de sus proyecciones astrológicas (Tomlinson, p. 129).

[35] Tomlinson, p. 137.

[36] Angela Voss, "The Astrology of Marsilio Ficino: Divination or Science?", en línea, *Culture and Cosmos*, vol. 4, núm. 2, 2000. Traducido por Enrique Eskenazi, "La astrología de Marsilio Ficino, ¿adivinación o ciencia?". En línea: [http://homepage.mac.com/eeskenazi/astroficin.html].

similar. La danza en sí misma era considerada igualmente como un ritual capaz de sintonización con las fuerzas mundanas. Sus formaciones o figuras, algunas veces cuadradas, otras redondas o triangulares,[37] tomaban significados simbólicos y numerológicos de los libros de emblemas más en boga: la *Iconologia*, de César Ripa, las *Mythologiae*, de Natale Conti y los *Hieroglyphica*, de Pierio Valeriano.[38] Los movimientos cadenciosos de los bailarines debían corresponder a los desplazamientos astrales, reproduciendo la danza cósmica y la armonía celeste con el fin de lograr en danzantes y espectadores la restauración de su bienestar y poder si se ejecutaban con perfección.[39]

Exactamente como lo describe Ficino, había una hermenéutica que permitía codificar y decodificar mensajes simbólicos en las danzas cortesanas, y la matemática pitagórica era omnipresente en todo lo formal y numérico. Muchas veces, estos bailes se realizaban en los espacios de los jardines,[40] con lo cual toda referencia al mundo creado era inmediata. Los nobles agasajados solían contemplar las representaciones desde puntos altos, en perspectiva catóptica, apreciando todas las formaciones geométricas con nitidez. Espectáculos como este solían ser presenciados por visitantes extranjeros de las casas nobles europeas o por embajadores,

[37] Elizabeth Cooper, "Choreography in *Le ballet comique de la Reine*", en *'Le balet comique de la Reine': An Analysis*, en línea: [http://depts.washington.edu/uwdance/dance344reading/bctextp1.htm].

[38] Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma, 1593. Natale Conti, *Mythologiae*, Paris, 1583. Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, Basilea, 1567.

[39] Cooper, *passim*.

[40] Jennifer Neville, "Dance and the Garden: Moving and Static Choreography in Renaissance Europe", en *Renaissance Quarterly*, sep 22 (1999), *passim*. En línea: [http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-57815619.html].

por lo que su difusión fue rápida y, en un sentido imitativo y competitivo entre las distintas cortes, conservaron sus virtudes simbólicas. Miguel Zugasti hace un recuento de cómo las loas palaciegas fusionaban la dramatización con la danza, el canto y la música.[41]

De todo lo anterior debiera nacer un profundo deseo de recuperar los sentidos velados por la pátina de los siglos en estas pequeñas piezas teatrales, cuya finalidad decorativa, política y circunstancial queda opacada por el ingenio de su composición filosóficamente calculada y por el temple anímico de sus cuerdas, una vez afinadas en la percepción de los actuales lectores.

[41] Zugasti, pp. 108-111.

INVESTIGACIONES SOBRE TEATRO DEL SIGLO DE ORO (2005-2008). BALANCE Y PERSPECTIVAS

Fausta Antonucci

(Universidad de Roma III)

Rafael González Cañal

(Universidad de Castilla-La Mancha)

Nuestra presentación reseña iniciativas y trabajos realizados desde el último Congreso de la AISO (Cambridge, 2005) hasta el día de hoy. Repartimos los datos en distintos apartados, dando noticia de los trabajos, publicaciones y proyectos que juzgamos más interesantes y representativos.

1. EDICIÓN DE TEXTOS

Es un campo en el que se sigue adelantando cada día más, tanto en la continuación de proyectos ya inciciados cuando se celebró el anterior Congreso de la AISO (2005), como en la puesta en marcha de proyectos nuevos.

A) PROYECTOS DE EDICIÓN COMPLETA:

ProLope (Universidad Autónoma de Barcelona; edición completa del teatro de Lope de Vega): se ha publicado hace poco (2007) la *Parte*

IX, volumen coordinado por Marco Presotto. Sin embargo, se ha llegado a la conclusión de publicar las Partes según estén listas para la imprenta, sin respetar necesariamente la serie numérica, por lo cual, la *Parte VII* y la *Parte VIII* todavía no han salido.

Con un problema análogo se han visto enfrentados los investigadores del grupo dirigido por Felipe Pedraza y Rafael González Cañal (Instituto Almagro de Teatro clásico) que edita las **Obras completas de Francisco de Rojas Zorrilla**: al proponerse editar las piezas del dramaturgo respetando el orden de las Partes, la publicación del primer tomo de la *Primera Parte* (2007) ha tenido que esperar a que todos los editores involucrados en el proyecto terminaran su trabajo. El segundo tomo está actualmente en prensa y el tercer tomo, con lo que se completará la *Primera parte* de Rojas, saldrá a la luz en 2009.

Para escapar a este problema, el **Aula-Biblioteca Mira de Amescua** (Universidad de Granada), que publica la producción completa del dramaturgo bajo la dirección de Agustín de la Granja, ha decidido publicar las piezas de Mira sin seguir un orden demasiado vinculante, sino prioritariamente según estén listas las ediciones encargadas: así han podido salir hasta la fecha de hoy siete volúmenes, tres de ellos entre 2005 y 2007 (el volumen VII contiene autos sacramentales).

Entre los múltiples proyectos del GRISO de Pamplona hay que mencionar el de la edición de **comedias burlescas del Siglo de Oro**: la publicación de los volúmenes, que se realiza en colaboración con la editorial Iberoamericana-Vervuert, se ha estancado algo, pues en el trienio 2005-2008 sólo se publicó el tomo VI, en 2007, que contiene *El rey Perico y la dama tuerta, Escanderbey, Antíoco y Seleuco y La venida del duque de Guisa y su armada a Castelamar*. Cada volumen, dirigido por Ignacio Arellano, contiene varias piezas cuya edición se confía a distintos investigadores.

Es significativo el caso del proyecto de **edición completa del teatro de Tirso de Molina**, llevado a cabo por el GRISO de Pamplona en colaboración con el Instituto de Estudios Tirsianos de Madrid (http://www.griso.cti.unav.es/tirso). Había empezado publicando las *Partes* del teatro de Tirso (llegó hasta la *Cuarta Parte* en 2003), y se ha

ido orientando luego hacia la edición de una o dos obras en cada volumen confiado a un mismo especialista. En estos últimos tres años han aparecido así:

El pretendiente al revés y *Del enemigo, el primer consejo (dos comedias palatinas)*, ed. Eva Galar Irurre, 2005.

La villana de la Sagra, ed. Alfredo Hermenegildo, 2005.

Cómo han de ser los amigos y El amor y el amistad. Dos comedias palatinas, ed. María Teresa Otal, 2007.

La misma orientación ha caracterizado la puesta en marcha del proyecto de **edición completa de comedias de Calderón**, también a cargo del GRISO en colaboración con el grupo de la Universidad de Santiago de Compostela dirigido por Luis Iglesias. En un primer momento, los directores del proyecto, Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, se habían propuesto editar las comedias calderonianas en volúmenes (publicados por la Editorial Iberoamericana-Vervuert) que correspondiesen a las Partes; luego, al ver las dificultades implícitas en este tipo de organización, decidieron editar las comedias en sendos volúmenes, según estuvieran ya preparadas por sus respectivos editores. Los criterios orientadores del proyecto han sido elaborados por Ignacio Arellano y publicados en un volumen titulado *Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas* (2007). El primer producto de esta nueva orientación del proyecto es *El médico de su honra*, edición crítica y recepción crítica del drama por Ana Armendáriz Aramendia (Apéndice: edición crítica de *El médico de su honra* atribuido a Lope de Vega), 2007.

Otros proyectos no se han planteado nunca la posibilidad de reunir en un solo volumen distintas piezas del mismo autor: es el caso del Proyecto de publicación de **autos sacramentales completos de Calderón**, realizado por el GRISO con la ayuda de colaboradores de todo el mundo y dirigido por Ignacio Arellano (Universidad de Navarra), que desde su comienzo ha establecido una colaboración con la editorial Reichenberger para publicar cada edición en sendos volúmenes (hasta ahora han salido 50 autos más unos volúmenes de bibliografía y estudios críticos). El ritmo sigue siendo sostenido: baste decir que en 2007 salieron

5 ediciones: *El jardín de Falerina*, *La torre de Babilonia*, *Los misterios de la misa*, etc.

El grupo de investigación de la Universidad de Santiago de Compostela, dirigido por Luis Iglesias Feijóo, ha llevado a cabo la **edición de las tres primeras partes de comedias de Calderón** de la Barca en la conocida colección "Biblioteca Castro", cuyos férreos criterios todos conocemos (breve introducción, ausencia de aparato crítico y de notas, etc.):

Comedias, I. Primera parte de comedias, ed. Luis Iglesias Feijóo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.

Comedias, II. Segunda parte de comedias, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.

Comedias, III. Tercera parte de comedias, ed. D. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.

Estos tres volúmenes han sido digitalizados en la Biblioteca Cervantes virtual. Están en preparación la *Parte IV* (ed. S. Neumeister) y la *Parte V* (ed. J.M. Ruano de la Haza).

El criterio del proyecto de publicación de **obras completas de Luis Vélez de Guevara**, ideado por William Manson y dirigido ahora por C. George Peale (Fullerton State University, California) es el de editar los textos el director, y confiar luego el estudio introductorio a otro especialista. En estos tres años se han publicado, todos por la editorial Juan de la Cuesta, trece títulos:

2005: *Don Pedro Miago*;

2006: *El Rey naciendo mujer, La Luna de la Sierra*, *La corte del demonio* y *A lo que obliga el ser rey*;

2007: *Los amotinados de Flandes, Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendozas, Los sucesos en Orán por el marqués de Ardales* y *Los celos hasta los cielos y desdichada Estefanía*;

2008: *El Marqués del Vasto, Reinar después de morir, El Hércules de Ocaña* y *El príncipe viñador*.

Un proyecto de reciente formación (2004) es el de la **edición de obras completas de Agustín Moreto**, dirigido por María Luisa Lobato (Universidad de Burgos): *Moretianos* (www.moretianos.com) ha publicado hasta ahora, no en papel sino en la página web, 23 textos del dramaturgo, a cargo de distintos especialistas; la publicación en papel de la *Primera parte de comedias I* (*La fuerza de la ley*, ed. Esther Borrego, *El mejor amigo el rey*, ed. Beata Baczynska, y *El desdén con el desdén*, ed. María Luisa Lobato) está prevista para finales de 2008.

El **Seminario permanente de autores clásicos andaluces (SIDCA)** del CAT ha llevado a cabo un proyecto dirigido fundamentalmente a profesionales del teatro. Fruto del mismo ha sido el *Cuaderno de Teatro Andaluz del siglo XVII*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2006, que incluye un catálogo de dramaturgos andaluces del siglo XVII, un corpus de fichas de obras dramáticas leídas y la edición de *Pobreza, amor y fortuna* de Diego y José Figueroa y Córdoba.

Un estado de la cuestión de la investigación sobre el teatro del Siglo de Oro acaba de aparecer en la prestigiosa revista *Ínsula* a cargo de Ignacio Arellano: "El teatro del Siglo de Oro. Estado de la investigación (equipos y proyectos)", *Ínsula*, 739-740, julio-agosto 2008, pp. 2-5.

B) EDICIONES DE OBRAS INDIVIDUALES:

Como era de esperar, la labor investigadora en el campo de las ediciones de obras individuales adolece de cierta asistematicidad, pues evidentemente depende de criterios tan dispares como pueden ser **el interés y las exigencias de las editoriales más comerciales, y la "oferta" de los investigadores**, cuyo interés por un texto determinado obedece a distintas razones, por lo que la edición puede haber sido el tema de la tesis doctoral, o el fruto de una larga frecuentación y de una pasión definida por un autor determinado. Si repartimos las ediciones asignando un apartado a cada dramaturgo obtendremos el siguiente cuadro:

CALDERÓN DE LA BARCA

Amar después de la muerte, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra (Letras hispánicas, 620), 2008.

La dama duende, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica (Clásicos y modernos, 5), 2005.

La vida es sueño, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica (Clásicos y modernos, 23), 2008.

Calderón de la Barca, Pedro, Juan Pérez de Montalbán, Francisco de Rojas Zorrilla, *Comedia famosa El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa de Catanea*, edizione critica, introduzione e note a cura di Germana Volpe, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" (Dipartimento di Studi letterari e linguistici dell'Europa), 2006.

LOPE DE VEGA

La aldehuela y el gran Prior de Castilla, ed. Ricardo Serrano Deza, Ávila, Diputación provincial de Ávila-Institución Gran Duque de Alba, 2007.

Arte nuevo de hacer comedias, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra (Letras hispánicas, 585), 2006.

Comedias della "Vega del Parnaso":

I. *El guante de doña Blanca*, introduzione, testo critico e note di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2006.

II. *El desprecio agradecido*, introduzione, testo critico e note di Daniela Profeti, Firenze, Alinea, 2006.

III. *El amor enamorado*, introduzione, testo critico e note di Eleonora Ioppoli, Firenze, Alinea, 2006.

¿De cuándo acá nos vino?, ed. Delia Gavela, Kassel, Reichenberger (Ediciones críticas), 2008.

Del monte sale quien el monte quema, edición crítica y estudio de Ana María Porteiro Chouciño, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2007.

Las ferias de Madrid, ed. Donald Mc Grady, Newark, Juan de la Cuesta (Ediciones Críticas, 25), 2006.

Los mártires de Japón, ed. Christina H. Lee, Newark, Juan de la Cuesta (Ediciones Críticas, 28), 2006.

El prodigio de Etiopía, Edición, introducción y notas de John Beusterien, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2005.

El vellocino de oro, ed. M. G. Profeti, Kassel, Reichenberger, 2007.

Viuda, casada y doncella, eds. Ronna S. Feit y Donald McGrady, Newark, Juan de la Cuesta (Ediciones Críticas, 24), 2006.

Tirso de Molina

La celosa de sí misma, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra (Letras hispánicas, 576), 2005.

El condenado por desconfiado, atribuido a Tirso *y La ninfa del cielo*, de Luis Vélez, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra (Letras hispánicas, 617), 2008.

ROJAS ZORRILLA

Casarse por vengarse, ed. Linda L. Mullin, Kassel, Reichenberger (Ediciones críticas 146), 2007.

Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia), 2005.

JOSÉ DE ARROYO

El honor en el suplicio, edizione critica, studio introduttivo e commento a cura di Andrea Bresadola, Lucca, Mauro Baroni ("Agua y peña"), 2005.

ANDRÉS DE CLARAMONTE

Tan largo me lo fiáis y *Deste agua no beberé*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra (Letras hispánicas, 619), 2008.

Juan Bautista Diamante

Santa María Magdalena de' Pazzi, ed. di Paolo Pintacuda, Como-Pavia, Ibis, 2007.

Juana Inés de la Cruz

El divino Narciso, ed. Robin Ann Rice, Barañáin, EUNSA, 2005.

FRANCISCO DE LEIVA

No hay contra un padre razón. Comedia, ed. Elena Garcés, Málaga, Diputación Provincial de Málaga (Clásicos Malagueños, 12), 2005.

JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN

Palmerín de Oliva, edizione di Claudia Dematté, Lucca, Mauro Baroni ("Agua y peña"), 2006.

LOPE DE RUEDA

Tres colloquios pastoriles, de Juan de Vergara y Lope de Rueda. Valencia, 1567, edición crítica de Pedro M. Cátedra. (Pro)puesta en escena por Emilio de Miguel, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2006.

AGUSTÍN DE SALAZAR Y TORRES

También se ama en el Abismo. Tetis y Peleo, ed. Thomas Austin O'Connor, Kassel, Reichenberger (Ediciones críticas, 141), 2006.

TEATRO BREVE

Entremesistas y entremeses barrocos, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra (Letras hispánicas, 573), 2005.

Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII), ed. Catalina Buezo, Madrid, Cátedra (Letras hispánicas, 579), 2005.

La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro II, ed. Catalina Buezo, Kassel, Reichenberger (Ediciones críticas, 144), 2005.

Teatro breve (loas y entremeses) del Siglo de Oro, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2005.

Gema Cienfuegos Antelo, *El teatro breve de Francisco de Avellaneda: estudio y edición*, Madrid, FUE, 2006.

Zamora, Antonio de, *Teatro breve*. Edición de Rafael Martín Martínez. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert (Teatro Breve Español, 2), 2005.

Es de señalar la aparición del ***zibaldone de Stefanelo Botarga***, hallazgo de Valle Ojeda en la Biblioteca de Palacio Real en Madrid, que ha salido por fin en 2007 en la editorial Bulzoni de Roma, en la colección dedicada a textos y documentos de la Commedia dell'Arte.

En general, comprobamos que el interés de los editores sigue concentrado en los grandes dramaturgos del canon reconocido, y especialmente en Lope de Vega, que es el más editado; aunque se notan en este panorama algunas meritorias excepciones, como la edición de obras importantes de Salazar y Torres, Quevedo, Sor Juana, Antonio de Zamora, Rojas Zorrilla o Claramonte; o la recuperación de dramaturgos de segunda fila, como Leiva, Arroyo o Diamante.

Una colección específica de ediciones dramáticas es la que mantiene desde su creación la **Compañía Nacional de Teatro Clásico**, "Textos de Teatro Clásico", destinada a publicar las adaptaciones de las obras que lleva cada año a los escenarios, y que ya alcanza las 49 obras. Han salido en estos últimos años los siguientes textos: *Don Gil de las calzas verdes*, *El curioso impertinente*, *Romances del Cid*, *Del rey abajo, ninguno*, *Las bizarrías de Belisa*, *El pintor de su deshonra*, etc. Esta colección se completa con una serie de "Cuadernos pedagógicos", "Fichas didácticas" y un *Boletín*, publicaciones que suelen acompañar e ilustrar cada uno de los montajes de la compañía. Todo un conjunto de materiales de gran interés pedagógico.

En la misma línea se sitúan las ediciones que publica la Editorial Fundamentos, que presentan las versiones de los textos que cada año monta la **RESAD**: *Castelvines y Monteses*, de Lope (ed. Daniel Facal, 2005), *El Conde de Sex*, de Antonio Coello (ed. Jesús Láiz, 2006) y *El arrogante español o Caballero de milagro*, de Lope (ed. Fernando Doménech, 2007), etc.

2. CATÁLOGOS, BASES DE DATOS, DICCIONARIOS, BIBLIOGRAFÍAS, MANUALES

Es un campo de investigación que admitiría todavía muchísimas aportaciones; se trata de construir herramientas nuevas, actualizadas, para los estudiosos y estudiantes del teatro áureo.

Algunos grandes proyectos ya han finalizado y están a punto de publicarse, como el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dirigido por Teresa Ferrer Valls (Universidad de Valencia), que saldrá a finales de 2008 por la editorial Reichenberger, en formato CD-Rom.

Todavía está en marcha, pero casi a punto de finalizar, el **proyecto ArteLope**, dirigido por Joan Oleza (Universidad de Valencia): se trata de un diccionario de argumentos del teatro de Lope de Vega, que está siendo realizado en formato Base de datos.

Entre los **diccionarios**, novedades del trienio son: Huerta Calvo, Javier / Peral Vega Emilio / Urzáiz Tortajada, Héctor, *Teatro español (de la A a la Z)*, Madrid, Espasa Calpe, 2005; *Diccionario de personajes de Tirso de Molina*, coords. Javier Huerta Calvo y Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid, Editorial Pliegos, 2007.

En el ámbito de los **catálogos y bibliografías**, citemos tres aportaciones elaboradas en el ámbito del hispanismo italiano. Se trata de un repertorio bibliográfico de carácter temático:

Dematté, Claudia. *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Editrice Università degli Studi, Dip. di Scienze Filologiche e Storiche, 2005.

Y de dos catálogos dedicados a obras especiales:

Vaccari, Debora, *I "papeles de actor" della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio,* introduzione di Fausta Antonucci, Firenze, Alinea, 2006;

Alviti, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, introduzione di Fausta Antonucci, Firenze, Alinea, 2006.

Además, está en prensa un catálogo de la colección de teatro de Mesonero Romanos conservada en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, a cargo de Ubaldo Cerezo y Rafael González Cañal. Se trata de un conjunto desconocido de manuscritos y ediciones de dramaturgos áureos procedentes de su biblioteca particular.

En este ámbito catalográfico, hay que señalar el interés convergente de dos grupos de investigación, uno italiano, dirigido por Marco Presotto, otro español, dirigido por Héctor Urzáiz (Universidad de Valladolid), que cuenta con un proyecto de catálogo de las censuras y licencias teatrales.

En cuanto a **bibliografías individuales** de dramaturgos tenemos la dedicada a Rojas Zorrilla, en la que se recoge la descripción bibliográfica de todos los manuscritos y ediciones de este dramaturgo:

González Cañal, Rafael / Ubaldo Cerezo Rubio / Germán Vega García-Luengos, *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger (Bibliografías y catálogos, 46), 2007.

Está prevista también la publicación de una bibliografía sobre Diamante a cargo de Alessandro Cassol: *Per una bibliografia di Juan Bautista Diamante*, Firenze, Alinea, en prensa.

En el ámbito de la **manualística**, siempre necesitada de obras actualizadas y al mismo tiempo de fácil manejo para el estudiante y el estudioso, mencionamos dos publicaciones muy recientes:

Couderc, Christophe, *Le théâtre espagnol de Siècle d'Or (1580-1680)*, Paris, PUF (Quadrige, Manuels), 2007;

Thacker, Jonathan, *A Companion to Golden Age Theatre*, Woodbridge, Thamesis, 2007.

3. REVISTAS ESPECIALIZADAS

Además de la revista de todos conocida ***Bulletin of the Comediantes*** que sigue apareciendo regularmente, contamos con la revista del proyecto ProLope, ***Anuario Lope de Vega***, que con cierto retraso va sacando sus números (el último es el número XII, de 2006). Otra revista acaba de añadirse a este panorama: se llama ***Anuario Calderoniano*** y viene patrocinada por Ignacio Arellano y Luis Iglesias Feijoo. El primer número es un monográfico titulado *La interpretación de Calderón en la imprenta y en la escena*, al cuidado de Ignacio Arellano y Aurelio González.

La CNTC mantiene una de las pocas revistas españolas dedicadas íntegramente al análisis del teatro del Siglo de Oro, eso sí, insistiendo sobre todo en la parte escénica. En los ***Cuadernos de Teatro Clásico***, que alcanzan ya el número 23, se han publicado algunos de los trabajos más significativos en cuanto a la investigación teatral en los últimos años. Los números que corresponden al período que nos ocupa son los siguientes:

Cuadernos de Teatro Clásico, 20 (2005): *El teatro según Cervantes,* dirigido por Antonio Rey Hazas.

Cuadernos de Teatro Clásico, 21 (2005): *Cervantes en la Compañía Nacional de Teatro Clásico,* dirigido por Antonio Rey Hazas.

Cuadernos de Teatro Clásico, 22 (2006): *Clásicos entre siglos*, dirigido por Javier Huerta, que hace un recorrido por la puesta en escena de los clásicos en España a lo largo del siglo XX.

Cuadernos de Teatro Clásico, 23 (2007): *El Cid, poesía y teatro,* dirigido por José María Díez Borque.

Se ha reeditado además en 2007 el número sobre *El vestuario en el teatro del Siglo de Oro* (dir. Mercedes de los Reyes, 2000), ilustrado con fotografías, figurines y versiones pictóricas y un glosario a cargo de Abraham Madroñal.

Se puede citar también la revista ***Theatralia***, que tiene una orientación más amplia, cuyos últimos números (7-10) se han dedicado a *Teatro y cultura hebrea* (2005), *Carlo Goldoni y Carlo Gozzi* (2006), *Teatro español e hispanismo polaco* (2007) y *La dramaturgia de La Celestina* (2008).

En la red, entre tantas revistas electrónicas de tema literario y/o filológico como las que ofrece hoy el panorama de Internet, citemos al menos dos nuevos títulos:

Etiópicas (http://www.uhu.es/programa_calidad_literatura_amatoria/etiopicas.htm) dirigida por Valentín Núñez Rivera de la Universidad de Huelva, que se interesa por la cultura y la literatura del Siglo de Oro y ha publicado hasta ahora un buen número de contribuciones sobre teatro áureo;

Teatro de palabras (http://www.uqtr.ca/TEATRO/teatro.html) enteramente dedicada al teatro áureo, y cuyo comité de redacción está integrado, entre otros, por Ricardo Serrano, Alfredo Hermenegildo, Javier Rubiera, ya cuenta con dos números (2007 y 2008).

Por otra parte, en 2007, año del centenario de Rojas Zorrilla, la *Revista de Literatura* le ha dedicado un número monográfico dirigido por Luciano García Lorenzo y Abraham Madroñal Durán (vol. LXIX, nº 137, enero-junio 2007), que se ha convertido en referencia obligada en los estudios sobre este dramaturgo. Reúne 15 trabajos que abarcan distintos aspectos de su vida y obra. Otra reciente revista titulada *Lectura y Signo*, de la Universidad de León, ha dedicado una buena parte de los trabajos incluidos en su segundo número (2007) al dramaturgo toledano.

4. ORIENTACIONES CRÍTICAS Y GRANDES ÁREAS TEMÁTICAS DE INTERÉS

Hace falta encontrar algunas pistas para abrirnos camino entre la maraña de las contribuciones aportadas por la comunidad científica internacional al mejor conocimiento del teatro áureo.

En primer lugar, daremos cuenta de los **grandes coloquios que se han organizado en torno a los dramaturgos más importantes** cuya obra es objeto de la labor editora e investigadora de los grupos mencionados en el primer apartado de nuestra presentación:

Lope de Vega: V Congreso de ProLope: *Lope y la tradición clásica* (noviembre de 2005). Sus contribuciones se han publicado en el *Anuario Lope de Vega*.

Texto, códice, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata). Ed. Marcella Trambaioli. Pescara: Libreria dell'Università editrice, 2006.

Calderón: *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*. Eds. Ignacio Arellano y Dominique Reyre. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 2007.

Tirso de Molina: *Tirso, escuela de discreción*. *Actas del congreso internacional organizado por el GRISO, de la Universidad de Navarra, y el Departamento de Anglística, Germanística y Romanística de la Universidad de Copenhague (Copenhague, 10-11 de mayo de 2006)*. Eds. Eva Galar y Blanca Oteiza. Madrid-Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 2006.

Moreto**: Burgos, 6-8 de noviembre de 2006, Congreso Internacional *Estrategias dramáticas y práctica teatral en Agustín Moreto.***

Rojas Zorrilla**: *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, en prensa.**

Existen luego otros grupos de investigación (algunos de los cuales llevan también a cabo una tarea editora) que organizan cada año un

coloquio importante alrededor de temáticas distintas y que profundizan por tanto en aspectos precisos. Son los siguientes:

Las jornadas de teatro clásico de Almagro, organizadas por la Universidad de Castilla-La Mancha (Felipe Pedraza y Rafael González Cañal) en coincidencia con el Festival de teatro clásico de Almagro. En el trienio los temas y las actas publicadas han sido los siguientes:

XXVII Jornadas... (Almagro, 2004): *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de teatro clásico de Almagro. Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2004*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.

XXVIII Jornadas... (Almagro, 2005): *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro. Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2005*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.

XXIX Jornadas... (Almagro, 2006): *Guerra y paz en el teatro español del Siglo de Oro. Actas de las XXIX Jornadas de teatro clásico de Almagro. Almagro, 4, 5 y 6 de julio de 2006*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

XXX Jornadas... (Almagro, 2007): *Francisco de Rojas Zorrilla en escena. Actas de las XXX Jornadas de teatro clásico de Almagro. Almagro, 2, 3 4 y 5 de julio de 2007*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

XXXI Jornadas... (Almagro, 2008): *Damas en el tablado*. *Actas de las XXXI Jornadas de teatro clásico. Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008*, en preparación.

Los cursos de teoría y práctica del teatro, organizados por la Universidad de Granada (Aula-Biblioteca Mira de Amescua):

Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua (Granada, 10-13 de noviembre de 2004), ed. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2005.

La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro. Actas del III curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación continua, celebrado en Granada (8-11 de noviembre, 2006), ed. Remedios Morales Raya y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2007.

Las jornadas de Almería, organizadas en el mes de marzo de cada año por Antonio Serrano. En 2008 se han celebrado los 25 años de estas jornadas y en el trienio que revisamos se han publicado dos actas correspondientes a estos encuentros:

En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVIII-XX, ed. Antonio Serrano y Olivia Navarro, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2006.

En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII, ed. Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2007.

Entre los coloquios periódicos, no hay que olvidar los ya clásicos **Coloquios Calderonianos**, que se desarrollan en lugares distintos (Heidelberg, 2005 y Wroclaw, 2008):

Calderón y el pensamiento cultural e ideológico de su época. XIV Coloquio anglogermano (Heidelberg, 14-18 de Julio 2005), ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008.

XV Congreso Anglogermano. *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral*, Wroclaw (Polonia), 14-18 de julio de 2008.

Congresos de la AITENSO, asociación dedicada al estudio del teatro áureo peninsular y novohispano. En este trienio se han celebrado los congresos XII y XIII (Almagro, 2005 y México D.F., 2007) y se han publicado las siguientes actas:

Estudios de teatro español y novohispano, ed. Mechora Romanos, Ximena González y Florencia Calvo, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras), 2005 (actas del XI Congreso de la AITENSO, Buenos Aires, 15-19 septiembre de 2003).

Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la AITENSO (Almagro, 15-17 julio 2005), ed. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha (Corral de Comedias, 22), 2007.

Cuatro triunfos áureos: Mira, Vélez, Rojas y Moreto (Ciudad de México, 15-18 de octubre de 2007), XIII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO) (en prensa).

Se han celebrado dos congresos en el Tecnológico de **Monterrey** (México) y está anunciado un tercero. Las actas del primero de ellos ya se han publicado:

Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes (Actas del Congreso, Tecnológico de Monterrey, Monterrey, 23-25 de agosto de 2006), ed. Judith Farré Vidal. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2007.

***Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias. España y América* (Monterrey, 22-24 de octubre 2007) (en prensa).**

Entre los **Coloquios sin carácter periódico**, pero importantes por su temática y alcance, señalamos:

Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular, ed. Alessandro Cassol y Blanca Oteiza, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica,

48), 2007 (actas de un congreso organizado por el GRISO y la Universidad de Milán en Gargnano del Garda).

Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro, coord. María Luisa Lobato, Bernardo J.García. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007.

Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'or, ed. Amaia Arizaleta, Françoise Cazal, Luis González Fernández, Monique Güell y Teresa Rodríguez, Toulouse, FRAMESPA, Université de Toulouse-Le Mirail, 2007.

Los tres congresos de ALEPH (I, II, III; 2005-2006) sobre temáticas generales pero con muchas contribuciones relativas al teatro de jóvenes investigadores: *Líneas actuales de investigación literaria: estudios de literatura hispánica [I Congreso de ALEPH]*, ed. Verónica Arenas Lozano *et al*. [Valencia], ALEPH, Universitat de València, 2005; *Campus Stellae: Haciendo camino en la investigación literaria*, ed. Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez-Gallego. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. 2006; *En teoría hablamos de literatura*. *Actas del III Congreso de ALEPH*, ed. A. C. Morón Espinosa y J.M. Ruíz Martínez, Granada, Dauro, 2006.

La comedia de santos. Coloquio internacional. Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, (col. Corral de Comedias, nº 23), 2008.

Se encuentran aún sin publicar las actas de los siguientes encuentros:

***Teatro clásico español: Hacia la Tragedia* (Chicago, University of Chicago e Instituto Cervantes, 8, 9 y 10 de noviembre 2007), Congreso organizado por el Center for Latin American Studies de la University of Chicago y el Instituto Cervantes de Chicago, con el patrocinio de la Tinker Fondation.**

Estudio y edición del teatro del Siglo de Oro (Barcelona, 15-17 de noviembre de 2007), Congreso internacional organizado por ProLope (Universidad Autónoma de Barcelona), Universidad de

Navarra, Centro para la Edición de los clásicos españoles, Real Academia de Buenas Letras de Barcelona .

***Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro* (Madrid, 17-18 de diciembre de 2007), I seminario internacional del GLESOC (Grupo de Investigación sobre Literatura de los Siglos de Oro-Universidad Complutense de Madrid), Director: José María Díez Borque.**

Congreso internacional *La violencia en el teatro del Siglo de Oro* (Stratford, Ontario, 26-29 de junio de 2008). Dirección: Ignacio Arellano y Juan Luis Suárez.

Actas de congresos anteriores que han salido en este trienio:

Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or. Coloquio internacional organizado por el Laboratorio de investigaciones Lenguas y Literaturas Románicas E.A. 1925 (Pau, 21 y 22 de noviembre de 2003). Ed. Isabel Ibañez. Pamplona: EUNSA (Anejos de *Rilce*, 52), 2005.

Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico (Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003), eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, G. Gómez Rubio, Almagro, Universidad Castilla-La Mancha, 2005.

Teatro religioso en la España del siglo XVI. Actas del Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 22-23 de noviembre de 2004). Eds. M. de los Reyes Peña y M. Vitse, número monográfico de *Criticón*, 94-95, 2005.

"Culteranismo" e teatro nella Spagna del Seicento. Atti del Convegno internazionale (Parma. 23-24 aprile 2004), ed. Laura Dolfi, Roma, Bulzoni, 2006.

La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda. Eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 22), 2006.

5. GRANDES TEMAS DE INVESTIGACIÓN: UN RECUENTO PROVISIONAL

El recuento que proponemos es el fruto de un recorrido por entre las novedades bibliográficas de este trienio, incluyendo sobre todo las monografías y los volúmenes misceláneos, y tomando en cuenta algunos importantes *Homenajes* que han salido en el lapso temporal que consideramos (a Henri Guerreiro, 2005, a Jean Canavaggio, 2005, a Marc Vitse, 2006, a Jesús Sepúlveda, 2007, a Francis Cerdan, 2007) y que contienen muchas contribuciones sobre el teatro áureo.

La primera consideración que podemos hacer es la de un fundamental desequilibrio entre la enorme cantidad de **estudios dedicados a los "grandes" autores** del teatro áureo (en orden: Calderón, Lope, Tirso) y la menor cuantía de estudios dedicados a dramaturgos considerados generalmente "menores". Aclaremos sin embargo que, en cuanto a los "grandes", la mayoría de las contribuciones son artículos o ensayos breves.

- Sobre Calderón el libro de Ignacio Arellano, *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón***,** Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 44), 2006, refunde y recompone en una argumentación unitaria trabajos anteriores.

- Sobre Lope: Sliwa, Krzysztof, *Cartas, documentos y escrituras del Dr. Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2007, de interés documental. Acaba de salir a la luz una síntesis de conjunto sobre esta figura a cargo de Felipe B. Pedraza Jiménez: *Lope de Vega: vida y literatura*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2008.

- Sobre Tirso de Molina:

Ramillete de los gustos: burlas y veras en Tirso de Molina, ed. Ignacio Arellano, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005;

Grande inventor de quimeras. Los mundos dramáticos de Tirso de Molina, ed. Blanca Oteiza, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2008.

La bibliografía crítica relativa a nombres como los de **Cervantes**, **Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, Moreto, Mira de Amescua**, arroja un saldo decididamente más positivo; resultado éste del esfuerzo de los grupos de investigación que aúnan la práctica editora con la investigación de los textos. Entre los estudios que hay que señalar, citemos al menos:

- Sobre Cervantes: la bibliografía del teatro cervantino se ha beneficiado del interés despertado por el IV Centenario del *Quijote*. En este sentido destaca el siguiente volumen: *Cervantes y el mundo del teatro*, ed. Héctor Brioso, Kassel, Reichenberger, 2007.

- Sobre Rojas Zorrilla: Felipe B. Pedraza, *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007 (recoge 18 artículos y trabajos publicados durante los últimos años sobre el dramaturgo). Felipe Pedraza recoge también trabajos anteriores sobre distintos autores en *Sexo, poder y justicia en la comedia española*, Vigo, Ed. Academia del Hispanismo, 2007.

- Sobre Mira de Amescua: Muñoz Palomares, Antonio, *El teatro de Mira de Amescua. Para una lectura política y social de la comedia áurea,* Madrid-Frankfürt, Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 46), 2007; Serrano Agulló, Antonio, *Teatro e historia en Mira de Amescua: Don Bernardo de Cabrera***,** Kassel, Reichenberger (Estudios de Literatura 102), 2006.

- Sobre Moreto, el volumen presentado en el **VIII Congreso de la AISO**: *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008. Y el número monográfico anunciado en *Bulletin of Spanish Studies* (Glasgow) para este mismo año, titulado *De Moretiana Fortuna: Studia selecta*, que recogerá un buen número de trabajos sobre este dramaturgo.

Prosigue lentamente la recuperación de **dramaturgos "menores", como Álvaro Cubillo de Aragón, Juan Bautista Diamante, Francisco de Leiva**. El interés se manifiesta en formas distintas: de Leiva se edita

una obra; a Cubillo se dedican muchos estudios, que se deben sobre todo a F. Domínguez Matito y a Elena Marcello, que le dedicó al dramaturgo una tesis doctoral leída en 2002; a Diamante se dedica especialmente Alessandro Cassol, que prepara una bibliografía de las ediciones antiguas de sus obras. Destaca en este panorama la monografía de M. Reina Ruiz sobre **Feliciana Enríquez de Guzmán**: *Monstruos, mujer y teatro en el Barroco: Feliciana Enríquez de Guzmán, primera dramaturga española*. New York: Peter Lang, 2005. Sin ser en absoluto una figura "menor", aunque su contribución al teatro es limitada, **Sor Juana Inés de la Cruz** sigue mereciendo un sostenido interés, que se beneficia indudablemente del atractivo de su compleja figura de mujer intelectual: además de una nueva edición de *El divino Narciso*, que hemos reseñado en el apartado de ediciones, hay que señalar la segunda parte de un estudio de Antonio Alatorre sobre los problemas de una edición crítica de las obras de Sor Juana. Tampoco son en absoluto "menores" **Góngora y Quevedo**, aunque sí son "menores" por lo menos cuantitativamente de cara al teatro: al teatro de Góngora le sigue dedicando mucha atención en este trienio Laura Dolfi, la estudiosa que más se ha interesado por la dramaturgia del poeta cordobés en los últimos tiempos. Uno de los focos geográficos del interés por un dramaturgo del siglo XVI como **Diego Sánchez de Badajoz** sigue siendo Toulouse, con muchos trabajos de F. Cazal.

Dejando de lado los estudios dedicados a enfocar sendos dramaturgos o sendas obras, intentamos ahora mostrar algunas vías de acercamiento crítico a los textos teatrales, que han sido especialmente privilegiadas en este trienio y que nos parecen especialmente significativas. Algunas son más novedosas, otras menos, pero en su conjunto contribuyen a dibujar un panorama fehaciente de la crítica última sobre el teatro áureo.

Una de las vías de acercamiento preferentes, de larga tradición aunque hoy se renueva con distintos enfoques, es la investigación acerca de los **personajes y personajes-funciones del teatro áureo**. En esta área temática reseñamos los volúmenes colectivos editados por Luciano García Lorenzo:

La construcción de un personaje: el Gracioso, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005;

El teatro clásico español a través de sus monarcas, Madrid, Editorial Fundamentos, 2006;

El figurón. Texto y puesta en escena, Madrid, Editorial Fundamentos, 2007;

La criada en el teatro del Siglo de Oro, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008.

También sobre el gracioso, específicamente el gracioso de Lope: Jesús Gómez, *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla, Alfar, 2006. De corte más teórico y estructural, y abarcando un corpus más amplio, la monografía de Christophe Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 23), 2005: un estudio de las distintas estructuras combinatorias de los dos personajes-función y de su significación. Una tesis doctoral se dedica a estudiar la *Tipología de los personajes en la dramaturgia de Guillén de Castro y Bellvis (1569-1631)*, poeta dramático bastante poco estudiado. La tesis, de Gemma Domingo Carvajal, fue leída en la Universidad de Barcelona en junio de 2005 y dirigida por Rosa Navarro Durán. Otra tesis doctoral, de Naima Lamari, leída en diciembre de 2008 en la Universidad de Picardie Jules Verne (Amiens, Francia) y dirigida por Christian Andrès, se dedica a estudiar *El personaje del padre en el teatro de Tirso de Molina*. Incluimos en este apartado, aunque no se trata de un personaje-función del sistema teatral áureo, sino de un "tipo", el estudio de Andrew Herskovits, *The Positive Image of the Jew in the "Comedia",* Oxford, P. Lang, 2005.

También merecen citarse dos aportaciones importantes, centrada cada una en un personaje específico, que aúnan un estudio del personaje y la edición de las piezas donde aparece. El primero es un personaje imaginario, antonomasia del bravo de la germanía, y el segundo se trata de un personaje histórico: Elena di Pinto Revuelta, *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert (Biblioteca áurea hispánica, 35), 2005; Antonio Sánchez Jiménez, *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI* (*Suma de las cosas que acontecieron a Diego García de Paredes* (1533); *Carlo famoso* (1566), de Luis Zapata de Chaves; *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (1600), de Félix Lope de Vega Carpio), Newark, Juan de la Cuesta, 2006).

También se renuevan acercamientos en sí bastante tradicionales, por su contigüidad con el estudio de las fuentes y el contexto:

especialmente presente en este trienio el interés por **las relaciones entre el teatro y las corrientes filosóficas de la época, y entre el teatro y la situación histórica contemporánea**, en algunos casos por influjo del neohistoricismo. Reseñamos en este apartado aportaciones como las de Ysla Campbell (interesada por las relaciones entre teatro y filosofía), y las importantes del grupo dirigido por Melchora Romanos en Buenos Aires, entre las que descuella la monografía de Florencia Calvo, *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el Barroco español*, Buenos Aires, Eudeba, 2007 (en este apartado podríamos haber incluido asimismo los dos estudios monográficos sobre Mira que hemos reseñado en el apartado dedicado a los dramaturgos).

Sigue vivo en el mundo de los especialistas el interés por temas de investigación que se han afianzado sólo recientemente: uno de ellos es el problema de **los deslindes genéricos**, cuya importancia ya es casi unánimemente reconocida. Existe en general un gran interés, renovado en los últimos años, por el problema de la definición del macrogénero de la tragedia: citemos los estudios de Yolanda Novo sobre el tema, la tesis doctoral de Gema Gómez Rubio titulada *La configuración de las tragedias de Francisco de Rojas Zorrilla* que se leerá en otoño de 2008, otra tesis en preparación de una alumna de Jean Canavaggio, Florence D'Artois, que trabaja sobre la tragedia en Lope, y el congreso que tuvo lugar en noviembre de 2007 en Chicago (ver apartado Congresos).

Muchas contribuciones individuales sobre distintos dramaturgos y obras versan sobre el problema de la adscripción genérica: entre los críticos que han seguido ocupándose del tema en este trienio: Felipe Pedraza, Ignacio Arellano, etc.

El enfoque genérico es prioritario en una importante tesis doctoral de Josefa Badía que estudia *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del Conde de Gondomar*, dirigida por Teresa Ferrer y leída en enero de 2008 en la Universidad de Valencia, y en otra tesis doctoral de Yong-Wook Yoon titulada *Análisis de la comedia palatina del siglo XVII* (Madrid, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2005).

A la **representación del espacio** en la comedia se le dedican también muchos estudios, aunque quizás no tantos como pudiera dar de sí el tema; el interés de los investigadores se reparte equitativamente entre el

espacio físico del tablado, su explotación y recursos y los proyectos de puesta en escena legibles en la pieza, y las distintas estrategias de creación del espacio dramático con sus múltiples posibilidades semánticas. Un buen trabajo de conjunto, que fija las distintas orientaciones analíticas, y ofrece muchísimos ejemplos, es la monografía de Javier Rubiera Fernández, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005. En la bibliografía reciente podrán rastrearse muchas contribuciones relativas al tema, la mayoría recogidas en las Actas del I curso de teoría y práctica del teatro organizado por el Aula-Biblioteca Mira de Amescua (*Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*). La presencia del espacio urbano en la comedia de capa y espada es un tema más específico, que en este trienio se encuentra tratado sobre todo por Manuel Cornejo, a raíz de su tesis doctoral, dirigida por Jean Canavaggio, que versaba sobre Madrid en el teatro de Lope de Vega.

Los **deslindes internos a la obra teatral** son otro de los temas de gran importancia que han sido abordados por los investigadores en este trienio. Va cundiendo el **interés por la métrica** y su función semántica y estructural, desde una pluralidad de acercamientos: citemos al menos las aportaciones de las investigadoras argentinas (Josefina Pagnotta y Ximena González), dirigidas por Melchora Romanos, que se han interesado sobre todo por las funciones de la métrica en Lope; un enfoque más interesado por la funcionalidad segmental de la métrica es el de Marc Vitse, que aplica Françoise Gilbert al auto sacramental; un volumen misceláneo trata de hacer el punto de la cuestión y recoge distintas contribuciones que exploran las funcionalidades estructurales de la métrica en relación con la construcción espacial de la pieza (*Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger (Estudios de Literatura 103), 2007); una respuesta polémica a Vitse llega desde Canadá, en un artículo reciente de Ruano (en *Hecho Teatral*, 7, 2007, pp. 127-146). Del interés reciente por la métrica en el teatro áureo da cuenta también el volumen de Susana Cantero, orientado a la práctica escénica: *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2006.

Intenta una **interpretación general de corte psicoanalítico** el ensayo de Rosana Llanos López, *Teoría psicocrítica de la comedia. La*

comedia española en el Siglo de Oro, Kassel, Reichenberger (Estudios de Literatura, 88), 2005.

Las **relaciones entre espectáculo y fiesta**, las **condiciones concretas de representación**, tanto en los corrales como en el teatro palaciego, son otro de los temas que siguen vivos en el interés de los investigadores: en este ámbito merece la pena citarse la amplia monografía de Teresa Chaves Montoya, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004, fruto de su tesis doctoral. También los teatros cortesanos en el siglo XVIII han sido objeto de una reciente tesis doctoral presentada por Alicia López de José y publicada en la FUE: *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso* (2006).

Sobre el tema de la fiesta en relación con el teatro siguen trabajando estudiosos como B. García, M. L. Lobato, J. Farré… .

En cuanto a la documentación teatral destaca la conocida serie de la editorial Támesis, «Fuentes para la historia del teatro en España», en la que se ha publicado un nuevo volumen:

Philip BrianThomason, *El Coliseo de la Cruz, 1736-1860: estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 2005 («Fuentes para la historia del teatro en España», XXII).

La investigación sobre **el teatro como oficio y sus representantes** sigue muy viva. En este ámbito, citaremos al menos la monografía de Francisco Sáez Raposo, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, fruto de su tesis doctoral; los trabajos sobre actores, teatros, repertorios, condiciones de puesta en escena, de investigadores ya tan reconocidos como B. García, Ch. Davis, Agustín de la Granja, Carmen Sanz Ayán, etc

Un tema sobre el que la investigación, sobre todo en España y Francia, se ha concentrado mucho en este trienio es sin duda el del **teatro de tema hagiográfico** (sobre todo en Lope y Tirso), un interés quizá conectado con la gran **revaloración de los autos** propiciada por el proyecto de edición completa de los autos de Calderón. Sobre el tema, además de un coloquio organizado por la Universidad de Toulouse y de

unas actas de un coloquio anterior de la Casa de Velázquez, tenemos las actas del coloquio organizado por la Casa de Velázquez y el Insituto Almagro de teatro clásico en Almagro en diciembre de 2006 (véase el apartado Congresos).

Hay, además, dos tesis doctorales en marcha: la de María Nogués sobre los autos sacramentales de Lope (Universidad Autónoma de Barcelona, dirigida por Guillermo Serés), y la de Florence Raynié sobre la comedia de santos lopiana. También en el campo novohispano contamos con una tesis doctoral de Alejandro Arteaga Martínez leída en 2006 en El Colegio de México: *Realizaciones novohispanas del teatro jesuita hagiográfico del Siglo de Oro.*

Algo menos frecuentada la investigación sobre el **teatro breve**, en cuyo ámbito sin embargo han sido publicadas en este trienio dos contribuciones importantes: *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro II*, ed. Catalina Buezo, Kassel, Reichenberger (Ediciones críticas, 144), 2005; Vicente Pérez de León, *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (Biblioteca de Estudios Cervantinos, 16), 2005. Está anunciada para este año una *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo (Madrid, Iberoamericana, 2008).

Otra línea de investigación bastante frecuentada es la que tiene que ver con **la recepción escénica de los clásicos**. Desde hace años, y las Jornadas de Almagro y de Almería han contribuido mucho a ello, los filólogos y los profesionales del teatro trabajan, discuten y reflexionan en común sobre el repertorio dramático del Siglo de Oro y sobre las obras y los montajes que se ponen en escena. El teatro ha dejado de ser sólo un texto literario para convertirse en un fenómeno mucho más amplio y complejo que incluye la lectura escénica que se hace del texto por un director y en una época determinada. Los estudios teatrales tienen que tener en cuenta este aspecto y así se avanza en los últimos tiempos en este campo de la investigación teatral: la puesta en escena del teatro áureo. Muchos investigadores se interesan por la recepción moderna de las distintas dramaturgias áureas, tanto por parte de los movimientos culturales de la modernidad, como concretamente en el teatro de los siglos XIX y XX, descollando en este ámbito la labor de Luciano García Lorenzo: *Las puestas en escena de El caballero de Olmedo* (Olmedo:

Ayuntamiento de Olmedo, 2007). Menos frecuentada todavía es la investigación acerca de la relación intermedial, entre teatro y cine, aunque en esta dirección ya pueden reseñarse algunos trabajos interesantes.

Un tema de investigación relativamente reciente, muy rico en posibilidades y metodológicamente novedoso al revitalizar desde nuevos presupuestos la vieja "crítica de fuentes", es el de la **intertextualidad**: el estudio de los varios fenómenos conectados con la reescritura, la auto-reescritura, la refundición, hasta llegar a las relaciones intergenéricas (teatro-novela, teatro-discursos retóricos, teatro-poesía...). A los fenómenos de reescritura y auto-reescritura, parodia e intertextualidad, siguen dedicándose varios estudiosos, entre los que recordaremos al menos Ignacio Arellano, Germán Vega, Felipe Pedraza, Marcella Trambaioli, etc. Un aspecto especial de estos fenómenos es el estudio de las adaptaciones de obras del teatro áureo a otras dramaturgias: tema sobre el que podemos contar con muchas contribuciones en este trienio, dedicadas sobre todo al ámbito italiano y francés. En lo relativo a Italia, se me permitirá mencionar los numerosos trabajos que se han gestado bajo los auspicios de Maria Grazia Profeti, una de las iniciadoras de esta línea de investigación en Italia: contribuciones de S. Vuelta y K. Vaiopoulos sobre el teatro español en Florencia y en Nápoles; la tesis doctoral de Carmen Marchante, *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, dirigida por Maria Grazia Profeti; el volumen misceláneo *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, ed. Fausta Antonucci, Firenze, Alinea, 2007, que examina adaptaciones italianas y francesas de Lope y de Calderón. Acaba de aparecer la siguiente obra de interés para el ámbito anglosajón: Susan Paun de García y Donald R. Larson, *The "Comedia" in English. Translation and Performance*, London, Tamesis Books, 2008.

En cuanto a las **relaciones intergenéricas**, se trata de un campo de investigación fascinante sobre el que empiezan a leerse contribuciones interesantes: algunas sobre las relaciones entre teatro y novela, otras sobre las relaciones entre teatro y poesía (al respecto, citaremos al menos la monografía de D. Crivellari, *Il romance spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di Vélez de Guevara*, Roma, Carocci, 2008, fruto de una tesis doctoral dirigida por Pietro Taravacci).

Los **problemas ecdóticos** empiezan finalmente a recibir la atención crítica que les es debida, gracias sobre todo a la labor de los grupos de investigación que se dedican a la edición de textos teatrales: en este ámbito descuellan las aportaciones del Grupo Calderón de la Universidad de Santiago de Compostela, acerca de problemas concretos conectados con la edición de textos calderonianos; del grupo GRISO, en relación con problemas conectados con la edición de autos de Calderón y de textos de Tirso; del grupo ProLope, en relación con problemas conectados con la edición de los textos de Lope; etc. Cabe destacar el Congreso de noviembre de 2007 celebrado en Barcelona.

6. FESTIVALES DE TEATRO

Aparte del conocido **Festival de Teatro Clásico de Almagro** y sus conocidas Jornadas, que han celebrado este año la trigésimo primera edición, en 2006 se ha añadido un nuevo festival al panorama peninsular y mundial, **Olmedo Clásico**, en cuya organización desempeña un papel destacado Germán Vega García-Luengos. En dicho marco se desarrollan también unas Jornadas sobre teatro clásico que este año llegan a la tercera edición. Tendrán lugar en Olmedo del 25 al 27 de julio próximos y llevan por título *Obras universales del teatro clásico español*.

7. HERRAMIENTAS INFORMÁTICAS: TEATRO DEL SIGLO DE ORO EN LA RED

No hay que olvidar la gran ayuda que presta en la actualidad a la investigación literaria las nuevas herramientas informáticas que ponen a nuestro alcance infinidad de textos y materiales. Es evidente que, con todas las salvedades, los textos digitales a los que podemos acceder en red nos facilitan las búsquedas, los cotejos y el hallazgo de lugares paralelos entre comedias. En este sentido cabe citar las siguientes:

La Biblioteca *Cervantes Virtual*, de la Universidad de Alicante, con sus distintas bibliotecas de autor (Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina, etc.).

Comedia. Association for Hispanic Classical Theater Inc. Coord. Vern Williamsen y James T. Abraham, Universidad de Arizona. Uno de los servicios principales que ofrece esta página pionera es su biblioteca de textos de comedias. Los textos se ofrecen gratuitamente en formato HTML. Han sido fijados en una gran mayoría por Vern Williamsen con criterios que se precisan en cada encabezamiento.

Teatro de los Siglos de Oro, de la Universidad de Québec. Página mantenida por Ricardo Serrano, recientemente modernizada, que presenta un Banco textual de teatro áureo con 49 textos dramáticos de los siglos XVI y XVII.

Parnaseo. Ars Theatrica, de la Universidad de Valencia: son pocos los textos digitalizados, pero sí de estimable valor por su rareza.

Por supuesto son de gran utilidad las páginas mantenidas por instituciones y grupos de investigación especializados en teatro clásico: GRISO, ProLope, Moretianos, Aula-Biblioteca Mira de Amescua, Casa di Lope, AITENSO, Instituto Almagro de Teatro Clásico, etc.

En cuanto a revistas, aparte de la pionera *Infoescena*, que pretende ser el vehículo de información y comunicación de todos aquellos profesionales y aficionados relacionados con la escena, contamos ahora con una nueva revista de investigación teatral, la ya citada *Teatro de palabras*. *Revista sobre teatro áureo*, coordinada por Ricardo Serrano y Alfredo Hermenegildo. Conviene recordar que el Centro Virtual Cervantes, que mantiene el Instituto Cervantes, ha digitalizado la revista *Criticón*, de gran importancia también para el estudio del teatro áureo.

Ninguno de estos recursos elimina la necesidad de llevar a cabo ediciones críticas de las obras de nuestros dramaturgos áureos, quizá la tarea más importante que tenemos por delante, aunque estas bases de datos y los textos digitales pueden ayudar en el curso de las mismas.

Para este apartado puede consultarse la sección titulada *Herramientas informáticas para la investigación y la docencia del teatro español*, de Germán Vega García-Luengos, con actualizaciones de Fausta Antonucci, en la página de la *Casa di Lope*, y el artículo de José Manuel Lucía Megías, "Enredando con el teatro español de los Siglos de Oro en la

web: de los materiales actuales a las plataformas de edición", en *Signa*, 2007, pp. 1-30.

También recordamos a todos los investigadores que en la página web de la Casa di Lope (http://host.uniroma3.it/progetti/casadilope/) puede encontrarse una bibliografía actualizada de los estudios críticos publicados acerca del teatro áureo. Rogamos encarecidamente a todos los socios que envíen a Fausta Antonucci (antonucc@uniroma3.it) los datos bibliográficos de sus publicaciones para una mejor y más completa actualización de este instrumento útil para todos los estudiosos.

8. PROYECTOS Y CONGRESOS PREVISTOS

En cuanto a **proyectos** en marcha, podemos citar los siguientes:

- Está en marcha el proyecto titulado *Manos teatrales*, dirigido por Margaret R. Greer desde Duke University. Se trata de analizar y estudiar los distintos manuscritos teatrales conservados en bibliotecas europeas y de Estados Unidos, ya sean autógrafos o copias, a partir de una base de datos diseñada con este objetivo.

- Un proyecto de gran importancia para el futuro de nuestras investigaciones es el Portal de Teatro del Siglo de Oro de la Biblioteca Nacional de España, en el que se pretende digitalizar y poner a disposición de los investigadores y usuarios la rica colección teatral de dicha biblioteca. El proyecto se realizará con la ayuda de la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes de la Universidad de Alicante, y será dirigido por Germán Vega García-Luengos con la colaboración de Rafael González Cañal.

En cuanto a **congresos y coloquios** previstos podemos destacar los siguientes:

XV Congreso Anglogermano sobre Calderón. *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral*, Wroclaw (Polonia), 14-18 de julio de 2008.

I Jornadas internaciones sobre Teatro de los Siglos de Oro: *La puesta en escena* (Monterrey, 23-25 de octubre de 2008).

Coloquio internacional *La escritura en colaboración en el teatro áureo* (Milán, 29-31 de octubre de 2008).

VI Congreso Internacional Lope de Vega (ProLope): *Lope polemista* (Barcelona, 13-15 de noviembre de 2008).

Congreso internacional de *La Biblia en el teatro español* (San Millán de la Cogolla, 24-29 de noviembre de 2008).

Congreso internacional *El "Arte nuevo de hacer comedias" en su contexto europeo* (Almagro, 28-30 de enero de 2009).

Congreso internacional de espacios teatrales y dramaturgos andaluces de los siglos XVI y XVII (Almería, marzo de 2009).

XXXII Jornadas de teatro clásico de Almagro: *El "Arte nuevo" y la escena* (Almagro, 7-9 de julio de 2009).

XIII Congreso de la AITENSO: *400 años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega* (Olmedo, 20-23 de julio de 2009).

Teoría y praxis del teatro en torno al "Arte nuevo" (Florencia, octubre de 2009).

El "Arte nuevo" y la preceptiva áurea (Pamplona, 25-27 de noviembre de 2009).

A
B C D E
F

ETIÓPICAS

5 (2009)

ÍNDICE

5 (2009)

ARTÍCULOS

Juan Diego Vila, *Nuevos enfoques teóricos en los estudios sobre Literatura del Siglo de Oro. Esbozo de abordaje al campo crítico en el año 2008*

Ignacio García Aguilar, *Sobre poesía del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión (2006-2008)*

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, *El bachiller Fernando de Rojas acabó (y empeoró) la* Comedia de Calisto y Melibea. *Veinte ejemplos*

Antonio Sánchez Portero, *Lenio y el autor del* Quijote *apócrifo. De concurrencias con el ficticio Avellaneda*

ARTÍCULOS

Juan Diego Vila

Ignacio García Aguilar

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo

Antonio Sánchez Portero

NUEVOS ENFOQUES TEÓRICOS EN LOS ESTUDIOS SOBRE LITERATURA DEL SIGLO DE ORO. ESBOZO DE ABORDAJE AL CAMPO CRÍTICO EN EL AÑO 2008

Juan Diego Vila

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas

"Dr. Amado Alonso"

I

Cuando la Junta Directiva de la AISO tuvo la deferencia de invitarme a coordinar, junto con mi distinguida colega[1], un panel sobre los nuevos enfoque teóricos en la crítica sobre la Literatura del Siglo de Oro tuve la convicción interna de que, por sobre la multiplicidad de objetos críticos, autores o temas de investigación que era dable reconocer en el campo académico habitualmente aceptado como tal, no era éste, por cierto, ni el más sencillo ni, por otra parte, aquél que concitaría, de antemano, el común acuerdo sobre las líneas de exposición o de debate que de nuestro trabajo conjunto pudiere inferirse.

[1] La junta directiva de la AISO siempre convoca a dos especialistas en la materia para la diagramación de estos paneles. En mi caso tuve el placer de compartir la propuesta con Elizabeth Wright. La idea básica que orienta la selección de los especialistas es, primordialmente, que provengan de medios académicos diversos para, de ese modo, pode dar cuenta más fácilmente de las peculiaridades de los propios campos de investigación.

Puesto que no podía ignorarse que el particular énfasis conferido a la noción de teoría alertaba sobre una expectativa muy otra de nuestro auditorio. La conformidad con lo presentado no dependería ni de la exhaustividad en la confección de un estado de la cuestión de un tema dado –por ejemplo los estudios sobre la lírica barroca- ni, tampoco, de la organicidad de la exposición, en muchas ocasiones subsidiaria de las parcelas reconocibles en el mismo objeto –pensemos, para el caso, el rastreo de autores mayores o menores de un género, o el recorrido por tales o cuales obras de un mismo escritor-.

Podía decirse, en términos generales, que un buen enfoque, desde lo teórico, podía organizar las líneas de lectura dominantes en un campo determinado, pero que, por el contrario, un panel con la teoría como tema y objeto de debate, nos conduce, casi inexorablemente, a una serie de replanteos inexcusables a la hora de delinear nuestra exposición.

En primer lugar el hecho de que se acepte, casi sin discusión, la existencia de alguna disciplina conocida como teoría literaria en virtud de la cual cierto tipo de lecturas críticas producidas para obras del período tendrían algo de lo cual, quizás inexorablemente, las restantes carecerían.

Suele ser un presupuesto común en tales enfoques el que se admita, sin mayor análisis, una división tácita entre enfoques que explicitan los propios protocolos de lectura y las atalayas desde las cuales se aproximan al texto, frente a, en gran medida, un conjunto heterogéneo de producciones críticas donde gustosamente se leería, en gesto de condena, la ausencia de teoría antes que, por el contrario, el caso de dos tipos bien diversos de producción.

Aquél en el cual los críticos pueden haber privilegiado derivas de sentido en sus lecturas que no se organizan por el ajuste dogmático a tal a cual enfoque, pues privilegian que la misma obra sea aquella que orienta al lector sobre las propias necesidades, y aquel otro en que, cual polo opuesto de aquel donde se debería leer el valor del correcto trabajo crítico, se privilegia –quizás en pose que remarca la despreocupación teórica- una aproximación empático-sensible donde todo análisis se agotaría en el prolijo inventario, de corte especular, de lo ya dicho por el autor.

No es menor, tampoco, en tanto segundo deslinde necesario, el que se sigue de la anquilosada construcción "Nuevo enfoque teórico" pues parecería que fuese natural dar por descontado que toda teoría es, en sí misma, novedosa. Este punto de vista, con el cual se podría concordar en algunos contextos y ante ciertos abordajes propuestos, entraña, no

obstante, un nodo crítico que limita nuestras certidumbres puesto que, al fin de cuentas, no puede soslayarse que al preciarse la originalidad de la teoría lo que se está predicando es, entre líneas, cómo gracias a esta supuesta formación, trocada de ancillar en sustantiva de las correctas lecturas, un campo disciplinar dado vislumbra las condiciones de posibilidad de evolución y reconfiguración de sus propios dominios.

Para muchos el valor de una teoría radicaría en la capacidad de obrar cual *deus ex machina* en una narración agotada tributando conclusiones y rejuvenecimientos de enfoques hasta entonces impensados, pero no debe ignorarse, con todo, que en un campo cultural como el del Siglo de Oro los hallazgos documentales siguen sucediéndose y muchas de las innovaciones no proceden, por cierto, de las operaciones de lectura puestas en juego sino, por el contrario, de la incorporación de nuevos elementos al sistema de producciones a interpretar[2].

Es cierto que alguna teoría puede iluminar, con luz diversa, lo ya conocido o, para ser más exactos, lo configurado de otro modo, pero no debería minusvalorarse, por un lado, el que esta potencialidad reconocida en una serie discursiva determinada –concebida en la mayoría de los casos como distinta de la propia serie artística- no depende, necesariamente, del tenor novedoso –en términos cronológicos- de la teoría en cuestión.

Muchas de las conceptualizaciones teóricas que hoy día nuestro auditorio concordaría en reconocer como tales –a diario oímos hablar, por ejemplo, de estudios culturales, crítica *queer*, enfoques de género, discursos postcoloniales, transmedialidad y un largo y sofisticado etcétera- no son el resultado de un parto portentoso en algún dominio científico más o menos conocido que, de improviso, eyecta hacia otros saberes un todo acabado y homogéneo, sino, antes bien, el resultado de

[2] El desconocimiento de que en la "Era del Libro" triunfante siguió teniendo una vigencia inusitada y, muy a menudo, descuidada, la cultura manuscrita, pudo haber favorecido la sorpresa crítica ante ciertos procesos de reconfiguración del sistema en estudio. Y esta misma ingenuidad pudo ser la causante, en más de una ocasión, del presupuesto de que tales o cuales autores "rejuvenecían" ante el hallazgo de copias manuscritas ignoradas, o producciones que, por el tenor de ellas mismas, no inducían a nuevas prácticas de lecturas sino, por el contrario, a la prolongación de *hexis* críticas bien conocidas. Mal puede pensarse que quienes consagran su labor profesional a la elaboración de ediciones críticas introducen nuevos enfoques teóricos porque les ha sido dado la oportunidad de elaborar sus ediciones con inventarios más exhaustivos de versiones asequibles.

muchos años de meditación, diálogos entusiastas o airadas polémicas que, en un momento dado y por razones que habitualmente prefieren silenciarse, los críticos de otras materias empiezan a considerar pertinentes para la propia investigación.

Y esta evidencia, que para muchos podría rozar la obviedad o el vano saber de Perogrullo, no pierde, sin embargo, su potencial discrimintativo dado que, al fin de cuentas, muchos de quienes se precian de una voluntaria y explícita desatención de estos supuestos nuevos saberes, enfatizan, para justificar su postura, lo peor del proceso de *aggiornamiento* epistémico en los claustros universitarios. Puesto que si en algo coinciden detractores y defensores de la teoría literaria es, por cierto, en el innegable descrédito con que se pondera su actualización antojadiza, descontextualizada y caprichosa bajo el imperio aparentemente sacrosanto de lo que está de moda.

Quienes creen que Marx regresa como los tonos pastel para el maquillaje de las señoras, que ahora se usa Derrida quizás por que lo leyeron en una nota social de *Vogue*, o que conviene en verano apelar a la crítica postcolonial de cara a la próxima excursión veraniega en Dominicana o Cuba, no suelen comprender que con su adhesión maníaca y carente de reflexión en punto alguno favorecen, por paradójico que ello parezca, la posición contraria a la cual buscan oponerse.

Y por ello, en efecto, no nos parece ocioso precisar que al aceptar la invitación a coordinar un panel sobre los nuevos enfoques teóricos tuvimos el acuerdo básico de que lo que se esperaba no era una suerte de crónica afiebrada –pues la moda suele serlo- de hábitos condenados a ser efímeros, sino, muy por el contrario, un replanteo en torno a la proximidad, pertinencia y originalidad de saberes disciplinarios varios que, aún contra las vulgatas que pueden circular de ellos, reclaman, para su mesurada intelección, la recuperación de su carácter histórico, tanto en la evolución interna como en las condiciones de interpelación y diálogo con el propio campo social en que se gestaron, y, necesariamente, con los territorios críticos en que tales diálogos, cuales ecos demorados –al menos en algunos casos-, emergen.

Las teorías, al fin de cuentas, no surgen al azar y tampoco puede considerarse que una vez que ellas se constituyen como tales ha de acontecer, forzosamente, una suerte de evangelización espontánea en que la nueva fe invade todos los confines conocidos de lo literario. Punto éste central, también, para sospechar con justo derecho del inequívoco maridaje de teoría y novedad.

Ya que esta expectativa tácita de que toda teoría sea traducible a cualquier dominio reinscribe, desde un ángulo, la problemática de la pérdida de especificidad de los distintos discursos, géneros, producciones, culturas y épocas donde debería convalidarse tal legitimidad y, asimismo, desde el envés del mismo postulado implícito, la ingenua creencia de que tales o cuales codificaciones nada le deben a los textos, poéticas e ideologías que volvieron formulables tales conceptos. Las obras y los autores a través de los cuales las teorías hablan su credo son algo más que portavoces proféticos de esas verdades tanto tiempo demoradas y ello amerita, en consecuencia, un plus de cautela no siempre asequible en el frenesí crítico de nuestros tiempos en que los investigadores, cada día un poco más, resultan esclavizados a sistemas de producción en serie donde toda aura individual, no sólo de los objetos, marchitará[3].

Quizás por todo ello, y por la existencia de un último escollo que a continuación expondré, es que prefiero considerar que antes que nuevas o viejas teorías presentes en la crítica de nuestro Siglo de Oro, resultaría más pertinente inquirir sobre las travesías o derivas de lecturas que, en la actualidad, resultan más recurrentes. No sólo porque la noción de tránsito lector cifra idealmente lo que la buena teoría opera, es decir conjunciones discursivas que quizás no se intentaron pero que habilitan pasajes o intercambios de sentidos a la par que germinan nuevos significados para lugares conocidos, sino también porque recupera, en su dimensión migratoria y secuencial, tan propio de la lectura, el justo valor del tiempo en tanto evolución e historia.

Leer es exponerse a la progresión, a la secuencialidad y al cambio de los signos lingüísticos, porque ellos mudan, de continuo, entre sí, por conexidad o distancia, y porque nosotros, en tanto lectores profesionales, no inscribimos nuestros significados dos veces del mismo modo en las siempre cambiantes constelaciones de lecturas que nuestra imaginación nos propone. De ahí que, al fin de cuentas, prefiera hablar de lecturas

[3] En los últimos decenios resultó evidente cómo ciertas agendas educativas instalaban textos teóricos como condición de posibilidad del *aggiornamiento* crítico de los profesores regulados por tales instituciones. Huelga resaltar que estas mecánicas no propendieron a nada positivo a no ser la indeseable uniformidad de las lecturas que en determinados medios se producían sobre autores o temas del período.

críticas y no, por el contrario, de teorías cuya completitud y acabamiento tanto parece sugerir la misma mayestática expresión[4].

Este desvío de la senda originaria, giro que para muchos operará como el testimonio irrefutable de una traición anunciada, no debería ser percibido, con todo, como condición de limitación de nuestro acercamiento puesto que, como se intentará demostrar, opera la apertura de un nuevo flanco polémico en esta intervención.

Por cuanto la actitud de leer el propio campo de los estudios críticos del Siglo de Oro desde la aceptación gozosa de la condición provisoria, limitada y, en tanto tal humana, es lo que alienta la duda sobre tantas certezas anudadas: ¿Existe la teoría literaria? ¿Es nueva? ¿Qué es la crítica? ¿Hay consenso sobre lo que sea Literatura? ¿Cómo pensamos el Siglo de Oro?

II

Las problemáticas anejas a la noción de canon literario de la España Áurea al igual que aquellas que se interroguen sobre la especificidad de lo literario –como discurso autónomo, claramente discernible de otros, con gramáticas excluyentes y pautas de valoración universalmente aceptadas- son, claramente, las que apuntalan mi última incertidumbre previa puesto que, en primer término, y evocando un muy elocuente y clásico estudio de Juan Manuel Rozas[5], nunca sería ocioso retener que el concepto de Siglo de Oro tal cual hoy lo aceptamos fue el resultado de una producción crítica escalonada que, de época en época, y mudando los medios y cenáculos literarios desde los cuales se producían los acercamientos a los autores y obras del período, generó una categoría crítica que permitió la intelección integral y abarcativa de una época de la producción literaria hispánica peninsular.

Y si vuelvo a Rozas –cuya ejemplarídad docente y claridad expositiva tanto podrían desentonar en un coloquio sobre modernas

[4] Un equívoco bastante habitual es la presuposición de que toda perspectiva teórica para ser tal debe conformarse como un discurso metadiscursivo de cariz gramatical –con descripción de componentes, reglas de transformación, etc.

[5] Rozas, Juan Manuel, "Siglo de Oro. La acuñación del término" en *Historia de la literatura española de la Edad Med9ia y Siglo de Oro*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1976.

teorías- es porque advierto que, quizás indeseablemente, pueda leerse a partir de él un doble espejismo en el cual se sustentan muchas de las confianzas heredadas sin atisbo mínimo de problematización. Por un lado el de que era necesario completar las parcelas faltantes de los siglos XVI y XVII. Hoy a ninguna historia literaria se le ocurriría soslayar la licitud de incorporar a lo granado del período a Góngora y la lírica barroca. Y el que la generación de poetas del 27 haya procedido a su revalorización integral induce a pensar, tácitamente, que lo propio de la tarea crítica sea, primordialmente, llenar huecos.

Una suerte de imperialismo escriturario que tanto más celebrado sería cuanto más exhaustivas fuesen las pautas de inclusión y homogeneización internas del campo a los vectores fundantes de la época en cuestión. No se trataría de saltear o pasar sin mencionar las parcelas problemáticas sino que se debería poder hallar la clave de incorporación de todo lo conocido a lo que, de antemano, se predica como laureable[6].

Y es también una segunda ilusión el que se acepte el encastre no problemático del recorte categorial "Siglo de Oro" con las actuales fronteras europeas y peninsulares del reino español. Que hoy resulte lógico que el Siglo de Oro se enseñe en los colegios y universidades españolas como parte de la denominada literatura nacional actual no debería alentar la hipótesis de que ése es, inequívocamente, el único Siglo de Oro pensable.

Si nos concentramos en la nacionalidad de los autores –el ejemplo perfecto sería Delicado de un lado y los cronistas y conquistadores americanos del otro- bien advertiríamos un doble criterio de integración categorial apenas resuelto. Puesto que así como la incorporación de las obras editadas en otros confines no hispánicos europeos, como es el caso de la *Lozana andaluza*, puede resolverse sin mayores inconvenientes, quizás porque es más agradable oficiar, en territorio simbólico, la

[6] Esta esclavización a lo novedoso e inexplorado se detecta, con mucha frecuencia, en los proyectos doctorales que se han ido poniendo en boga en los últimos años. Volver a Garcilaso, a Cervantes o Lope –por más prolíficos, fundantes o inexplorados que se los pueda seguir percibiendo- se va configurando en un gesto descartado por cuanto se tiende a pensar que una tesis, para ser novedosa, debe unirse a un objeto ignorado. Quizás –lamentablemente- porque se especule, a futuro, con la expectativa de una edición de ese autor o texto ignorado.

reparación de un exilio previo causado por las bien concretas políticas del Imperio, ello no sucede, con análoga habitualidad, con las producciones hispánicas en y sobre América realizadas por españoles.

El Siglo de Oro que habitualmente se estudia y se defiende como tal sería la producción cultural de un imperio cuyos ingenios en actividad y dignos de consideración deberían ser, exclusivamente, en retracción político-simbólica impensable, peninsulares. No se me escapa que ese hiato entre metrópoli y virreinatos bien puede explicarse, también, por el distingo tácito entre obras históricas y obras de ficción o artísticas pero que ello se comprenda no quiere decir que nos tenga que resultar lógico, máxime en un ámbito en que, si de teorías se trata, no debería pasarse por alto el rico filón de producciones críticas que desde Roland Barthes se fueron sucediendo sobre el discurso historiográfico y su debida inclusión en los dominios del arte.

Y esta no diferencia entre Historia y Poesía, en tanto producciones discursivas, y en tanto tales pasibles de ser leídas e interpretadas desde la teoría literaria, es la que alienta también el recuerdo de quien fuera una de las más queridas plenaristas de esta Asociación Internacional Siglo de Oro cuando en el III Congreso de Toulouse, consagrado a lo no-canónico, expuso sobre las aporías críticas en el proceso de "Dignificación y desprecio en la recuperación de lo marginado"[7].

Monique Joly nos alertaba, con la calidad que tanto engalanó su prosa, sobre el debido grado de autoconciencia con el propio trabajo que debía tener el investigador puesto que era un hecho comprobado para una especialista de materias habitualmente mal llamadas "menores" que lo propio de muchos acercamientos a nuevas parcelas del saber en una época dada era la reproducción automática de sombras y márgenes con el tono y actitud con que se producían los enfoques. Para Joly, como bien pudo explicarlo, no había obras marginales sino lecturas marginalizadoras.

Y este último aserto me sirve también de nexo para regresar a la teoría. No sólo porque muchas de las "novedades" dejan de ser patrimonio exclusivo de ella, pues basta comprobar cómo las interpretaciones de los

[7] Joly, Monique, "Dignificación y desprecio en la recuperación de lo marginado" en I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta, y M. Vitse (eds) *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1983)*, Toulouse, Griso, Lemso, 1996, pp.67-77.

textos cambian a poco que se suspenden las pretextadas certezas sobre jerarquías, influjos y prevalencias al interior de un campo simbólico, sino también porque le devuelve el lugar central de este debate al sujeto.

Antes que teorías –en abstracto, como absolutos, como condicionamientos transindividuales de la producción académica- más justo sería pensar, lisa y llanamente, en los lectores ya que no hay lecturas críticas sin ellos y no hay producciones novedosas sin las cotidianas elecciones de cada cual –fastas o nefastas- en sus abordajes escritos al mismo dominio compartido.

Quizás porque prefiero colegir que somos nosotros los que día a día vamos conformando la teoría sobre los textos –actitud menos modesta pero más responsable- y no, por el contrario, que nuestra labor es una continua actualización –por definición parcial y mal lograda- de algo superior sobre lo cual muy pocos nos pondremos de acuerdo.

III

Por ello mismo, y ante el desafío de leer cómo nosotros leemos y cómo contribuimos con nuestros textos a la consolidación de tales o cuales corrientes de lectura en el campo del Siglo de Oro español, no me pareció inapropiado encuadrar el abordaje de este acercamiento desde el reconocimiento explícito de una realidad práctica y muy concreta que es el sistema editorial en el cual estas producciones son conocidas[8].

Aunque suene extraño podríamos afirmar que el Siglo de Oro actual no existe si no prestamos atención al mercado de ediciones y textos críticos que todos los años se editan. Puesto que al hablar de últimas tendencias no analizamos ni lo no escrito, ni el magisterio de determinados maestros en ciertas cátedras bien conocidas, ni el agrupamiento de variados especialistas guiados por intereses afines en centros de investigación sino, muy por el contrario, sus resultados, aquello que publican, los textos que, paulatinamente, van hablando por ellos. No hay Siglo de Oro actual sin consideración de estos logros discursivos.

[8] La idea de esta perspectiva teórica para dar cuenta del estado actual del campo cultural sobre los estudios de la literatura española aúrea provino, como es fácil de imaginar, del excelente estudio de Pierre Bourdieu *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Y así como la actualidad se apuntala en ejemplares recientes, no es menos cierto, también, que la idea de tendencia o corriente implica, al menos objetivamente, la visualización de un nivel mínimo de producciones afines –por temáticas, enfoques o lo que se nos ocurra- que justifique tal predicación. Dado que así como no hay familias con un único miembro, tampoco sería lícito hablar de corrientes críticas a partir de casos aislados.

Por ello mismo, y con el firme designio de que una apoyatura cuantitativa pudiese justificar, con menores márgenes de ponderación subjetiva e intervención crítica sobre los datos colectados, una correcta valoración cualitativa del fenómeno de la edición de textos y estudios críticos sobre Siglo de Oro, y al interior de ese campo, evaluar los aportes novedosos o corrientes preeminentes de la teoría literaria me permití, gracias a la inestimable colaboración de la señora Secretaria de la AIH, la doctora Blanca Mariscal, hacer uso de los datos aportados por el sistema de corresponsalías existentes en todo el mundo[9] para el Boletín que año a año publica aquella Asociación con el patrocinio de la Fundación Duques de Soria[10].

De entre todos los posibles abordajes se privilegió el año 2007 –pues éste es el que todavía no ha sido difundido en el mentado Boletín- y se creyó conveniente, dada la muy diversa entidad de confines hispanísticos en el mundo, operar un recorte de territorios de

[9] Desde el año 1994 colaboro, ininterrumpidamente, con la Asociación Internacional de Hispanistas en estos menesteres. Es de destacarse, no obstante, que uno de los signos de afianzamiento de esta herramiento ha sido la progresiva reducción de los confines y competencias inventariables para cada corresponsal puesto que, una vez editados los primeros números, se fueron aunando nuevas voluntades para hacerse cargo, gratuitamente, de esta ingente labor en los ámbitos propios de pertenencia. En mi caso, valga el ejemplo, comencé como corresponsal de toda Sudamérica. Hoy día subsisto a cargo de la Argentina y Uruguray.

[10] El *Boletìn* de la AIH se gestó entre 1993 y 1994 cuando la entonces Secretaria General de la Asociación, Dra. Lía Schwartz, organizó –durante la presidencia del Dr. Alan Deyermond- el sistema de corresponsalías y los criterios de recopilación de datos para que, anualmente, todos los socios contaran con las novedades editoriales que, desde distintos confines del mundo, los socios anunciaban. El primer número –editado en 1995- se consagró a la crítica del año 1994 y, desde entonces, no se ha interrumpido su marcha.

producción[11]. Recorte que, al igual que aquél del año elegido, bien puede ser objeto de cuestionamientos y debates[12] pero que, no por ello, pierde su carácter elocuente en lo que al tema respecta y con los alcances que aquí se indiquen. Lo editado en España era, obviamente, inexcusable y a ello se sumó lo publicado en otros tres países europeos.

Alemania por la trascendencia histórica de sus intervenciones críticas sobre el campo, Italia, por la relevancia de un sinfín de diálogos culturales con la península en los siglos XVI y XVII que parecen no haberse interrumpido nunca desde el Renacimiento, y Francia, país vecino que allende la evidente contigüidad geográfica, histórica y cultural durante tantos momentos duros del siglo XX, podía ostentar el privilegio de ser, en términos críticos cuna de tantísimos movimientos o escuelas teóricas conforme cuya evolución fue dable pensar una historia o periodización de la teoría literaria.

[11] Es oportuno precisar, en este orden de ideas, que el criterio de nacionalidad no se dirime, en el *Boletín*, por la nacionalidad del autor sino por la sede de la casa editorial. Y si bien es cierto que no todos los corresponsales parecen recordar esta premisa fundante –pues en más de un caso se tiene el deseo de agrandar la relevancia de lo publicado en cada país por medio del acople de lo gestado aunque no editado en la propia patria- se aceptará, para este estudio, el presupuesto de que la organización de los componentes sometidos a análisis se encuentran correctamente asignadas ya que, al fin de cuentas, las variaciones que pudieron detectarse no alteran los guarismos, proporciones y tendencias que este trabajo señalará.

[12] Entre los cuestionamientos más habituales que el *Boletín* padece por parte de sus socios no puede ignorarse la recurrente queja –teñida de narcisismo- por las supuestas omisiones de artículos o capítulos de libros que resultaría pertinente anunciar pero que, por pauta editorial, se omiten habida cuenta de que lo que se reseña son volúmenes. En más de un confín mundial –particularmente en aquellos ámbitos tildados como "hispanismos emergentes"- esta regla resulta quebrada por los referencistas puesto que sienten que deben marcar, sea como fuere, la actividad del propio campo. Al hacer este análisis, vale aclararlo, se respetó el criterio de los volúmenes.

A los datos de los cuatro países europeos se le sumaron los informes confeccionados en México y Argentina, dos de los ámbitos en que el interés por el hispanismo se dice desde una misma lengua compartida[13] y desde la experiencia histórica de haber sido colonias de ese Imperio donde el sol nunca se ponía, y, finalmente, Estados Unidos, territorio que, por sobre el desarrollo económico y especificidades educativas tan distintas, convenía hermanar con los dos previos en el hecho insoslayable de haber formado las propias academias de hispanismo con tantísimos maestros peninsulares exiliados durante la guerra civil.

El Siglo de Oro es una parcela de la producción hispanística que en los 7 países considerados llega, con los consabidos márgenes de error de medición que toda muestra de este estilo puede conllevar, al notorio volumen de 2202 títulos editados en el año 2007. Y al interior de este dominio los textos consagrados a la cultura y arte aurisecular llegan al total de 470 ejemplares.

[13] Cabe resaltar que, tanto en el caso de Argentina y México, como en el de, obviamente, España, la noción de hispanismo entrañaba una problemática suplementaria puesto que a los estudios críticos que sobre la producción de autores e ingenios hispánicos se referían en otros países no hispanoparlantes, en estos tres dominios se suma, muy habitualmente, la producción contemporánea de literatura y ensayo. Goytisolo, Aira o tantos otros, pueden entrar en los registros del Boletín tanto como objeto de estudio como sujetos productores de nuevos textos cuya noticia se anuncia. Y ello, efectivamente, tiende a desequilibrar, en cierta medida, los enfoques sobre la relevancia de lo contemporáneo en nuestro análisis.

País	*Total Hispanismo*	*Total Siglo de Oro*	*% interno*	*% externo*
España	1468	360	24,59	76,59%
Estados Unidos	123	29	23,57	6,17%
Italia	83	29	34,93	6,17%
Francia	16	1	6,25	0,21%
Alemania	128	32	25	6,80%
México	213	15	7,04	3,19%
Argentina	171	4	2,3	0,85%
Total General	**2202**	**470**		**100%**

Estos 470 ejemplares permiten adelantar una bien notoria pujanza y fortuna editorial de la disciplina que, en términos estrictamente estadísticos, tiene a la academia española como responsable de más del 76 % del total, índice cuya reducción –de incorporarse otros ámbitos- se constataría de un modo muy menor dado lo ingente del volumen de obras aportadas en el período por casas editoriales, universidades e instituciones españolas. En segundos y terceros lugares bien remotos, se confirma la producción alemana con 6,80 % del total y la italiana y norteamericana con exactos 6,17 % en cada caso.

Estas variaciones porcentuales que surgen de la oposición de diversos confines de producción para un supuesto mercado de textos del Siglo de Oro, pueden redefinirse si se desea sondear en el valor relativo de la disciplina al interior de cada campo nacional. Así, por ejemplo, puede advertirse que, con la salvedad de España, los índices muy menores del resto de los ámbitos considerados aumentan, en algunos casos muy notoriamente, señalando, hasta cierto punto, una suerte de posición sinecdóquica del Siglo de Oro para decir lo hispánico en el exterior. El límite global de 6,17 % en el caso de Italia, adquiere un valor interno

cercano al 35 % de lo editado, los 6,80 % alcanzados por Alemania en la medición general mutan al 25 %, y en el caso de Estados Unidos esta oscilación positiva va del 6,17 % a, casi, el 25 %.

El caso de España, en esta valoración, es bien ilustrativo, puesto que si bien es cierto que el porcentual alcanzado al interior del campo global del Siglo de Oro (76 %) sería impensable de medirse, exclusivamente, lo español, puede notarse cómo la relevancia interna de esa parcela histórico-cultural fluctúa según se incorpore al análisis integral un territorio simbólico que se denomine "Literatura General" y otro que, sugestivamente, los mismos referencistas españoles denominan "Literatura Hispanoamericana".

Con estos dos agregados, y el respeto de una periodización tradicional de la literatura española (Edad Media, Siglos de Oro, Siglos XVIII, XIX y XX), el porcentual máximo de 76 % de la producción global sobre Siglo de Oro decrece a casi el 24 %, pero es dable mencionar, no obstante, cómo se potencia a un 31 % si se excluye el rubro "Literatura General" y cómo se alcanza casi el mágico linde del 50 % si la muestra se reduce a lo nacional.

El Siglo de Oro y la Edad Media, con un avance significativo cercano al 20 %, dicen los dos rostros más populares de la producción crítica-académica de España sobre Literatura y es altamente sugestivo cómo esa focalización en todo lo previo al siglo XVIII local se complementa, silentemente, con el predominio evidente de lo latinoamericano en los siglos posteriores y, mucho más marcadamente, en la actualidad.

De donde, entonces, no sea errado colegir que el Siglo de Oro, y en menor medida la Edad Media, funcionan como territorios simbólicos de resistencia nacional para los españoles en el mar global de lo hispánico. Y ello, no esta de más aclararlo, se confirma en todos las academias extranjeras en que, como se adelantó, el rostro de lo estrictamente español se reduce a los siglos XVII, XVI y precedentes.

Que el Siglo de Oro se constituya como ámbito de resistencia imaginaria de lo propio en el mercado español impone no sólo el reconocimiento de esta directriz sustantiva de todo este supuesto mercado editorial global –pues allí la preeminencia española es del 76 %- sino también la visión de otras características que, allende la excepción de casos aislados, o el variado tenor de concreción en tales o cuales

proyectos editoriales, resultan anejas a la posición defensiva que se ha señalado.

Disciplina	*Nº y %*
Literatura General	297 - 20,23 %
Literatura de la Edad Media	140 - 9,53 %
Literatura del Siglo de Oro	360 - 24,52 %
Literatura del Siglo XVIII	60 – 4,08 %
Literatura del Siglo XIX	62 - 4,22 %
Literatura del Siglo XX	117 - 7,97 %
Literatura Hispanoamericana	432 – 29,42 %
Total General	**1468 – 100 %**

Disciplina	*Nº y %*
Literatura de la Edad Media	140 – 11,95 %
Literatura del Siglo de Oro	360 - 30,74 %
Literatura del Siglo XVIII	60 - 5,12 %
Literatura del Siglo XIX	62 – 5,29 %
Literatura del Siglo XX	117 - 9,91 %
Literatura Hispanoamericana	432 -36,89 %
Total General	**1171 – 100 %**

Disciplina	*Nº y %*
Literatura de la Edad Media	140 – 19,04 %
Literatura del Siglo de Oro	360 – 48,97 %
Literatura del Siglo XVIII	60 – 8,16 %
Literatura del Siglo XIX	62 - 8,43 %
Literatura del Siglo XX	117 – 15,91 %
Total General	**739 – 100 %**

Por lo pronto no puede soslayarse el que una gran mayoría de los autores de estos siglos, al igual que muchas de sus producciones, resultan percibidos –sin mayores márgenes de discrepancia- como sustantivos del canon hispánico. Y este gesto de inclusión a una suerte de élite artística de todos los siglos trae aparejado no sólo el efecto de la reverencia crítica hacia ellos –mensurable no sólo en el ingente volumen de opiniones críticas y pareceres acumulados a lo largo de cuatro siglos, sino también en el tinte consolidado de los dictámenes básicos sobre los textos y la progresiva elaboración de interpretaciones pioneras o ineludibles que demarcan, a las claras, los límites de lo lícito proferible a su respecto- sino también un impulso de reproducción al infinito de lo consagrado.

Y ello explica, en gran medida, dos de los típicos combates que las nuevas lecturas deben enfrentar para hacerse oír. En primer término las batallas por las irreverencias que, no azarosamente, se prefieren pensar –con o sin razón- como el resultado de agendas foráneas. Empresas críticas que en más de una ocasión fueron tildadas de irrespetuosas del ser hispánico aceptado y consagrado por la gran mayoría.

Y, en segundo lugar, el hecho de que la visión novedosa sobre un texto consagrado carece, para la lógica del mercado, del margen de seguridad financiera que tributa lo tradicional y reconocido como valioso. Circunstancia ésta que explica el mayor interés de muchas colecciones por ofrecer la propia versión de un texto consagrado también editado por una

casa rival antes que, por ejemplo, avanzar sobre producciones poco exploradas.

El mercado de textos de Siglo de Oro tiende a priorizar, con independencia de las excepciones que siempre ocurren, la certeza mercantil que tan bien apuntalada se encuentra por el sistema educativo, instancia ésta que nos impone recordar que, por ejemplo, para los españoles leer *Fuenteovejuna* o acercarse a un texto sobre Cervantes o a una biografía de Quevedo es una actividad que no se ve limitada por el proceso aculturador de la instrucción formalizada pues también puede ser signo de un legítimo interés de cualquier español culto como sí, en cambio, podría suceder en otras latitudes. De ahí, entonces, que también tenga sentido tener siempre en disponibilidad en las librerías tales o cuales obras de Calderón o Garcilaso y ello, por el contrario, no se perciba de igual modo en Uruguay, Filipinas o República Checa.

Que el Siglo de Oro sea un confín de resistencia, un territorio artístico canónico y un ámbito con propensión a reproducir lo consagrado explica una peculiaridad muy notoria del conjunto sometido a análisis y que puede explicarse desde la tipología textual de la obra ofrecida. Ya que a diferencia de lo que suele suceder con las creaciones contemporáneas, que suelen publicarse "mondas y desnudas" de citas, notas, prólogos y otros paratextos orientadores de la correcta lectura, el Siglo de Oro se caracteriza, también, por ser el imperio de la edición anotada.

Más de un cuarto de todo lo publicado en el 2007 son nuevas versiones de los textos –de 470 ejemplares 135 son ediciones- y es innegable que los tipos discursivos habituales y preeminentes en este tipo de versiones también son portadoras de significados generales que trascienden el caso concreto de la obra trabajada. Los prólogos en este tipo de obras bien pueden ser exquisitas puestas a punto de la tradición filológica inventariada, al igual que propicias ocasiones para el ofrecimiento de nuevas perspectivas o abordajes, pero estas circunstancias no nos deberían inducir a considerar que esta es la actitud dominante puesto que, por imperio propio del tipo discursivo prólogo, lo habitual es cerrar significados, ofrecer una lectura correcta y acrisolar la relevancia del ejemplar que se ofrece al mercado desde la debida inclusión en redes de reconocimiento artístico ya consagradas.

Exactitud, prolijidad, exhaustividad y agotamiento son los criterios que muchas veces priman para aconsejar tal versión por sobre tal otra, porque, parecería decirlo el sistema, las buenas versiones son las que

agotan y cierran los textos. Inclusive aquellas que apuestan a lo relativo o provisional. Y ello se complementa, también, con el cultivo de la nota.

Las notas al texto han ido migrando, en la tradición filológica, del escaño básico en que se dirimirían variantes y problemas de fijación textual, al anhelo tantálico de la clarificación última de todas las "supuestas" incertidumbres textuales de tenor cultural que podrían asaltar a los lectores contemporáneos. Gesto que desenmascara, una vez más, la apuesta desmesurada por la reproducción de lo que se estima correcto en desmedro de los estándares de productividad creativa y reflexiva que se alientan, en los buenos lectores, desde la incertidumbre.

Estas notas, como muchos de esos prólogos, se ven orientadas por la expectativa inaudita de que todo consumo lector se reduzca, mágicamente, a una suerte de protocolo administrativo discursivo donde el editor despeja, de una vez por todas, todas las dudas. La nota en las ediciones, dista mucho de ser el lugar de la controversia crítica tan cara a Benjamin y se construye como el pedestal de la supremacía fantasmática del anotador.

España:

	Tipo Textual					
Tipo Casa Editora	Catálogo	Guía	Diccionario	Estudio Crítico	Edición	**Total General**
Editoriales Privadas	2	3	3	109	45	**162**
Ediciones Universitarias	2	0	2	80	22	**106**
Ediciones Institucionales	3	0	0	49	31	**83**
Edición de autor o sin sello	0	0	0	9	0	**9**
Total General	**7**	**3**	**5**	**247**	**98**	**360**

Alemania:

	Tipo Textual					
Tipo Casa Editora	Catálogo	Guía	Diccionario	Estudio Crítico	Edición	**Total General**
Editoriales Privadas	0	0	0	20	12	**32**
Ediciones Universitarias	0	0	0	0	0	**0**
Ediciones Institucionales	0	0	0	0	0	**0**
Edición de autor o sin sello	0	0	0	0	0	**0**
Total General	**0**	**0**	**0**	**20**	**12**	**32**

Argentina:

	Tipo Textual					
Tipo Casa Editora	Catálogo	Guía	Diccionario	Estudio Crítico	Edición	**Total General**
Editoriales Privadas	0	0	0	2	0	**2**
Ediciones Universitarias	0	0	0	2	0	**2**
Ediciones Institucionales	0	0	0	0	0	**0**
Edición de autor o sin sello	0	0	0	0	0	**0**
Total General	**0**	**0**	**0**	**4**	**0**	**4**

Estados Unidos:

	Tipo Textual					
Tipo Casa Editora	Catálogo	Guía	Diccionario	Estudio Crítico	Edición	**Total General**
Editoriales Privadas	0	1	0	10	8	**19**
Ediciones Universitarias	0	0	0	9	1	**10**
Ediciones Institucionales	0	0	0	0	0	**0**
Edición de autor o sin sello	0	0	0	0	0	**0**
Total General	**0**	**1**	**0**	**19**	**9**	**29**

Francia:

	Tipo Textual					
Tipo Casa Editora	Catálogo	Guía	Diccionario	Estudio Crítico	Edición	**Total General**
Editoriales Privadas	0	0	0	0	0	**0**
Ediciones Universitarias	0	0	0	1	0	**1**
Ediciones Institucionales	0	0	0	0	0	**0**
Edición de autor o sin sello	0	0	0	0	0	**0**
Total General	**0**	**0**	**0**	**1**	**0**	**1**

Italia:

	Tipo Textual					
Tipo Casa Editora	Catálogo	Guía	Diccionario	Estudio Crítico	Edición	**Total General**
Editoriales Privadas	0	1	0	12	11	**24**
Ediciones Universitarias	0	0	0	2	2	**4**
Ediciones Institucionales	0	0	0	1	0	**1**
Edición de autor o sin sello	0	0	0	0	0	**0**
Total General	**0**	**1**	**0**	**15**	**13**	**29**

México:

	Tipo Textual					
Tipo Casa Editora	Catálogo	Guía	Diccionario	Estudio Crítico	Edición	**Total General**
Editoriales Privadas	0	0	0	7	2	**9**
Ediciones Universitarias	0	0	0	5	0	**5**
Ediciones Institucionales	0	0	0	1	0	**1**
Edición de autor o sin sello	0	0	0	0	0	**0**
Total General	**0**	**0**	**0**	**13**	**2**	**15**

Y si no es un detalle irrelevante el que más del 95 % de las ediciones lo son en lengua original[14] –reduciéndose así la existencia de versiones bilingües o traducciones a otras lenguas-, mucho menos lo es el que todos los textos resulten editados –incluso aquellos ejemplares que se publican en Juan de la Cuesta o en Reichemberger- teniendo en mente, exclusivamente, al modélico lector peninsular habida cuenta de que, por sobre la controversia glotopolítica actual que predica que no hay un único idioma español correcto, es decir el peninsular, y que el resto de las formas habladas en Latinoamérica no son versiones dialectales o variantes degradadas del correcto uso europeo, se sigue naturalizando en el mercado editorial para el público hispánico, en general, la habitualidad o extrañeza de giros, expresiones lingüísticas o formas léxicas, que, en la práctica, no se ajustan a la realidad cotidiana de los lectores hispanoparlantes no españoles.

El Siglo de Oro, no sólo el de las ediciones anotadas, se dice mayoritariamente en español. Y es un hecho evidente el que en este campo académico decrecen, día a día, las publicaciones científicas en otras lenguas. No sólo porque las nuevas generaciones extranjeras son formadas en la práctica de exponer sus trabajos y redactar sus obras en la lengua española, sino también por una realidad muy concreta, que es la reluctancia del actual sistema editorial hispánico a traducir obras de otras lenguas cuando de literatura nacional se trata.

Sólo me consta que, con seguridad, una de las 470 obras inventariadas es, en la práctica, una traducción de una versión previa y aunque aquí pueda haber variaciones, pues las entradas de los nuevos ejemplares no aclaran esta condición y el reconocimiento se debe al

[14] No ignoro que la primacía del español sobre las lenguas de los propios autores no hispánicos podría entenderse como una concesión académica a los propios planes de estudio y formación universitaria en los cuales adquirir el dominio correcto de la otra lengua resulte baremo de consagración de la propia carrera, afianzándose así la tesis de que los estudios sobre cultura hispánica deben ser dichos en español puesto que esta elección certificaría, de antemano, la solvencia del crítico. No descarto, empero, que ello se deba, también, al anhelo individual de ser leídos en España y, asimismo, al reaseguro mercantil que las casas editoriales no españolas esperan obtener con una obra que, sin necesidad de traducciones, pueda llegar a un público lector mucho más amplio que el propio.

conocimiento previo de la versión en otra lengua, en este caso la inglesa, no son menores los corolarios que de este hallazgo pueden seguirse.

Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo, de nuestro distinguido presidente, don Anthony Close, actualmente traducido y publicado por el Centro de Estudios Cervantinos, sería la versión de la obra que 7 años antes, con una reedición en el 2002, publicara en el año 2000 en Oxford University Press. El desacople de 7 años se vuelve insignificante si se lo compara con los casi 35 que debió aguardar su *Aproximación romántica a 'Don Quijote'*, obra para la cual, nadie lo ignoraba, los elogios eran unánimes desde su aparición. No es que Close haya logrado aceitar contactos editoriales de los que antes habría carecido. Lo que sucede, a mi entender, es que el interés sólo se suscita con hispanistas consagrados. Y la consagración es algo que siempre se le retacea al joven puesto que día a día hay tiempo para desbarrancarse.

IV

Y el que el campo editorial de crítica sobre Siglo de Oro se muestre muy proclive a lo exclusivamente propio se combina, desde el fenómeno editorial, con otro rasgo distintivo muy notorio, el hecho de que, casi corográficamente, una gran parcela de lo publicado –el quinto del total- sea hecho sin el auxilio económico de una universidad o de una casa editorial privada reconocida.

En España abundan las ediciones de color local en que la presencia de un variopinto abanico de Instituciones públicas –Ayuntamientos, Ministerios, Cajas de Ahorro, Entidades de Bien Público y un largo etcétera- auspician obras sin cuyo soporte lo local mínimo, ese poeta olvidado del barroco, esos documentos hallados en la biblioteca de la gobernación, o ese manuscrito encontrado en el monasterio de alguna orden, no sería conocido.

Casa Editora	Nº	%
Editoriales Privadas	249	52,97 %
Ediciones Universitarias	127	27,02 %
Ediciones Institucionales	85	18,08 %
Edición de autor o sin sello	9	1,91 %
Total General	**470**	**100%**

El punto, no obstante, es que en más de una ocasión estos auspicios se consagran a textos que perfectamente podrían haber obtenido mejor fortuna y la muy dispar y defectuosa distribución de estos volúmenes, gestados por ámbitos carentes del oficio o profesionalismo de los sellos públicos o universitarios, convierten a esos textos en hallazgos más dificultosos de obtención que la continuación del *Quijote* en el Alcaná de Toledo.

Lo habitual es que los textos críticos sean publicados por editoriales privadas o por Universidades, aunque, es justo recordarlo, los valores de estos ámbitos difieran según las peculiaridades de los distintos hispanismos. En Alemania la crítica áurea –en el año 2007- fue exclusiva responsabilidad de medios privados, mientras que en Francia ocurrió lo inverso. Lo habitual sería cierto predominio de lo privado sobre lo universitario –en algunos contextos sinónimo de institución pública- y así ocurre en México, Estados Unidos o Italia. Mientras que la perfecta correspondencia de unos y otros ámbitos en Argentina debería leerse desde la indiferenciación previa puesto que con independencia del valor simbólico de tales editoriales o de cuales sellos universitarios, lo cierto es que allí toda investigación siempre debe ser pagada –sea el medio que fuere- por el crítico. Las editoriales argentinas no apuestan el propio capital por un campo cuyos potenciales lectores –críticos y estudiantes argentinos del Siglo de Oro español- les resulta infinitamente menor que el propio.

En España la prevalencia del sector privado podría expresarse como cercana a un 50 % más del total de ejemplares realizados por

universidades y esta brecha se extiende notoriamente si se diferencia el tenor de las publicaciones. Por cuanto una seña de identidad de las editoriales parecería ser el control del mercado de ediciones. Frente a 22 impresiones emprendidas por universidades –muchas de ellas reproducciones facsimilares de documentos, no necesariamente nuevas versiones de textos canónicos- 45 volúmenes, bien comerciales, dicen un claro filón del negocio en el sector privado. Por ello también puede precisarse que a mayor distancia de los grandes centros de impresión local –Barcelona, Madrid- mayor puede ser la presencia de la edición universitaria. Variación geográfica que también se combina, según el prestigio del autor, con una primacía notoria de los críticos con pública trayectoria en los sellos privados. Sería inferible un movimiento que dijese que la consagración supone el éxodo del claustro doméstico universitario en beneficio de la entronización pública comercial.

Todas estas variables, geográficas, académicas, tipológicas, mercantiles y de valoración simbólica de los productos inciden, en gran manera, a la hora de favorecer o desalentar lo nuevo, y, mucho más aún, lo teórico, en tanto y en cuanto tal disciplina no goza de un reconocimiento unánime en el medio. Y se vuelve en un todo comprensible que a la hora de predicar líneas dominantes, o presencias inequívocas, todo ello se tome, no sólo bajo beneficio de nuevos y progresivos inventarios, sino también, con la cautela que las variaciones objetivas puntualizadas sugieren.

Por ello mismo, y aunque el muestreo obtenido y los recaudos de procedimiento adoptados parecían desalentarme paso a paso, acometí la labor de discriminar según zonas genéricas y subzonas temáticas todo lo inventariado de modo tal que en aquellos núcleos recurrentes se pudiese dirimir la presencia de alguna corriente crítica-teórica a la sombra, claro está, de temas relevantes para la agenda en curso.

En el caso del género lírico el contrapunto de ediciones y estudios críticos ofertados durante el período parecería indicar el dominio de investigación y crítica más armónico en lo que a combinación de prácticas profesionales respecta puesto que la lógica edición de versiones anotadas de poetas mayores o menores no desentona en intereses o focalizaciones con otros tantos abordajes críticos sobre los *corpora* poéticos predilectos al igual que sobre los autores.

Temática	Ediciones	Estudios Críticos
Romancero	1	3
Cancioneros	2	3
Cancioneros musicales	2	1
Academias	2	0
Garcilaso de la Vega	0	2
Juan Boscán	0	1
Hurtado de Mendoza	1	0
Fray Luis de León	0	1
Francisco de Herrera	0	1
Cervantes	0	1
Lope de Vega	3	1
Luís de Góngora	2	3
Francisco de Quevedo	0	2
Cáncer y Velasco	1	0
Erotismo	0	1
Teoría	0	2
Varios	3	2
Total	**17**	**24**

Situación ante la cual no resultaría descabellado puntualizar que dada la aristocracia del decir lírico en tratadistas y artes poéticas –previas

y coetáneas a nuestros autores- existiría cierta familiarización entre la reflexión teórica y la producción que habría alentado un andar acompasado de interpretaciones y textos. Andar que, por otra parte, y por intrincado que fuere, contaba siempre a su favor con los límites materiales del verso y el diseño estrófico ante supuestos de libérrimas exégesis.

Un retorno a Lope de Vega parece haberse consagrado con las versiones de la *La Dragontea*, del *Laurel de Apolo* y de sus *Rimas Sacras*, al cuidado de Antonio Sánchez Jiménez, Antonio Carreño, y de ambos dos en el último caso.

Y un interés renovado por la forma de transmisión y edición cancioneril, sin descuidar la dimensión musical, parecería constatarse con la publicación del *Cancionero de amor y de Risa* de Joaquín López Barbadillo al cuidado de Julia Labrador, con la *Primera Parte de flores de poetas ilustres de España*, de Pedro Espinosa, curada por José María Reyes Cano e Inoria Pepe Sarno o con el *Cancionero musical de la Colombina* que prepararon José Sierra Pérez y Carlos José Goncalvez Lara.

La *Poesía Completa* de Hurtado de Mendoza fue el resultado del trabajo de José Ignacio Diez Fernández y aquella de Jerónimo de Cáncer y Velasco le es debida a Juan Carlos González Maya.

Frente a este criterio editorial que parecería haber privilegiado parcelas poco frecuentadas de Lope, cancioneros y poetas renacentistas o autores del barroco tardío, los enfoques críticos se dividieron en dos rumbos que parecerían dar cuenta de orientaciones actuales en el trabajo textual con la poesía española del XVI y el XVII.

La pregunta por las especificidades retórico-poéticas de géneros, formas y estilos líricos parece nuclear un muy notorio conjunto de obras de las cuales cabe destacar, por sobre la aparente dispersión temática, el norte rector de lo que vuelve propio, en tanto actualización representativa de códigos artísticos preexistentes, a tales o cuales composiciones o conjuntos temáticamente definidos de uno o varios autores.

Así, por ejemplo, podríamos mencionar a Jesús Ponce Cárdenas, autor de *"Evaporar contempla un fuego helado". Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina* (Málaga: Universidad de Málaga, 2007. 390 pp.), a Arantza Mayo quien propone un acercamiento a *La lírica sacra de Lope de Vega y José de Valdivielso* (Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2007. 163 pp.), a María José Alonso Veloso, que indaga sobre *El ornato burlesco en Quevedo. El*

estilo agudo en la lírica jocosa (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007. 302 pp.) o a Juan José Pastor Comín, responsable de *Cervantes: Música y Poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino* (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007. 384 pp.). Todos ellos trabajan en la lírica desde un lugar de enunciación común y esta inquietud bien podría encontrarse representada, también, en los enfoques críticos editados por Pedro Ruiz Pérez *Cánones críticos en la poesía de los siglos de oro* (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007. 312 pp.).

De quien, dicho sea de paso, también debería mencionarse, su *Entre Narciso y Proteo. Lírica y escritura de Garcilaso a Góngora* (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007. 128 pp.) por cuanto explicita, allende los méritos propios de sus propuestas, cómo la cartografía lírica de la meditación poética sobre el Renacimiento y el Barroco español reconoce, una y otra vez, como faros reticuladores de sentidos a los dos autores mencionados. Recurrencia que, si bien puede entenderse como plenamente justificada, dice la inquietud no manifiesta por la evolución y el cambio en sistemas poéticos en apariencia tan diversos.

Estudios críticos sobre el romancero, debidos a Beatriz Mariscal y a Miguel Romero Sáiz, dicen los puntos de contacto entre las dos prácticas editoriales diferenciadas, puesto que la preocupación por nuevas ediciones se acompasa en estos estudios. Y algo semejante sucede con los cancioneros, en torno a los cuales se destacan los enfoques de Oscar Perea Rodríguez, el trabajo de Juan Carlos Conde y Víctor Infantes o el de Mariano Lambea Castro y Dolores Fernández.

Las perspectivas temáticas, que operan sobre categorías críticas o motivos poéticos, son objeto de análisis en las composiciones de un mismo o varios autores pues el erotismo es trabajado en *Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología* (Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 2007. 133 pp.) y en el estudio de Félix Cantizano Pérez *El erotismo en la poesía de adúlteros y cornudos en el Siglo de Oro* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007. 243 pp.). Y María Cristina Cabani se aproxima también a él en *El gran ojo de Polifemo: visión y voyeurismo en la tradición barroca de un mito clásico* (Málaga: *Analecta Malacitana*, 2007. 206 pp.).

Frente a estos cauces, típicamente hispánicos, contrastan las aproximaciones de la academia americana cuyos aportes señalan, por los temas y problemáticas abordadas, la sintonía de objetos críticos con las herramientas propuestas. En efecto, la emergencia de abordajes que podrían considerarse propios de la llamada crítica cultural se advierten en

las propuestas de Richard Helgerson *A Sonnet from Carthage: Garcilaso de la Vega and the New Poetry of Sixteenth-Century Europe* (Philadelphia: U of PA Press, 2007. 120 pp.), de Javier Lorenzo *«Nuevos casos, nuevas artes»: Intertextualidad, autorrepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán* (NY: Peter Lang, 2007. 214 pp.) o en la de Scott Sigel *The Baroque Poetry of Fernando de Herrera, 1554-1597: Decoro in the Spanish Poetry of the 16th and 17th Centuries* (Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2007. 144 pp.) quienes, quizás de un modo para nada casual, se concentran en las figuras ideológicamente más representativas del primer y segundo renacimiento, etapas político-culturales en que la apropiación y consolidación de los metros italianos ocurría en un contexto tético del imperio, vía ésta que, sin duda, optimiza las indagaciones.

Y es este clivaje en dos cursos bien distintos –aquel de la especificidad lírica en tierras peninsulares y éste último de la visión cultural- el que nos alerta, también, sobre la no siempre asequible sintonía teórico-crítica con los contextos culturales a los que sus producciones y lecturas se ofrecen. Puesto que si bien se advierte cómo hoy día estas visiones –en un contexto mundial globalizado y, a la vez, preocupado por los particularismos- concitan los mayores beneplácitos, no puede el investigador menos que preguntarse sobre la dispar suerte de los asertos de Maravall cuando, muchos años antes, predicara la sintonía de la forma soneto con el surgimiento del Estado Moderno en su *Estado Moderno y mentalidad social*.

30 ediciones y 83 estudios críticos anuncian los siempre prolíficos confines de la ficción en prosa y formas narrativas afines, pero a poco que se indague sobre los contenidos de tal floración podrá advertirse más de una señal de alarma.

Temática	Ediciones	Estudios Críticos
Caballeresca	6	2
Pastoril	2	0
Bizantina	0	0
Morisca	1	0
Celestinesca	1	0
Picaresca	3	0
Historia	0	1
Oralidad / Escritura	0	1
Cervantes	4	75
Lope de Vega	1	0
Quevedo	1	0
Tratados	3	0
Temas varios	8	4

En materia de ediciones no debería soslayarse la reciente versión que preparó Jacques Joset sobre *La lozana andaluza* ni la muy útil y señera labor del Centro de Estudios Cervantinos en una de cuyas series se continúan publicando los textos que habrían conformado la biblioteca de don Quijote.

La *Demanda del Santo Grial* fue preparada por José Ramón Trujillo (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006. 80 pp.), la de *Lanzarote del lago* tuvo en Antonio Contreras Martín y Harvey

L Sharrer a sus responsables (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006. 399 pp.), la de *Reimundo de Grecia* fue el resultado del esfuerzo de Javier Guijarro Ceballos (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. 100 pp.) y la de *Florindo* del de Alberto del Río (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. 318 pp.). En Italia, y fuera del marco de este emprendimiento editorial, Claudia Dematté viene de ofrecer su versión del *Palmerín de Oliva* de Juan Pérez de Montalbán (Viareggio: Mauro Baroni, 2007. 250 pp.).

En el campo de las *novellas a la italiana* o de narraciones con otras convenciones genéricas no puede soslayarse la edición de las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega preparadas por Marco Presotto. (Madrid: Castalia, 2007. 264 pp.), como así tampoco una nueva edición del *Abencerraje* y dos versiones diversas de *El pastor de Fílida* de Luis Galvez de Montalvo, una en Valencia, preparada por Julián Arribas Rebollo, y otra en Málaga a cargo de Miguel Angel Martínez San Juan. Reiteración ésta última que parecería confirmar, al menos en parte, alguno de los reparos sobre los funcionamientos del campo intelectual del Siglo de Oro en la actualidad.

Pero el mayor reparo, sin duda alguna, no se origina en el universo de las versiones ofrecidas –muchas de las cuales bien estaban ameritando ser renovadas en anotación y fijación textual- sino, por el contrario, en lo que podría sugerirse como vana tierra de promisión dado que de los 83 estudios críticos 75 tienen a Cervantes y su *Quijote* como foco neurótico obsesivo de su investigación.

Lo ingente de esta parcela desacreditaría, a mi entender, toda hipótesis positiva al respecto. No tanto porque se pretenda esbozar aquí un ataque maníaco a quienes bien pueden trabajar seriamente en él cuanto por el hecho de que resulta casi imposible configurar a este colectivo como un grupo de lectores capacitados de mantenerse actualizados y, lo que sería aún más importante, en estado de diálogo con los colegas.

Y ello, por triste que resulte, bien puede explicar mucho de la reiteración y falta de originalidad en las lecturas propuestas aunque no menor es la responsabilidad que le caben a las universidades y casas de impresión que parecerían creer que todos los años es necesario tener en la propia colección algo sobre Cervantes publicado.

Quien ponga en duda esta opinión podrá consultad cómo casí el 90 % de las universidades españolas ha publicado en el 2007 algo sobre el tema y como otro tanto ocurre con los otros ámbitos de edición. Podría

decirse, un tanto sombríamente, que el *Quijote* se consolidó, luego del 2005 y tanta proliferación de aniversarios, como objeto de venta y consumo –y en tanto tal indicador de prestigio de doble entrada- antes que como foco de estudio.

Podría objetárseme, quizás, falta de entusiasmo en mis lecturas y, por qué no, cierta dureza, pero lo cierto es que a la par de la repetición de las misma fórmulas "Cervantes y …" –para cuando se quiere demostrar el saber infinito, cuasi divino del autor- o "El *Quijote* en …" –para certificar la evangelización universal de todo lo conocido por la magna obra-, comienza a advertirse en lo publicado en el campo de la crítica sobre narrativa una nueva cepa –mutada probablemente- del mismo virus. Ahora también se afianza el hábito de leer cuanta narración del período nos interese desde el atalaya cervantino.

Y si bien puede pensarse que esto puede responder a la consolidación del Quijote como texto trabajado en los Departamentos consagrados a Literaturas Comparadas –otro de los filones en boga y, en algunos territorios, cumbre del prestigio académico-, no me decantaría por tan ingenuo diagnóstico puesto que estimo que prima la certeza económica de que cuanto título se anuncie *sub specie cervantina* gozará de mayor fortuna que las versiones donde no se explicite esta mirada.

Es obvio que, pese a lo afirmado, muchos textos tienen valor y suponen aportes innovadores para el campo –en breve síntesis podríamos mencionar los trabajos de Friedman, Grilli, Guntert, Maestro, Montero Reguera, Parodi, Pedraza Jiménez, Ruta, Gorla, Cátedra y tantos otros- al igual que valiosas reediciones –un Casalduero y un Maravall–, sin contar, por cierto, los volúmenes de actas cuya valía depende, de un modo aleatorio y casi exclusivamente, de la trayectoria de los expositores que participaron, pero no puede ignorarse que la desproporción de lo editado desdibuja el fresco de la materia a inventariarse al igual que toda posibilidad seria de un reconocimiento sistemático e integral de corrientes críticas en vigencia.

El ámbito del teatro goza, en este sentido, de una mesura envidiable, aunque no está exento de otro desequilibrio puesto que es la única parcela crítica de todo lo publicado donde son más abundantes las ediciones que los estudios de las obras. Aquí se invierte el principio rector de todo el Siglo de Oro y se advierte, fácilmente, cómo esto puede explicarse por la existencia de proyectos editoriales de larga data muy bien consolidados muchos de los cuales han sido magistralmente diseñados y coordinados por don Ignacio Arellano quien junto a una

verdadera pléyade de editores, consagrados unos, noveles otros, renuevan día a día el desafío de la edición de tantas obras del período.

El siempre vigente interés por Calderón –con 10 títulos- se hermana en el continuo atractivo de Lope de Vega –con 9 versiones-. Y si Rojas Zorrilla resultó renovado, con el empuje de celebraciones y homenajes recientes también conservó el mismo margen de atractivo Vélez de Guevara pues George Peale y William Manson aportaron tres nuevas comedias del autor, como tampoco fue menor el interés por otros ingenios que, globalmente, los clásicos y los menores, resultaron estampados de nuevo en 42 ocasiones.

Y no es un dato a pasarse por alto el hecho de que el cuerpo de anotadores y prologuistas del conjunto se reparta entre docentes y catedráticos de probadísima solvencia en la materia, al igual que dilatada experiencia en el campo de la investigación dramática. Así, y sólo a título de ejemplo, podríamos recordar como María Grazia Profetti preparó *El vellocinio de oro* de Lope, como la parte IX de las comedias del Fénix vió la luz nuevamente gracias a la coordinación de Marco Presotto, la versión de *La Aldehuela* de Ricardo Serrano, nuevas versiones calderonianas en la editorial Reichemberger al cuidado de Luis Galván y Carlos Mata, de Victoriano Roncero, de Valentina Nider, de Juan Manuel Escudero y de Enrique Duarte, los tres volúmenes de Comedias de don Pedro fijados por Luis Iglesias Feijóo, Santiago Fernández Mosquera y Don William Cruickshank, los tomos VI y VII del teatro completo de Mira de Amescua preparados por Agustín de la Granja, y, por supuesto, las obras completas de Francisco Rojas Zorrilla que editaron Rafael González Cañal, Elena Marcello y Felipe Pedraza.

Temática	Ediciones	Estudios Críticos
Calderón	10	3
Cervantes	0	1
Guillén de Castro	1	0
Lope de Vega	9	5
Mira de Amescua	2	3
Rojas Zorrilla	4	2
Tirso de Molina	0	1
Vélez de Guevara	4	0
Autores y Temas Varios	12	18
Recepción	0	1
Teoría	0	1
Total	**42**	**35**

Debe mencionarse, con todo, cómo, en lo que respecta a estudios críticos, las preferencias se subvierten. Quien retiene la palma de la victoria es Lope –con 4 estudios- aunque, muy cerca en interés, le siguen Calderón, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla con 2.

Entre ellos de singular interés, es el volumen coordinado por Fausta Antonucci sobre *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega* (Kassell: Reichenberger, 2007. 231 pp.), los dos volúmenes del infatigable Ignacio Arellano -*Editar a Calderón. Hacia una edición crítica de las comedias completas* (Madrid: Iberoamericana, 2007. 126 pp.) y *El mundo maravilloso de los autos de Calderón* (Kassel: Ed.

Reichenberger, 2007. 244 pp.)-, dos estudios consagrados a Mira de Amescua -*El teatro de Mira de Amescua. Para una lectura política y social de la comedia áurea* de Antonio Muñoz Palomares (Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2007. 445 pp.) y *Teatro e historia en Mira de Amescua: Don Bernardo de Cabrera* de Antonio Serrano Agulló (Kassel: Reichenberger, 2006. 319 S pp.)- la muy útil *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla* preparada por Rafael González Cañal, Ubaldo Cerezo Rubio y Germán Vega García-Luengos (Kassel: Reichenberger, 2007. 458 pp.).

En términos críticos, por otra parte, creo que no se debería soslayar una marca distintiva del colectivo de investigadores en teatro áureo que es la capacidad infatigable de generar, año tras año, volúmenes temáticos sobre aspectos de interés que, por sí mismos, quizás no resultan agotados o sistemáticamente planteados por un único investigador en forma de libro pero que, no obstante, en la coordinación o en el debido apego a un lema convocante para jornadas o encuentros académicos, se terminan acrisolando en la multiplicidad de enfoques y en la variedad de propuestas, a punto tal que, desde entonces, muchos devienen hitos insoslayables en la materia.

En términos teóricos –como ejes de lectura que atraviesan el *corpus* de un autor o de la producción dramática del período en su conjunto- debería señalarse, no obstante, una reencuentro temático en la preocupación por la historia. Así, por ejemplo, tenemos el volumen de Teresa Kirschner, y Dolores Clavero Cropper sobre *Mito e historia en el teatro de Lope de Vega* (Alicante: Universidad de Alicante, 2007. 312 pp.) y con señeras y sólidas argumentaciones en lo que respecta al trabajo con leyendas, crónicas, y sucesos contemporáneos que testimonian la multifacética sustancia de que se nutre la histórica en las producciones de Lope, Tirso y Calderón, el muy bien planteado volumen de Florencia Calvo *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español* (Buenos Aires, Eudeba, 2007), estudio muy sólido cuyas tesituras, en lo que respecta a propuestas ideológicas y entrecruzamientos poéticos y políticos depararán, seguramente, productivos reencuentros críticos para la comunidad académica.

Este paneo sobre los cauces críticos no tendría miras, aún en sus limitaciones y provisoriedad, de tener visos de realidad si entre sus puntos de interés no se incorporarse, además de las tres grandes parcelas genéricas de la literatura –drama, lírica, prosa-, dos focos bien distintivos, para innumerables tradiciones filológicas y críticas a la hora de definir lo hispánico en el renacimiento y el barroco. Me refiero a la presencia de

textualidades religiosas y, por otro lado, al rico filón de estudios sobre la cultura, la historia y la política del período.

Los sondeos sobre la espiritualidad renacentista y barroca habían florecido, en los últimos decenios, bajo el impulso de ciertas perspectivas de género que, preocupadas por inventariar y relevar las producciones conventuales de tantas mujeres ordenadas, comenzaron a editar y trabajar sobre un variado abanico de narrativas íntimas. Autobiografías –libres o por encargo de confesores- y cartas comenzaron a reconfigurar el sistema de escritoras mujeres del período y, lo que fue aún más interesante, la faz conocida, pero no siempre bien documentada, de los perfiles culturales al interior de los claustros. Sin soslayar, claro está, el rico filón que supuso para los que indagaban la noción de testimonio o experiencia en la serie literaria.

Temática	**Ediciones**	Estudios Críticos
Arias Montano	1	0
San Juan de la Cruz	1	0
Santa Teresa de Jesús	1	2
Fray Luís de León	0	1
Sor Juana Inés de la Cruz	1	6
Género	1	1
Tratados	5	0
Oratoria Sagrada	0	1
Programas religiosos	0	1
Santoral	0	2
Teoría	0	1
Total	**10**	**15**

Hoy día este interés no ha decrecido, aunque podría mencionarse una creciente atención no por la faz íntima del hecho religioso sino, antes bien, por la dimensión sujetiva de los programas de la fe oficial al interior del Imperio. Un buen conjunto de estudios críticos y ediciones de textos habitualmente ignorados, de tenor dogmático y programático, testimonian este interés por la dimensión pública de la religión.

En materia de estudios puede mencionarse el de José Oscar Carrascosa Tinoco *Literatura devocional en la Marbella barroca: (una aproximación a la oratoria sagrada malagueña del siglo XVII)* (Marbella: Ayuntamiento de Marbella, 2007. 176 pp.) o el trabajo de José Ignacio Gómez Zorraquino, *Los santos Lorenzo y Orencio se ponen al servicio de las "tradiciones" (siglo XVII)* (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007. 231 pp.) aunque los puntos realmente relevantes son las versiones hoy día asequibles.

Por un lado el *Tratado de la redención de cautivos: en que se cuentan las grandes miserias que padecen los cristianos que están en poder de infieles*, *y cuán santa obra sea la de su rescat*e de Jerónimo Gracián de la Madre de Dios -Edición de Beatriz Alonso Acero (Valencina de la Concepción: Ediciones Espuela de Plata, 2006. 136 pp.)- el *Compendio breve de ejercicios espirituales: compuesto por un monje de Montserrat entre 1510–1555* editado por Javier Melloni Ribas (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007. 239 pp.), las *Decisiones prácticas y morales para curas, confesores y capellanes de los ejércitos y armadas*. *Avisos políticos, ardides militares y medios para afianzar los buenos sucesos de la guerra* de Benito Remigio Noydens –edición de Elena del Río Parra (Madrid: Ministerio de Defensa de España, 2006. pp.)- el *Consuelo de la vejez: aviso de bien vivir* –versión preparada por Felisa García de la Cruz (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007. 388 pp.)- o las más conocida *Guía de maravillas* de Fray Luis de Granada –Edición de Giuseppe Mazzocchi (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006. 2 vols. 1120 pp.)-.

Los grandes místicos y figuras de la espiritualidad del período (San Juan, Fray Luis, Santa Teresa) conservaron el interés, aunque no puede ignorarse la marcada preeminencia, en estos tiempos, de los estudios sobre la figura política, poética, filosófica y religiosa de Sor Juana. Un bien nutrido conjunto de estudios –al igual que numerosas novelizaciones de su vida integral o de parcelas de ella- así lo ejemplifican. Verónica Grossi inquiere sobre los *Sigilosos v(u)elos*

epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz (Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2007. 187 pp.), José Pascual Buxó en *Sor Juana Inés de la Cruz: lectura barroca de la poesía* (Valencina de la Concepción: Renacimiento, 2007. 408 pp.) revisita los confines poéticos de la décima musa, Octavio Castro López reflexiona sobre su interacción política en *Sor Juana Inés de la Cruz y el último de los Austrias* (México, UNAM, 2007) y Alberto Pérez-Amador Adam, finalmente, nos ofrece una actualizada puesta al día en *La ascendente estrella. Bibliografía de los estudios dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX* (Frankfurt am Main: Vervuert, 2007. 198 pp. + 1 CD-ROM).

El campo más amplio de cultura, historia y sociedad, cuyo provecho en estudios y perspectivas que pueden ir de la más tradicional sociocrítica a los más modernos enfoques culturalistas, ha sido bien demostrado, está sobradamente representado.

Y si bien muchos de estos textos no son, en sentido estricto, textos sobre literatura, y menos aún sobre cuestiones teóricas, no debería soslayarse cómo de los 138 volúmenes relevados, 44 se corresponden, exactamente, con obras que enfocan aspectos puntuales del relato histórico tanto desde una perspectiva tradicional –perfiles biográficos, clases sociales, estructuras de dependencia y de articulación de los distintos actores- como más modernas –historias de mentalidades o representaciones-.

Temática	**Ediciones**	Estudios Críticos
Arte	1	3
Bibliomanía e imprenta	0	15
Biografías	5	4
Cervantes - influjo	0	1
Conquista	0	2
Crónicas de Indias	0	2
Docencia	0	1
Documentos	1	0

Espiritualidad	0	4
Fiestas	1	1
Género	1	5
Historia	5	44
Humanismo	7	15
Ingenieros	0	1
Lengua y Retórica	1	6
Minorías	1	9
Mitología	0	1
Oralidad	0	1
Política	0	1
Quevedo	0	4
Relaciones de Sucesos	1	0
Santoral	0	4
Sátira	0	1
Teoría	1	5
Tipos sociales	0	2
Tratados	4	2
Varios	4	4
Viajes	1	0
Total General	**34**	**138**

Desgajado este magno apartado –que muchos descalificarían sin más por considerarlos enfoques estrictamente históricos, deslinde que no se practica porque supondría un posicionamiento crítico teórico hostil a las perspectivas que tan sabiamente se nutren con él-, tres focos de interés bien notorios reclaman la atención del investigador.

En primer lugar, no puedo ignorarse cómo se constata una marcada floración de textos que indagan sobre la cultura material del período, muy particularmente en lo que concierne al fenómeno de impresión de los libros, los procesos de fijación textual en la adaptación cultural al sistema de tipos móviles, la vida, oficios y mercados de los libreros, al igual que, claro está, las incipientes prácticas de lectura de los impresos.

Si Vicente Bécares Botas analiza las *Librerías salmantinas del siglo XVI* (Burgos: Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua, 2007. 508 pp), María Marsá enfoca los *Materiales para una historia de la imprenta en Valladolid (siglos XVI y XVII)* (León: Universidad de León, 2007. 533 pp.) mientras que María del Carmen Álvarez Márquez se preocupa por *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del quinientos* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007. 418 pp.).

Lina Bolzoni en *La estancia de la memoria. Modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta* (Madrid: Cátedra, 2007. 347 pp.) reflexiona sobre las peculiaridades de las articulaciones de sendas series mientras que Antonio Urquízar Herrera focaliza en *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento* (Madrid: Marcial Pons, 2007. 229 pp.) la fragua de valoraciones culturales en torno a la lectura. Importantes catálogos de impresos nos legan Julia Méndez Aparicio, Encarnación Sánchez García, Josep Marqués y Montserrat Lamarca Morell.

Frente a este nutrido conjunto, que tiene al libro como principal actor de una revolución cuyos influjos y alcances nunca parecen agotarse en la sabia consideración crítica, un segundo grupo, conceptualmente ligado a este primero también sobresale sin medias tintas: el de los estudios sobre la corriente humanista, su ideario y prácticas culturales.

Aspectos generales sobre la cultura renacentista en determinadas ciudades o comunidades se hacen presentes –tal el caso de Antonio

Herrera Casado *El Renacimiento en Guadalajara* (Guadalajara: Aache Ediciones, 2007. 248 pp.) o el de María Águeda Moreno Moreno *Estudios de humanismo español: Baeza en los siglos XVI–XVII* (Baeza: Ayuntamiento de Baeza, 2007. 1004 pp.)- y no faltan tampoco los enfoques que priorizan a alguno de los pensadores destacados del período como, por ejemplo, la edición preparada por José María Maestre de *Benito Arias Montano y los humanistas de su tiempo* (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2006. 2 vols. 499 + 460 pp.) resultado del Congreso Internacional "Benito Arias Montano y su Tiempo", celebrado del 15 al 19 de octubre de 2001 en Fregenal de la Sierra (Badajoz) o el estudio de Luis Gómez Canseco sobre *Poesía y contemplación: "Las Divinas Nupcias" de Benito Arias Montano y su entorno literario* (Huelva: Universidad de Huelva, 2007. 444 pp.)

Aunque si se debiese destacar algún fenómeno es el de la frecuentación de la figura de Juan Luis Vives. Valentín Moreno Gallego (ed.) enfocó *La recepción hispánica de Juan Luis Vives* (Valencia: Generalitat valenciana, 2006. 1 CD-ROM + 832 pp.), Simón A. Vosters se preocupó en *La dama y el humanista. Doña Mencía de Mendoza y Juan Luis Vives entre Flandes y Valencia* (Murcia: Nausicaa Edición Electrónica, 2007. 326 pp.) por los vínculos privados del escritor y Enrique González González en *Una república de lectores. Difusión y recepción de la obra de Juan Luis Vives* (México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 519 p.) por la impronta de tal legado.

Y si bien su inclusión en este apartado puede percibirse, en sí misma, como limitativa de la valía y alcances generales del conjunto de artículos recolectados, es en este grupo que consideramos también el valiosísimo aporte de Augustin Redondo en el volumen que publicara a instancias del premio Antonio de Nebrija que se le tributara. *Revisitando las culturas del siglo de oro: mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007. 288 pp.) es, como bien los especialistas lo saben, mucho más que un simple texto o coletánea de publicaciones previas, puesto que allí puede leerse, en el envés del ordenamiento propuesto en cuatro núcleos conceptuales bien sólidos, no sólo la trayectoria intelectual del crítico francés en el campo de la literatura española del Siglo de Oro, sino también toda la valía de su magisterio y de lo que, con justo derecho, bien podría ser denominado la escuela parisina del CRES.

Finalmente, aunque el trazado de esta órbita editorial podría ampliarse aún más y ser redefinida si se reformularan los datos a partir de los cuales se ha erigido, merecen mencionarse un notorio agrupamiento de 9 publicaciones que tienen por mira común la vida cotidiana de las minorías en el período en cuestión.

La gran mayoría se preocupa por los moriscos. Bernard Vincent, Trevor Dadson, María Soledad Carrasco Urgoiti, y José María García Avilés entre otros ofrecen volúmenes que indagan sobre varios aspectos de la experiencia minoritaria en tiempos de invisibilización y sojuzgamiento, mientras que Alejandro Martínez Diehr focaliza las condiciones jurídicas de los gitanos y Jonathan Diecter el fenómeno de la literatura judía en la península. Coincidencias todas ellas que, en términos críticos, testimonian no sólo la vigencia de los enfoques que indagan por la cuestión del otro desde un variado arsenal de aportes metodológicos, cuanto, asimismo, la sintonía de determinadas prácticas críticas con fenómenos o problemáticas culturales coetáneas.

¿O acaso no es llamativo como en una cultura conminada a plantearse las coyunturas de excepción, a partir de las meditaciones de Agamben, no resurgen, en la agenda crítica de tantos investigadores, las condiciones de excepción del pasado en los propios objetos de estudios?

Teoría y prácticas críticas, teorías y lecturas, se imbrican mutuamente, y no sería errado concluir que para entender unas es menester también considerar las otras.

Quizás, al fin de cuentas, no sea tan inoportuno recordar, a modo de coda conclusiva que al ser interpelado por un debate análogo como el que hoy nos convoca, Jorge Luis Borges supo responder:

> "Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual –ésta por ejemplo- como la leerán el año 2000, yo sabría como será la literatura del año 2000"[15]

Nos corresponde a nosotros, entonces, preguntarnos, cómo leemos cuando hacemos crítica.

[15] Borges, Jorge Luis, "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw" en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974 y 1979, p.747.

BIBLIOGRAFíA COMPULSADA

Advertencia Liminar

La presente bibliografía supone la integración del trabajo de seis referencistas diversos seleccionados, a tal efecto, por la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH) y a partir de cuyos datos el presente estudio se forjó. El mérito y el reconocimiento por la labor llevada a cabo amérita, entonces, su recuerdo:

- La bibliografía correspondiente a Alemania fue preparada por Christoph Strosetzky y Susanne Perrevoort (Westfälische Wilhelms-Universität Münster)
- La bibliografía correspondiente a Argentina fue preparada por Juan Diego Vila (Universidad de Buenos Aires – Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso")
- La bibliografía correspondiente a España fue preparada por Miguel M. García-Bermejo Giner (Universidad de Salamanca – SEMYR) bajo la coordinación general de María Isabel Toro Pascua (Universidad de Salamanca – SEMYR).
- La bibliografía correspondiente a Estados Unidos fue preparada por Susan Byrne (State University of New York, College at Oneonta).
- La bibliografía correspondiente a Francia fue preparada por Jean Claude Seguin.
- La bibliografía correspondiente a Italia fue preparada por Renata Londero (Universidad de Udine).
- La bibliografía correspondiente a México fue preparada por Lauro Zavala (Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco).

Las bibliografías que cada uno de ellos elaboró no reconocen – salvo casos puntuales como el de España- periodización alguna

circunstancia por la cual se debió extractar lo propio del Siglo de Oro de un informe más amplio y general.

Si bien la AIH sentó pautas claras en lo que respecta al criterio de incorporación de novedades al propio *Boletín* –muchas de ellas especificadas en nota en el cuerpo principal de este estudio- no es ocioso reiterar, conforme podrá advertirse, que en algún caso podrán detectarse criterios de relevancia diversos del esperable y que, por otra parte, se ocasionaron problemas de registros dobles sobre los cuales, para mayor fidelidad de lo informado, se decidió no suprimir ni intervenir las minutas.

Por ello vale insistir en que estos registros dobles de una misma obra pueden originarse tanto en el caso de editoriales con doble sede (e.g. Iberoamericana-Vervuert, inventariados tanto por los referencistas de Alemania como por aquellos de España) como en contextos en que los críticos intervinientes en el texto referido editan en confines diversos del propio país –el ejemplo notorio son los autores o editores de nacionalidad italiana-.

Un detalle no menor, por otra parte, es que lo que se analizó como un año calendario perfecto no respeta, por los tiempos de edición, el lapso que va del 1º de enero al 31 de diciembre del año en cuestión, sino, por el contrario, doce meses corridos que pueden variar según la época del año en que se encarga el trabajo a los referencistas. Si la tarea debe estar lista para marzo, suelen consignarse los doce meses previos. Además, y en lo que a fechas respecta, tampoco hay que pasar por alto que las bibliografías que se anuncian como propias de un determinado año calendario admiten las entradas de aquellas obras que el referencista ignoró de producciones de años previos.

Destáquese, finalmente, que con el objeto de una más clara visualización de la producción de cada confín nacional se consignaron los títulos con letra de color diverso.

Todo lo propio de España –por cuantía y preeminencia- va en negro. Aquello que se editó en Alemania se distingue por la letra en violeta, el material de Argentina se destaca en naranja, la producción de Estados Unidos se ve individualizada por el color azul, el gris es el que marca los ingresos de Francia mientras que el verde hace lo propio con Italia y el rojo con México.

LIBROS

ABAD, JOSÉ. *El poder de las musas: (literatura y política en los siglos XVI y XVII, maquiavelismo en el siglo de oro español)*. Granada: Universidad de Granada, 2007. 1 CD-ROM.

ABELLÁN, JOSÉ LUIS. *Los secretos de Cervantes y el exilio de don Quijote*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006. 204 pp.

Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo Cuarto el Grande. Año de 1637. Edición de M. Teresa Julio. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert, 2007. 278 pp.

Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Lectores del Quijote: celebrado en Almagro, Alcázar de San Juan, Campo de Criptana, Ciudad Real y Toledo, del 21 al 25 de noviembre de 2005. Toledo: Castilla-La Mancha, 2007. 216 pp.

AGUILAR, PEDRO DE. *Tractado de la cavalleria de la gineta [Reprod. facs. de la ed. de Sevilla: Imp. de Hernando Díaz, 1572]*. Mairena del Aljarafe: Extramuros, 2007. 190 pp.

AGUIRRE DE CÁRCER, LUISA F. & J. IGNACIO DÍEZ FERNÁNDEZ. *Teresa de Jesús. Selección de escritos para un lector del siglo XXI*. Madrid: Temas de Hoy, 2007. 221 pp.

ALARCOS LLORACH, EMILIO. *El fruto cierto. Estudios sobre las odas de fray Luis de León*. Edición de Emilio Martínez Mata. Madrid: Cátedra, 2006. 168 pp.

ALCINA ROVIRA, JUAN FRANCISCO & JUAN SALVADOR RECASENS. *La Biblioteca de Antonio Agustín*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007. 588 pp.

ALEJO MONTES, FRANCISCO JAVIER. *La docencia en la Universidad de Salamanca en el Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007. 64 pp.

ALEXANDER-BAKKERUS, ASTRID (ED.). *Pedro de la Mata - arte de la lengua Cholona (1748)*.Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2007. 257 pp.

ALONSO, ÁLVARO & JOSÉ IGNACIO DÍEZ FERNÁNDEZ (EDS.). *"Non omnis moriar": estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*. Málaga: Analecta Malacitana, 2007. 462 pp.

ALONSO VELOSO, MARÍA JOSÉ. *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007. 302 pp.

ALVAR, CARLOS; ALFREDO ALVAR EZQUERRA & FLORENCIO SEVILLA ARROYO. *Gran enciclopedia cervantina. III. Casa de Moneda–Juan de la Cueva*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos: Castalia, 2006. 1.058 pp.

ALVAR, CARLOS; ALFREDO ALVAR EZQUERRA & FLORENCIO SEVILLA ARROYO. *Gran enciclopedia cervantina. IV: Cueva de Montesinos–Entrelazamiento*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos–Castalia, 2007. xxviii + 1.050 pp.

ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Mª CARMEN. *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del quinientos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007. 418 pp.

ANTONUCCI, FAUSTA (ED.). *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*. Firenze: Alinea, 2007. 198 pp.

ANTONUCCI, FAUSTA (ED.). *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger, 2007. 231 pp.

ARANDA PÉREZ, FRANCISCO & FERNANDO ARANDA ALONSO. *La construcción de un mito urbano: Toledo en la época del "Quijote"*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006. 91 pp.

ARBORÍES, MANUEL CASADO (ED.). *Escrituras silenciadas en la época de Cervantes*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2006. 546 pp.

ARCO MOYA, JUAN. *Proceso de beatificación de San Juan de la Cruz: proceso de Jaén, años 1627–1628*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 2006. 312 pp.

ARELLANO AYUSO, IGNACIO & MARC VITSE (EDS.). *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. Tomo II: El sabio y el santo*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert, 2007. 504 pp.

ARELLANO AYUSO, IGNACIO & VICTORIANO RONCERO LÓPEZ (EDS.). *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Sevilla:

Renacimiento, 2006. 359 pp.

ARELLANO AYUSO, IGNACIO (ED.). *Don Quijote en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX*. Madrid: Visor Libros, 2007. 608 pp.

ARELLANO AYUSO, IGNACIO (ED.). *San Francisco Javier entre dos continentes*. Madrid: Iberoamericana, 2007. 269 pp.

ARELLANO AYUSO, IGNACIO *ET ALII* (EDS.). *[Comedias burlescas del Siglo de Oro. T. VI] El rey Perico y la dama tuerta; Escanderbey; Antíoco y Seleuco; La venida del duque de Guisa y su amada a Castelamar*. Madrid–Pamplona–Frankfurt am Main: Iberoamericana–Universidad de Navarra–Vervuert, 2007. 608 pp.

ARELLANO AYUSO, IGNACIO. *Editar a Calderón. Hacia una edición crítica de las comedias completas*. Madrid: Iberoamericana, 2007. 126 pp.

ARELLANO AYUSO, IGNACIO; JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE & GONZALO SANTONJA. *Auto sacramental y mojiganga del Cid*. Burgos: Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua, 2007. 134 pp.

ARELLANO, IGNACIO. *Francisco de Quevedo*. Madrid: Síntesis, 2006. 182 pp.

ARELLANO, IGNACIO (ED.). *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*. Kassel: Ed. Reichenberger, 2007. 244 pp.

ARELLANO, IGNACIO (ed.). *San Francisco Javier entre dos continentes*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2007. 269 pp.

ARELLANO, IGNACIO. *Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2007. 114 pp.

ARIAS MONTANO, BENITO. *Libro de José o Sobre el lenguaje arcano [estudio, transcripción y reprod. facs. de la ed. de: Antuerpiae: excudebat Christophorus Plantinus, 1571]*. Edición de Luis Gómez Canseco, Baldomero Macías Rosendo & Fernando Navarro Antolín. Huelva: Universidad de Huelva, 2006. 547 pp.

ARMENDÁRIZ ARAMENDÍA, ANA. *Edición crítica de El médico de su honra de Calderón de la Barca y recepción crítica del drama*.

Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2007. 640 pp.

ARTEAGA, ALMUDENA DE. *Beatriz Galindo, la Latina: maestra de reinas*. Madrid: Algaba Ediciones, 2007. 244 pp.

BARDAZZI, GIOVANNI (ED.). *Je te donne ces vers: almanacco petrarchesco = almanaque petrarquista: fait en hommage à Carlos Alvar par ses amis et collègues du Département de Langues et Littératures romanes de l'Université de Genève, à l'occasion de sa nomination comme docteur "Honoris Causa" par l'Université de Cordoue (Espagne)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. 48 pp.

BARREIRO GONZÁLEZ, GERMÁN. *Hipócrates en El Quijote*. León: Universidad de León, 2007. 157 pp.

BARRERA, TRINIDAD (ED.). *Herencia cultural de España en América: poetas y cronistas andaluces en el nuevo mundo. Siglo XVI [Actas del I Encuentro de Literatura Hispanoamericana Colonial]*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007. 206 pp.

BARRIO MARCO, JOSÉ MANUEL & MARÍA JOSÉ CRESPO ALLUÉ (EDS.). *La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007. 600 pp.

BARRIOCANAL LÓPEZ, YOLANDA (ED.). *Xornadas galegas de Xoana I de Castela e Filipe o Fermoso: segunda viaxe a España: quinto centenario, 1506–2006*. Santiago de Compostela–Orense: Fundación Caixa Galicia–Grupo "Marcelo Macías" de Colaboradores do Museo e Arquivo Provinciais de Ourense, 2007. 210 pp.

BASTIDA RODRÍGUEZ, PATRICIA. *Santa o hereje: la otra Teresa de Ávila en Impossible Saints de Michèle Roberts*. Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, 2006. 215 pp.

BASURTO, FERNANDO. *Florindo [Guía de Lectura]*. Edición de Alberto del Río. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. 72 pp.

BASURTO, FERNANDO. *Florindo*. Edición de Alberto del Río. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. 318 pp.

BÉCARES BOTAS, VICENTE. *Librerías salmantinas del siglo XVI*. Burgos: Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua, 2007. 508 pp.

BENÍTEZ ARIZA, JOSÉ MANUEL. *Gigantes y molinos: anotaciones en los márgenes de El Quijote*. Valencina de la Concepción: Renacimiento, 2007. 112 pp.

BENNASAR, BARTOLOMÉ. *Reinas y princesas del Renacimiento a la Ilustración: el lecho, el poder y la muerte*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007. 273 pp.

BERGMANN, EMILIE L Y STACEY SCHLAU, EDS. *Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*. NY: MLA, 2007. 320 pp.

BLANCO MOZO, JUAN LUIS. *Alonso Carbonell (1583–1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007. 513 pp.

BOEGLIN, MICHEL. *Inquisición y Contrarreforma: el Tribunal del Santo Oficio de Sevilla (1560–1700)*. Valencina de la Concepción: Ediciones Espuela de Plata, 2007. 306 pp.

BOEHMER, EDWARD. *Bibliotheca Wiffeniana. Spanish reformers of two centuries from 1520: their lives and writings, according to the late Benjamin B. Wiffen's plan and with the use of his materials*. Pamplona: Analecta Editorial, 2007. 783 pp.

BOLLINI, HORACIO. *Los espejos del Mundo Jesuítico-Guaraní*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2007.

BOLZONI, LINA. *La estancia de la memoria. Modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta*. Madrid: Cátedra, 2007. 347 pp.

BONILLA CEREZO, RAFAEL & ANGELINA COSTA PALACIOS (EDS.). *El Quijote (1605–2005): jornadas sobre El Quijote (1605–2005), desarrolladas en Córdoba los días 2 al 4 de marzo de 2005*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2006. 168 pp.

BRIOSO, SANTOS, HÉCTOR & JOSÉ REGUERA MONTERO. *Cervantes y América*. Madrid: Fundación Carolina–Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos–Marcial Pons Historia, 2006. 382 pp.

BROWN, KENNETH. *De la cárcel inquisitorial a la sinagoga de Amsterdam: edición y estudio del "Romance a Lope de Vera" de Antonio Enrique Gómez*. Toledo: Castilla-La Mancha, 2007. 488 pp.

BUENO SERRANO, ANA CARMEN. *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508–1516)*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2007. 1 CD-ROM.

BYRNE, SUSAN. *El Corpus Hermeticum y tres poetas españoles: Francisco de Aldana, fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Conexiones léxicas y semánticas entre la filosofía hermética y la poesía española del siglo XVI*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2007. 263 pp.

CABALLERO, FERMÍN. *Pericia geográfica de Miguel de Cervantes demostrada con la historia de Don Quijote de la Mancha. Edición facsímil de la primera edición Imprenta de Yenes: Madrid, 1840*. Estudio introductorio de de Joaquín Saúl García Marchante & María Cristina Fernández Fernández. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006. XLIV + 117 pp.

CABANELAS RODRÍGUEZ, DARÍO. *Juan de Segovia y el problema islámico*. Granada: Fundación El Legado Andalusí, 2007. 594 pp.

CABANI, MARIA CRISTINA. *El gran ojo de Polifemo: visión y voyeurismo en la tradición barroca de un mito clásico*. Málaga: Analecta Malacitana, 2007. 206 pp.

CACHO BLECUA, JUAN MANUEL (ED.). *De la literatura caballeresca al Quijote*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007. 420 pp.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *Comedias. T. I: La vida es sueño; Casa con dos puertas; El purgatorio de san Patricio; La gran Cenobia; La devoción de la cruz; La puente de Mantible; Saber del mal y el bien; Lances de amor y fortuna; La dama duende; Peor está que estaba; El sitio de Bredá; El príncipe constante. T. II: El mayor encanto, amor; Argenis y Poliarco; El galán fantasma; Judas Macabeo; El médico de su honra; Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario; El mayor monstruo del mundo; El hombre pobre todo es trazas; A secreto agravio, secreta venganza; El astrólogo fingido; Amor, honor y poder; Los tres mayores prodigios. T. III: En la vida todo es verdad y todo mentira; El maestro de danzar; Mañanas de abril y mayo; Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea; Afectos de odio y amor; La hija del aire, primera parte; La hija del aire, segunda parte; Ni amor se libra de amor; El laurel de Apolo; La púrpura de la rosa; La fiera, el rayo y la piedra; También hay duelo en las damas*. Edición de

Luis Iglesias Feijoo (T. I)., Santiago Fernández Mosquera (T. II). & Don William Cruickshank (T. III). Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2007. 3 vols. [LVII + 1139] + 1141 + 1334 pp.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *El Médico de su Honra*. Edición de Ana Armendáriz Aramendia. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert, 2007. 640 pp.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *La dama duende*. Edición de Fausta Antonucci. Barcelona: Galaxia Gutenberg–Círculo de Lectores, 2007. LXXV, 270 pp.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *El jardín de Falerina.* Ed. crítica de Luis Galván y Carlos Mata Induráin. Kassel: Ed. Reichenberger, 2007. 210 pp.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *El lirio y el azucena*. Ed. crítica de Victoriano Roncero. Kassel: Ed. Reichenberger, 2007. 273 pp.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *El viático cordero.* Ed. crítica de Juan Manuel Escudero. Kassel: Ed. Reichenberger, 2007. 245 pp.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *La torre de Babilonia.* Ed. crítica de Valentina Nider. Kassel: Ed. Reichenberger, 2007. 256 pp.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *Los misterios de la misa*. Ed. crítica de J. Enrique Duarte. Kassel: Ed. Reichenberger, 2007. 247 pp.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *La torre de Babilonia*. Ed. Valentina Nider. Pamplona-Kassel: Reichenberger, 2007.

CALVO, FLORENCIA. *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español.* Buenos Aires: Eudeba, 2007.

CÁMARA MUÑOZ, ALICIA (ED.). *Los ingenieros militares de la monarquía española en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica–Ministerio de Defensa, 2006. 384 pp.

CAMARERO, MANUEL & ANDRÉS AMORÓS. *Antología comentada de la literatura española: historia y textos: siglo XVI*. Madrid: Castalia, 2006. 575 pp.

CAMPO GUIRAL, MARÍA DE LOS ÁNGELES. *Devoción y fiesta en la pluma barroca de Ana Francisca Abarca de Bolea: estudio de la vigilia y octavario de San Juan Baptista*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007. 454 pp.

CAMPOS CAÑIZARES, JOSÉ. *Acercamiento al estudio del toreo caballeresco con parada en la época de Felipe IV*. Madrid: Fundación Universitaria San Pablo-CEU, 2007. 53 pp.

CAMPOS CAÑIZARES, JOSÉ. *Suertes y nociones de toreo caballeresco en tiempos de Felipe IV (1621–1665)*. Madrid: Fundación Universitaria San Pablo-CEU, 2007. 25 pp.

CAMPOS-HERRERO, DOLORES; CECILIA DOMÍNGUEZ LUIS & GUILLERMO PERDOMO HERNÁNDEZ. *Bartolomé Cairasco de Figueroa: a Viana, en desagravio*. Santa Cruz de Tenerife: Canarias, 2007. 104 pp.

CANALDA CÁMARA, JOSÉ CARLOS. *Los Santos Niños: diecisiete siglos de historia*. Tielmes: Ayuntamiento de Tielmes, 2006. 130 pp.

CANAVAGGIO, JEAN. *Cervantes y Francia*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007. 328 pp.

CÁNCER Y VELASCO, JERÓNIMO DE. *Poesía completa*. Edición de Juan Carlos González Maya. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007. 516 pp.

Cancionero musical de la Colombina: cantinelas vulgares puestas en música por varios españoles, s. XV. Edición de José Sierra Pérez & Carlos José Gosálvez Lara. Madrid: Sociedad Española de Musicología–Asociación Española de Documentación Musical–Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2006. 221 pp.

CANDELAS COLODRÓN, MANUEL ÁNGEL. *La poesía de Quevedo*. Vigo: Universidad de Vigo, 2007. 274 pp.

CANO TURRIÓN, ELENA. *Aunque entiendo poco griego. Fábulas mitológicas burlescas del Siglo de Oro*. Córdoba: Berenice, 2007. 216 pp.

CANTIZANO PÉREZ, FÉLIX. *El erotismo en la poesía de adúlteros y cornudos en el Siglo de Oro*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007. 243 pp.

CAPPELLI, GUIDO M. *El humanismo italiano: un capítulo de la cultura europea entre Petrarca y Valla*. Madrid: Alianza Editorial, 2007. 294 pp.

Caramuel Lobkowitz, Juan. *Primer Cálamo de Juan Caramuel*. Edición de Isabel Paraíso *et alii*. Valladolid: Universidad de Valladolid,

2007. 565 pp.

CARRASCO URGOITI, MARÍA SOLEDAD. *Los moriscos y Ginés Pérez de Hita*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2006. 239 pp.

CARRASCOSA TINOCO, JOSÉ ÓSCAR. *Literatura devocional en la Marbella barroca: (una aproximación a la oratoria sagrada malagueña del siglo XVII)*. Marbella: Ayuntamiento de Marbella, 2007. 176 pp.

CARVALHO, JOSÉ A. DE FREITAS. *Lectura espiritual en la Península Ibérica (siglos XVI–XVII). Programas, recomendaciones, lectores, tiempos y lugares*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2007. 172 pp.

CASALDUERO, JOAQUÍN. *Sentido y forma del Quijote (1605–1615)*. Madrid: Visor Libros, 2007. 396 pp.

CASAS FERNÁNDEZ, MARÍA BEATRIZ. *Repertorio de relaciones de sucesos españolas en la Biblioteca de Ajuda*. A Coruña: Universidad de La Coruña, 2007. 1 CD-ROM + 114 pp.

CASSOL, ALESSANDRO & BLANCA OTEIZA (EDS.). *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2007. 256 pp.

CASSOL, ALESSANDRO & BLANCA OTEIZA (EDS.). *Los segundones: importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular. Actas del Congreso Internacional (Gargnano del Garda, 18–21 de septiembre de 2005)*. Madrid: Iberoamericana, 2007. 255 pp.

CASTILLEJO, DAVID. *El otro siglo de oro (40 dramaturgos recuperados)*. Madrid: Fundación Olivar de Castillejo, 2007. 516 pp.

CASTRO, DANIEL. *Another Face of Empire: Bartolomé de las Casas, Indigenous Rights, and Ecclesiastical Imperialism*. Durham, NC: Duke UP, 2007. 234 pp.

CASTRO, GUILLÉN DE. *El curioso impertinente*. Edición de María Yolanda Pallín Herrero. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, 2007. 118 pp.

CASTRO ALFÍN, D. (ED.). *Las lecturas de "El Quijote": Sentidos e interpretaciones*. Pamplona: Universidad Pública, 2007. 152 pp.

CASTRO LÓPEZ, OCTAVIO. *Sor Juana Inés de la Cruz y el último de los Austrias*. México: UNAM, 2007.

CASTRO LORENZO, JOSÉ DE. *Don Antonio de Acuña: su época*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 2007. 120 pp.

CÁTEDRA GARCÍA, PEDRO M. *El sueño caballeresco: de la caballería de papel al sueño real de Don Quijote*. Madrid: Abada Editores, 2007. 181 pp.

CAYETANO MARTÍN, MARÍA DEL CARMEN. *Catálogo de documentos del Archivo de Villa: Don Fernando, Don Felipe, Doña Juana y Don Carlos (1505–1555)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007. pp.

CERTEAU, MICHEL DE. *La fábula mística (siglos XVI–XVII)*. Madrid: Siruela, 2006. 378 pp.

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2006. 562 pp.

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha: selección*. Hrsg. von Hans-Jörg Neuschäfer. Stuttgart: Reclam, 2007. 368 pp.

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. *Los cuentos del Quijote*. Prólogo de Andrés Trapiello, selección y nota de Félix García Moriyón. México: Fondo de Cultura Económica, 2007, 226 p.

CHAMORRO, JOAQUÍN *ET ALII*. *El yo fracturado: Don Quijote y las figuras del Barroco*. Madrid: Pensamiento, 2006. 318 pp.

Chrónica del Gran Capitán Gonçalo Hernández de Córdova y Aguilar [Reprod. facs. de la ed. de Alcalá de Henares: Imp. Hernán Ramirez, 1584]. Mairena del Aljarafe: Extramuros, 2007. 347 pp.

CIFUENTES VÉLEZ, EUGENIO; JAIME FERMÍN LÓPEZ GÓMEZ & JOSÉ JESÚS GARCÍA RODULFO. *La imagen del mundo: los inicios de la cartografía científica en los mapas del s. XVI y XVII de la Universidad de Granada [Catálogo de exposición]*. Granada: Universidad de Granada, 2006. 132 pp.

CLOSE, ANTHONY J. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. 434 pp.

COELLO, ANTONIO. *El conde de Sex*. Edición de Jesús Laiz. Madrid: Fundamentos, 2006. 208 pp.

Compendio breve de ejercicios espirituales: compuesto por un monje de

Montserrat entre 1510–1555. Edición de Javier Melloni Ribas. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007. 239 pp.

CONDE, JUAN CARLOS & VÍCTOR INFANTES. *De cancioneros manuscritos y poesía impresa. Estudios bibliográficos y literarios sobre lírica castellana del siglo XV*. Madrid: Arco Libros, 2007. 288 pp.

CONSOLACIÓN BARANDA & ANA VIAN HERRERO (EDS.). *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*. Madrid: Instituto Universitario Menéndez Pidal–Universidad Complutense de Madrid, 2006. 350 pp.

Consuelo de la vejez: aviso de bien vivir. Edición de Felisa García de la Cruz. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007. 388 pp.

CORTINES, JACOBO. *Burlas y veras de Don Juan*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara–Ayuntamiento de Sevilla, 2007. 261 pp.

CORVO SÁNCHEZ, MARÍA JOSÉ. *Los libros de lenguas de Juan Ángel de Zumaran. La obra de un maestro e intérprete de lenguas español entre los alemanes del siglo XVII*. Frankfurt am Main: Lang, 2007. 155 pp.

CRESPO SANZ, ANTONIO & MARÍA ISABEL VICENTE MAROTO (EDS.). *Mapas de España, siglos XVI al XVIII [exposición, Sala San Ambrosio, Palacio de Santa Cruz, MUVA del 28 de febrero al 18 de marzo de 2006]*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006. 183 pp.

CROCE, BENEDETTO. *España en la vida italiana del Renacimiento*. Edición de Antonio Prieto Martín. Valencina de la Concepción: Renacimiento, 2007. 384 pp.

CRUZ, JUANA INÉS DE LA. *Il divino Narciso*. Ed. it. Barbara Fiorellino. Roma: Bagatto Libri, 2007. 310 pp.

CRUZ, RAMÓN DE LA. *Aquiles en Sciro*. Ed. Andrea Baldissera. Pavia-Como: Ibis, 2007. 196 pp.

CUEVA, JUAN DE LA & DIEGO DE LA CUEVA. *Entre Castro del Río y México: correspondencia privada de Diego de la Cueva y su hermano Juan, emigrante en Indias, 1601–1641*. Edición de Patricio Hidalgo Nuchera. Córdoba: Universidad de Córdoba–CajaSur Publicaciones, 2006. xxii + 290 pp.

DADSON, TREVOR J. *Los moriscos de Villarrubia de los Ojos (siglos XV–XVIII). Historia de una minoría asimilada, expulsada y reintegrada*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert, 2007. 1328 pp.

DADSON, TREVOR J. *Los moriscos de Villarrubia de los Ojos (siglos XV - XVIII). Historia de una minoría asimilada, expulsada y reintegrada*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2007. 1328 pp.

DANVILA Y COLLADO, MANUEL. *La expulsión de los moriscos españoles. Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid [en 1869]*. Granada: Universidad de Granada, 2007. 364 pp.

DECTER, JONATHAN P. *Iberian Jewish Literature*. Bloomington, IN: IN UP, 2007. 303 pp.

DELGADO LEÓN, FELICIANO; MANUEL GAHETE & ANTONIO CRUZ CASADO (EDS.). *La poesía religiosa de Góngora*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2005. 227 pp.

DELICADO, FRANCISCO. *La lozana andaluza*. Edición de Jacques Joset & Folke Gernert. Barcelona: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles–Galaxia Gutenberg–Círculo de Lectores, 2007. CXXXVI + 596 pp.

Demanda del Santo Grial. Edición de José Ramón Trujillo. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006. 80 pp.

DIAMANTE, JUAN BAUTISTA DE. *María Magdalena de Pazzi*. Ed. Paolo Pintacuda. Como-Pavia: Ibis, 2007. 250 pp.

DÍAZ GAVIER, MARIO. *Breda 1625: El duelo final entre Spínola y Nassau*. Madrid: Almena Ediciones, 2007. 79 pp.

DÍAZ RENGIFO, JUAN. *Arte poética española [Reprod. facs. de la ed. de: Madrid: Juan de la Cuesta, 1606]*. Valladolid: Maxtor Librería, 2006. 378 pp.

Dibujos en el Museo de Historia de Madrid: arquitectura madrileña de los siglos XVII y XVIII. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007. 180 pp.

DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA (ED.). *El Cid en el teatro de los Siglos de Oro [Catálogo de la Exposición, Sala de Exposiciones Casa del Cordón, Mayo a Julio de 2007]*. Burgos: Instituto de la Lengua Castellano y

Leonés, 2007. 345 pp.

DOMÉNECH RICO, FERNANDO. *Los Trufaldines y el teatro de los Caños del Peral (La comedia dell'arte en la España de Felipe V)*. Madrid: Fundamentos, 2007. 368 pp.

DUQUE DE ESTRADA, DIEGO. *Memorias*. Edición de Segundo Serrano Poncela. Valencina de la Concepción. Ediciones Espuela de Plata, 2006. 523 pp.

DURÁN-LORIGA Y RODRIGÁÑEZ, JUAN. *El embajador y el rey: el conde de Gondomar y Jacobo I de Inglaterra*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 2001. 168 pp.

EIXIMENIS, FRANCESC & PADRE CARMONA. *"Carro de las donas" (Valladolid, 1542): adaptación del "Llibre de les dones" de Francesc Eiximinis realizada por el P. Carmona*. Edición de Carmen Clausell Nácher. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007. 2 vols. 544 + 710 pp.

El cartapacio del cortesano errante [Reprod. facs. de 18 [documentos] conservados en diversos archivos]. Edición de Alfredo Alvar Ezquerra. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006. 240 pp.

ENCISO ALONSO-MUNTANER, ISABEL. *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III: Nápoles y el Conde de Lemos*. San Sebastián de los Reyes: Actas, 2007. 874 pp.

ERTLER, KLAUS-DIETER & ALEJANDRO RODRÍGUEZ REAL (EDS.). *El Quijote hoy. La riqueza de su recepción*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert, 2007. 292 pp.

ERTLER, KLAUS-DIETER & ALEJANDRO RODRÍGUEZ DÍAZ (EDS.). *El Quijote hoy. La riqueza de su recepción*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2007. 290 pp.

ERTLER, KLAUS-DIETER & ANDREA MARIA HUMPL (EDS.). *Der widerspenstige Klassiker. Don Quijote im 18. Jahrhundert.* Frankfurt am Main: Lang, 2007. 229 pp.

ERTLER, KLAUS-DIETER & SONJA MARIA STECKBAUER (EDS.). *400 Jahre Don Quijote. Zur Rezeption des spanischen Klassikers in Europa und in den Amerikas.* Frankfurt am Main: Lang, 2007. 263 pp.

ESPAÑA, RAFAEL DE. *De la Mancha a la pantalla: aventuras*

cinematográficas del Ingeniero Hidalgo. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2007. 208 pp.

ESPEJO SURÓS, JAVIER & JESÚS G. MAESTRO (EDS.). *Teatro religioso y corrientes de espiritualidad en tiempos de Hernán López de Yanguas*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007. pp.

ESPINO LÓPEZ, ANTONIO. *Guerra, fisco y fueros. La defensa de la Corona de Aragón en tiempos de Carlos II, 1665–1700*. Valencia: Universidad de Valencia, 2007. 324 pp.

ESPINOSA, PEDRO. *Primera parte de flores de poetas ilustres de España*. Edición de José María Reyes Cano & Inoria Pepe Sarno. Madrid: Cátedra, 2006. 896 pp.

EZQUERRO ESTEBAN, ANTONIO. *Pedro Cerone: el melopeo y maestro*. Madrid: CSIC, 2007. 2 vols. 840 + 552 pp.

FABELA, ISIDRO. *A mi señor Don Quijote*. Toluca: Biblioteca Mexiquense del Bicentenario. Gobierno del Estado de México, 2006, 180 p. (3ª ed.).

FARRÉ VIDAL, JUDITH (ED.). *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2007. 360 pp.

FARRELL, JOHN. *Paranoia and Modernity: Cervantes to Rousseau.* Ithaca, NY: Cornell UP, 2006. 352 pp.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, MANUEL. *El Duque de Hierro. Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba*. Madrid: Espasa Calpe, 2007. 451 pp.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ALONSO. *Segundo tomo del Ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco J. Blasco Pascual. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2007. 428 pp.

FERNÁNDEZ DE HEREDIA, JUAN. *Ramos de flores*. Edición de Lluís Ramon i Ferrer. Godella: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, 472 pp.

FERNÁNDEZ GARCÍA, JOAQUÍN *ET ALII*. *En torno a Cervantes y el Quijote: trabajos dedicados a Miguel de Cervantes Saavedra por médicos asturianos en el IV centenario de la publicación de la primera parte de El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Oviedo: KRK Ediciones, 2006. 270 pp.

FERNÁNDEZ GRACIA, RICARDO (ED.). *San Francisco Javier en las artes: el poder de la imagen. [Exposición]. Castillo de Javier, abril–septiembre de 2006*. Pamplona: Gobierno de Navarra–Fundación Caja Navarra, 2006. 426 pp.

FERNÁNDEZ GRACIA, RICARDO. *San Francisco Javier, patrono de Navarra: fiesta, religiosidad e iconografía*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2006. 314 pp.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, NATALIA. *El pacto con el diablo en la comedia barroca*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2007. 162 pp.

FERNÁNDEZ ROSA, LUIS. *Los hospitales en el Madrid medieval y de los Austrias*. Madrid: Fundación Universitaria San Pablo-CEU, 2006. 40 pp.

FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, JOSÉ A. *Juan Ginés de Sepúlveda: la guerra en el pensamiento político del Renacimiento*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007. 180 pp.

FERRER DE VALDECEBRO, ANDRÉS. *El porqué de todas las cosas*. Edición de Antonio Bernat Vistarini & John T. Cull. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2007. 254 pp.

FOLGAR FARIÑA, CARLOS & A. MARGARITA TURRIÓN. *Lecciones sobre la lengua del Quijote*. Lugo: Axac, 2007. 101 pp.

FRANCO SILVA, ALFONSO. *Entre la derrota y la esperanza: don Diego López Pacheco, Marqués de Villena (mediados del s. XV–1529)*. Alicante–La Cañada de San Urbano–Cuenca: Universidad de Alicante–Universidad de Almería–Universidad de Castilla-La Mancha–Universidad de Granada–Universidad de Murcia–Universidad de Cádiz, 2005. 242 pp.

FRIEDMAN, EDWARD H. *Cervantes in the Middle: Realism and Reality in the Spanish Novel from* Lazarillo de Tormes *to* Niebla. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2007. 327 pp.

Fuente clara (Salónica, 1595). Un converso sefardí a la defensa del judaísmo y a la búsqueda de su propia fe. Estudio, edición y notas de Pilar Romeu Ferré. Barcelona: Tirocinio, 2007. 456 pp.

FUENTES GUTIÉRREZ, HERMENEGILDO. *El libro del esplendor: Don Quijote de la Mancha y Cervantes de Sanabria*. Molina de Segura (Murcia): Nausicaä, 2007. 445 pp.

FUENTES GUTIÉRREZ, HERMENEGILDO. *Don Quijote de La Mancha y Cervantes de Sanabria. El libro del esplendor*. México: Trillas, 2007, 352 pp.

GALAR, EVA & BLANCA OTEIZA (EDS.). *Tirso, escuela de discreción. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO, de la Universidad de Navarra, y el Departamento de Anglística, Germanística y Romanística de la Universidad de Copenhague (Copenhague, 10–11 de Mayo de 2006)*. Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 2006. 197 pp.

GALINDO MARTÍN, MIGUEL ÁNGEL (ED.). *Cervantes y la economía*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 390 pp.

GÁLVEZ DE MONTALVO, LUIS. *El pastor de Fílida*. Edición de Miguel Ángel Martínez San Juan. Málaga: Universidad de Málaga, 2007. 480 pp.

GÁLVEZ DE MONTALVO, LUIS. *El pastor de Fílida*. Edición, introducción y notas de Julián Arribas Rebollo. Valencia: Albatros, 2006. 479 pp.

GARCÍA, JUAN CATALINA; BARTOLOMÉ GONZÁLEZ JIMÉNEZ *ET ALII*. *Cervantes y El Quijote [T. 1: Reprod. facs. de la ed. de Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905; T. 2: Alcalá de Henares, Cervantes y El Quijote, 1605–2005]*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2006. 2 vols. 172 + 28 pp.

GARCÍA AVILÉS, JOSÉ Mª. *Los moriscos del Valle de Ricote*. Alicante: Universidad de Alicante, 2007. 168 pp.

GARCÍA BERNAL, JOSÉ JAIME. *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006. 768 pp.

GARCÍA BERRIO, ANTONIO. *Introducción a la poética clasicista (comentario a las "Tablas poéticas" de Cascales)*. Madrid: Cátedra, 2006. 465 pp.

GARCÍA DINI, ENCARNACIÓN (ED.). *Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Cátedra, 2007. 340 pp.

GARCÍA GARCÍA, BERNARDO J. & MARÍA LUISA LOBATO (EDS.). *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro.*

Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2007. 416 pp.

GARCÍA GONZÁLEZ, GLORIA; MARÍA LUZ DE PRADO HERRERA & ADRIANA VALERIO (EDS.). *Espacios visibles, espacios invisibles: mujer y memoria en la Salamanca del siglo XVI: (selección documental)*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2006. 1 CD-ROM + 365 pp.

GARCÍA HERNÁN, ENRIQUE & DAVIDE MAFFI (EDS.). *Guerra y sociedad en la monarquía hispánica: política, estrategia y cultura en la Europa moderna (1500–1700). T 1: Política, estrategia, organización y guerra en el mar. T. 2: Ejército, economía, sociedad y cultura*. Madrid: Laberinto, 2006. 2 vols. 1054 + 1024 pp.

GARCÍA HERNÁN, ENRIQUE. *Consejero de ambos mundos: vida y obra de Juan de Solórzano Pereira (1575–1655)*. Madrid: Fundación Mapfre, 2007. 422 pp.

GARCÍA LORENZO, LUCIANO & GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS. *Las puestas en escena de "El caballero de Olmedo"*. Arroyo de la Enmienda: Original Hand Visual Estudio, 2007. 128 pp.

GARCÍA LORENZO, LUCIANO (ED.). *El figurón. Texto y puesta en escena*. Madrid: Fundamentos, 2007. 464 pp.

GARCÍA MARTÍNEZ, ANTONIO CLARET. *La escritura transformada: oralidad y cultura escrita en la predicación de los siglos XV al XVII*. Huelva: Universidad de Huelva, 2006. 546 pp.

GARCÍA-CASTAÑÓN, SANTIAGO. *Vida y fabulosas aventuras de Pedro Menéndez de Avilés*. Avilés: Sociedad Económica Amigos del País de Avilés y Comarca, 2006. 224 pp.

GARGANO, ANTONIO. *La sombra de la teoría. Ensayos de literatura hispánica del* Cid *a* Cien años de soledad. Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 2007. 308 pp.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, ANTONIO. *Aspectos de la novela en Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2006. 299 pp.

GARVIN, MARIO. *Scripta Manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*. Iberoamericana–Vervuert: Iberoamericana–Vervuert, 2007. 450 pp.

GARVIN, MARIO. *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2007. 328 pp.

GHERARDI, FLAVIA. '*Un cuerpo parecemos y una vida'. Doppie identità nella narrativa spagnola del Secolo d'Oro*. Pisa: ETS, 2007. 315 pp.

GIMÉNEZ LÓPEZ, ENRIQUE. *El Quijote en el siglo de las luces español*. Sant Vicent del Raspeig: Universidad de Alicante, 2006. pp.

GINÉS DE SEPÚLVEDA, JUAN. *Obras completas. T. 12: Historia de Carlos V; Libros XVI–XX*. Edición de José Luis Bellido & Juan Capela Real. Pozoblanco: Ayuntamiento de Pozoblanco, 2007. 400 pp.

GÓMEZ CANSECO, LUIS. *Poesía y contemplación: "Las Divinas Nupcias" de Benito Arias Montano y su entorno literario*. Huelva: Universidad de Huelva, 2007. 444 pp.

GÓMEZ DE CASTRO, ALVAR. *Recebimiento que la imperial ciudad de Toledo hizo a la magestad de la reina nuestra señora doña Isabel, hija del rey Enrique II de Francia, cuando nuevamente entró en ella a celebrar las fiestas de sus felicissimas bodas con el rey don Filipe nuestro señor, II deste nombre. (Toledo, 1561)*. Edición de Carlota Fernández. Travieso (La Coruña): SIELAE–Sociedad de Cultura Valle Inclán, 192 pp.

GÓMEZ ZORRAQUINO, JOSÉ IGNACIO. *Los santos Lorenzo y Orencio se ponen al servicio de las "tradiciones" (siglo XVII)*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007. 231 pp.

GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE. *Sonetos*. Edición de Biruté Ciplijauskaité. Sevilla: Andalucía, 2007. 685 pp.

GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE. *Selected Poems of Luis de Góngora: A Bilingual Edition.* Ed. y trad. John Dent-Young. Chicago: U Chicago Press, 2007. 270 pp.

GONZÁLEZ CAÑAL, RAFAEL & UBALDO CEREZO RUBIO & GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS. *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*. Kassel: Reichenberger, 2007. 458 pp.

GONZÁLEZ CAÑAL, RAFAEL & GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (EDS.). *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas del XII Congreso de la AITENSO (Almagro, 15 al 17 de julio de*

2005). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 518 pp.

GONZÁLEZ CAÑAL, RAFAEL; ELENA MARCELLO & FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ (EDS.). *Guerra y paz en la comedia española. Actas de las XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, celebradas del 4 al 6 de julio de 2006*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 320 pp.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, ENRIQUE. *Una república de lectores. Difusión y recepción de la obra de Juan Luis Vives*. México: Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 519 p.

GONZÁLEZ QUEIROS, JOSÉ LUIS & JOSÉ MARÍA PAZ GAGO (EDS.). *El Quijote y el pensamiento moderno*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007. 2 vols. 648 + 632 pp.

GORLA, PAOLA LAURA. *Rutas cervantinas*. Sevilla: Renacimiento, 2007. 140 pp.

GRAF, ERIC CLIFFORD. *Cervantes and Modernity: Four Essays on* Don Quijote. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2007. 222 pp.

GRANADA, FRAY LUIS DE. *Guía de maravillas*. Ed. Giuseppe Mazzocchi. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006. 2 vols. 1120 pp.

GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, JERÓNIMO. *Tratado de la redención de cautivos: en que se cuentan las grandes miserias que padecen los cristianos que están en poder de infieles, y cuán santa obra sea la de su rescate*. Edición de Beatriz Alonso Acero. Valencina de la Concepción: Ediciones Espuela de Plata, 2006. 136 pp.

GRACIÁN, BALTASAR. *Agudeza y arte de ingenio (Huesca 1648) [Ed. facsímil]*. Introducción de Aurora Egido. Zaragoza: Gobierno de Aragón–Institución Fernando el Católico, 2007. CLXXI + 388 pp.

GRADILLAS SUÁREZ, LOURDES. *Recursos cervantinos en bibliotecas de Cantabria: obra original, apócrifos, traducciones y adaptaciones*. Santander: Centro de Estudios Montañeses, 2006. 238 pp.

GRELL, CHANTAL & BENOIT PELLISTRANDI (EDS.). *Les cours d'Espagne et de France au XVIIe siècle*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007. 352 pp.

Grilli, Giuseppe. *Sobre el primer Quijote*. Vigo: Editorial Academia del

Hispanismo, 2007. 208 pp.

GRILLI, GIUSEPPE. *Sobre el primer* Quijote. Vigo: Academia del Hispanismo, 2007. 208 pp.

GROSSI, VERÓNICA. *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert, 2007. 208 pp.

GROSSI, VERÓNICA. *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2007. 187 pp.

GUERRA SÁNCHEZ, OSWALDO. *La expresión canaria de Cairasco*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2007. pp.

GUEVARA, ANTONIO DE. *Libro llamado Aviso de privados y doctrina de cortesanos [Reprod. facs. de la ed. de Valladolid: Juan de Villaquirán, 1545]*. Mairena del Aljarafe: Extramuros, 2007. 104 pp.

GUEVARA, MARÍA DE. *Warnings to the Kings and Advice on Restoring Spain*. Ed. y trad. Nieves Romero-Díaz. Chicago, U Chicago Press, 2007. 165 pp.

GUIJARRO CEBALLOS, JAVIER. *El "Quijote" cervantino y los libros de caballerías: calas en la poética caballeresca*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. 310 pp.

GUILLÉN BERRENDERO, JOSÉ ANTONIO. *La idea de nobleza en Castilla durante el reinado de Felipe II*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2007. 262 pp.

GÜNTERT, GEORGES. *Cervantes: narrador de un mundo desintegrado*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007. 368 pp.

HAGEDORN, HANS CHRISTIAN (COORD.). *Don Quijote por tierras extranjeras. Estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 375 pp.

HAHN, ÓSCAR. *Flor de enamorados: transcripciones y recreaciones sobre el cancionero anónimo "Flor de enamorados" impreso en Barcelona por la casa Claudi Bornat en 1562*. Carmona: Ayuntamiento de Carmona, 2007. 83 pp.

HALEY, GEORGE. *Indagaciones: nueve estudios sobre textos e intertextos*

áureos. Málaga: Universidad de Málaga, 2006. 244 pp.

HARRIS, A. KATIE. *From Muslim to Christian Granada: Inventing a City's Past in Early Modern Spain*. Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 2007. 256 pp.

HELGERSON, RICHARD. *A Sonnet from Carthage: Garcilaso de la Vega and the New Poetry of Sixteenth-Century Europe*. Philadelphia: U of PA Press, 2007. 120 pp.

HELT FRISIO, HUGO & FRANCISCO SÁNCHEZ DE LAS BROZAS. *Declaración y uso del relox español entretexido en las armas de la muy antigua y esclarescida casa de Rojas, con el mesmo relox agora nuevamente compuesto por Hugo Helt Frisio y romançado por Francisco Sánchez [Reprod. facs. de la ed. de Salamanca: Imprenta Provincial, 1658]*. Edición de María Jesús Mancho Duque. Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, 2006. 221 pp.

HERRERA CASADO, ANTONIO. *El Renacimiento en Guadalajara*. Guadalajara: Aache Ediciones, 2007. 248 pp.

Historia de la caída del Conde-Duque de Olivares (manuscrito del siglo XVII). Edición de Antonio Dominguez Ortiz. Málaga: Algazara, 2007. 171 pp.

HORTAL MÚÑOZ, JOSÉ ELOY. *El manejo de los asuntos de Flandes, 1585–1598[*. Colmenar Viejo: Universidad Autónoma de Madrid, 2006. 1 CD-ROM.

HUERTA CALVO, JAVIER & HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA. *Diccionario de personajes de Tirso de Molina*. Madrid: Editorial Pliegos, 2007. 432 pp.

HURTADO DE MENDOZA, Diego. *Poesía completa*. Edición de José Ignacio Díez Fernández. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007. 695 pp.

ILLADES, GUSTAVO & JAMES IFFLAND (EDITORES). *El Quijote desde América*. México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanas Alfonso Vélez Pliego, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / El Colegio de México, 2007.

INSÚA CERECEDA, MARIELA; CARLOS MATA INDURÁIN & JAVIER DE NAVASCUÉS (EDS.). *El Quijote: Miguel de Cervantes*. Berriozar:

Cénlit Ediciones, 2006. 203 pp.

IZQUIERDO Y MARTÍNEZ, JOSÉ MARÍA. *El derecho en el teatro español: apuntes para una antología jurídica de las comedias del siglo de oro [Reprod. facs. de la ed. de: Sevilla: Tipografía Zarzuela, 1924]*. Pamplona: Analecta, 2006. 374 pp.

JIMÉNEZ ESTRELLA, ANTONIO. *Los nervios de la guerra. Estudios sociales sobre el ejército de la monarquía hispánica (siglos XVI–XVIII): nuevas perspectivas*. Granada: Comares, 2007. 346 pp.

JORDÁ TOMÁS, MIGUEL. *De la rebeldía al erotismo: introducción a Baltasar Gracián*. Zaragoza: Mira Editores–Gobierno de Aragón, 2007. 404 pp.

JORDÁN ARROYO, MARÍA V. *Soñar la historia: riesgo, creatividad y religión en las profecías de Lucrecia de León*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2007. 229 pp.

JULIO, MARÍA TERESA (ED.). *Academia burlesca que se hizo en buen retiro a la majestad de Felipo Cuarto el Grande año de 1637*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2007. 278 pp.

JURADO, AUGUSTO. *Juan de la Cuesta, impresor de El Quijote por encargo del librero Francisco de Robles, y breves noticias de ambos y del autor de la obra Miguel de Cervantes*. Madrid: C & G Comunicación gráfica Sociedad Cervantina, 2007. 111 pp.

KEMCHS (COMPILADOR). *El Quijote de los Quijotes. Cervantes visto por los moneros del mundo*. México: CONACULTA / IPN / UNAM / SRE / Pegaso / Editorial Cartón, 2005, 170 p.

KIRSCHNER, TERESA J. & DOLORES CLAVERO CROPPER. *Mito e historia en el teatro de Lope de Vega*. Alicante: Universidad de Alicante, 2007. 312 pp.

KOHUT, KARL, ED. *Narración y reflexión. Las crónicas de Indias y la teoría historiográfica*. México: El Colegio de México, CELL (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios), Cátedra Guillermo y Alejandro de Humboldt, 2007, 268 p.

LACARTA SALVADOR, MANUEL. *La Casa de Austria y la monarquía de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería, 2006. 352 pp.

LAMARCA MORELL, MONTSERRAT. *Els llibres impresos a Espanya durant el segle XVI: catàleg abreujat [que es conserven a la Biblioteca de la Universitat de Barcelona]*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2007. 174 pp.

LAMBEA CASTRO, MARIANO & DOLORES JOSA FERNÁNDEZ. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII [T. II: Cancionero poético músical hispánico de Lisboa]*. Madrid: CSIC–Sociedad Española de Musicología, 2006. 3 vols. 312 pp.

Lanzarote del lago. Edición de Antonio Contreras Martín & Harvey L Sharrer. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006. 399 pp.

Libro de noticias particulares de nacimiento de príncipes. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006. 430 pp.

LASKARIS, PAOLA. *El romancero del cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos XV-XVII)*. Málaga: Anejo LVIII de "Analecta malacitana", 2007.

LLAMAS MARTÍNEZ, ROMÁN. *Biblia en Santa Teresa*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 2007. 256 pp.

LOBATO, MARÍA-LUISA & BERNARDO JOSÉ GARCÍA GARCÍA (EDS.). *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el siglo de oro*. Madrid: Iberoamericana, 2007. 416 pp.

LOLO, BEGOÑA (ED.). *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. 787 pp.

LÓPEZ ÁLVAREZ, ALEJANDRO. *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano, 1550–1700*. Madrid: Polifemo, 2007. 704 pp.

LÓPEZ BARBADILLO, JOAQUÍN. *Cancionero de amor y de risa: en que van juntas las más alegres, libres y curiosas poesías eróticas del Parnaso Español. Muchas jamás impresas hasta ahora y las restantes publicadas en rarísimos libros*. Edición de Julia Mª Labrador Ben & Alberto Sánchez Álvares–Insúa. Sevilla: Espuela de Plata, 2007. 296 pp.

LÓPEZ DE HEREDIA, MARÍA JOSÉ (COORD.). *Vino y vida social: lecturas de "El Quijote" a comienzos del siglo XXI*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2007. 104 pp.

LÓPEZ DE HOYOS, JUAN. *La entrada de Ana de Austria en Madrid*. Edición de Isabel Velázquez Soriano. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007. 1 CD-ROM.

LÓPEZ DE ÚBEDA, FRANCISCO & ALONSO JERÓNIMO DE SALAS BARBADILLO. *Novela picaresca. Tomo III [Libro de entretenimiento de la pícara Justina. La hija de Celestina]*. Edición de Rosa Navarro Durán. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2007. 602 pp.

LÓPEZ POZA, SAGRARIO (ED.). *Las noticias en los siglos de la imprenta manual. Homenaje a Mercedes Agulló, Henri Ettinghausen, Mª Cruz de Enterría, Giuseppina Ledda, Agustín Redondo y José Simón*. La Coruña: SIELAE–Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2006. 274 pp.

LÓPEZ-VIDRIERO, MARÍA LUISA. *Osar leer da vida, da la vida osar leer: anotaciones sobre Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar y sus libros*. Astorga: Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías, 2006. 76 pp.

LORENZO, JAVIER. *«Nuevos casos, nuevas artes»: Intertextualidad, autorrepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán*. NY: Peter Lang, 2007. 214 pp.

LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL; NIEVES SÁNCHEZ MENDIETA & ELISABET MAGRO GARCÍA (EDS.). *También los niños leen el Quijote (ediciones infantiles y juveniles en la Biblioteca del Centro de Estudios Cervantinos)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. 386 pp.

LUIS-MARTÍNEZ, ZENON Y LUIS GÓMEZ CANSECO. *Entre Cervantes y Shakespeare/ Between Shakespeare and Cervantes*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2007. 351 pp.

MAESTRE MAESTRE, JOSÉ MARÍA (ED.). *Benito Arias Montano y los humanistas de su tiempo. Congreso Internacional "Benito Arias Montano y su Tiempo", celebrado del 15 al 19 de octubre de 2001 en Fregenal de la Sierra (Badajoz)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2006. 2 vols. 499 + 460 pp.

MAESTRO, JESÚS G. *Las ascuas del Imperio. Crítica de las Novelas Ejemplares de Cervantes desde el materialismo filosófico*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2007. 360 pp.

MARAVALL, JOSÉ ANTONIO. *Utopía y contrautopía en el Quijote*. Madrid: Visor Libros, 2006. 252 pp.

MARCHANTE MORALEJO, CARMEN. *Traducciones, adaptaciones, "scenari" de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII: tres mitos de transgresión*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007. 1 CD-ROM [accesible en http: //www. ucm. es/BUCM/tesis/fll/ucm-t29555. pdf].

MARCHANTE MORALEJO, CARMEN. *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007. 348 pp.

MARÍN ECED, TERESA (COORD.). *Figuras femeninas en "El Quijote"*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 215 pp.

MARISCAL, BEATRIZ. *El Romancero y la Chanson des Saxons*. México: El Colegio de México, 2007.

MARISCAL, BEATRIZ (ED.). *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004, "Las dos orillas"). México: Fondo de Cultura Económica / Asociación Internacional de Hispanistas / Tecnológico de Monterrey / El Colegio de México. *Volumen II: Literatura Española y Novohispana, Siglos XVI, XVII y XVIII / Arte y Literatura*, 2007, 682 p.

MARQUÈS, JOSEP M. *Impresos del s. XV–XVI: Biblioteca del Seminari de Girona*. Girona: Diputació de Girona, 2007. 250 pp.

MÁRQUEZ DE LA PLATA, VICENTA MARÍA. *Mujeres de acción en el siglo de oro*. Madrid: Castalia, 2006. 384 pp.

MARSÁ, MARÍA. *Materiales para una historia de la imprenta en Valladolid (siglos XVI y XVII)*. León: Universidad de León, 2007. 533 pp.

MARTÍN RODRÍGUEZ, ANTONIO MARÍA & GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ (EDS.). *El humanismo español, su proyección en América y Canarias en la época del Humanismo*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas, 2006. 445 pp.

MARTÍN ROMERO, JOSÉ JULIO. *Entre el Renacimiento y el Barroco: Pedro de la Sierra y su obra*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007. 338 pp.

MARTÍN SÁNCHEZ, MIGUEL Á. *Historia y pedagogía del Colegio Menor de la Concepción de Huérfanos de Salamanca*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007. 430 pp.

MARTÍNEZ DE CASTILLA MUÑOZ, NURIA & RODOLFO BENUMEYA GRIMAU (EDS.). *De Cervantes y el islam [actas del encuentro Cervantes, El "Quijote", lo moro, lo morisco y lo aljamiado celebrado en Sevilla, los dias 19–21 de mayo de 2005]*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006. 408 pp.

MARTÍNEZ DHIER, ALEJANDRO. *La condición social y jurídica de los gitanos en la legislación histórica española: a partir de la pragmática de los Reyes Católicos de 1499*. Granada: Universidad de Granada, 2007. 1 CD-ROM.

MARTÍNEZ LATORRE, DAMIÀ. *Giovan Battista Calvi, ingeniero de las fortificaciones de Carlos V y Felipe II (1552–1565)*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2006. 618 pp.

MARTÍNEZ LEIVA, GLORIA & RODRÍGUEZ REBOLLO, ÁNGEL (EDS.). *Qvadros y otras cosas que tienen su majestad IV en este Alcázar de Madrid año de 1636*. Madrid: Fundación Universitaria Iberoamericana, 2007. 259 pp.

MARTÍNEZ MATA, EMILIO (ED.). *Cervantes y el Quijote. Actas del coloquio internacional, Oviedo 27–30 de octubre de 2004 organizado por la Cátedra Emilio Alarcos*. Madrid: Arco Libros, 2007. 384 pp.

MARTÍNEZ PEÑAS, LEANDRO. *El confesor del rey en el Antiguo Régimen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007. 1041 pp.

MARTÍNEZ PEREIRA, ANA. *Manuales de escritura de los Siglos de Oro. Repertorio crítico y análitico de las obras manuscritas e impresas*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2007. 627 pp.

MAYÁNS Y SISCAR, GREGORIO. *Vida de Cervantes*. Valencia: Generalitat valenciana, 2006. 271 pp.

MAYO, ARANTZA. *La lírica sacra de Lope de Vega y José de Valdivielso*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert, 2007. 168 pp.

MAYO, ARANTZA. *La lírica sacra de Lope de Vega y José de Valdivielso*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2007. 163 pp.

MEJÍAS LÓPEZ, JESÚS ÁNGEL. *Juan de Mariana: biografía*. Toledo: Ediciones de Castilla-La Mancha, 2007. 80 pp.

MÉNDEZ APARICIO, JULIA. *Catálogo de los impresos del siglo XVI de la Biblioteca Pública del Estado, Toledo*. Toledo: Castilla-La Mancha, 2007. 504 pp.

MILÁN, LUIS DE. *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro [Reprod. facs. de la ed. de Valencia: Díaz Romano, 1536]*. Edición de Francisco Roa Alonso. Madrid: Sociedad Española de la Vihuela, el Laúd y la Guitarra, 2007. 238 pp.

MIÑANA, ROGELIO. *Monstruos que hablan: el discurso de la monstruosidad en Cervantes*. Chapel Hill, NC: U of NC Press, 2007. 256 pp.

MIRA DE AMESCUA, ANTONIO. *Teatro completo. T. 6: Próspera fortuna de don Álvaro de Luna. Adversa fortuna de don Álvaro de Luna. Algunas hazañas del Marqués de Cañete. El cura de Madrilejos. La manzana de la discordia y robo de Helena. Polifemo y Circe*. Edición de Agustín de la Granja. Granada: Universidad de Granada–Diputación Provincial de Granada, 2006. 690 pp.

MIRA DE AMESCUA, ANTONIO. *Teatro completo. T. 7: Autos religiosos [El erario y monte de la piedad; La fe de Hungría; La guarda cuidadosa; El heredero; La Inquisición; La jura del príncipe; La mayor soberbia humana; Nuestra Señora de los Remedios; Pedro Telonario; El Príncipe de la Paz; Las pruebas de Cristo; La santa Margarita. Autos navideños: Los celos de San José; Los pastores de Belén; El Sol a medianoche. Autos dudosos: La casa de Austria; El pastor lobo y cabaña celestial; La universal Redención. Apéndice: Los autos religiosos de Mira de Amescua ante la crítica*. Edición de Agustín de la Granja. Granada: Universidad de Granada–Diputación Provincial de Granada, 2007. 1117 pp.

MONFORTE DUPRET, ROBERTO. *Las andanzas del Quijote por la literatura rusa*. Madrid: Huerga y Fierro, 2007. 323 pp.

MONTALBÁN, JUAN PÉREZ DE. *Palmerín de Oliva*. Ed. Claudia Demattè. Viareggio: Mauro Baroni, 2007. 250 pp.

MONTERO PADILLA, JOSÉ & JOSÉ MONTERO REGUERA. *Luis Astrana Marín: fundador de la Sociedad Cervantina*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 2006. 257 pp.

MONTERO REGUERA, JOSÉ. *Miguel de Cervantes: una literatura para el entretenimiento*. Mataró: Ediciones de Intervención Cultural, 2007. 176 pp.

MONTERO REGUERA, JOSÉ. *Materiales del Quijote: la forja de un novelista*. Vigo: Universidad de Vigo, 2007. 175 pp.

MONTSERRAT, ANTONI DE. *Embajador en la corte del Gran Mogol: viajes de un jesuita catalán del siglo XVI por la India, Paquistán, Afganistán y el Himalaya*. Edición de Josep Lluís Alay i Rodríguez. Lérida: Milenio, 2006. 360 pp.

MORALES, JOSÉ RICARDO. *Cervantinas y otras páginas*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 2006. 193 pp.

MORALES RAYA, REMEDIOS & MIGUEL GONZÁLEZ DENGRA (EDS.). *La pasión de los celos en el teatro del siglo de oro. Actas del III Curso sobre Teoría y Práctica del Teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (8–11 noviembre de 2006)*. Granada: Universidad de Granada, 2007. 376 pp.

MORENO GALLEGO, VALENTÍN (ED.). *La recepción hispánica de Juan Luis Vives*. Valencia: Generalitat valenciana, 2006. 1 CD-ROM + 832 pp.

MORENO MORENO, MARÍA ÁGUEDA (ED.). *Léxico histórico andaluz [T. I: Periodo clásico, segundo tercio del XV hasta el año 1696]*. Jaén: Universidad de Jaén, 2007. 128 pp.

MORENO MORENO, MARÍA ÁGUEDA. *Estudios de humanismo español: Baeza en los siglos XVI–XVII*. Baeza: Ayuntamiento de Baeza, 2007. 1004 pp.

MORENO TRUJILLO, MARÍA AMPARO; MARÍA JOSÉ OSORIO PÉREZ & JUAN M. DE LA OBRA SIERRA. *Escribir y gobernar: el último registro de correspondencia del Conde de Tendilla (1513–1515)*. Granada: Universidad de Granada, 2007. 216 pp.

MORGADO, ALONSO DE. *Historia de Sevilla, en la qval se contienen sus antigvedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas*

[Reprod. facs. de la ed. de Sevilla: Imprenta de Andrea y Juan de León, 1587]. Mairena del Aljarafe: Extramuros, 2007. 344 pp.

MORREALE, MARGHERITA. *Homenaje a Fray Luis de León*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007. 1340 pp.

MORREALE, MARGHERITA. *Homenaje a fray Luis de León*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007. 1340 pp.

MOSES, BERNARD. *Spanish Colonial Literature in South America*. Whitefish, MT: Kessinger Publishing, 2007. 596 pp.

MUÑOZ PALOMARES, ANTONIO. *El teatro de Mira de Amescua. Para una lectura política y social de la comedia áurea*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert, 2007. 448 pp.

MUÑOZ PALOMARES, ANTONIO. *El teatro de Mira de Amescua. Para una lectura política y social de la comedia áurea.* Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2007. 445 pp.

MYERS, KATHLEEN ANN. *Fernández de Oviedo's Chronicle of America: A New History for a New World*. Trad. Nina M. Scott. Austin, TX: U of TX Press, 2007. 344 pp.

NAVARRO BONILLA, DIEGO. *Cartas entre espías e inteligencias secretas en el siglo de los validos*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2007. 268 pp.

NAVARRO GALA, ROSARIO. *La "Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú". Gramática y discurso ideológico indígena*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert, 2007. 200 pp.

NEBRIJA, ANTONIO DE. *Rhetorica*. Edición de Juan Lorenzo. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007. 138 pp.

NERI, STEFANO. *Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. 292 pp.

NERI, STEFANO. *Lepolemo. Guía de Lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006. 82 pp.

NERI, STEFANO. *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*. Pisa: ETS, 2007. 236 pp.

NERI, STEFANO. *Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. 292 pp.

NOYDENS, BENITO REMIGIO. *Decisiones prácticas y morales para curas, confesores y capellanes de los ejércitos y armadas. Avisos políticos, ardides militares y medios para afianzar los buenos sucesos de la guerra [Madrid: Andrés García de la Iglesia, 1665]*. Edición de Elena del Río Parra. Madrid: Ministerio de Defensa de España, 2006. pp.

NUEVO CUERVO, LUIS CARLOS (ED.). *Ediciones antiguas y modernas del Quijote en Benavente (1605–2005): memoria de una exposición [Catálogo de exposición]*. Benavente: Centro de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo, 2006. 127 pp.

OLIVÁN SANTALIESTRA, LAURA. *Mariana de Austria: imagen, poder y diplomacia de una reina soberana*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006. 296 pp.

OPPERMANN, IRA. *Das spanische Stillleben im 17. Jahrhundert: vom fensterlosen Raum zur lichtdurchfluteten Landschaft*. Berlin: Reimer, 2007. 274 pp.

ORTIZ YÁÑEZ, FRANCISCO. *Epístolas familiares*. Edición de Francisco Javier Sedeño Rodríguez. Málaga: Universidad de Málaga, 2007. 356 pp.

ORTOLA, MARIE-SOL & ROIG MIRANDA, MARIE (EDS.). *Mémoire – Récit – Histoire dans l'Europe des XVI^e^ et XVII^e^ siècles* (Nancy, 24-26 novembre 2005). Nancy : Groupe « XVI^e^ et XVII^e^ siècles en Europe », 2007. 2 vols. de 326 y 230 pp., « Europe XVI-XVII », n°10 y n°11.

OSTOLAZA ELIZONDO, MARÍA ISABEL & IGNACIO PANIZO SANTOS. *Cultura y élites de Navarra en la etapa de los Austrias*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007. 473 pp.

PABA, ANTONINA (ED.). *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*. Roma: Aracne, 2007. 605 pp.

PANTOJA RIVERO, JUAN CARLOS & AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO. *Lectura en la biblioteca de Don Quijote*. Toledo: Librería Hojablanca, 2006. 144 pp.

PANTOJA RIVERO, JUAN CARLOS. *Guía de lectura del "Espejo de caballerías"*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. 98 pp.

PARODI, ALICIA (ED.). *Para leer a Cervantes II*. Buenos Aires: Eudeba, 2007.

PASAMONTE, JERÓNIMO DE. *Autobiografía [Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte]*. Edición de Miguel Ángel de Bunes. Prólogo de José María de Cossío. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2006. 183 pp.

PASCUAL BUXÓ, JOSÉ. *Sor Juana Inés de la Cruz: lectura barroca de la poesía*. Valencina de la Concepción: Renacimiento, 2007. 408 pp.

PASTOR COMÍN, JUAN JOSÉ. *Cervantes: Música y Poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007. 384 pp.

PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B. (ED.). *Sexo, poder y justicia en la comedia española (Cuatro calas)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007. 152 pp.

PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B. *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*. Barcelona: Octaedro, 2006. 236 pp.

PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE BLAS. *El Quijote en la controversia literaria del barroco: lección inaugural de la solemne apertura oficial del curso académico 2005/2006 de la universidad española*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006. 68 pp.

PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B. & ELENA E. MARCELLO (EDS.). *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 600 pp.

PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B.; RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL & ELENA MARCELLO (EDS.). *El corral de comedias: Espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2004*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 211 pp.

PELLÚS PÉREZ, ELENA. *Sobre las hazañas de Hernán Cortés: estudio y traducción*. Alicante: Universidad de Alicante, 2006. 197 pp.

PEREA RODRÍGUEZ, ÓSCAR. *Estudio biográfico sobre los poetas del cancionero general*. Madrid: CSIC, 2007. pp.

PÉREZ, ELENA DEL CARMEN Y PERRERO DE RONCAGLIA, SILVINA. *Del Renacimiento al Posmodernismo. Periodización literaria.* Buenos Aires: Comunic-Arte, 2007.

PÉREZ DE MONTALVÁN, JUAN. *La Monja Alferez*. Ed. Luzmila Camacho Platero. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2007. 172 pp.

PÉREZ GARCÍA, MANUEL. *Armas, limpieza de sangre y linaje: reproducción social de familias poderosas de Murcia (siglos XVI–XIX)*. [Murcia]: Real Academia Alfonso X el Sabio, 2006. 373 pp.

PÉREZ GARCÍA, RAFAEL M. *Imprenta y literatura espiritual castellana en la España del Renacimiento: historia y estructura de una emisión cultural*. Somonte-Cenero: Trea, 2006. 422 pp.

PÉREZ GIL, JAVIER. *El Palacio Real de Valladolid, sede de la corte de Felipe III (1601–1606)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006. 600 pp.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, SOLEDAD. *La Farmaceutria de Quevedo: estudio del género e interpretación*. Málaga: Analecta Malacitana, 2007. 218 pp.

Pérez-Amador Adam, Alberto. *La ascendente estrella. Bibliografía de los estudios dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert, 2007. 1 CD-ROM + 200 pp.

PÉREZ-AMADOR ADAM, ALBERTO. *La ascendente estrella. Bibliografía de los estudios dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2007. 198 pp. + 1 CD-ROM

PETRO DEL BARRIO, ANTONIA. *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006. 175 pp.

PONCE CÁRDENAS, JESÚS. *"Evaporar contempla un fuego helado". Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*. Málaga: Universidad de Málaga, 2007. 390 pp.

PORTÚS, JAVIER (ED.). *Las fábulas de Velázquez [Catálogo de exposición]*. Alcobendas: T. F. Editores, 2007. 320 pp.

PRAT WESTERLINDH, CARLOS. *La justicia en "El Quijote"*. Madrid: Dykinson, 2006. 108 pp.

QUEVEDO Y VILLEGAS, FRANCISCO DE. *Migajas sentenciosas*. Edición de María de los Ángeles Cabré. Pozuelo de Alarcón: Espasa Calpe, 2007. 214 pp.

RALLO GRUSS, ASUNCIÓN. *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*. Madrid: Síntesis, 2007. 283 pp.

REDONDO, AUGUSTIN. *Revisitando las culturas del siglo de oro: mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007. 288 pp.

Regla de la orden de caballería del señor Santiago de la Espada [facsímil de la obra, impresa en Toledo, en casa de Juan de Ayala en 1539]. Introducción de Francisco Ruiz Gómez. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 272 pp.

SÁNCHEZ AGUILERA, OSMAR (COORD.). *En otro lugar de La Mancha. Memorias menores de un homenaje*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2007, 85 p.

SÁNCHEZ GARCÍA, ENCARNACIÓN. *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*. Firenze: Alinea, 2007. 168 pp.

Reimundo de Grecia. Edición de Javier Guijarro Ceballos. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. 100 pp.

Retórica y artes de memoria en el humanismo renacentista (Jorge de Trebisonda, Pedro de Ravena y Francisco Sánchez de las Brozas). Edición de Luis Merino Jerez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2007. 237 pp.

REYES, ROBERTO. *Los enigmas de Sor Juana* (novelización de la vida de Sor Juana).México: Fontamara, 2006, 2006, 232 p.

REYES PEÑA, MERCEDES DE LOS (ED.). *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVII*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2006. 443 pp.

RICAPITO, JOSEPH V. *Consciousness and Truth in* Don Quijote *and Connected Essays*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2007. 172 pp.

RÍOS, FERNANDO DE LOS. *Religión y estado en la España del siglo XVI*. Edición de Antonio García Pérez. Valencina de la Concepción:

Renacimiento, 2007. 320 pp.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, FERNANDO. *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2007. 386 pp.

Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis E. *Atmósfera universitaria en Cervantes*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006. 63 pp.

ROJAS ZORRILLA, FRANCISCO DE. *Del rey abajo, ninguno*. Edición de Laila Ripoll. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, 2007. 100 pp.

ROJAS ZORRILLA, FRANCISCO. *Obras completas*. Edición de Rafael González Cañal, Elena Marcello & Felipe B. Pedraza Jiménez. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 776 pp.

ROJAS ZORRILLA, FRANCISCO DE. *Casarse por vengarse.* Critical ed., introd. and notes by Linda L. Mullin. Kassel: Reichenberger, 2007. 418 pp.

ROJAS ZORRILLA, FRANCISCO DE. *No hay ser padre siendo Rey*. Ed. Enrico Di Pastena. En F. De Rojas Zorrilla, *Obras completas. Primera parte de comedias*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. I, pp. 145-276 y 585-684.

ROMAÑÁ, JAIME. *Tragicomedia Gastrimargus*. Edición de Julio Alonso Asenjo & Manuel Molina Sánchez. Granada: Universidad de Granada, 2007. 122 pp.

ROMERA PINTOR, IRENE & JOSÉ LUIS SIRERA (EDS.). *Relación entre los teatros espanñol e italiano: siglos XVI–XX. Actas del simposio internacional celebrado en Valencia (21–22 noviembre 2005)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2007. 180 [accesible en http: //parnaseo. uv. es/Editorial/Parnaseo5/Index. htmpo].

ROMERO LÓPEZ, DOLORES & ITZÍAR LÓPEZ GUIL & RITA CATRINA IMBOEDEN & CRISTINA ALBIZU YEREGUI (EDS.). *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres. Pautas poéticas y revisiones críticas*. Bern, Berlin: Lang, 2007. 549 pp.

ROMERO SÁIZ, MIGUEL. *Los moriscos en La Mancha castellana y su romancero*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 2007. 110 pp.

RUEDA, LOPE DE. *Compendio llamado El Deleitoso de Lope de Rueda; seguido del Coloquio prendas de amor (Logroño, 1588)*. Edición de Santiago Urbano Sánchez Jiménez & Francisco J. Sánchez Salas. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2006. 368 pp.

RUFFINATTO, ALDO. *Tríptico del ruiseñor. Berceo, Garcilaso, San Juan*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007. 176 pp.

RUIZ PÉREZ, PEDRO (COORD.). *Cánones críticos en la poesía de los siglos de oro*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007. 312 pp.

RUIZ PÉREZ, PEDRO. *Entre Narciso y Proteo. Lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007. 128 pp.

RUIZ RODRÍGUEZ, IGNACIO. *Don Juan José de Austria en la Monarquía Hispánica. Entre la política, el poder y la intriga*. Madrid: Dykinson, 2007. 620 pp.

RUIZ-DOMÈNEC, JOSÉ ENRIQUE. *El Gran Capitán. Retrato de una época*. Barcelona: Península, 2007. 869 pp.

RUTA, MARIA CATERINA & SILVESTRI, LAURA (EDS.). *L'insula del Don Chisciotte*. Palermo: Flaccovio, 2007. 254 pp.

SAAVEDRA FAJARDO, DIEGO DE. *República literaria*. Edición de Jorge García López. Barcelona: Crítica, 2006. 298 pp.

SAAVEDRA ZAPATER, JUAN CARLOS. *La cartilla política y cristiana de Diego Felipe de Albornoz*. Madrid: UNED, 207. 216 pp.

SABA, ANTONINA. *El léxico del "Arte de la verdadera navegación" de Pedro de Syria*. Madrid: UNED, 2007. 654 pp.

SAHÚN, FRAY BERNARDINO DE. *Animales del nuevo mundo*. Versión al español de fragmentos seleccionados de *La Historia de las Cosas de la Nueva España* y del *Códice Florentino*. Selección y traducción del náhuatl por Miguel León-Portilla. Ilustraciones de Miguel Castro Leñero. México: Nostra Ediciones, 2007.

SALAS BARBADILLO, ALONSO JERÓNIMO DE. *La sabia Flora malsabidilla*. Ed. Dana Flaskerud. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2007. 273 pp.

SALINAS Y LIZANA, MANUEL DE. *Obra poética*. Edición de Pablo Cuevas Subías. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.

CLXV, 424 pp.

SALINERO, GREGORIO & ALEXIS DE KERMOAL. *Maître, domestiques et esclaves du Siècle d'Or: les relations de dépendance à Trujillo au XVIe siècle*. Madrid: Casa de Velazquez, 2006. XIII, 85 pp.

SALINERO, GREGORIO. *Une ville entre deux mondes: Trujillo d'Espagne et les Indes au XVI siècle: pour une histoire de la mobilité à l'époque moderne*. Madrid: Casa de Velázquez, 2006. X, 540 pp.

SAMOSATA, LUCIANO DE. *Diálogo de los letrados vendibles y Tratado de que no se ha de dar crédito con facilidad a los émulos y calumniadores [¿Adaptación de Miguel Batista de Lanuza?]*. Edición de José Ignacio Díez Fernández. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006. CXI + 107 pp.

SÁNCHEZ GARCÍA, ENCARNACIÓN, MARTÍN ASUERO, P. & BERNARDINI M. (EDS). *España y el Oriente islámico entre los siglos XV y XVI (Imperio Otomano, Persia y Asia central). Actas del Congreso. Università degli Studi di Napoli "l'Orientale*". Estambul: Isis, 2007. 344 pp.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO. *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI.* Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2007. 355 pp.

SAN JUAN, VÍCTOR. *La batalla naval de las Dunas. La Holanda comercial contra la España del Siglo de Oro*. Madrid: Silex Editions, 2007. 227 pp.

SANTA MARÍA, TOMÁS DE. *Libro llamado arte de tañer fantasía [Reprod. facs. de la ed. de Valladolid: Francisco Fernández de Córdova, 1565]*. Edición de Luis Antonio González Marín. Madrid: CSIC, 2007. 648 pp.

SANTOS VAQUERO, ÁNGEL. *Viejos cuentos en odres nuevos: antología del cuento castellano de los siglos XIV–XVII*. Madrid: Miraguano, 1984. 416 pp.

SANZ AYÁN, CARMEN & BERNARDO JOSÉ GARCÍA GARCÍA (EDS.). *Banca, crédito y capital: la Monarquía Hispánica y los antiguos Países Bajos (1505–1700)*. Madrid: Fundacion Carlos Amberes, 2006. 535 pp.

SANZ AYÁN, CARMEN & JOSÉ N. ALCALÁ-ZAMORA. *Pedagogía de reyes:*

el teatro palaciego en el reinado de Carlos II: discurso leído el día 26 de febrero de 2006 en la recepción pública de la Excma. Sra. Doña Carmen Sanz Ayán y contestación por el Excmo. Sr. Don José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano. Madrid: Real Academia de la Historia, 2006. 214 pp.

SARRIÓN MORA, ADELINA. *Médicos e inquisición en el siglo XVII*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006. 245 pp.

SCAMUZZI, IOLE. *Encantamiento y transfiguración: Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*. Vigo: Academia de Hispanismo, 2007. 288 pp.

SCHRADER, JEFFREY. *La Virgen de Atocha: los Austrias y las imágenes milagrosas*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006. 237 pp.

SCHWARTZ LERNER, LÍA. *Política y literatura en Quevedo: el prudente consejero de la monarquía: lección de apertura del curso académico 2006–2007*. Santander: Universidad de Cantabria, 2006. 34 pp.

SEBASTIÁN LÓPEZ, SANTIAGO. *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 336 pp.

SEBASTIÁN MEDIAVILLA, FIDEL. *Puntuación, humanismo e imprenta en el Siglo de Oro*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2007. 152 pp.

Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache. Edición de David Mañero Lozano. Madrid: Cátedra, 2007. 632 pp.

SERIS, HOMERO. *Ediciones de Don Quijote*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2007. 158 pp.

SERRANO, ANTONIO (ED.). *En torno al teatro del siglo de oro. Jornadas celebradas en Almería durante el mes de marzo de los años 2004, 2005 y 2006*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2007. 326 pp.

SERRANO, AGULLÓ, ANTONIO. *Teatro e historia en Mira de Amescua: Don Bernardo de Cabrera*. Kassel: Reichenberger, 2006. 319 S pp.

SIGEL, SCOTT. *The Baroque Poetry of Fernando de Herrera, 1554-1597: Decoro in the Spanish Poetry of the 16th and 17th Centuries*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2007. 144 pp.

SIGNOROTTO, GIANVITTORIO. *Milán español: guerra, instituciones y*

gobernantes durante el reinado de Felipe IV. Madrid: La esfera de los libros, 2006. 439 pp.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, CARLOS DE. *Infortunios de Alonso Ramírez*. Edición de Roberto Domínguez Moro. Madrid: Editorial Luis Vives (Edelvives)–Universidad Autónoma de Madrid, 2007. 102 pp.

SIMSON, INGRID (ED.). *América en España. Influencias, intereses, imáge*nes. Frankfurt am Main: Vervuert, 2007. 332 pp.

SLIWA, KRZYSZTOF. *Cartas, documento y escrituras del Dr. Frey Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635)*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2007. 828 pp.

SOLÍS FRANCO, ISABEL ROCÍO. *Entre Cervantes y Shakespeare: sendas del Renacimiento*. Almería: Tutorial Formación, 2007. 1 CD-ROM.

SUÁREZ DE FIGUEROA, CRISTÓBAL. *Plaza universal de todas ciencias y artes*. Edición de Mauricio Jalón & María José Pozo Sanjuán. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2006. 2 vols. 1070 pp.

TAYLOR, RENÉ. *Arquitectura y magia: consideraciones sobre la idea de El Escorial*. Madrid: Siruela, 2006. 228 pp.

TEIJEIRO FUENTES, MIGUEL ÁNGEL & JAVIER GUIJARRO CEBALLOS. *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados: la novela española en el siglo de oro*. Madrid: Ediciones Eneida, 2007. 448 pp.

TEJEDA FERNÁNDEZ, MARGARITA. *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España, siglos XVII y XVIII*. Málaga: Universidad de Málaga–Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2007. pp.

TELLECHEA IDÍGORAS, JOSÉ IGNACIO. *El Arzobispo Carranza. "Tiempos recios". T. IV: Cartas boca arriba: la crisis religiosa española de 1558–1559 a través de cartas contemporáneas*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2007. 1089 pp.

TELLECHEA IDÍGORAS, JOSÉ IGNACIO. *El proceso del doctor Miguel Molinos*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007. 318 pp.

TENREIRO, RAMÓN MARÍA. *Libros de caballerías [Reprod. facs. de la ed. de: Madrid: Instituto-Escuela, 1985]*. Valladolid: Maxtor, 2007. 292 pp.

THOMASE, EUDALDO. *Tratado de esgrima a pie y a caballo: en que se enseña por principios el manejo del florete, ó juego de la espada que se usa en el día [Reprod. facs. de la ed. de Barcelona: Imp. de Narcisa Dorca, 1823]*. Mairena del Aljarafe: Extramuros, 2007. 110 pp.

TRECCA, ELISABETTA & TRECCA, SIMONE (EDS.). *I mondi possibili del* Quijote. Roma: Viella, 2006. 700 pp.

TUBAU, XAVIER. *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert, 2007. 256 pp.

TUBAU, XAVIER. *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2007. 251 pp.

URQUÍZAR HERRERA, ANTONIO. *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2007. 229 pp.

VAÍLLO, CARLOS; RAMÓN VALDÉS & MERCEDES BLANCO (EDS.). *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Castalia, 2006. 255 pp.

VALENCIA, PEDRO DE. *Obras completas. T. 3: Académica*. Edición de Gaspar Morocho Gayo & Rafael González Cañal. Léon: Universidad de León, 2007. 501 pp.

VALERA, JUAN. *Sobre el Quijote y sobre las diferentes maneras de comentarle y juzgarle [Reprod. facs. de la ed. de Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, 1864]*. Mairena del Aljarafe: Extramuros, 2007. 62 pp.

VAQUERO SERRANO, MARÍA DEL CARMEN. *Dos estudios sobre toledanos del siglo XVI: homónimos, vecinos y contemporáneos: el conde de Arcos*. Toledo: Autor-editor, 2007. 146 pp.

VAQUERO SERRANO, MARÍA DEL CARMEN. *Sobre Garcilaso: la "perfeta edad" garcilasiana y el Corde: dos sonetos para dos sás: Garcilaso y Góngora*. Toledo: Autor-editor, 2007. 50 pp.

VEGA GARCÍA-FERRER, MARÍA JULIETA. *Fray Hernando de Talavera y Granada*. Granada: Universidad de Granada, 2007. pp.

VEGA, FÉLIX LOPE DE. *"Del monte sale quién el monte quema" de Lope de Vega. Estudio y edición crítica"*. Edición de Ana María Porteiro Chouciño. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007. 320 pp.

VEGA, FÉLIX LOPE DE. *El arrogante español o Caballero de milagro*. Edición de Fernando Doménech Rico. Madrid: Fundamentos, 2007. 176 pp.

VEGA, FÉLIX LOPE DE. *La Aldehuela y el gran prior de Castilla*. Edición de Ricardo Serrano Deza. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2007. 149 pp.

VEGA, FÉLIX LOPE DE. *La Dragontea*. Edición de Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra, 2007. 568 pp.

VEGA, FÉLIX LOPE DE. *Laurel de Apolo*. Edición de Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 2007. 519 pp.

VEGA, FÉLIX LOPE DE. *Rimas sacras*. Edición de Antonio Carreño & Antonio Sánchez Jiménez. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert, 2006. 606 pp.

VEGA, FÉLIX LOPE DE. *El vellocino de oro*. Ed. di Maria Grazia Profeti. Kassel: Reichenberger, 2007. 230 pp.

VEGA, FÉLIX LOPE DE. *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*. Coord. Marco Presotto. Lleida: Milenio, 2007. 255 pp.

VEGA, FÉLIX LOPE DE. *La dama boba*. Ed. Marco Presotto. En *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*. Coord. Marco Presotto. Lleida: Milenio, 2007. t. III, pp. 1293-1466.

VEGA, FÉLIX LOPE DE. *Novelas a Marcia Leonarda*. Ed. Marco Presotto. Madrid: Castalia, 2007. 264 pp.

VEGA, FÉLIX LOPE DE. *Comedias della Vega del Parnaso. II, El desprecio agradecido*. Ed. Daniela Profeti. Firenze: Alinea, 2007. 168 pp.

VEGA, FÉLIX LOPE DE. *Comedias della Vega del Parnaso. III, El amor enamorado*. Ed. Eleonora Ioppoli. Firenze: Alinea, 2007. 192 pp.

VEGA, FÉLIX LOPE DE. *El vellocino de oro*. Ed. Maria Grazia Profeti. Kassel: Reichenberger, 2007. 234 pp.

VÉLEZ DE GUEVARA, LUIS. *Los sucesos en Orán por el marqués de*

Ardales. Edición de William R. Manson & C. George Peale. Newark: Juan de la Cuesta, 2007. pp.

VÉLEZ DE GUEVARA, LUIS. *El rey naciendo mujer*. Eds. William R. Manson y C. George Peale. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2007. 159 pp.

VÉLEZ DE GUEVARA, LUIS. *La corte del demonio*. Eds. William R. Manson y C. George Peale. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2007. 152 pp.

VÉLEZ DE GUEVARA, LUIS. *Los sucesos en Orán por el marqués de Ardales*. Eds. William R. Manson y C. George Peale. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2007. 236 pp.

VÉLEZ-SAINZ, JULIO Y NIEVES ROMERO-DÍAZ, EDS. *Cervantes and/on/in the New World*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2007. 330 pp.

VENEGAS DE SAAVEDRA, PEDRO. *Los remedios de Amor*. Edición de Francisco Socas Gavilán. Málaga: Universidad de Málaga, 2007. 245 pp.

VERMEIR, RENÉ & LIEVE BEHIELS. *En estado de guerra: Felipe IV y Flandes, 1621–1648*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2006. 391 pp.

VERZOSA, JUAN DE. *Epístolas*. Edición de Eduardo de Pino González. Madrid: CSIC, 2006. 3 vols. 516 + 516 + 516 pp.

VICENTE, GIL. *Farsa dos almocreves*. Edición de Xuan Carlos Lagares. La Coruña: Universidad de La Coruña, 2007. 138 pp.

VILLANUEVA PRIETO, FRANCISCO DARÍO. *La poética de la lectura en Quevedo*. Madrid: Siruela, 2007. 144 pp.

VILLEGAS, ANTONIO DE. *El Abencerraje*. Ed. Mark Groundland. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2006. 70 pp.

Vincencio Juan de Lastanosa (1607–1681): la pasión de saber [Catálogo de exposición]. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007. 440 pp.

VINCENT, BERNARD. *El río morisco*. Valencia: Universidad de Valencia, 2006. 199 pp.

VIÑA GONZÁLEZ PIÑERA, MARÍA LUISA (ED.). *Catálogo de la biblioteca*

cervantina de la Fundación Ramón Álvarez Viña. Oviedo: KRK Ediciones, 2007. 216 pp.

VIVES, JUAN LUIS. *El socorro de los pobres; La comunicación de bienes*. Edición de Luis Frayle Delgado. Madrid: Tecnos, 2007. 192 pp.

VOSTERS, SIMÓN A. *La dama y el humanista. Moña Mencía de Mendoza y Juan Luis Vives entre Flandes y Valencia*. Murcia: Nausicaa Edición Electrónica, 2007. 326 pp.

VV. AA. (ED.). *Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 2007. 133 pp.

WAGSCHAL, STEVEN. *The Literature of Jealousy in the Age of Cervantes*. Columbia, MO: U of MO Press, 2007. 220 pp.

ZAGAL, MÓNICA. *La venganza de Sor Juana* (novela histórica). México: Planeta, 2007, 209 p.

ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL & PAUL VANDENBROECK (EDS.). *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura [exposición]*. Madrid–Burgos: Centro de Estudios Europa Hispánica–Fundación Carlos de Amberes–Fundación Caja de Burgos, 2006. 303 pp.

ZARAGOZA AYARZA, FRANCISCO. *Francisco Diego de Sayas Rabanera y Ortubia, poeta e historiador de La Almunia de Doña Godina (1598–1678)*. La Almunia de Doña Godina: Ayuntamiento de La Almunia de Doña Godina, 2007. 1 DVD.

ZERTUCHE, FRANCISCO M. *Cuestiones cervantinas*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2005, 140 p.

NÚMEROS MONOGRÁFICOS EN REVISTAS

CANAVAGGIO, JEAN (ED). *Cervantès et la France*. Número monográfico de *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37.2 (2007), 328 pp.

[*Cervantes entre dos Siglos de Oro: de "La Galatea" al "Persiles"*]". Número monográfico de *Anuario de estudios cervantinos*, 3 (2007) 207 pp.

[*El escrito en la corte de los Austrias*]". Número parcialmente dedicado de *Cultura escrita y sociedad,* 3 (2006). 158 pp.

Estado de la Cuestión: Oralidad y narración entre el folclore, la literatura y el teatro. Número monográfico de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 16 (2007). 544 pp.

GARCÍA LORENZO, LUCIANO & ABRAHAM MADROÑAL DURÁN (EDS.). *Francisco de Rojas Zorrilla*. Número monográfico de *Revista de Literatura*, 69/137 (2007). 369 pp.(Accesible en http://dialnet.unirioja. es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=ANUALIDAD&revista_busqueda=1198&clave_busqueda=2007).

Homenaje a Faustino Menéndez Pidal de Navascués. Número monográfico de *Príncipe de Viana*, 68/241 (2007). 321 pp.

HUERTA CALVO, JAVIER (ED.). [*Historia de los Clásicos en la escena española*]. Número monográfico de *Cuadernos de teatro clásico*, 22 (2006). 283 pp.

[Mujeres, escritura y pintura en la literatura del Siglo de Oro]. Número monográfico de *Edad de Oro*, 26 (2007). 358 pp.

PANIAGUA, JAVIER & JOSÉ A. PIQUERAS (EDS.). *Religiosidad femenina y sociabilidad barroca*. Número monográfico de *Historia social*, 57 (2007), 174 pp.

SOBRE POESÍA DEL SIGLO DE ORO. UN ESTADO DE LA CUESTIÓN (2006-2008)[1]

Ignacio García Aguilar
Universidad de Huelva

Para el VII Congreso de la Asociación Internacional de los Siglos de Oro, celebrado en la Universidad de Santiago en julio de 2008, la Junta Directiva de entonces, presidida por el profesor Anthony Close, me brindó la oportunidad de que coordinase, junto con el profesor Luis Avilés, el *Encuentro de Investigadores sobre Poesía*[2]. Como parece que se está convirtiendo en una saludable tradición, aprovecho el generoso ofrecimiento de la revista *Etiópicas* para presentar ahora de manera más sistematizada los resultados de lo expuesto y debatido en aquella sesión. Para la presente recopilación he tratado de seguir un modelo análogo al planteado en trabajos previos por Valentín Núñez Rivera y José Manuel Rico García, con motivo del encuentro de la AISO del año 2002, y el posterior de Manuel Ángel Candelas para la AISO de 2005, publicados ambos en *Etiópicas*. Nuestro ámbito de actuación, por tanto, será el de las publicaciones, proyectos e investigaciones en proceso que se han dado a conocer entre los años 2006 y 2008 (aunque en algún momento muy puntual se rebasarán esos límites cronológicos).

Aprovecho estas líneas para mostrar mi gratitud al profesor Anthony Close, por su generosa invitación, y también a quienes pensaron, y así lo expresaron, que yo podría preparar algo que tuviera algún interés para dicho encuentro. Gracias, pues, a la profesora Begoña López Bueno y a los profesores Valentín Núñez Rivera y Pedro Ruiz Pérez, por su confianza.

[1] Este trabajo se ha realizado en el marco del Programa Juan de la Cierva del Ministerio de Ciencia e Innovación (JCI-2007-35-509).

[2] Para optimizar las posibilidades que ofrecía el *Encuentro de Investigadores*, acordamos en nuestras sesiones preparatorias previas que lo más operativo sería repartir los ámbitos de reflexión y trabajo por *orillas*, de modo que el profesor Avilés se ocupase de la *orilla americana* y yo, en la medida de mis posibilidades, de la *orilla europea*. Los resultados sistematizados en este artículo, necesariamente incompletos y sesgados, están orientados, por tanto, hacia el ámbito hispánico europeo.

1. DEL OBJETO: APROXIMACIONES A INSTRUMENTOS, METODOLOGÍAS Y PROPUESTAS DE ANÁLISIS DE LA POESÍA ÁUREA

Como señaló tiempo atrás Rodríguez Moñino, la construcción crítica de la literatura áurea pasa inevitablemente por el conocimiento previo y efectivo de su principal objeto de estudio: la producción textual. Cuanto mayor sea el número de reediciones y ediciones de textos olvidados, desconocidos o simplemente desatendidos, más cerca estaremos de un conocimiento crítico que se acerque lo más posible a la realidad de los siglos XVI y XVII. En este sentido, continúan siendo impagables las continuas ediciones de diversos cancioneros auspiciados por los profesores Labrador Herraiz y DiFranco [2006], publicadas últimamente por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, y con la colaboración de José Manuel Rico García y Juan Montero, respectivamente. De la línea de trabajo de Labrador y DiFranco debe reseñarse asimismo el altísimo valor de su Bibliografía de la Poesía Áurea (BIPA), una base de datos muy útil y necesaria con la que facilitar el control de la vastísima producción poética de los siglos XVI y XVII. Se trata de una tarea que comenzó en el año 1997 con el apoyo de la *National Endowment for the Humanities* y de las universidades de Denver y Cleveland. Su consulta se realiza a partir del primer verso de cada poema y el programa informático (*PhiloBiblon*) permite filtrar la información relativa a las fuentes manuscritas e impresas ubicadas en los archivos y bibliotecas de una decena de países. Se encuentran en esta base de datos, entre otros, los índices del *Cancionero general*, el fichero del profesor Askins, la *Tabla de los principios de la poesía española*, elaborada por los mismos Labrador-DiFranco, así como los fondos de los manuscritos existentes en *The Hispanic Society of America*, la *Bancroft Library* de Berkeley, la biblioteca de la Universidad de Pennsylvania o libros impresos y pliegos sueltos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Para cuando el proyecto esté finalizado se prevé que pase de las 200.000 entradas. Y aunque actualmente no está disponible *on-line*, se puede acceder a la información que contiene mediante consultas personalizadas a través de correos electrónicos que, hasta donde sabemos, son contestados rápida y eficazmente con un alto grado de generosidad intelectual.

La labor de catalogación y estudio de manuscritos de la Biblioteca Nacional de España mantenida por Pablo Jauralde desde hace ya más de veinte años, a través del grupo de investigación *Edad de Oro-Biblioteca Nacional*, ha vuelto a arrojar un nuevo volumen de resultados que se unen a los del primer volumen de la *Biblioteca de Autógrafos Españoles I*

(siglos XVI-XVII), una serie concebida como cauce en el que recoger y difundir la reproducción, transcripción y el comentario de significativos testimonios autógrafos del Siglo de Oro. La idea de recomponer el mosaico de la literatura aurisecular hispana sin desdeñar ninguna de las minúsculas teselas que lo componen mueve también los números editados de la *Revista de Erudición y Crítica*.

Quizá una de las obras colectivas recientes de más interés sea el *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglos XVI-XVII. Textos y transmisión*, que se entregó en enero de 2008 a la editorial Castalia, de quien depende ahora convertirlo en un objeto indispensable para los estudiosos de la literatura aurisecular en general, y de la poesía en particular, que es lo que ahora nos ocupa. Se trata de una obra de conjunto que de seguro resultará muy útil como una primera orientación obligada para trabajos de edición y para el planteamiento preliminar sobre la problemática inherente a buena parte de los más importantes productos literarios de los siglos XVI-XVII; también clarificará cuestiones relativas a la difusión impresa y/o manuscrita de muchos de los más significativos textos del período áureo. Habrá que esperar, no obstante, a ver los resultados, pues una obra de esta complejidad podría presentar alguna que otra irregularidad derivada de su propia naturaleza específica. Sin embargo, a la espera de comenzar a utilizar esta herramienta parece indiscutible que se trata de un trabajo necesario por su planteamiento y su vocación de reunir y sistematizar una ingente cantidad de información que será utilizada como repositorio indispensable por todos los investigadores interesados en la literatura áurea. Muy útil resulta asimismo la base de datos BIESES (Bibliografía de Escritoras Españolas), de libre acceso en Internet (http://www.uned.es/bieses/), a cargo de investigadores de diferentes universidades que trabajan bajo la coordinación de Baranda Leturio. El objeto de esta base de datos es recoger toda la bibliografía (tanto primaria como secundaria) referente a las escritoras españolas en un arco cronológico que abarca desde la Edad Media hasta el siglo XVIII. Recopila, además, materiales complementarios en formato pdf, tales como el catálogo de Manuel Serrano y Sanz o una bibliografía del siglo XVIII elaborada por Emilio Palacios. Por otro lado, Infantes anuncia nueva edición del *Diccionario de pliegos sueltos*, con la que se retomará una línea de trabajo ardua, difícil y enormemente provechosa para todos los investigadores interesados en el período, que no pueden obviar uno de los soportes editoriales en los que de modo mayoritario se difundió todo tipo de información y noticias, literarias o no, durante el Siglo de Oro.

Desde diversos horizontes y planteamientos metodológicos se sucede

la edición de nuevas antologías y recopilaciones de textos poéticos áureos, así como también la reedición de las colectáneas canónicas, como se verá en el apartado correspondiente. De entre ellas no es usual encontrar planteamientos originales y novedosos como el de Montero Delgado [2006]. Y no menos novedosa resulta la edición, a cargo de Teresa Julio [2006], de la *Academia burlesca de 1637* que tuvo lugar en el real sitio del Buen Retiro. Novedosa, en primer lugar, porque no abundan las ediciones de este tipo de eventos de literatura ocasional, de tanta importancia en el Siglo de Oro; y novedosa, además, porque actualiza la edición de Morel-Fatio de 1878, única disponible hasta ahora de aquel evento. Interesa destacar que el trabajo pone en valor, asimismo, un espacio (el real del Buen Retiro) que suscitó una interesante cantidad de literatura en su época, tanto dramática como poética, —véase, por ejemplo el caso de Rojas Zorrilla, estudiado recientemente por Madroñal [2007], quien ofrece, además, algunos poemas inéditos del dramaturgo toledano. El Buen Retiro fue un lugar para el pasatiempo en el que los ingenios reunidos en torno a la corte concibieron un nada desdeñable número de composiciones de muy variada naturaleza (vejámenes, versos, comedias o entremeses) y diverso tono, que va desde la seriedad elogiosa hacia el nuevo edificio hasta la sátira y burla de la ocasión festiva.

La activación de estas pautas de comportamiento guarda una relación muy estrecha con la cultura masiva, espectacular y dirigida que definió Maravall —y actualizó, entre otros, Rodríguez de la Flor—, en donde la poesía forma parte fundamental de la ocasión lúdica en la interacción entre los ciudadanos y el poder. A este respecto, Martín Cepeda [2005] ofrece nuevos datos sobre este tipo de eventos en su edición de la relación de la fiestas celebradas en Valladolid por el nacimiento de Felipe IV, entre abril y junio de 1605 —en los felices días en que aún era corte imperial e impresores como Luis Sánchez se dedicaban a estampar, entre otros productos, las *Flores de poetas ilustres*.

Las ediciones de estas fiestas ciudadanas permiten profundizar en el conocimiento preciso de las coordenadas sociológicas en que se produce y consume una buena parte de la producción poética áurea. A que este conocimiento sea más preciso contribuye el trabajo de Ferri Coll [2008] y, sobre todo, el estudio de Alain Bègue [2007] sobre las academias literarias españolas en la segunda mitad del siglo XVII, trabajo que mereció el *Premio de Bibliografía de la Biblioteca Nacional*. Su monografía es una herramienta que cartografía los impresos surgidos de estas reuniones poéticas, a través de los utilísimos índices que acompañan al volumen. En la introducción a la monografía se destacan algunos de los rasgos

definitorios de la poesía producida en estos cenáculos literarios, tales como la agudeza o el prosaísmo; y se dilucidan asimismo los motivos que determinan las derivaciones estilísticas y métricas caracterizadoras de dichos textos. La monografía de Bègue pone de relieve la fuerte presencia de la poesía pública en la conformación y desarrollo de la práctica poética de la segunda mitad del XVII, evidenciando lo necesario que resulta continuar indagando en este tipo de poesía para interpretar tales manifestaciones literarias en relación a su específico valor estético textual, pero también de acuerdo con el conjunto de prácticas específicas de producción cultural vinculado a los parámetros concretos de su época, en donde se entremezclan y conviven los vientos de renovación y persistencia, los espacios de lo público y lo privado, así como las fluctuaciones entre la práctica profesional y el amateurismo ocasional. Los textos de las academias analizadas, a cargo del propio Bègue, serán publicados en un trabajo futuro.

Sobre fiestas, justas poéticas y academias lleva trabajando con rigor y desde hace ya varios años Inmaculada Osuna. Pero no se destacarán ahora sus últimos resultados en el ámbito hispánico, sino el hecho de que desde 2006, Osuna y algunos otros componentes del Grupo PASO (Javier Álvarez Amo e Ignacio García Aguilar) se hayan integrado en el proyecto europeo *The Reach of the Republic of Letters*, dirigido por el profesor de la Universidad de Amsterdam Arjan van Dixhoorn. En este proyecto participan también investigadores de universidades de Estados Unidos, de Canadá, Francia, Italia, Inglaterra, Alemania y Polonia, con el convencimiento de que el análisis interdisciplinar del fenómeno de las academias, sociedades literarias y la cultural literaria de carácter performativo permitirá elucidar el modo en que se construye y difunde el conocimiento y el aprendizaje en la Europa moderna, y permitirá entender también características específicas de una posible y plausible cultura académica de carácter europeísta, en donde la poesía es parte fundamental de su estructura y mecanismos específicos. Así, lo que se ha venido denominando generalmente como *poesía de circunstancias* podría tener un sentido mucho más extenso y complejo que el de la celebración festiva de asuntos variados en el seno de las estructuras urbanas. Por ahora, los dos volúmenes coordinados por Van Dixhorn y Speakman [2008] constatan que resulta posible analizar el fenómeno de las prácticas académicas de la España áurea, así como otras formas de sociabilidad literaria, desde una perspectiva comparatista en relación con el panorama europeo coetáneo. Si en 2006 unos fructíferos encuentros en la *Academia Belgica di Roma*, así como el continuado y coordinado trabajo posterior, determinaron las líneas de trabajo a seguir, concretadas en los volúmenes

publicados a finales de 2008 por la centenaria editorial Brill, en el último *workshop* celebrado en julio del pasado año en la *Herzog August Bibliothek* de Wolfenbüttel se encauzó el interés del grupo hacia el análisis de las *literary careers* y los puntos en común que puedan existir entre autores foráneos como Eustache Deschamps, Jean Molinet, Conrad Celtes, Pierre Gringote, Jörg Wickram, Jacques Sireulde, Johan Fruytiers, Michelangelo Buonarroti, Torquato Tasso, Erycius Puteanus o Anna Sophia de Schwarzburg-Rudolstadt con autores españoles como Luis de Milán y Lope de Vega. En junio de 2009 un próximo encuentro en el *Netherlands Institute for Advanced Study* de Wassenaar sobre *Literary and learned careers and performative culture* permitirá continuar indagando en estas relaciones no exploradas hasta el momento.

En la configuración de las carreras literarias los poetas y escritores europeos se valieron de distintos instrumentos para su propia mostración y autopromoción como profesionales de la institución literaria, tales como la participación en estructuras más o menos fijas de socialización literaria, su participación activa en la *performative literary culture* de su época y, por supuesto, a través de la imprenta y el mercado editorial, y todo ello configura paulatinamente un espacio más extenso para la poesía en el curso de su evolución.

Una visión europeísta de amplio alcance presenta asimismo la Asociación Internacional *Convivio* para el estudio y análisis de los cancioneros y la lírica medieval europea, que lleva trabajando desde 2003 con la intención de favorecer el diálogo entre distintos enfoques y planteamientos provenientes de diferentes escuelas y tradiciones críticas. El estudio de los cancioneros y de la lírica medieval, tan necesario para interpretar el mundo de la cultura cortés europea y el espacio de la poesía en los modos de socialización de las elites, permite avanzar en el análisis de los modos de construcción estructural de tales recopilaciones, desde su estructura poemática interna —indagando en los sentidos de los sonetos-prólogo de autores como Boscán, Montemayor o Lomas Cantoral [Alonso, 2006]—, hasta los modos de difusión en el proceso que va desde la organización poemática de un cartapacio individual a un cancionero destinado hacia un consumidor amplio y diferenciado [Beltrán Pepió, 2006]. Las antologías poéticas que son los cancioneros aportan datos fundamentales acerca del modo en que evolucionan los procesos de composición y selección —con la consiguiente regularización modelizadora— de autores y textos. En algunos casos, además, se incorporaba incluso la notación musical con que se debía acompañar la recitación de los poemas, aspecto éste, el de la relación entre poesía áurea

y música, que ha sido frecuentemente desatendido. Por ello, siguen siendo necesarias aproximaciones poético-musicales como las de Josa [2006] al romancero lírico, o ediciones como las realizadas por Roa-Arriaga [2008] para el *Libro de música* de Luis de Milán. En este sentido, el proyecto *Orfeo Hispánico* resulta indispensable para el conocimiento de los cancioneros musicales.

Perea Rodríguez [2007] concreta sus aproximaciones anteriores al *Cancionero general* y a la ciudad de Valencia con su *Estudio biográfico sobre los poetas del Cancionero general*. En este trabajo, el estudio de los trovadores que se hacen visibles en la recopilación de Hernando del Castillo de 1511 supone la cristalización efectiva de un fenómeno, el de las cortes literarias hispánicas, presente igualmente en otros núcleos durante la dinastía de los Trastámara. Que Hernando del Castillo pergeñara el proyecto de su publicación es indicativo de los profundos cambios sociológicos que comienzan a modificar y ampliar el estatuto de la antigua poesía cancioneril cortesana durante el siglo XVI, sobre todo en lo que concierne a la paulatina conformación de un público que canjea su dinero por la obra impresa de poetas (aún) diletantes. Pero no todo fueron parabienes y aceptación para esta exitosa antología, ya que hubo también un tipo de lector que interpretaba los poemas como una seria ofensa contra la moral establecida y la ortodoxia religiosa, como demuestra el trabajo de Ramos [2008] a partir del análisis de la severa censura a la que fue sometido el *Cancionero* de Hernando del Castillo en el *Índice de libros* prohibidos aparecido en Lisboa en 1624.

La capacidad de la imprenta para modelizar e institucionalizar el discurso poético hace que los trabajos sobre impresores y libreros resulten fundamentales en la determinación de núcleos de producción y de mediación modelizadora. Cabe señalar a este respecto los estudios monográficos sobre productores editoriales de gran peso e influencia entre los poetas coetáneos, como es el caso del realizado por Cayuela [2005] sobre Alonso Pérez de Montalbán, quizá el editor más cercano a Lope; así como también el análisis pormenorizado de núcleos delimitados en su diacronía (más o menos extensa), como el de Álvarez Márquez [2007] para la imprenta en Sevilla, el de Bécares Botas [2007] para las librerías salmantinas, Marsá [2007] sobre la imprenta vallisoletana de los siglos XVI y XVII o el estudio de Rial Costas [2008] sobre la producción y el comercio de libros en Santiago de Compostela durante la primera mitad del siglo XVI. La dependencia de la imprenta compostelana del cabildo decrece con respecto a la época incunable, y es entonces el propio desarrollo de la ciudad y su importancia como centro de intercambio

mercantil lo que convierten al núcleo compostelano en el único centro gallego capaz de sostener una industria editorial estable. Al calor los planchas y las letras de molde no tardaron en fraguarse ediciones de las obras de Homero, Sófocles, Petrarca, Erasmo o Vives.

Directamente relacionado con la producción y el consumo poético de la nueva realidad que es el poemario lírico impreso de autor se encuadra el estudio de García Aguilar *Poesía y edición en el Siglo de Oro* (2009). Partiendo del análisis de los poemarios líricos de autor impresos durante ese período, la monografía indaga en la incidencia que tiene el universo editorial en la paulatina formalización e institucionalización del discurso lírico áureo, en su canonización literaria. Este acercamiento novedoso al análisis de la lírica culta del Siglo de Oro arroja luz sobre los estrechos vínculos existentes entre la escritura, la edición y la comercialización de la poesía y su posterior recepción e institucionalización literaria.

No en vano, cuando la mecanización impresa comienza a extenderse durante el siglo XVI se produce una ampliación del campo literario y, consecuentemente, aumentan los productos de cultura dentro de un repertorio en expansión. La regularización de lo existente corre pareja a la ampliación en el número de lectores y escritores (pero también lectoras y escritoras [Baranda Leturio, 2005]). Esto conlleva que los códigos participantes en la creación e interpretación de lo literario se modifiquen; y que también lo hagan algunas de las pautas hermenéuticas que determinaban los modos de transmisión del conocimiento antiguo. Así, por ejemplo, la memoria, fundamental en la preceptiva retórica y en la producción y difusión de las palabras y las imágenes, debe adaptarse a la mecanización impresa, como ha puesto de relieve Bolzoni [2007] en un estudio en que la conjunción de imagen, retórica y memoria permite presentar el código cultural de la Edad Moderna desde una original y novedosa perspectiva. Asimismo, un soporte de cultura y transmisión del conocimiento como son los emblemas, estudiados por López Poza [2006] ejemplarmente desde hace varios años, estrechan su relación con el nuevo medio mecánico. A los procesos editoriales que convierten los poemas exentos en poemarios líricos impresos se dedica el monográfico de *Calíope* [2007] coordinado por Fernández Mosquera bajo el título *Del verso al Libro*. Como es sabido, el cancionero de autor único o, en raras ocasiones, la antología de autores, no eran sino una más de las posibilidades en que difundir y consumir poesía en el Siglo de Oro, que también se propagaba oralmente, por vía manuscrita o impresa en multitud de pliegos sueltos [Beltrán Pepió, 2006a].

La ampliación operada en la Edad Moderna en los tradicionales

canales de difusión del género lírico manuscrito y oral (en este sentido son muy reveladores los trabajos de Díaz-Mas [2007*ab*] sobre el romancero sefardí y la literatura oral), tanto culto como popular [M. Frenk, 2006; P. Cátedra, 2006], tanto sacro como profano, no sólo incide en una extensión del consumo, sino también en los propios modos de formalización discursiva e institucionalización canónica del mensaje poético. Al problema del canon en relación con el mecenazgo (al que dedicó un volumen colectáneo Díez Fernández [2005]) y en relación también con los afanes de autorrepresentación del poeta ha dedicado Vélez-Sainz [2007] una monografía que abarca una realidad amplia y compleja, aportando interesantes y útiles consideraciones teóricas y metodológicas. Justamente sobre institucionalización literaria en el período áureo tratan los volúmenes dirigidos por Begoña López Bueno [2008] y Pedro Ruiz Pérez [2008], respectivamente, que se enmarcan en las nuevas líneas de investigación emprendidas por el Grupo PASO en los últimos años.

El conocimiento de los textos y la importancia de éstos es fundamental para el análisis de la poesía de los siglos XVI y XVII, pero este proceso debe correr en paralelo a la elucidación de los contextos de producción y consumo poéticos y a la interpretación de las relaciones de los agentes implicados en el sistema literario del Siglo de Oro, cuyas poliédricas realizaciones obligan a una mirada amplia, interdisciplinar e integradora. Todos los elementos señalados sirven para perfilar el objeto de los estudios sobre poesía áurea y ofrecen, en síntesis, muchas de las claves operadas en la configuración de la poesía áurea, así como también en *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, estudiadas ahora sistemáticamente en el volumen del Grupo PASO coordinado por López Bueno [2006a].

2. CENTROS Y GRUPOS DE INVESTIGACIÓN

Las aportaciones y líneas de trabajo ya mencionadas anteriormente de Labrador Herraiz-Di Franco, del catálogo BIESES, de Jauralde y el grupo *Biblioteca Nacional-Edad de Oro*; junto con proyectos internacionales como *The Reach of the Republic of Letters* o el *Proyecto Boscán* (en el que se abundará más adelante); así como también los planteamientos del *Grupo Convivio* para el análisis de la lírica popular hispánica, del *Orfeo Hispánico* en las relaciones de poesía y música o del Grupo PASO en el análisis del canon áureo resultan fundamentales para la definición y análisis del objeto de estudio, como se ha señalado en las páginas precedentes.

Pero junto a ellos debe reseñarse asimismo el alto valor de las aportaciones continuadas de Lara Garrido al frente del grupo "Poesía y prosa andaluzas del Siglo de Oro", así como también en la dirección de *Analecta Malacitana* (http://www.anmal.uma.es/) y de la *Biblioteca de Clásicos Andaluces* de la Fundación José Manuel Lara. En esta misma línea de análisis de la literatura producida en la Andalucía del Siglo de Oro debe mencionarse el proyecto de recopilación de textos del entorno antequerano-granadino llevada a cabo por Morata (http://www.antequerano-granadinos.com/). La red, sin duda alguna, es una vía de trabajo que tiene en López Poza a una pionera y generosa difusora de los conocimientos de la emblemática, como se detallará en las páginas siguientes. De particular interés son los planteamientos y resultados del *Taller de Investigación sobre Poesía del Siglo de Oro* (TIPSO), fundado en la primavera de 2004 por Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas, y concebido como un espacio en el que integrar ideas e intereses varios en torno a la poesía del Siglo de Oro, fundamentalmente en aspectos tradicionalmente desatendidos. Conforme a ello, los integrantes del Taller han trabajado en sus reuniones acerca de la poesía burlesca y la poesía erótica, una parte de cuyos resultados ha sido ya difundida en publicaciones de primer nivel, como *Criticón*.

Se anuncia también que se trabaja en la creación del futuro *Centro de Investigación Francisco de Quevedo*, el cual no tendrá un carácter específica y excluyentemente quevediano, pues se concibe como un foro de meditación metodológica y de reflexión, pero no sólo en torno a Quevedo, sino vinculado a los problemas pasados en su dimensión literaria, económica, social, política, etc. Parece que está próxima, asimismo, la puesta en marcha en Córdoba del *Centro de Estudios Gongorinos*, cuya función será la de crear una biblioteca que acoja y centralice bibliografía en torno a Góngora, así como también la organización de actividades sobre el poeta y su obra.

3. MANUSCRITOS POÉTICOS Y FUENTES

En el ámbito de los manuscritos poéticos es obligado destacar la edición realizada por Herraiz-DiFranco [2007] del cancionero manuscrito 1759 de la Biblioteca Real de Madrid atribuido a Padilla, pues de acuerdo con la fecha propuesta por los editores (1588), los cuarenta y ocho romances del códice serían un testimonio de excepcional valor para el análisis de la convivencia del romancero viejo y el nuevo; y resulta un documento de grandísimo interés, además, para el análisis de un poeta,

Pedro de Padilla, de una apreciable importancia en su momento y de no demasiada fortuna crítica posterior. El manuscrito, además de los poemas atribuibles a Padilla, acoge las composiciones de otros autores como Acuña, Cervantes, Cetina, Espinel, Figueroa, Diego Hurtado de Mendoza, Laínez, Gabriel Lasso de la Vega, Liñán de Riaza, López Maldonado o Lope de Vega, entre otros. También de Pedro de Padilla se ha publicado una antología de romances, a cargo de Fredo Arias [2006], en la que se recopilan las composiciones insertas en el *Romancero de Pedro de Padilla* (1583) junto con un apéndice de otros romances del *Tesoro de varias poesías* del mismo autor, y editado asimismo modernamente por López Lemus [2006]. Serrano Reyes ha editado el *Certamen poético, docta emulación, y lid ingeniosa que se celebró en honor de […] San Pedro (Granada, Francisco de Ochoa, 1678)*, que se encontraba disponible digitalmente en la Biblioteca Virtual de Andalucía y ahora también en edición impresa.

De otro autor íntimamente ligado al mundo de la imprenta a través de la prosa de ficción, Feliciano de Silva, es el cancionero petrarquista inédito del que da noticia Blecua [2006]. Se trata de un manuscrito del XVI con 117 sonetos y unas *Estanzas, otavas rimas y epístolas* al que Feliciano de Silva tituló *Laberinto de Amor*. En su trabajo Blecua describe el manuscrito, analiza una parte de las composiciones y ofrece un índice de primeros versos.

4. EDICIÓN DE ANTOLOGÍAS Y REEDICIONES

Aunque las antologías de textos poéticos del Siglo de Oro no dejan de reeditarse y reimprimirse, querríamos destacar, sin menoscabo de otros muchos trabajos útiles y apreciables [Balbín, 2005; Díez-Díez Taboada, 2005; Rey Faraldos, 2006; Camarero-Amorós, 2006], la original antología de Juan Montero [2006] de diez autores: Garcilaso, fray Luis, Herrera, Francisco de Aldana, san Juan de la Cruz, Góngora, Lope, Fernández de Andrada, Quevedo y sor Juana Inés. En esta antología se asume la responsabilidad de la selección desde los presupuestos de una novedosa propuesta antologadora, por medio de la cual consigue producir el editor un instrumento de lectura póetica y análisis filológico sin fisuras y con una solidez plena. El interés por ofrecer las modulaciones histórico-poéticas de los textos, y vincular sus cambios al dinamismo del transcurrir diacrónico, se refleja de modo claro en algo tan infrecuente para una antología como la reproducción de dos estados de un mismo texto, tal es el caso del soneto herreriano "Pensé, mas fue engañoso pensamiento,"

(núms. 18*a* y 18*b*) en sus versiones de 1582 (Herrera) y 1619 (Pacheco). No es la de Juan Montero una antología con la que únicamente conocer los escritos más notables de diez poetas canónicos, sino una red de textos ubicados en sus contextos, elucidados con rigor y ligados por relaciones de contigüidad literaria en virtud de criterios históricos, genéricos y estilísticos. Su carácter propedéutico lo convierte, por tanto, en un instrumento insustituible para el conocimiento de esta parcela de la literatura áurea, haciendo de la brevedad, virtud.

También original resultan ediciones como la de Cano Turrión [2007], centrada en las fábulas mitológicas burlescas del Siglo de Oro, o la antología de Eduardo Chivite [2007], que es resultado de su tesis doctoral sobre el tema-tópico áureo de la *sátira contra los malos poetas*. En su monografía, además de la pertinente introducción en la que se sitúan los poemas dentro de coordenadas histórico-literarias, se recogen un buen número de estos textos, que aparecen presentados como un conjunto que funciona de acuerdo con una notable solidez o coherencia genérica. Así, la obra satírica de escritores como Cervantes, Lope de Vega, Góngora, Quevedo o los Argensola permite leer (e interpretar) este modelo concreto de sátira (la dirigida contra la mala poesía y los malos poetas) como un tipo de texto, con rasgos de especificidad genérica, que es indicio y resultado a la vez del desarrollo de la poesía lírica en el siglo XVI y de algunas de las reacciones contrarias generadas por el sistema literario áureo. Ruiz Casanova [2007] indaga en su trabajo sobre los orígenes de la antología y también acerca de la figura del antólogo, además de reflexionar sobre las relaciones de los modos antológicos con el canon y aplicar un paradigma crítico para el análisis de las antologías. Sus planteamientos son de gran utilidad, y de muchas más utilidad será, de llevarse finalmente a efecto, la historia global de las antologías poéticas españolas entre los siglos XV y XX que se anuncia como trabajo futuro en la última parte de su monografía.

Una de las dificultades a las que se enfrenta con frecuencia el estudioso de la literatura áurea es la de acceder a textos críticos fundamentales que, o bien por la falta de reediciones o por la dispersión de una obra (esparcida en artículos varios), dificulta la consulta obligada de trabajos señeros. Por ello, recopilaciones y reediciones como las de Alarcos Llorach [2006], Blecua [2006], Haley [2006], Orozco [2006], Redondo [2007], Ciplijauskaité [2007], Caravaggi [2007] o Croce [2007] resultan de una enorme utilidad.

5. RELACIONES CON LA POESÍA DEL XV

La poesía española de los siglos XVI y XVII, pese a su indudable originalidad y rasgos propios, crece y se enriquece a partir del fecundo diálogo entre las tradiciones vernaculares propias y la literatura de otros universos geográficos y culturales, fundamentalmente el de raíz italiana.

Entre los estudios dedicados al análisis de la pervivencia de la literatura del siglo XV en los siglos XVI y XVII debe destacarse el trabajo de Herrera Vázquez [2006] sobre la transmisión y recepción en el período áureo de las obras menores de Manrique. En este estudio, además de la puesta en valor del poeta castellano como modelo amoroso, se dan a conocer algunas glosas de poemas de Manrique que estaban inéditas hasta ahora.

La pervivencia de la poesía culta y tradicional, tanto previa como coetánea, es una constante en el mosaico de la lírica áurea. Sin embargo, la argamasa con la que se construye la tradición poética de los siglos XVI y XVII debe muchísimo, como es bien sabido, a la tradición italiana. Las monografías de Gargano [2005] y Lefèvre [2006] aportan una valiosa actualización de un tema ampliamente tratado en la tradición de la crítica filológica: el de las relaciones hispanoitalianas. El vasto conocimiento que de la poesía italiana y española dispone el profesor Gargano le permite comparar ambas tradiciones e interpretar oscuros territorios hasta ahora desatendidos o analizados muy parcialmente. Así, en la recopilación de trabajos que integran el volumen estudia las reciprocidades entre lo italiano y lo español, desbordando los límites de la comparación formal, llegando de ese modo hasta el análisis de moldes genéricos problemáticos como la oda y la égloga, que fluyen y se desarrollan en el diálogo constructivo de tradiciones. Además, presta atención pormenorizada a la obra de autores como Ramírez Pagán, Lomas Cantoral, Francisco de la Torre, Herrera o Quevedo, entre otros. Lo que resulta más sugestivo es su análisis del petrarquismo como un fenómeno cultural que desborda los límites de la circunscripción nacional; y justamente esa misma visión del petrarquismo como fenómeno supranacional es la hipótesis de trabajo que desarrolla en su monografía Matteo Lèfevre, quien en *Una poesia per l'impero* indaga en el carácter y la trascendencia europea del código petrarquista, al que define como uno de los elementos de identificación común en la tradición cultural del viejo continente. A las relaciones hispano-italianas, casi insoslayables en cualquier análisis formal, genérico o histórico de la poesía áurea, se ha dedicado un monográfico de la

Revista de poética medieval [2007]. Sagrario López Poza, en *La Perinola* [2006], repositorio indispensable para el quevedista, ha dedicado un artículo a los "Autores italianos en la transmisión de la tradición del elogio en tiempo de Quevedo". Por su parte, Valerio Nardoni [2005], en la estela de los presupuestos críticos y metodológicos del maestro Chiappini, ha analizado formal y estilísticamente la veta italianista que late en la poesía de Garcilaso, Herrera y Góngora, en tanto que Bertome Masiá [2007] estudia la fortuna del *canzoniere* petrarquista en la América quinientista.

6. DE RETÓRICA Y POÉTICA

Retórica y poética son vías fundamentales de acceso al sentido de los textos áureos. Más la retórica que la poética, que ciertamente no gozó de mucha reflexión durante el período áureo. No se puede hablar actualmente de estudios sobre retórica en España sin mencionar la labor realizada en años anteriores desde el Consejo Superior de Investigaciones Científicas por el grupo de investigación formado por Miguel Ángel Garrido, Ángel Luis Luján Atienza, Luis Alburquerque y Miguel Martínez, a cargo del proyecto *Corpus retórico español*, cuyos planteamientos y líneas de trabajo siguen arrojando resultados en relación a la incidencia de la retórica latina en la literatura áurea española [Garrido Gallardo, 2005] o acerca de otros tratados de poética renacentistas pendientes de estudio [Alburquerque, 2007a], así como también casos concretos como el de la *Retórica* de García Matamoros [Alburquerque, 2007b].

Una de las voces más autorizadas en el estudio y análisis de la retórica áurea hispana es, sin duda alguna, López Grigera, quien ha dedicado algunas notas de lectura sobre el ciceronianismo latente en los escritos de Fray Luis de Granada [2006]. De la presencia e incidencia de Rengifo en la poética española se ocupa el trabajo de Paraíso [2007]. Castillo Herrera analiza los capítulos de la *Institutio oratorio* de Quintiliano dedicados a cuestiones gramaticales, pero no desde el punto de vista de la gramática tardía, sino desde la perspectiva de los elementos de gramática que debe conocer y manejar el futuro orador en su etapa formativa, lo cual resulta de gran interés en la asimilación que de estos planteamientos hacen los poetas. Arcos Pereira estudia los *Scholia* de Mal Lara publicados en Sevilla en 1567, los cuales, junto con las traducciones latinas y los comentarios de los *Progymnasmata* de Aftonio, fueron usados como manual para la enseñanza de la retórica en los estadios iniciales. En el trabajo se estudian los comentarios de Mal Lara a la obra de Aftonio en

relación con los comentarios previos publicados por Reinhard Lorich, el Brocense y Francisco Escobar, su maestro. Se ilumina así la tradición retórica de la que bebe el humanista sevillano, al tiempo que es posible determinar los elementos de innovación que introduce con respecto a los escoliastas anteriores, apreciables en la conformación de una tipología novedosa para la fábula, en la antología de autores y ejemplos escogidos, en la tipología de los ejercicios que prescribe y, fundamentalmente, en su afán didáctico por allanar a sus discípulos el camino del aprendizaje retórico.

Merecen ser destacadas las ediciones de la *Rhetorica* de Nebrija a cargo de Lorenzo [2007], la de la *Agudeza* de Gracián por Egido [2007] y el facsímil del *Arte poética española* de Díaz Rengifo de la editorial Maxtor [2006]. Junto a estos nuevos textos se deben señalar los análisis particulares de las *Tablas poéticas* de Cascales por García Berrio [2006] y el trabajo de Merino Jerez [2007] sobre Jorge de Trebisonda, Pedro de Ravena y Sánchez de las Brozas.

El *Seminario de Poética Europea del Renacimiento*, constituido como grupo en el año 2000 en la Universidad Autónoma de Barcelona y dirigido por María José Vega, trabaja de modo interdisciplinario con investigadores de otras universidades españolas y europeas con el objetivo de promover el estudio y la edición de las artes poéticos del Renacimiento europeo, así como también el análisis comparado de la teoría y la crítica literaria, y el estudio e interpretación de los textos literarios ubicados en coordenadas históricas. El Seminario, además, promueve y sustenta la *Bibliotheca Sphaerica*, serie en formato digital que alberga textos relativos a la historia cultural y literaria de Europa. En la actualidad el Seminario desarrolla un proyecto de investigación sobre *Poéticas cristianas y teoría de la censura en el siglo XVI*.

7. LA *OFFICINA* POÉTICA

La **emblemática** es un código cultural de enorme trascendencia en el Siglo de Oro. Su presencia es evidente en las fuentes literarias y gráficas, en los variados programas iconográficos de la Edad Moderna, en las arquitecturas efímeras barrocas, y también se hace muy presente en la imprenta y la historia del libro. Los repertorios de emblemas son un apoyo y soporte constante de la *inventio* literaria, y su presencia en la formalización de las composiciones poéticas áureas es un hecho innegable. Referencia ineludible en el estudio sistemático de la

emblemática es Sagrario López Poza. Bajo su dirección lleva funcionando *on-line* desde hace varios años la página *Literatura Emblemática Hispánica. Bibliografía, enlaces y noticias* (http://rosalia.dc.fi.udc.es/emblematica/). Además de la riquísima información ofrecida tan generosamente de manera gratuita y sin necesidad de altas, merece la pena destacar, sin menoscabo de todo lo que se ofrece en dicha dirección, sus repertorios de polianteas, florilegios, enciclopedias, repertorios de lugares comunes y misceláneas [2006: http://rosalia.dc.fi.udc.es/poliantea/bs.html], así como el catálogo de ediciones digitales que se encuentra en un cuidado estado de actualización periódica [2007: http://rosalia.dc.fi.udc.es/emblemática], algo indispensable, pero difícil (y por ello, muy loable labor) para este tipo de recursos electrónicos. La tarea de constante dinamización de grupos y proyectos plurales de López Poza no es obstáculo para que continúe ofreciendo trabajos que ofrecen una visión amplia y general sobre el emblema en la España del Siglo de Oro [2007], así como también sobre cuestiones más particulares que atañen a parcelas como los vínculos existentes entre la imprenta y la cultura de los emblemas [2006]. Sobre esta misma relación entre emblema e imprenta ha indagado Adams [2007] para el caso de Francia. Y también en el ámbito francés Daniel Russell [2007] ha publicado un artículo con las nuevas metodologías y directrices de estudio en la crítica gala. La emblemática es un código cultural de amplio espectro que se extiende por todo el continente, con vigencia desde la Europa Mediterránea y central hasta países más periféricos como Escandinavia y el Báltico. Este aspecto de la emblemática, que atañe a su amplia difusión, ha sido analizado en un volumen colectáneo editado por McKeown-Wade [2006]. Al conocimiento de esta difusión por todo el continente contribuyen, además de los estudios monográficos, la edición de libros de emblemas de los siglos XVI —como las de Boissard a cargo de Alison Adams [2005], Pierio Valeriano (accesible *on-line*)—, y XVII —Adrien Gambart, a cargo de Stopp-O`Reilly [2006] y Hugo-Boissard, por Adams-Guiderdoni [2006].

En octubre de 2007 la Sociedad Española de Emblemática celebró su sexto congreso, que trató sobre *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, cuyos resultados se publicaron en 2008, siendo ahora el volumen una útil herramienta para el entendimiento de la emblemática en relación con la cultura de su época.

Los estudios de carácter más general se complementan con aproximaciones concretas a distintos aspectos. En este sentido, cabe mencionar el trabajo de Olivares Zorilla [2006] sobre la presencia del

componente retórico y emblemático en el *Primero Sueño* de son Juana; las fuentes medievales de los *Emblematica certum regio politica* (1653), de Beatriz Antón [2006]; los análisis específicos de Dimler [2007] en torno a los emblemas usados por los jesuitas; o los trabajos de Bouzy [2006*ab*] sobre la presencia de la emblemática en el *Tesoro* de Covarrubias.

Si importante es el soporte de la emblemática en la generación de literatura, mucho más evidente, conocido y estudiado es el sustrato de la tradición de la **mitología clásica** en los poemas. Acaso sea la fábula mitológica barroca el texto que de manera más clara se formaliza y compone a partir de este sustrato cultural. Hace una década, la reedición del trabajo clásico de Cossío [1998] sobre este tipo de poemas ponía más fácilmente al alcance del investigador una herramienta indispensable para el estudio de la fábula mitológica española. Una reciente edición de fábulas mitológicas realizada por Cano Turrión [2007], pero circunscritas a la temática burlesca, sirve como complemente idóneo al trabajo clásico de Cossío.

Para las consideraciones generales sobre la funcionalidad y el sentido de la mitología clásica en el Siglo de Oro resultan muy clarificadores el trabajo de Escobar Borrego [2007a] y los recogidos en el número monográfico de los *Cuadernos de literatura griega y latina* [2007] dedicado a la *Proyección de la mitología greco-latina en las literaturas europeas*, volumen en el que se indaga, precisamente, sobre el modo en que la tradición literaria posterior acogió en toda Europa el legado clásico, y más particularmente en lo tocante a los códigos mitológicos, algo que explica García Gual [2007] a propósito de la decantación de los mitos griegos en la literatura (en general) en el trabajo que abre el volumen. Por lo que respecta a la literatura aurisecular española, se recoge también en el volumen un trabajo en el que Vicente Cristóbal [2007] prosigue con el rastreo exhaustivo de la presencia de lo mitológico en la literatura aurisecular española y continúa indagando en los pormenores de su recepción, labor a la que Cristóbal se lleva dedicando afanosamente desde hace algunos años. También en el mismo volumen debe reseñarse el trabajo de Cortés Tovar [2007], que analiza de modo general el tratamiento paródico-burlesco de la mitología clásica en la producción poética de Góngora y Quevedo.

Otros análisis de carácter más particular resultan muy iluminadores de cara a una comprensión completa de la producción textual de los autores áureos. En este sentido, y sin menoscabo de otras propuestas y análisis, cabe destacar el modo en que Rosa Romojaro examina la funcionalidad del mito clásico en el caso concreto de Quevedo [2007]; así como también

el análisis de Morros [2007a] acerca de la utilización de Acteón en dos sonetos quevedescos; el de Cabani para Polifemo [2007] o el de Fuentes González [2007] referido a Cascales y Saavedra Fajardo.

8. POESÍA Y MÚSICA

En el año 2000 el musicólogo Mariano Lambea y la filóloga Dolores Josa editaron el primer volumen del cancionero polifónico *Libro de tonos Humanos*, manuscrito de la Biblioteca Nacional de España que fue producido en el entorno de la corte de Felipe IV, en pleno auge y desarrollo de las artes escénicas y musicales. Desde entonces, en el marco del proyecto *Orfeo hispánico* para el estudio interdisciplinar de la poesía y la música en el Siglo de Oro, han sido publicados los volúmenes II y III, y aún restan dos volúmenes más por aparecer. Según los editores, tanto por la extensión como por el contenido este cancionero es el conjunto más amplio, completo y representativo de entre todos los cancioneros poético-musicales del siglo XVII que se conocen hasta el momento. Sin embargo, quizá en el futuro dicha colección pueda verse ampliada, fruto de la constante labor de estudio y edición llevada a cabo por Lambea y Josa, pues además de este manuscrito han editado asimismo dos volúmenes del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* [2006], compilación músico-poética de romances líricos que es algo anterior en el tiempo al citado *Libro de tonos*, del que aún falta un tercer y último volumen por publicar. También se ha emprendido la publicación del *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York* [2008], con el que se retoma la colección de "Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro" iniciada en 1975 por el CSIC e interrumpida tras cuatro volúmenes realizados bajo parámetros estricta y excluyentemente musicológicos. La actualización de ese proyecto interrumpido desde una mirada interdisciplinar e integradora permitirá conocer mejor el mundo de las antologías musicadas de poetas varios. De acuerdo con el plan editorial marcado, está prevista la publicación en los próximos años del *Manojuelo Poético-Musical de Madrid,* el *Manojuelo Poético-Musical de Barcelona y* el *Cancionero Poético-Musical de Olot*.

Otras ediciones de textos con una fuerte imbricación poético-musical son las de *El libro de motes* de Luis de Milán, realizada por Vega Vázquez [2006] y, del mismo autor, su *Libro de música de vihuela*, a cargo de Arriaga-Roa [2008].

La edición de este tipo de textos, relacionados con la teoría preceptiva y con la praxis poético-musical, habrá de servir para esclarecer los vínculos entre las prácticas musicales y el oficio poético en el Siglo de Oro. Los análisis particularizados sobre diversos problemas de la relación entre música y poesía áureas [Lola, 2006; Lambea, 2007] prueban que estos maridajes entre códigos diferentes, aunque cercanos, son una constante en la trayectoria de la poesía del Siglo de Oro español, desde Garcilaso hasta Góngora [Delahaye, 2006].

9. *UT PICTURA POESIS*

Durante bastante tiempo la crítica se acercó a la relación entre pintura y poesía de una manera más prescriptiva (siguiendo el *Ars Poetica* horaciano) que analógica o comparativa. Cierto es que la écfrasis forma parte de los recursos retóricos marcados desde la preceptiva clásica. Sin embargo, en el Siglo de Oro la presencia del universo pictórico ahonda de tal manera en la reflexión poética —piénsese en Pacheco [Marta Cacho Casal, 2007] y su grupo sevillano de pintores poetas, entre los que destacaba Jáuregui— que resulta indispensable un análisis más profundo de las contaminaciones recíprocas que se producen entre las imágenes pictóricas y las imágenes o écfrasis poético-literarias. Además, del mismo modo en que los temas figurativos de la pintura española del Siglo de Oro son tomados de parcelas culturales ajenas a lo estrictamente pictórico, como la literatura mitológica, también la poesía se nutre en sus metáforas, imágenes y símbolos de elementos cuya plasticidad y definición deben mucho a la pintura, tal y como dilucidó magistralmente Julián Gállego en muchos de sus trabajos. Precisamente a este gran crítico de la historia del arte, y de las humanidades en general, se ha dedicado un número extraordinario de los *Anales de Historia del Arte* [2008]. De entre los trabajos recogidos en esta monografía cabe destacar el de Soledad Arredondo, en el que se analizan las estrechas relaciones entre pintura y literatura, aplicadas fundamentalmente a la prosa, a través de los testimonios de preceptistas pictóricos (caso de Pacheco y Carducho) y literarios (Pinciano y Cascales), y por medio también de la praxis creativa de autores como Lope de Vega, Jáuregui, Quevedo o Calderón.

El asunto, al margen de lo textual, tiene una interesante vertiente socioliteraria, ya que en el Siglo de Oro, y fundamentalmente a partir del primer tercio del XVII, los poetas, igual que los pintores, comienzan a esforzarse por redefinir su estatuto creativo y se afanan, asimismo, por diferenciar su labor de la de los oficios manuales. Esta reivindicación

individualizadora del poeta, a partir de la pintura y, más concretamente, los autorretratos, la ha estudiado Portús Pérez [2008]. La autorrepresentación por medios pictóricos (logoicónicos) y textuales ha sido analizada por Sánchez Jiménez [2006] para el caso de Lope.

10. SOBRE TRADUCCIÓN Y POESÍA NEOLATINA

En el análisis de la tradición literaria, el sustrato del texto, esto es, el manto sobre el que se siembra la formalización y concreción última, está abonado por las imágenes decantadas desde los testimonios textuales y pictóricos previos; abonado asimismo por las fuentes de la tradición popular y culta; pero también, en modo muy sustantivo, por las traducciones de los textos que no se decantan a la producción literaria por su caudal original, sino a través de las reelaboraciones de traductores (inevitablemente traidores, de acuerdo con el adagio clásico). Por tanto, en la encrucijada entre bibliografía textual, teoría de la recepción e historia de la traducción se sitúa un campo de estudio que, para el caso de traducciones, citas, plagios y circulación material de textos italianos en el período áureo (pero también en la Edad Media y siglos posteriores) está siendo analizado por los integrantes del *Proyecto Boscán* (http://www.ub.edu/boscan/). El objeto de tal proyecto es reconstruir la historia de las más importantes traducciones españolas de literatura italiana, y entre sus objetivos destaca la creación de un *Catálogo informatizado* con las traducciones españolas de obras literarias italianas hasta el año 1939.

Resulta de interés destacar que han sido publicadas las actas del *Primer Congreso sobre "La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)"*, celebrado en Barcelona en abril de 2005. En el volumen, editado por Muñiz [2007], se subraya la trascendencia de la literatura italiana no sólo en la producción española de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, sino también en su decurso posterior.

La huella que deja la tradición literaria anterior en los textos poéticos no resulta fácil de dibujar en la mayoría de las ocasiones; en este sentido, el trabajo de Galán Sánchez [2007b] estudia la *imitatio* en la poesía neolatina renacentista y distingue en su análisis entre fuentes propiamente dichas, lugares comunes y semejanzas.

En el campo de análisis que se ocupa de establecer la presencia de la poesía neolatina, tanto coetánea como precedente, en la producción de los poetas áureos, son fundamentales los trabajos de Juan Francisco Alcina,

quien ofrece en un nuevo artículo [2007] un balance que actualiza la cuestión. También Lía Schwartz [2007] se ha ocupado de la presencia de los *antiqui auctores* en las literaturas hispánicas, tanto en el ámbito peninsular como americano. Debe destacarse, asimismo, el trabajo de Micó [2006] sobre las traducciones de los clásicos en relación a Ausias March y Ludovico Ariosto publicado en el número de *Ínsula* dedicado a la *La traducción poética en España*, así como la monografía de Gorga i López [2006a] sobre Castillejo como traductor de fábulas ovidianas.

Escobar Borrego [2007c], que ultima una edición del *Hércules animoso* de Mal Lara, ofrece un amplísimo y documentado trabajo sobre la poesía dispersa del sevillano en diferentes manuscritos y en ediciones antiguas. La amalgama de registros empleada por el humanista hispalense sirve para explicar los elementos definitorios de su quehacer poético, así como también la concepción estética de algunos de los autores vinculados a su academia, tales como Herrera, Mosquera de Figueroa o Juan de la Cueva. El trabajo de Fernández López [2007] sobre la traducción de *El Cantar de los Cantares* de fray Luis de León analiza las fuentes previas y cuestiona la originalidad del trabajo luisiano. Galán Sánchez [2007a] analiza la utilización que de las fuentes clásicas hace en la escritura de su poesía latina un autor como el Brocense, con tantísimo peso en la edición, difusión y recepción de la poesía garcilasiana. En el trabajo de Cortés Tovar [2008] se localizan referencias intertextuales latinas presentes en la *Ode ad Florem Gnidi*, pues además de la presencia horaciana se incorporan al poema textos de Propercio y de Ovidio que le confieren una interesante dimensión metapoética.

11. ALGUNAS PARCELAS COMPOSITIVAS: TEMAS, TÓPICOS Y GÉNEROS.

La **poesía épica culta**, si bien es cierto que no ha sido un camino de análisis tan transitado como otros, tiene desde hace varios años en Lara Garrido a uno de sus estudiosos más sistemáticos y productivos, quien recientemente ha planteado un análisis de la épica del Renacimiento desde una perspectiva comparatista [2006a].

Lara Vilá ha organizado el congreso internacional sobre *La tradición épica occidental (Edad Media y Renacimiento)*, celebrado en Girona durante noviembre de 2008, en donde especialistas de máximo nivel trataron sobre épica religiosa en el siglo XVI, la asimilación de la preceptiva aristotélica en la poética renacentista, la influencia de la épica lusa en la española hasta mediados del XVII, la poesía épica en la teoría de

la historia del Renacimiento o la traducción del *Orlando furioso* por Jerónimo de Urrea, entre otros relevantes aspectos.

En el volumen sobre la herencia cultural española en el Nuevo Mundo, coordinado por Barrera [2007], se analizan, entre otras cuestiones, la presencia de los poetas andaluces en América. Pérez Blanco [2007] ha insistido en el valor que la descripción tiene en los poemas épicos de tema americano, y más concretamente en *La Araucana*. Isaías Lerner [2008] indaga en el diálogo entre los géneros épico y lírico durante el siglo XVI, en tanto que Serna Arnáiz [2008] analiza los puntos de especificidad que tiene la poesía novohispana del Perú virreinal con respecto a la épica y la lírica compuesta en la Nueva España, y sostiene que la poesía lírica en este territorio americano sirvió como cauce para la expresión testimonial del dolor producido por la colonización española. Por lo que respecta a las nuevas fuentes, debe destacarse la edición preparada por Escobar Borrego del *Hércules animoso* de Mal Lara, actualmente en curso de publicación.

Cuando Pierre Alzieu, Robert Jammes, e Yvan Lissorgues publicaron en 1975 la *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro* no se introducían en un camino desconocido, pero sí poco transitado. Desde entonces, el **erotismo** y lo **jocoso** (elementos fuertemente interrelacionados) se han convertido en objeto de investigaciones sólidas y serias que resultan muy útiles para que la construcción de la imagen histórica y literaria de la España moderna sea más rica y cercana a la realidad pasada. El número monográfico de *Calíope* [2006] dedicado a la *Poesía erótica del Siglo de Oro. Crítica y antología* no sólo indaga en cuestiones generales y particulares de este específico modo compositivo, sino que también incluía textos eróticos inéditos del período. La monografía de Cantizano Pérez [2007] analiza la veta erótica de la poesía específica sobre adúlteros y cornudos. La recopilación de Díez Fernández-L. Martín [2006] se centra en el análisis de las tradiciones eróticas de la literatura española desde Ovidio hasta Juan Goytisolo, con lo que se plantea un espectro amplio y heterogéneo del fenómeno. Por lo que respecta a la poesía áurea, deben destacarse los trabajos de amplia mirada que recoge el volumen acerca de las precisiones conceptuales que atañen a la literatura erótica (Díez Fernández), las interpretaciones sobre la burla erótica y el engaño adúltero (Adrienne L. Martín), así como también el análisis sobre la función de la *imaginación amorosa* [García Gisbert, 1997] en la construcción discursiva de la poesía erótica (Ignacio Navarrete). El volumen recoge también interesantes aportaciones interpretativas de Álvaro Alonso al poema erótico de Cristóbal de Castillejo que comienza "Estando en los baños", así como también un análisis de Emilie L. Bergman sobre la sexualidad en

Góngora y Sor Juana y un trabajo de Ponce Cárdenas sobre el papel de lo erótico y lo burlesco en la poesía de Colodrero de Villalobos. El mismo autor ha dedicado una monografía [2007] al análisis de la canción gongorina que comienza "Evaporar contempla un fuego helado", atendiendo a su elucidación genérica, a los aspectos que atañen a la enunciación lírica y, por último, a la interpretación del poema desde los códigos de la lírica erótica del Siglo de Oro en su concreción seria, no jocosa o burlesca. Sobre este aspecto concreto, el del erotismo o amor sensual, pero no desde la tradicional perspectiva de la risa, indaga el trabajo de Schatzmann Willvonseder [2006]. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro son el objeto de análisis de la monografía de Arellano-Roncero [2006]. Ponce Cárdenas-Bègue coordinaron el monográfico dedicado por *Criticón* [2007] a la *La poesía burlesca del Siglo de Oro. Nuevas perspectivas*.

En **otras áreas** de análisis se puede destacar el volumen coordinado por Vaillo-Valdés Gázquez [2006], en el que se recopilan diversos trabajos sobre algunas cuestiones relativas a la sátira áurea española. El trabajo de Ferri Coll [2006] estudia los modos en que la poesía áurea formaliza la expresión de la melancolía, con especial atención a los autores y obras más relevantes del período áureo, tales como fray Luis, san Juan, Garcilaso o el Góngora del *Polifemo*. En la monografía de Ruiz Pérez [2007] los paradigmas de Garcilaso y Góngora, de la imitación y la transformación, son las claves sobre las que edificar la explicación de los cambios operados en el estatuto del autor, del texto y del lector en el Siglo de Oro. El estudio de Fernández Mosquera [2007] analiza el tópico de la tormenta en el Siglo de Oro tanto en sus orígenes como en la proyección posterior en la obra de autores como Lope, Quevedo o Calderón. Otro tópico, el del *puer senex*, es el objeto de estudio del trabajo de Mayoral Ramírez [2007], en tanto que Gorga i López [2008] estudia la importancia funcional y el sentido que adopta la presencia de la Biblia en la poesía áurea, tanto en su vertiente épica como lírica.

12. RECURSOS EN INTERNET: CATÁLOGOS, CIBERTEXTOS Y UTILIDADES ELECTRÓNICAS

Que el amable lector pueda acceder a estas páginas desde la pantalla de su ordenador prueba que los estudios sobre literatura del Siglo de Oro están evolucionando y modificando muchos de sus planteamientos instrumentales y metodológicos. En este sentido, la incorporación de las nuevas tecnologías al trabajo filológico y a la difusión de los resultados

científicos es uno de los cambios más sustanciales de los últimos años. La aplicación de las nuevas tecnologías al estudio de la literatura áurea [Garrote Bernal: 2007 y 2008; Ulla Lorenzo: 2008] ha redefinido sustancialmente los parámetros del diálogo crítico entre el objeto de estudio y el sujeto (el crítico o el filólogo, en el caso que nos ocupa). Este nuevo sujeto puede valerse ahora de un arsenal variadísimo de herramientas que modifican los tradicionales métodos de acercamiento al documento y facilitan su trabajo, pues las tecnologías informáticas y el acceso universalizante a la información en la red dotan al estudioso de la literatura de un medio potentísimo para crear conocimiento crítico. Las posibilidades de las nuevas tecnologías muestran un potencial casi ilimitado tanto para la publicación de fuentes textuales (editadas como imagen digital o formato electrónico de texto), como para la difusión de los avances científicos; facilita, además, la creación de grupos de investigación y de redes de trabajo capaces de funcionar virtualmente, y permite, asimismo, el acceso a bases de datos de diversa naturaleza.

Las bases de datos de inmediata referencia para el estudioso de la literatura áurea son, necesariamente, las de los archivos y bibliotecas que custodian el legado textual de la tradición hispana. En España se cuenta con el PARES (http://pares.mcu.es/) o *Portal de Archivos Españoles*, cuya función es la de difundir *on-line* el Patrimonio Histórico Documental Español; función análoga a la del *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español* (http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html). De entre las muchísimas bibliotecas cuyos catálogos están disponibles en red destaca el de la Biblioteca Nacional de España (http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat). La puesta en funcionamiento de estos catálogos informativo-topográficos se complementa con la paralela construcción o activación de servicios que ofrecen la digitalización de una parte importante de los fondos. Servicios de este tipo han sido recientemente puestos en funcionamiento tanto por la Biblioteca Nacional de España, a través de su proyecto *Biblioteca Digital Hispánica* (http://www.bne.es/BDH/index.htm), como también por la *Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico Español* (http://bvpb.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion).

En el ámbito europeo se cuenta con el catálogo de la *European Library* (http://www.theeuropeanlibrary.org/portal/index.html), desde el que se puede acceder a los fondos de los catálogos de las distintas bibliotecas nacionales europeas; y está en marcha el *Proyecto European*

(http://www.europeana.eu/), que persigue el establecimiento de *una biblioteca digital europea. Muy útiles son otro tipo de bibliotecas digitales como la Biblioteca Virtual de Andalucía* (http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/informacion/proyecto.cmd), la *Biblioteca Digital de la Universidad de La Rioja* (http://biblioteca.unirioja.es/digibur/obras/lope.html) o la *Biblioteca Digital Intratext* (http://www.intratext.com/), donde se pueden consultar textos de Juan de la Cueva, Ercilla o fray Luis de León, entre otros autores del XVI. Pero sin duda alguna de entre todas las bibliotecas virtuales, la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (http://www.cervantesvirtual.com/) es, sin duda alguna, la más completa, la más útil y, sobre todo, la que crece a un mayor ritmo. Acoge actualmente un corpus que supera los 30.000 documentos, entre los que se encuentran, por ejemplo, las *Obras* de Juan de la Cueva: *Los amores de Marte y Venus*, el *Ejemplar poético*, *El infamador*, el *Llanto de Venus en la muerte de Adonis*, *La Murancida* o *El saco de Roma*, entre otros textos de difícil acceso. De entre sus bibliotecas de autor se pueden destacar, para el caso que nos ocupa, la de Lope de Vega (http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/lope/) y la de Sor Juana Inés de la Cruz (http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/sorjuana/).

En cuanto a la bibliografía secundaria, resulta muy útil Dialnet (http://dialnet.unirioja.es/), pese a no ser un repertorio exhaustivo; herramienta complementaria de *La Bibliografía de la literatura española desde 1980 hasta el 2007*, a cargo de Carmen Simón Palmer. El catálogo TESEO (http://teseo.mec.es/teseo/jsp/teseo.jsp), base de datos que recoge las tesis doctorales leídas en las universidades españolas desde 1976, es también de gran utilidad desde el punto de vista de la indagación bibliográfica. Para las tesis no leídas, pero en curso de realización, se cuenta con una pequeña base de datos en el portal Hispanismo del Instituto Cervantes con el epígrafe *Tesis doctorales* (http://hispanismo.cervantes.es/tesis.asp). La idea de su puesta en funcionamiento es inmejorable, como forma de facilitar la comunicación entre los investigadores de ámbitos de investigación similares. Sin embargo, la actualización de los registros no depende en ningún modo de los encargados de la página, por tanto su funcionalidad operativa depende de que los interesados del mundo filológico aporten los datos necesarios para un funcionamiento óptimo de tal aplicación.

En la elucidación de los textos áureos el cotejo con las fuentes (lexicográficas y documentales) coetáneas resulta indispensable. En este sentido, la Real Academia Española proporciona impagables e

indispensables herramientas en su página web. Por un lado, el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (http://buscon.rae.es/draeI/) ofrece el diccionario normativo *on-line* en su versión actual (vigésima segunda), así como también ediciones de otros diccionarios académicos que se remontan hasta el *Diccionario de Autoridades* de 1726; por otro lado, el CORDE (http://corpus.rae.es/cordenet.html) permite hacer consultas de términos y comprobar su uso y difusión en coyunturas históricas concretas.

En el campo de las enciclopedias, textos auxiliares y polianteas son imprescindibles los trabajos, ya citados anteriormente, de Sagrario López Poza, y más concretamente los resultados del *Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española* (http://rosalia.dc.fi.udc.es/SIELAE/), así como también la página (dirigida por la misma investigadora) *Literatura Emblemática Hispánica. Bibliografía, enlaces y noticias* (http://rosalia.dc.fi.udc.es/emblematica/). En el terreno del cibertexto indaga la página *Cibertextos castellanos* (http://mgarci.aas.duke.edu/cibertextos/), que utiliza un sistema multilingüe, llamado MGARCI (Multilingual Generator of Automatic Retrieval of Concordances and Ideas), con el cual se genera automáticamente en un texto dado una búsqueda de concordancias e ideas en distintos idiomas. Para el terreno que nos ocupa, únicamente dos son los textos de poesía aúrea: el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz y la *Araucana* de Ercilla.

Variados son los grupos de investigación que se ocupan de la poesía española del Siglo de Oro. Sin menoscabo de otros, parece conveniente reseñar aquí el ingente trabajo de catalogación del *Seminario Edad de Oro* (http://www.edobne.com/) o el que desde hace varias décadas desarrolla el Grupo PASO (http://grupo.us.es/paso/).

La producción crítica tiene en la red un cauce de difusión óptimo y de fácil recepción por parte de los investigadores interesados. Así, por ejemplo, están en Internet las actas de la AIH (http://cvc.cervantes.es/obref/aih/default.htm), las de la AISPI (http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/default.htm) o la revista *Criticón* (http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/default.htm). En otro orden de cosas, una iniciativa como la ideada y mantenida por Jesús G. Maestro en *Crítica Bibliographica* (http://www.academiaeditorial.com/cms/index.php?page=critica-bibliographica) pone al alcance del especialista serias reseñas críticas de las últimas novedades del trabajo filológico. Precisamente al ámbito de la difusión del conocimiento, por medio de la digitalización de publicaciones

periódicas de carácter académico, se orienta el proyecto *The Scholarly Journal Archive* (http://www.jstor.org/). La importancia de la red en la difusión del conocimiento está incentivando en los últimos años la creación de revistas científicas que desde el inicio de su andadura tienen en el formato electrónico su carta de naturaleza específica. Debe destacarse en este sentido una pionera como *Lemir* (http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista.html), *Revista Electrónica sobre Literatura Española Medieval y Renacimiento*, que incluye una sección de textos electrónicos medievales y renacentistas; también *E-Humanista* (http://www.ehumanista.ucsb.edu/index.shtml), en donde se recopilan trabajados sobre la literatura de los siglos XVI y XVII; así como *Espéculo* (http://www.ucm.es/info/especulo/), *Studia Aurea* (http://www.studiaaurea.com/) y, por supuesto, *Etiópicas* (http://www.uhu.es/programa_calidad_literatura_amatoria/etiopicas.htm).

Los nuevos modos de lectura *on-line* no podrían existir de no ser por los nuevos modos de escritura, con un grado de interactividad cada vez más alto. Uno de los fenómenos más recientes en lo relativo a estos modos de escritura en tiempo (casi) real y con un altísimo nivel de posibilidades de *feedback* lo constituyen el fenómeno de los *blogs*. Acaso uno de los más veteranos (todo lo que se puede ser en este terreno) es Javier Álvarez Amo, quien desde hace ya varios años difunde lecturas y noticias de literatura (fundamentalmente) desde su áurea atalaya virtual (http://edaddeoro.blogspot.com/). Se puede destacar, por último, la utilización de la red como fuente de recursos para los especialistas o los estudiantes a través de guías de lectura como las preparadas por Colón Calderón (http://www.ucm.es/info/guias/indexdom.htm) o, desde otra perspectiva, como vía de acceso a *Materiales, instrumentos y métodos para el análisis de la poesía (siglos XVI-XVII)* [Ruiz Pérez, 2007] (http://www.uco.es/~fe1rupep/).

13. POETAS Y POEMAS

Hasta hace varias décadas el panorama de las ediciones de textos clásicos áureos estaba carente de una importante profusión de ediciones. Sigue sin haber edición moderna Diego de Fuentes, Rey de Artieda, Gregorio Silvestre o Eugenio de Salazar (pese a los notables trabajos de Aguilar Salas). Sin embargo, actualmente el conocimiento del legado textual de la mayoría de los poetas más importantes del Siglo de Oro está editado con solvencia y los estudios críticos contribuyen a un mejor conocimiento de los textos poéticos y sus contextos epocales.

Seguramente sea **Garcilaso de la Vega** (1501-1536) el poeta quinientista español que cuenta con una mayor atención crítica por parte de los especialistas. Los estudios sobre la obra y la vida del toledano pueden dividirse, muy a grandes rasgos, en tres núcleos o focos de interés. Por un lado, los que se ocupan afanosamente de sacar a la luz documentos no literarios que sirvan para conocer más datos sobre el sujeto histórico que fue Garcilaso de la Vega, caso del trabajo de Sliwa [2006] (quien también ha dedicado un trabajo similar para el caso de Lope de Vega [2007]). Un segundo foco de interés es el que analiza el papel pionero que tuvieron las *Obras* de Garcilaso y **Boscán** (1493-1542), organizadas por el poeta catalán, en la creación de modelos poético-editoriales [Ruiz Pérez, 2007; Morros, 2008]. De la aclimatación y la actualización en la escritura boscaniana de algunos elementos del modelo virgiliano, en pos del favorecimiento del modelo de cortesanía descrito por Ottaviano Fregoso, se ocupa el trabajo de Lorenzo [2006]. Y, por último, el tercer núcleo de interés, que es el que más bibliografía continúa generando, se centra en los análisis, lecturas e interpretaciones del corpus textual garcilasiano desde distintas perspectivas y desde la aplicación de variados patrones metodológicos. A través del análisis de los valores y obligaciones del entorno cortesano interpreta Herraiz de Tresca [2008] la poesía de Garcilaso. Sobre la cuestión amorosa en las églogas de Garcilaso versan los trabajos de Rubio Arquez [2006] y Madelpuech [2006]; Muñiz Muñiz [2006], por su parte, se centra en la elucidación de la presencia de Sannazaro en la escritura eglógica garcilasiana. En la problemática de las fuentes horacianas y tassianas del soneto VII se centra el trabajo de Merino Jerez [2005]. Vicente García analiza [2007], desde una perspectiva comparatista, los vínculos de la producción garcilasiana con otros petrarquistas españoles, como Aldana.

Sobre las relaciones de **Castillejo** (1490-1550) con la tradición, tanto inmediata popular como culta latina, deben destacarse los trabajos de Gorga i López [2006ab]

De **Juan Fernández de Heredia**, cuyos poemas se editan en 1561 en casa de Joan Mey y alguno se había colado previamente en el *Cancionero general* de 1511, sigue faltando una edición que actualice las ya clásicas de Ferreras (1955); y D'Agostino [2006] ofrece en su trabajo elementos para una futura edición crítica. Además, analiza en un trabajo aún en prensa las relaciones de la poesía de Fernández de Heredia con la lírica italianizante.

En la Colección Clásicos Andaluces de la Fundación José Manuel Lara, que dirige Lara Garrido, han visto la luz las ediciones de la *Poesía*

completa de **Hurtado de Mendoza** (1505-1575), a cargo de Díez Fernández [2007] y también las *Diversas rimas* de **Vicente Espinel** (1550-1624), editadas por Garrote Bernal [2008]. Previamente habían aparecido en este mismo proyecto editorial las ediciones de Ponce Cárdenas [2005] y Chiappini [2005], respectivamente, a la poesía de **Medrano** (1570-1607) y de Francisco de **Rioja** (1583-1659). Una labor análoga, para el caso de los escritores aragoneses, realiza desde hace ya varios años las Prensas Universitarias de Zaragoza a través de la Colección Larumbe.

Dentro del plantel de los petrarquistas del primer renacimiento, y cuyos poemas se publicaron también póstumamente destaca **Hernando de Acuña** (1520-1580), fallecido sin reducir a letras de molde sus poemas, que no pasarán por los tórculos y los tipos hasta la edición supervisada por su viuda en 1591. Las intermediaciones posteriores crean una *dispositio* editorial que es necesario reconstruir, como hace Cabello Porras [2007]. Desde una perspectiva muy otra, el trabajo de Sebold [2006a] ahonda en las peculiaridades de la poética compositiva de Acuña, que cifra sus señas de identidad estilística en una armónica conjugación de elocución popular y un clasicismo cubierto de sencillez. Con ello, la lírica de Acuña revela el itinerario de un discurso introspectivo netamente renacentista.

De **Francisco de Aldana** (1540-1578) también se ha ocupado Sebold [2006b], quien analiza los cuatro temas de su producción poética —milicia, amor, amistad y fe— desde la perspectiva de la ironía, a la luz de las contradicciones que se producen en la formulación de dichos temas a lo largo de su escritura. El trabajo de García Aguilar [2008] propone una interpretación de las *Obras* editadas por Cosme no desde la concepción tradicional del desorden y la acumulación caótica de los poemas, sino a través de la reordenación del proyecto editorial inicial, lo que permite proponer que es posible leer secuencialmente las diferentes entregas de la poesía de Francisco de Aldana como un calculado proyecto editorial con sentido y coherencia lógica.

El trabajo de Lee [2006] sobre las *silvas* de **Lorenzo Palmireno** (1524-1579) indaga en la concepción genérica de una forma de escribir que el humanista aragonés identifica como algo distinto a lo que había hecho su predecesor Pedro Mexía unas décadas antes.

La vertiente ascética y mística, en donde debe destacarse a Teresa de Ávila (1515-1582), fray Luis de León y san Juan de la Cruz, ocupa una importante parcela de la poesía áurea. Lo más destacable en el campo de estudios teresiano es la *Bibliografía sistemática de Santa Teresa de Jesús*,

a cargo de Diego [2008]. Las doce mil entradas recogidas, que abarcan aportaciones de la crítica que llegan hasta 2008, son ahora una herramienta indispensable para el análisis de la obra de **Santa Teresa de Jesús** (1515-1582).

La dimensión de **fray Luis de León** (1527-1591) desborda con mucho los límites de lo estrictamente poético, pero es éste un campo en el que su huella indeleble obliga a continuar indagando. En este sentido, la voluminosa recopilación de artículos de Morreale [2007] es un instrumento muy útil con el que destacar la importancia ineludible del que quizá sea el representante más sobresaliente del humanismo cristiano en el Siglo de Oro. En el volumen se pone de manifiesto la técnica de la imitación-compuesta como una de las señas de identidad de la escritura del agustino. Además de por su poesía de creación propia, la recreación o traducción romance de *El Cantar de los Cantares* es sin duda uno de los hecho que fracturan la línea de flotación de los planteamientos teológicos en boga ante la reforma protestante, y que, además, como ha propuesto Nahson [2006] supone un elemento matriz en la generación de su obra posterior. La guía de lectura de Galván [2006] resulta de gran utilidad en el aula para la explicación inicial de la obra luisiana.

Igual que en el caso del catedrático salmantino, la producción de **san Juan de la Cruz** (1542-1591) debe enfocarse, inevitablemente, desde la perspectiva teológica y la literaria, aunque ambas se entremezclan y contaminan mutuamente. Tal cruce de perspectivas cifra en la alegoría uno de los problemas capitales de la poética sanjuanista, como se pone de relieve en el trabajo de Varo Zafra [2006]. La relación que existe entre la norma y la lengua estética con los problemas de la espiritualidad y la religiosidad áurea en la expresión de las experiencias místicas es analizada por Gómez Solís [2007] a través de las recurrencias metafóricas al mar y al universo hídrico en general. Arco Moya [2006] estudia en su trabajo el proceso de beatificación en 1627-1628.

Desde hace ya varios años Gómez Canseco y los proyectos por él dirigidos tienen en **Benito Arias Montano** (1527-1598) su objeto de estudio y en la *Biblioteca Montaniana* su principal cauce de difusión crítica. Arias Montano, pese a ser más conocido por sus trabajos teológicos y eruditos, se interesó también por la poesía y por las relaciones de ésta con la imagen. De acuerdo con esto, en 1573 se publicaron las *Divinarum nuptiarum conventa*, producto editorial enriquecido con grabados de Philips Galle. El maridaje ente texto e imagen dibuja el lienzo de una simbología neoplatónica de la que se nutrieron fray Luis, Aldana o Lope de Vega, entre otros. Ahora Gómez

Canseco [2007] pone esa obra al alcance de los especialistas, y también se ha ocupado de analizar el modo en que una terna de disciplinas tan aparentemente alejadas como la ciencia, la religión y la poesía se conjugan en Montano de un modo armónico y casi consustancial a su talante intelectual [2008]. Junto con Macías Redondo y Navarro Antolín editó el *Libro de José o sobre el lenguaje arcano* [2006]. Las actas del congreso Benito Arias Montano y los humanistas de su tiempo, celebrado en 2001, han sido editadas por Maestre Maestre [2006].

Se cuenta ahora, gracias a Esteva de Llobet [2006a] con una edición del *Segundo cancionero espiritual* de **Jorge de Montemayor** (1520-1561) publicado en Amberes en 1558; además, la misma autora ha indagado [2006b] en la influencia de Bartolomé Carranza y los modos de predicación dominicos sobre la producción de corte religioso del poeta lusitano, parcela que había sido muy poco atendida si se compara con la atención crítica dedicada a su producción en prosa de ficción.

En relación a otros núcleos poéticos menos estudiados por la crítica, conocemos ahora algunos datos sobre la proyección del humanismo español en la poesía y la retórica del archipiélago canario durante el XVII [2006], y se dispone también de nuevas interpretaciones sobre las influencias existentes en la obra de **Cairasco de Figueroa** (1538-1610), gracias a Padorno [2006], Campos-Herrero [2007] y Santana [2008], respectivamente. Sobre **Francisco de la Torre** (1534-1594) deben señalarse los trabajos de Pérez Abadín acerca de la *Bucólica del Tajo* [2006a] y el canto de Proteo en la *Égloga V* [2006b]. La misma autora ha analizado la *Ode X* de **Medrano** (1570-1606). Sobre **Cristóbal de Mesa** (1559-1633) versa el trabajo de Caravaggi [2007] y Aguilar Salas [2007] se ha ocupado de los elementos petrarquistas en otro poeta menor como **Eugenio de Salazar** (1530-1602).

Es indudable que la prosa de ficción de Cervantes ensombrece el resto de su producción genérica. Ello no obsta, sin embargo, para que las aportaciones sobre su poesía, en el caso que nos ocupa, alumbren interesantes aspectos de la producción cervantina. De entre los acercamientos a la lírica de **Miguel de Cervantes** (1547-1616), y sin menoscabo de otras aportaciones, quizá las más destacable sea la original monografía de Pastor Comín [2007], en la que se analiza el peso y la influencia de lo musical en la producción lírica del de Lepanto. Cervantes no sólo intercaló en sus novelas piezas poéticas destinadas al canto, sino también un importante número de alusiones a tópicos literarios elaborados musicalmente y que conoció a través de canciones, villanescas, romances, villancicos, sonetos y otras composiciones que eran difundidas por

vihuelistas españoles y laudistas italianos. El objetivo del autor, sin embargo, no es el de cartografiar y recopilar todas las referencias de índole musical esparcidas por la obra cervantina, sino el de "procurar la reflexión sobre la relevancia del hecho musical en la escritura cervantina […] y desvelar la extraordinaria riqueza lírico-musical contenida en su obra", para poder dibujar de ese modo los perfiles de la "conciencia lírica cervantina" (p. 15). En los trabajos de Díez de Revenga [2005] y de López Bueno [2006b] se analiza la poesía del *Quijote*; Carlos Mata estudia los dos sonetos dedicados a la pérdida de La Goleta insertos en la primera parte del *Quijote* (I, 40); Ruiz Pérez [2006] ofrece un actualizado "contexto crítico de la poesía cervantina" y Fernández de la Torre [2007], por su parte, se ha ocupado de manera más general de la recepción de la producción poética de Cervantes, que en el año de su centenario fue editada tanto por Caballero Bonald [2005] como por Alberto Blecua [2005].

Sobre **Fernando de Herrera** (1534-1597) se continúa indagando en aspectos concretos que permiten una lectura más rica de su legado poético. En este sentido, el trabajo de Garrote Pérez [2007] se ocupa de la asimilación de las ideas neoplatónicas de Herrera y trata de explicar algunos de los elementos caracterizadores de la estética herreriana en base a las fuentes clásicas usadas por *El Divino*. Ramajo Caño estudia como una *prolusio* el soneto herreriano dirigido a Pacheco que comienza "Ya el rigor importuno i grave ielo", publicado en las *Obras* de 1582, pero no en las impresas en 1619. Cuestiones más complejas, como las que atañen a la lengua poética, han sido estudiadas por Cuevas [2007], en tanto que López Bueno [2007] ilumina a la luz del recurso de la *recusatio* el sentido de la poesía amorosa de Herrera. Montero Delgado [2007] estudia en su trabajo la relectura de la *Vulgata* que hace Herrera, en tanto que Rodríguez Pequeño [2007] analiza las *Anotaciones* desde la perspectiva de una moderna teoría del lenguaje literario.

El trabajo de Osuna Cabezas [2008] se preocupa por arrojar luz sobre los momentos más tempranos de la polémica suscitada por la difusión del *Polifemo* y las *Soledades* en la corte madrileña. La monografía revisa el papel de **Luis de Góngora** (1560-1627) y sus seguidores en los inicios de la polémica, aclara cuestiones fundamentales sobre la compleja cronología de la difusión de algunos testimonios que siguen siendo erróneamente citados por parte de la crítica, además de minimizar la importancia de los ataques de Quevedo a la poesía del cordobés y a su propia persona. La rigurosa conjunción del análisis tanto de las fuentes primarias, como de las secundarias, sirve para conformar una herramienta que es ahora el

mejor estado de la cuestión sobre los momentos aurorales de la polémica por la nueva poesía gongorina. Roses Lozano [2008] recopila más de una decena de trabajos anteriores sobre las *Soledades* gongorinas en los que se ocupa de cuestiones filosóficas, estilísticas y genéricas, además de indagar en las huellas posteriores de la obra de Góngora en autores posteriores desde Sor Juana hasta Borges. En la misma línea de reflexión crítica sobre las *Soledades*, Chemris [2008] sitúa este poema mayor de Góngora dentro del problema de la evolución hacia la modernidad hispánica, interpretando entonces las *Soledades* como una expresión de la crisis barroca en sus distintas facetas: epistemológica, ontológica, cultural e histórica, lo cual preludiaría la soledad característica del sujeto moderno. Bonilla Cerezo [2006] rastrea la presencia de Góngora en la *Fábula de Polifemo* de Castillo Solórzano; García Jiménez [2007] ha analizado el *Polifemo comentado* de Salcedo Coronel; Carreira [2006b] esclarece el alcance de la influencia del legado gongorino en el *Triunfo parténico* (1683) de Sigüenza y Góngora. En el trabajo de Güell [2006] se analizan las particularidades del ritmo de la poesía gongorina y el modo en que es habilidosamente utilizado por el cordobés para crear un discurso de tanta perfección y efectividad estética. En el ámbito del análisis textual particularizado, Bazán y Gutiérrez [2007] indagan en los sentidos del verso "Cíñalo bronce o múrelo diamante" (*Polifemo*, 37, v. 294), en tanto que Ruiz Sánchez [2006] arroja ahora luz sobre el sustrato neolatino (*pulvis et umbra*) del conocidísimo verso "en polvo, en sombra, en nada". Desde el punto de vista institucional, se anuncia la puesta en marcha del *Centro de Estudios Gongorinos*. Por último, una de las más importantes tareas pendientes de los gongoristas ha sido emprendida por José María Micó, quien desde 2007 cuenta con financiación del Ministerio de Educación y Ciencia para llevar a cabo el proyecto *Todo Góngora I: edición crítica y anotada de la obra completa de Luis de Góngora*.

Si en el caso de Quevedo existe un cierto equilibrio entre su producción y la labor crítica de los especialistas, la atención a **Lope de Vega** (1562-1635) ha sido tradicionalmente focalizada en su teatro. Sin embargo, en los últimos años se puede apreciar que la atención a su poesía va en aumento, y ello debe mucho al trabajo del Grupo PROLOPE, cuyos miembros, además de afanarse en la edición del teatro completo del Fénix sustentan el *Anuario Lope de Vega*, así como también congresos internacionales periódicos sobre la obra del polígrafo madrileño. El creciente interés por la faceta poética de Lope se puede constatar en las ediciones recientes de una parte muy sustantiva de su producción como poeta. A la edición crítica de *La Hermosura de Angélica*, a cargo de Trambaioli [2005], han seguido la del *Laurel de Apolo*, por Carreño

[2006]; las *Rimas sacras*, a cargo de Carreño y Sánchez Jiménez [2006]; *La Dragontea*, editada por Sánchez Jiménez [2007] y, más recientemente, las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, por Cuiñas Gómez [2008]. Debe destacarse, además, la traducción francesa de la *La Dragontea. Poème héroïque*, a cargo de Andrès, Delrue y Fauveau [2005], así como también las apostillas de Carreira [2006c] a algunos poemas de Lope, notas indispensables para depurar y mejorar ediciones futuras. *El universo poético de Lope de Vega* (2003), en el que Pedraza Jiménez sintetizaba magistralmente las líneas definitorias de la poesía lopesca, parece haber dado pie o, al menos, haber servido como hilo de Ariadna para otros trabajos que han continuado indagando en la poesía del Fénix. Sánchez Jiménez analiza en su monografía [2006] los modos de autoproyección autorial de Lope de Vega, en tanto que García Aguilar [2006] estudia la relación del Fénix con la imprenta y algunas de las estrategias de mediación editorial que utilizó para su propia institucionalización. En uno y otro trabajo, el fin último es el de la autopromoción como autor, poeta y profesional de la escritura, algo que preocupó a Lope a lo largo de toda su carrera literaria. En el trabajo de Mayo [2007] se plantea un análisis comparativo de dos poetas con desigual fortuna crítica, Lope y Valdivieso, y se centra principalmente en el estudio de las composiciones de métrica tradicional, fundamentalmente romances. Dos autores de muy distinto calibre, Lope y Cervantes, son los que sirven como diapasón a Pedraza Jiménez para afinar su juicio crítico en torno a las problemáticas relaciones entre ambos autores. En su monografía de 2006 recoge un conjunto de estudios en los que se analizan las conflictivas relaciones de ambos escritores y la incidencia de estas fricciones en la configuración de obras como el *Quijote* y géneros como el *romancero nuevo* o la *comedia española*. Su trabajo de 2008 es una recopilación de once estudios en torno a las circunstancias del sujeto histórico Lope de Vega y su obra lírica. El estudio de Tubau [2007] sobre la polémica de Lope y Diego de Colmenares en relación a la nueva poesía, mantenida entre 1621 y 1624, aporta datos fundamentales sobre la recepción de los poemas mayores de Góngora, pero además, y esto resulta casi más importante aún, presenta un análisis pormenorizado y riguroso de los textos metapoéticos del Fénix, punto fundamental para el mejor entendimiento de las ideas estéticas de Lope. Pérez López [2007] ha propuesto la atribución a **Liñán de Riaza** (¿1557?-1607) de una serie de poemas que podrían haber salido de la pluma de este amigo del Fénix.

De entre todos los autores del XVII es **Francisco de Quevedo** (1580-1645) uno de los que más bibliografía crítica (y de calidad) acumula. Entre los trabajos recientes sobre el de la Torre de Juan Abad se debe

destacar la monografía de Arellano [2006] sobre el autor, así como la documentada y rigurosa monografía de Candelas [2007] acerca de la lírica quevedesca. Alonso Veloso y Candelas Colodrón [2007] han estudiado en un artículo conjunto la presencia de Quevedo en las *Flores* de Espinosa. El trabajo monográfico de Alonso Veloso [2007], en la estela de trabajos anteriores [2006], se centra en el análisis de las letrillas, jácaras y bailes de Quevedo. En el estudio se parte del valor que las retóricas y poéticas áureas concedían a lo jocoso, para después indagar en los procedimientos usados por Quevedo para transmutar las formas tradicionales del acervo popular en literatura culta y artificiosa. El análisis de Villanueva [2007] parte de una importante lección quevedesca: es posible pervivir gracias a la escritura y a la imprenta. En el ensayo se analiza la matriz creativa de la composición quevedesca y sus condicionamientos para sugerir la operatividad hermenéutica de una *poética de la lectura* cifrada en un conjunto de reglas propias a los textos, lo cual permite que éstos sean leídos en las mejores condiciones interpretativas. En cuanto a las modalidades genérico-temáticas de la poesía de Quevedo, se puede destacar el análisis de Navarro Durán [2008] para la producción amorosa, así como también el trabajo de Núñez Rivera [2006] en relación a la presencia de la tradición bíblica en la producción quevedesca, en el que se formula que existe una permanente *poética bíblica* que se desarrolla desde su traducción de las *Lágrimas de Jeremías castellanas* (1613) hasta *La constancia y paciencia del santo Job* (1641). La monografía de González Quinta [2006] analiza, desde un punto de vista comparativo (en relación a fray Luis, Garcilaso y Quevedo), las metáforas que atañen a la naturaleza y la mujer en la poesía de Quevedo. Tras el estudio textual y crítico se colige que el poeta madrileño desarrolla una importante labor creativa en el terreno metafórico, equiparable a la de los más sobresalientes autores áureos. Moya del Baño [2006] indaga en la presencia de Petronio en Quevedo; Carreira [2007] ha estudiado algunas prácticas imitativas a la luz de cuatro romances del poeta madrileño y Rey [2006] ha preparado una propuesta de inventario para el corpus de silvas quevedianas. La *Rivista di Filología e Letteratue Ispaniche* dedicó su número de 2006 a *Quevedo fra politica e letteratura* y ha aparecido asimismo un trabajo colectivo, coordinado por Pedraza Jiménez y Elena E. Marcelo [2007], con motivo de unas jornadas *Sobre Quevedo y su época*. La buena salud de que goza la investigación quevediana se debe no sólo al interés de los diversos investigadores por el análisis profundo y riguroso del riquísimo legado del madrileño, sino muy especialmente a las iniciativas desarrolladas por diversas personas e instituciones en pos de un mejor conocimiento del legado quevedesco. Sin menoscabo de otras iniciativas,

debe destacarse, en primer lugar, la labor que desde la Universidad de Navarro realizan Ignacio Arellano y el grupo GRISO, concretada para el caso de los estudios quevedianos en *La Perinola*. Y, por otro lado, desde la Universidad de Santiago de Compostela, la que realiza Alfonso Rey y el *Grupo de Investigación Francisco de Quevedo*, que desde el año 1994 han trabajado en la edición crítica y anotada de las obras en prosa del madrileño. Una vez finalizado ese empeño, se ha acometido la edición de su poesía completa. Debe destacarse, por último, la próxima creación del *Centro de Investigación Francisco de Quevedo*.

Las *Flores de poetas ilustres* de **Pedro Espinosa** (1578-1650), recientemente editadas tanto por Molina Huete [2005] como por Pepe Sarno-Reyes Cano [2006], fueron la más importante antología de la poesía áurea y un instrumento modelizador de primer orden en su contexto epocal. Osuna [2006] indaga en su trabajo en algunos aspectos de la recepción de esta antología en la producción de textos coetáneos, concretamente en el influjo que varios poemas de las *Flores* tienen en dos canciones que Agustín Collado del Hierro presentó en Toledo al certamen celebrado por la beatificación de San Ignacio, y especialmente la que comienza "Luz que alumbras el sol, Ignacio santo...". Concluye Osuna que estos ecos conscientes tendrían como función plantear una suerte de juego de reconocimiento en un entorno poético claramente familiarizado con dichos textos. Ruiz Pérez [2007] ha esclarecido los problemas de transmisión de la poesía de Espinosa como preludio a su edición en prensa de las *Poesías* del poeta antequerano.

Jiménez Belmonte [2007] ha dedicado un valioso estudio a la obra del **Príncipe de Esquilache** (1581-1658), cuya figura no había tenido demasiada fortuna crítica, y ello pese a que resulta de gran interés para el análisis de la segunda mitad del XVII. En su trabajo incorpora un interesante modelo de análisis, empapado de las propuestas de Bourdieu, muy útil para dilucidar el uso que hace Esquilache de los modelos de Lope y los Argensola, tanto desde el punto de vista estilístico como también desde la perspectiva de la posición que ocupaban dichos escritores en tanto que *institución* literaria, lo cual enlaza de lleno con las perspectivas de análisis preocupadas por el problema del canon.

Cerdán [2008] analiza el *Panegírico funeral del rey Felipe III* de **Paravicino** (1580-1633). González Alcantud [2005] ha analizado los deslindes literario-urbanos del paraíso granadino de **Soto de Rojas** (1584-1658). González Maya [2007] edita críticamente, con un generoso estudio

introductorio, la poesía completa de **Jerónimo de Cáncer y Velasco** (1599-1655). Madroñal [2007] estudia las obras menores de **Rojas Zorrilla** (1607-1648), entre las que se encuentran algunas composiciones poéticas generalmente relegadas por su producción teatral. Ponce Cárdenas [2006] ha estudiado algunos sonetos de los denominados *ejemplares* de **Colodrero de Villalobos** (1608-1672). Sedeño [2007] ha editado la *Flor de Apolo* del poeta judeoconverso **Miguel de Barrios** (1635-1706). De **Juan de Ibaso** (1612-1694) se han ocupado Carreira [2006a] y Osuna [2007]: el primero ha ofrecido un inventario de su obra poética, en tanto que Osuna se ha fijado en la participación del poeta en justas poéticas con composiciones de carácter burlesco.

Alain Bègue lleva trabajando desde hace varios años sobre la obra de **José Pérez de Montoro** (1627-1694). Recientemente ha dedicado algunos trabajos a editar la *Loa sacramental al nacimiento del Hijo de Dios* [2006a] del poeta valenciano, así como también a las particularidades de su lengua poética [2006b] y su práctica versificadora [2008]. Bègue prepara, actualmente, una edición de las *Obras completas* de este escritor de la época de los novatores, asunto sobre el que ha coordinado, junto con Croizat-Viallet, un número monográfico de *Criticón* [2008] dedicado a un período poco conocido: el de *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*.

El auge de los estudios interculturales y de género ha hecho de **sor Juana Inés de la Cruz** (1648/51-1695), desde hace ya varios años, un motivo de análisis muy fructífero, fundamentalmente en los discursos críticos de otras latitudes. Y ello ha propiciado que el caudal bibliográfico generado se haya multiplicado casi exponencialmente. Pérez Amador Adam [2007] atribuye ese aumento torrencial, sin embargo, a la concesión del Premio Nobel a Octavio Paz y a la difusión y traducción a diversos idiomas de su libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982). Acaso ambos hechos estén interrelacionados, pues lo cierto es que desde hace ya tres décadas son muchos los estudios y ediciones de todo tipo que se dedican a la escritora mejicana. Gracias al trabajo de Pérez Amador Adam [2007] se dispone ahora de una bibliografía completísima desde 1900 hasta 2005. La edición incluye, además, un CD-ROM que facilita las tareas de consulta. En esa bibliografía no aparece, por una obvia cuestión cronológica, la reciente edición de los *Veintiún sonetos de amor y otros poemas* a cargo de Esteve [2008]. Buxó [2006] ofrece un estudio de conjunto sobre la vida y la producción poética de sor Juana. De la importancia que tiene la autodefensa del propio estatuto de la intelectualidad en sor Juana trata el trabajo de Sabat de Rivers [2006], en

tanto que Plata Parga [2007] se ha acercado a la escritura de la monja desde los postulados de la preceptiva genérica de lo satírico en el Renacimiento. Grossi [2007], por su parte, desarrolla un análisis alegórico e interrelacionado de la *Explicación del Arco*, el *Divino Narciso* y el *Primero Sueño*, tres obras que no habían sido vinculadas hasta ahora como medio interpretativo de la producción literaria de sor Juana. La trama intertextual analizada permite proponer una serie de ejes conceptuales en torno a los que se articulan las líneas principales del proyecto literario, intelectual y político de la escritora mejicana. Además, la monografía de Grossi incluye la prosificación de la *Explicación en verso de los ocho lienzos del Arco Triunfal Neptuno Alegórico* que hizo la escritora en 1680.

14. SISTEMAS Y CANON

El conocimiento de nuevos textos y las reinterpretaciones de los mismos con lecturas más profundas y a la luz de las preceptivas y la modelización impuesta por las *auctoritates* canónicas es, como se ha indicado, una tarea primordial e irrenunciable para el estudio de la literatura, pero no es la única vía interpretativa, pues el análisis de los textos producidos debe completarse con la descripción y estudio de todos los elementos que afectan a la generación y el consumo de todo aquello que produce el sistema literario. Y en el Siglo de Oro el sistema literario es un universo que genera textos orales y escritos, de carácter popular, folklórico y culto; los cuales se formalizan a partir del seguimiento de modelos propios o foráneos, cuando no híbridos. Además, la mecanización de la producción literaria, aunque en menor medida en la poesía que en otros géneros como la novela, incide sustantivamente sobre el propio estatuto del escritor y sus relaciones con el consumidor potencial de lo que se escribe. La ampliación del mercado editorial impone con el comprador unas relaciones distintas a las que se establecen en el seno de otros circuitos comunicativos más inmediatos o cercanos, en los que los modelos de autoridad no se sancionan de manera masiva ni con un grado tan evidente de aperturismo.

Todos estos elementos, con mayor o menor grado de incidencia, coadyuvan a la institucionalización de autores y géneros, así como de modelos poéticos y grupos más o menos definidos. Es por ello que el análisis del canon desde coordenadas no exclusivamente inmanentistas o estáticas (como un repertorio cerrado e inmutable) resulta de interés sustantivo en el análisis de la literatura. Máxime en el período áureo, en el

que comienzan a redefinirse las nociones de *autor*, *autoridad* y *autoría*, proceso vinculado a la generación y consolidación de nuevos modelos poéticos. En todas estas cuestiones lleva trabajando desde el año 2005, de modo sistemático y en el marco de diferentes proyectos de I+D, el Grupo PASO, cuyos resultados se han plasmado en dos volúmenes: una primera monografía acerca de cuestiones metodológicas y conceptuales previas [2005], y una segunda en la que el grupo dirigido por López Bueno (y los ponentes que participaron en los encuentros periódicos que desde varias décadas forman parte de la dinámica de trabajo de dicho grupo) aplicaron las nociones y categorías críticas previas a problemas concretos de la poesía quinientista [2008]. Un tercer volumen para el siglo XVII se encuentra actualmente en curso de publicación. En esta misma línea de análisis, Ruiz Pérez ha coordinado el número monográfico de *Bulletin Hispanique* [2007] acerca de *La Formation du Parnasse Espagnol XV^e^-XVIII^e^ Siècle*, así como también el volumen *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, en donde recopiló visiones, metodologías, planteamientos, hipótesis y soluciones críticas de hispanistas de ambas orillas acerca de diversos problemas de la poesía áurea. La última monografía coordinada por Ruiz Pérez [2009] se dedica a la recopilación, catalogación, descripción y análisis de la funcionalidad pragmática que poseen los repertorios de ingenios en el período áureo. En el volumen, además de recoger 250 testimonios de este microgénero compositivo y de editar algunos ejemplos significativos y de difícil acceso (por encontrarse inéditos o en ediciones poco accesibles), también se recopilan diversos trabajos de miembros del Grupo PASO sobre asuntos muy concretos de dichas nóminas. Debe reseñarse, por último, el trabajo de Vélez-Sáinz [2006], mencionado en páginas previas, así como también el número monográfico dedicado por la revista *Signa* [2009] al canon literario, en donde se recogen sendos trabajos de Pozuelo Yvancos y de Rosa María Aradra sobre cuestiones de metodología y conceptualización crítica.

15. POESÍA ÁUREA PARA EL SIGLO XXI: LOS CAMINOS DE LA INTEGRACIÓN

"Nuevos casos requieren nuevas artes", según aseveraba Boscán en las *Obras* casadas (aún) de 1543. Del mismo modo que la poesía en el siglo XVI reclamó un espacio más amplio de actuación para adecuarse a los cambios que se estaban operando en el sistema de producción cultural, tendente a la masificación mecanizada por medio de la imprenta, actualmente parece necesario, o al menos recomendable, tratar de reflexionar sobre los nuevos espacios que ofrece la sociedad para la comunicación efectiva de conocimientos y noticias.

El siglo XX supuso avances importantísimos y determinantes en lo relativo a metodología crítica e interpretación. Las aportaciones de las diferentes corrientes de análisis ensayadas durante el siglo pasado, unidas a la edición y puesta en valor de una importantísima cantidad de textos, han permitido conocer bien la historia de la poesía áurea en sus poliédricas realizaciones. Rodríguez Moñino y quienes a su zaga han continuado aportando importantísimos testimonios para un mejor conocimiento de la poesía producida durante los siglos XVI y XVII apostarían, de seguro, por una indagación más completa en el *corpus* antes de adentrarse en los caminos de la construcción crítica. Cierto es que la comprensión de la historia literaria áurea será más perfecta cuanto mayor sea el conocimiento de testimonios literarios. Sin embargo, el hallazgo, edición y estudio ecdótico e interpretativo de textos debe ser un proceso paralelo al análisis de sus relaciones con el sistema literario del Siglo de Oro. Y al día de hoy, tras un siglo fructífero de producción crítica, y desde un conocimiento sólido de las coordenadas histórico-literarias en las que se gestó la producción poética del Siglo de Oro, podría resultar de interés trasladar los límites convencionales de análisis sistemático y tratar de entender la poesía áurea hispana en relación con otros fenómenos similares coétaneos en el ámbito europeo, más allá de las conocidas relaciones de los poetas españoles con la península itálica.

Así, por ejemplo, la indagación en aspectos desatendidos como el de las *carreras literarias* permite atisbar que procesos de institucionalización similares a los desarrollados en España con Garcilaso, primero, o Herrera y Góngora, más tarde, se estaban produciendo también, en la Francia de Ronsard y la *Pléyade*, o en la Inglaterra de Spenser, primero, y Jonson y Milton algunos años después. Pero además, los fenómenos de las academias españolas, tan fundamentales en la producción, difusión y consumo de poesía, deben mucho, como es bien sabido, a las academias italianas. Sin embargo, las relaciones con otras academias y actividades

performativas del ámbito europeo, como los Meistersinger, pongamos por caso, no han sido estudiadas de manera sistemática. Más allá de análisis propios de la literatura comparada, muy útiles y necesarios para la elucidación de la formación literaria de los autores, sus lecturas e influencias, merecería la pena destacar las concomitancias socioliterarias y los cambios en el estatuto del poeta y la poesía que se produce durante la Edad Moderna, pero no ya sólo en el ámbito hispano-italiano, francés o inglés, sino en el del espacio europeo, marcado fuertemente por los cambios operados en el sistema de la producción cultural y también por las relaciones que los literatos establecen con las instituciones clásicas —políticas y académicas— capaces de sancionar la cultura, pero también con una *institución* emergente de normas dinámicas y en proceso de construcción: el mercado, en sentido amplio.

La *integración* referida en el título de este último apartado alude, en primer lugar, a la necesidad de trabajar de manera interdisciplinar con otros investigadores de ámbitos variados en el marco de proyectos globales que rebasen los espacios académicos convencionales. Tal *integración* obliga hoy, también, a prestar más atención a los *hispanismos emergentes*, por lo enriquecedor que puede resultar la atención a otras visiones distintas, distantes y diferenciadas.

Pero la *integración* pasa también por la utilización de nuevas metodologías de trabajo y herramientas efectivas acordes a los nuevos criterios de cientificidad que, en mayor o menor medida, deben exigirse a la práctica filológica. En este sentido se muestran de grandísima utilidad la utilización de bases de datos (individuales o conjuntas), así como la puesta a disposición de materiales y resultados de investigación por medio de Internet. Los proyectos ya citados en el apartado referente a los recursos en la red deben ser modelos fructíferos que animen y guíen a otros investigadores a difundir y compartir resultados por medio de las nuevas tecnologías de la información. Para el caso concreto de bases de datos, por ejemplo, las características de su disposición *on-line* y la posibilidad constante de introducir nueva información permitirían el trabajo plural y conjunto de un número ilimitado de investigadores que desarrollen su labor en distintos centros. Un ejemplo de la enorme capacidad de este modelo lo constituye el proyecto dirigido por Baranda Leturio para el caso de las escritoras femeninas españolas, ya mencionado.

El universo de las nuevas tecnologías es infinito, como infinita es su aplicación al estudio de la literatura áurea que, según el sucinto panorama trazado, avanza a buen ritmo. Las herramientas tecnológicas con las que contamos facilitan el inmediato acceso a bibliotecas y recursos

bibliográficos, permiten trabajar con textos fiables y ofrecen la posibilidad de difundir a escala mundial los resultados de las investigaciones en curso que provienen de distintas tradiciones críticas. Los nuevos recursos suponen, en muchas ocasiones, la ruptura de las barreras geográficas, fomentando la necesaria comunicación entre distintas formas de hispanismo e interpretación crítica, de líneas de investigación, de grupos, de proyectos o de investigadores individuales.

No se trata de disfrazar a las Humanidades con lenguajes incomprensibles para que su avance corra en paralelo al de las ciencias experimentales, como tampoco olvidar el manuscrito y el impreso, la lectura en papel, la consulta de fondos en tal o cual biblioteca, las reuniones científicas *in situ* –no virtuales– o la difusión de investigaciones en soportes materiales; se trata, únicamente, de conocer los múltiples recursos que nos ofrecen las nuevas tecnologías en materia de inmediatez, comunicación, difusión y permanente actualización, pues de ese modo será factible aprovecharlos en la medida de su rentabilidad y fiabilidad, de nuestras necesidades y posibilidades.

El uso efectivo y continuado de las nuevas tecnologías de la información podría incluso llevar a la pertinencia de redefinir nuevos modelos o límites ecdóticos para el caso de las ediciones críticas. Con un corpus *on-line* creciente, la utilización de hipervínculos podría llegar a sustituir la anotación tradicional en papel por un texto capaz de recoger todas las variantes conocidas, que podrían ser vinculadas, en la fijación definitiva, mediante hipertextos o, incluso, mediante la digitalización (facsimilar, entonces) de los distintos testimonios.

En este modelo de edición, así como los antedichos modelos de gestión de la información, se aplicaría un concepto de trabajo e intercambio no muy diferente del ideado por Jimmy Wales (*wiki*) y aplicado muy satisfactoriamente a su proyecto de enciclopedia colaborativa. La posibilidad, pues, de construir el conocimiento crítico a partir de la interacción en tiempo (casi) real de diferentes investigadores que trabajan en diferentes ámbitos y en espacios (y tiempos) distintos podría marcar una senda muy proclive para la difusión y construcción del conocimiento filológico en lo relativo a la poesía áurea.

Por otro lado, estos nuevos campos de análisis y metodologías asociativas permitirían ampliar los tradicionales ámbitos de reflexión crítica y, además, adecuar la disciplina filológica a las necesidades impuestas por las modificaciones en los sistemas de enseñanza y de valoración de la actividad investigadora. La poesía áurea, es bien sabido,

no cuenta con tantos trabajos ni tanta atención como la que se dispensa a otras parcelas del mismo período histórico, como la novela o el teatro. Por otro lado, su relativa desatención no puede achacarse únicamente a su naturaleza o especificidad genérica, pues la producción poética de otras generaciones o de creadores individuales cuenta con un mayor interés por parte de lectores e instituciones, y ello es así más allá incluso de conmemoraciones y centenarios.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD, José, *El poder de las musas: (literatura y política en los siglos XVI y XVII, maquiavelismo en el siglo de oro español)*, Granada, Universidad, 2007. Incluye 1 CD-ROM.

Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo cuarto el Grande, año 1637, M. Teresa JULIO (ed.), Madrid, Iberoamericana-Frankfurt am Main, Vervuert, 2006.

Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas", Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004, 4 vols., Beatriz MARISCAL y María Teresa MIAJA DE LA PEÑA, México, FCE [et al.], 2007.

ADAMS, Alison, "La conception et l'édition des livres d'emblèmes dans la France au XVIè. Une problématique collaboration entre un auteur et un éditeur", en *L'emblème littéraire: théories et pratiques, Littérature*, 145 (1/2007), pp. 10-22.

AGUILAR SALAS, María de Lourdes, "Símiles petrarquistas en los sonetos corporales de Eugenio de Salazar y Alarcón", en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas", Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004*, vol. 2, coord. Beatriz MARISCAL y María Teresa MIAJA DE LA PEÑA, México, FCE [et al.], 2007, pp. 23-38.

AGUIRRE DE CÁRCER, Luisa y José Ignacio DÍEZ FERNÁNDEZ, *Teresa de Jesús. Selección de escritos para un lector del siglo XXI*, Madrid, Temas de Hoy, 2007.

AIH: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/default.htm

AISPI: http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/default.htm

ALARCOS LLORACH, Emilio, *El fruto cierto: estudios sobre las odas de Fray Luis de León*, prólogo de Alberto BLECUA y edición de Emilio MARTÍNEZ MATA, Madrid, Cátedra, 2006.

ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis, "García Matamoros's *Rhetoric*: a case in point", en Anna SKOLIMOWSKA (ed.), *Respublica Litteraria in Action: Letters-Speeches-Poems-Inscriptions*, "Series Corpus Epistularum Ioannis Dantisci", Jerzy Axer and Anna Skolimowska (eds.), Varsovia/Cracovia, OBTA-POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI, 2007, pp. 75-83.

ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis, "Sobre tratados de poética renacentista españoles: recorrido a través de algunas fuentes", en *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, coord. María Victoria UTRERA TORREMOCHA y Manuel ROMERO LUQUE, Sevilla, Universidad, 2007, pp. 89-104.

ALCINA ROVIRA, Juan Francisco, "Literatura neolatina y cultura española en el Siglo de Oro: un balance", *Ínsula*, 725 (2007), pp. 10-12.

ALONSO VELOSO, María José, "Discurso rufianesco y retórica del hampa: la *compositio* de las jácaras y los bailes de Quevedo", en *Revista de Filología Española*, 86.1 (2006), pp. 31-63.

ALONSO VELOSO, María José, *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa,* Sevilla, Universidad, 2007.

ALONSO, Álvaro y José Ignacio DÍEZ FERNÁNDEZ (eds.), *"Non omnis moriar": estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, Málaga, Analecta Malacitana, 2007.

ALONSO VELOSO, María José y Manuel Ángel CANDELAS COLODRÓN, "Los poemas de Quevedo incluidos en la Primera parte de flores de poetas ilustres (1605) de Pedro Espinosa", *Calíope* 13.2 (2007), pp. 63-80.

ALONSO, Álvaro, "Cómo se construye un cancionero: sobre los sonetos-prólogo de Boscán, Montemayor y Lomas Cantoral", en Vicente BELTRÁN PEPIÓ y Juan Salvador PAREDES NÚÑEZ, *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Universidad, 2006, pp. 55-66.

ÁLVAREZ AMO, F. Javier, *Edad de Oro*: http://edaddeoro.blogspot.com/

ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Mª Carmen, *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del quinientos*. Sevilla, Universidad, 2007.

Antología del romancero de Pedro de Padilla, Fredo ARIAS DE LA CANAL (ed.), Frente de Afirmación Hispanista, México, 2006. http://www.hispanista.org/poema/plibros/76/76lbp.pdf

ANTÓN, Beatriz, "Argumentos medievales como fuente de los *Emblematica centum regio politica* (Madrid, 1653) de J. de Solórzano: la muerte de la reina Urraca de Castilla", en *Actas del IV Congreso Internacional de Latim Medieval Hispânico (Lisboa,*

12-15 de outubro de 2005), A.A. Nascimento.-P.A. Farmhouse (eds.), Lisboa, 2006, pp. 167-181.

ARBESÚ, David, "La manipulación ideológica de las obras de Quevedo en la Inglaterra del siglo XVII", *La Perinola*, 10 (2006), pp. 317-338.

ARCO MOYA, Juan, *Proceso de beatificación de San Juan de la Cruz: proceso de Jaén, años 1627–1628*. Córdoba, Cajasur, , 2006.

ARCOS PEREIRA, Trinidad y María Elisa CUYÁS DE TORRES, "Los *Scholia* de Juan de Mal Lara al *progymnasma* de la fábula de Aftonio", en *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, 28.1 (2008), pp 115-137.

ARELLANO, Ignacio, *Francisco de Quevedo*, Madrid, Síntesis, 2006.

ARELLANO, Ignacio y Victoriano RONCERO, *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006.

ARIAS MONTANO, Benito, *Libro de José o Sobre el lenguaje arcano [estudio, transcripción y reprod. facs. de la ed. de: Antuerpiae: excudebat Christophorus Plantinus, 1571]*, ed. Luis GÓMEZ CANSECO, Baldomero MACÍAS ROSENDO y Fernando NAVARRO ANTOLÍN, Huelva, Universidad, 2006.

ARREDONDO, Soledad, "El pincel y la pluma: sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro", en *Anales de historia del arte, 1 (2008) (ejemplar dedicado a: Firmissima convelli non posse: Homenaje al profesor Julián Gállego)*, pp. 151-170.

BALBÍN, Rafael, *Garcilaso de la Vega y otros poetas cortesanos*, Madrid, Castalia, 2005.

BARANDA LETURIO, Nieves, *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco Libros, 2005.

BARRERA, Trinidad (ed.), *Herencia cultural de España en América: poetas y cronistas andaluces en el nuevo mundo. Siglo XVI [Actas del I Encuentro de Literatura Hispanoamericana Colonial]*, Sevilla, Universidad, 2007.

BARRIOS, Miguel de, *Flor de Apolo*, ed. Francisco J. SEDEÑO RODRÍGUEZ, Kassel, Reichenberger, 2006.

BASTIDA RODRÍGUEZ, Patricia, *Santa o hereje: la otra Teresa de Ávila en Impossible Saints de Michèle Roberts*, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 2006.

BAZÁN, Óscar y Carlos M. GUTIÉRREZ, "«Cíñalo bronce o múrelo diamante» (*Polifemo*, 37, v. 294): una nueva propuesta de lectura", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 83 (2007), pp. 423-432.

BÉCARES BOTAS, Vicente, *Librerías salmantinas del siglo XVI*, Burgos, Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua, 2007.

BECHARA, Zamir, "El agua proteica del barroco colonial: el motivo del arroyo en la poesía hispánica y en el virreinato de la Nueva Granada", en *Salina: revista de lletres*, 20 (2006), pp. 119-138.

BÈGUE, Alain y Jesús PONCE CÁRDENAS (coord.), *La poesía burlesca del Siglo de Oro. Nuevas perspectivas*. *Criticón*, 100 (2007).

BÈGUE, Alain, "Aproximación a la lengua poética de la segunda mitad del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez de Montoro", en *Investigaciones recientes sobre la literatura del Siglo de Oro. Homenaje a Julián Durán. Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 3 y 4 de mayo de 2004)*, eds. Alain BÈGUE, Agnès DELAGE y Christel LAPISSE, *Criticón, 97-98* (2006), pp. 153-170.

BÈGUE, Alain, "Aproximación a la versificación de finales del siglo XVII: la práctica versificadora de José Pérez de Montoro", en *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Mónica GÜELL y Marie-Françoise DÉODAT-KESSEDJIAN (eds.), Toulouse, CNRS-FRAMESPA, 2008, pp. 185-199.

BÈGUE, Alain, "*Loa sacramental al nacimiento del Hijo de Dios*, de José Pérez de Montoro: estudio y edición", en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette GORSE y Frédéric SERRALTA, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia («Anejos de Criticón, 17»), 2006, pp. 65-76.

BÈGUE, Alain, Las *academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII: catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2007.

BELTRÁN PEPIÓ, Vicente, "Del pliego de poesía (manuscrito) al pliego poético (impreso): las fuentes del *Cancionero general*", *Incipit* 25-25 (2005-2006), pp. 21-56.

BELTRÁN PEPIÓ, Vicente y Juan Salvador PAREDES NÚÑEZ, *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Universidad, 2006.

BERTOMEU MASIÁ, María José, "Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca de Enrique Garcés. Notas sobre el *Canzoniere* de Francesco Petrarca en la América del s. XVI", en *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 138 (2007), pp.449-465.

Biblioteca Digital de la Universidad de La Rioja: http://biblioteca.unirioja.es/digibur/obras/lope.html

Biblioteca Digital Hispánica: http://www.bne.es/BDH/index.htm

Biblioteca Digital Intratext: http://www.intratext.com/

Biblioteca Nacional de España: http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat

Biblioteca Virtual de Andalucía: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/informacion/proyecto.cmd

Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico Español: http://bvpb.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/

BIESES (Bibliografía de Escritoras Españolas). http://www.uned.es/bieses/

BLANCO, Mercedes, "La 'honesta oscuridad' en la poesía erótica", *Criticón*, 101 (2007), pp. 199-210.

BLECUA, Alberto, "Sobre un cancionero inédito de Feliciano de Silva", *Salina: revista de lletres*, 20 (2006), pp. 55-74.

BLECUA, Alberto, *Signos viejos y nuevos: estudios de historia literaria*, edición y apéndice bibliográfico de Xavier Tubau, Barcelona, Crítica, 2006.

BOISSARD, Jean Jacques, *Emblematum liber. Emblèmes latins (Metz: A. Faber, 1588)*, [edición facsimile del ejemplar SM Add 415 de la

Glasgow University Library], ed. Alison ADAMS, Turnhout, Brepols, 2005.

BOLZONI, Lina, *La estancia de la memoria: modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta*, traducción de Giovanna GABRIELA y María de las Nieves MUÑIZ, Madrid, Cátedra, 2007.

BONILLA CEREZO, Rafael, *Lacayo de risa ajena: el gongorismo en la «Fábula de Polifemo» de Alonso de Castillo Solórzano*, Córdoba, Diputación, 2006.

BOUZY, Christian, "Andrea Alciato, autoridad emblemática en el *Tesoro de la Lengua* de Sebastián de Covarrubias", en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Odette GORSSE y Frédéric SERRALTA (eds.), Toulouse, PUM (Anejos de *Criticón*, 17)-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 95-121.

BOUZY, Christian, "La emblemática en el *Tesoro* y en el *Suplemento*", *Ínsula*, 709 (2006), pp. 8-10.

BROWN, Kenneth, *De la cárcel inquisitorial a la sinagoga de Amsterdam: edición y estudio del "Romance a Lope de Vera" de Antonio Enrique Gómez*, Toledo, Junta de Castilla-La Mancha, 2007.

BUXÓ, José Pascual, *Sor Juana Inés de la Cruz: lectura barroca de la poesía*, Sevilla, Renacimiento, 2007.

CABANI, María Cristina, *El gran ojo de Polifemo: visión y voyeurismo en la tradición barroca de un mito clásico*, Málaga, Analecta Malacitana, 2007.

CABELLO PORRAS, Gregorio, "Las *Varias Poesías* (1591) de Hernando de Acuña: de un diseño estructural 'renacentista' a una impresión", *Analecta Malacitana* 30.2 (2007), pp. 395-434.

CACHO CASAL, Marta, "«La memoria en el pincel, la fama en la pluma»: fuentes literarias en el *Libro de retratos* de Francisco Pacheco", *Bulletin hispanique*, 109.1 (2007), pp. 47-66.

Calíope 12.2 (2006). Monográfico *Poesía erótica del Siglo de Oro. Crítica y antología*.

Calíope 13.1 (2007). Monográfico *Del Verso al Libro.*

CAMARERO, Manuel y Andrés AMORÓS, *Antología comentada de la literatura española: historia y textos: siglo XVI*, Madrid, Castalia, 2006.

CAMPO GUIRAL, María de los Ángeles, *Devoción y fiesta en la pluma barroca de Ana Francisca Abarca de Bolea: estudio de la vigilia y octavario de San Juan Baptista*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007.

CAMPOS-HERRERO, Dolores, Cecilia DOMÍNGUEZ y Guillermo PERDOMO HERNÁNDEZ, *Bartolomé Cairasco de Figueroa: a Viana, en desagravio*, Santa Cruz de Tenerife, Canarias, 2007.

Cancionero autógrafo de Pedro Padilla. Manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Madrid, ed. José J. LABRADOR HERRAIZ y Ralph A. DIFRANCO, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2007.

Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America, edición de José J. LABRADOR, Ralph A. DIFRANCO, José Manuel RICO GARCÍA, prólogo de Sagrario LÓPEZ, Sevilla, Universidad, 2006.

Cancionero sevillano de Toledo: manuscrito 506 (fondo Borbón-Lorenzana), Biblioteca de Castilla-La Mancha, edición de José J. LABRADOR HERRAIZ, Ralph A. DIFRANCO, Juan MONTERO, prólogo de Begoña LÓPEZ BUENO, Sevilla, Universidad, 2006.

CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidad, 2007.

CANO TURRIÓN, Elena, (ed.), *Aunque entiendo poco griego...: fábulas mitológicas burlescas del Siglo de Oro*, Córdoba, Berenice, 2007.

CANTIZANO PÉREZ, Félix, *El erotismo en la poesía de adúlteros y cornudos en el Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Complutense, 2007.

CAPPELLI, Guido M., *El humanismo italiano: un capítulo de la cultura europea entre Petrarca y Valla*. Madrid, Alianza Editorial, 2007.

CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan. *Primer Cálamo de Juan Caramuel*, ed. Isabel PARAÍSO *et alii*. Valladolid, Universidad, 2007.

CARAVAGGI, Giovanni, "Cristóbal de Mesa", *Voz y letra*, 18.1 (2007), pp. 67-77.

CARAVAGGI, Giovanni, *El hilo de Ariadna: textos, intertextos y variantes de autor en la poesía española*, Málaga, Universidad, 2007.

CARRASCOSA TINOCO, José Óscar, *Literatura devocional en la Marbella barroca: (una aproximación a la oratoria sagrada malagueña del siglo XVII)*, Marbella, Ayuntamiento, 2007.

CARREIRA, Antonio, "Apostillas filológicas a algunos poemas de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, 12 (2006), pp. 67-80.

CARREIRA, Antonio, "Juan de Ibaso Malagón: inventario y muestra de su obra poética", en Frédéric ODETTE GORSSE (coord.), *El siglo de oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, 2006, pp. 155-178.

CARREIRA, Antonio, "Pros y contras de la influencia gongorina en el *Triunfo parténico* (1683) de Sigüenza y Góngora", en Marc VITSE (coord.), *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, 2006, pp. 347-364.

CARREIRA, Antonio, "Cuatro romances de Quevedo: modelos e imitaciones", en *La Perinola*, 11 (2007), pp. 51-72.

CARRO CARBAJAL, Eva Belén, "Radiografía de la literatura cordel", *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 6 (2008), pp. 81-126.

CASADO ARBORÍES, Manuel (ed.), *Escrituras silenciadas en la época de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad, 2006.

CASTILLO HERRERA, Marina del, "De nuevo sobre los capítulos gramaticales de la *Institutio oratoria* de Quintiliano", en *Emerita. Revista de lingüística y filología clásica*, 75.1 (2007), pp. 69-92.

CASTRO LORENZO, José de, *Don Antonio de Acuña: su época*, Valladolid, Diputación Provincial, 2007.

Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español: http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html

CÁTEDRA, Pedro M. (dir.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, SEMYR, 2006.

CAYUELA, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.

CERDÁN, Francis, "La transmisión de la exégesis en la oratoria sagrada del siglo XVII (el caso del *Panegírico funeral del rey Felipe III* por Fray Hortensio Paravicino), *Criticón* 102 (2008), pp. 37-53.

CERTEAU, Michel de, *La fábula mística (siglos XVI–XVII)*, Madrid, Siruela, 2006.

CERVANTES, Miguel de, *Poesía*, edición, selección e introducción de Alberto BLECUA, notas de Antonio PÉREZ LASHERAS, aportaciones de José JIMÉNEZ LOZANO y Luis Alberto DE CUENCA, Tarazona, Olifante, 2005.

CERVANTES, Miguel de, *Poesía*, selección e introducción de José Manuel CABALLERO BONALD, Barcelona, Seix Barral, 2005.

CHEMRIS, Crystal, *Góngora's "Soledades" and the problem of modernity*, Woodbridge, Tamesis, 2008.

CHIVITE, Eduardo (ed.), *La sátira contra la mala poesía: antología de poesía satírica del Siglo de Oro*, Córdoba, Berenice, 2007.

Cibertextos castellanos: http://mgarci.aas.duke.edu/cibertextos/

Cien sonetos a la muerte de Lope de Vega, edición facsimilar a cargo de Fredo ARIAS DE LA CANAL, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2006.

CORTÉS TOVAR, Rosario, "Tratamientos paródico-burlescos de los mitos clásicos en la poesía española del siglo XVII: Góngora y Quevedo", en *Cuadernos de literatura griega y latina*, 6 (2007), pp 59-86. Monográfico *Proyección de la mitología greco-latina en las literaturas europeas*.

CORTÉS TOVAR, Rosario, "Los intertextos latinos en la *Ode ad Florem Gnidi*: su dimensión metapoética", en *Studia Aurea*, 2 (2008). (http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=93)

CRISTÓBAL, Vicente, "Mitología clásica en la literatura española de la edad media y del renacimiento", en *Cuadernos de literatura griega y latina*, 6 (2007), pp 37-58. Monográfico *Proyección de la mitología greco-latina en las literaturas europeas*.

Crítica Bibliographica: http://www.academiaeditorial.com/cms/index.php?page=critica-bibliographica

Criticón: http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/default.htm

Criticón, 103-104, 2008. Monográfico *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726).*

CROCE, Benedetto, *España en la vida italiana del Renacimiento*, ed. Antonio PRIETO, Sevilla, Renacimiento, 2007.

CRUZ, Juana Inés de la *Il divino Narciso*, ed. Barbara FIORELLINO, Roma, Bagatto Libri, 2007.

CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Veintiún sonetos de amor y otros poemas*, ed. Cesc ESTEVE, Almuzara, Córdoba, 2008.

CUEVA, Juan de la y Diego de la CUEVA, *Entre Castro del Río y México: correspondencia privada de Diego de la Cueva y su hermano Juan, emigrante en Indias, 1601–1641*, ed. Patricio HIDALGO NUCHERA, Córdoba, Universidad–CajaSur, 2006.

CUEVAS, Cristóbal, "Sobre la lengua poética de Fernando de Herrera", en *Patrimonio literario andaluz (I)*, coord. Antonio A. GÓMEZ YEBRA, Málaga, Fundación Unicaja, 2007, pp. 17-36.

CUIÑAS GÓMEZ, Macarena, "Historia textual del *Burguillos*", *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 10 (2007), pp. 125-151.

CUIÑAS GÓMEZ, Macarena, "En torno a la portada del *Burguillos*", *Lectura y signo. Revista de literatura*, 3 (2008), pp. 117-130.

D'AGOSTINO, Maria, "Apuntes para una edición crítica de la obra poética de Juan Fernández de Heredia", en Vicente BELTRÁN PEPIÓ y Juan Salvador PAREDES NÚÑEZ, *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Universidad, 2006, pp. 319-336.

D'AGOSTINO, Maria, "«Que más acertara cualquier toscano / trocando su verso por el castellano»: Juan Fernández de Heredia e la lirica italianeggiante", en G. MAZZOCHI y P. PINTACUDA (coord.), *Studi in omaggio a Giovanni Caravaggi*. En prensa.

DELAHAYE, Séverine, "Con canto acordado. Le chansonnier musical de Garcilaso", en *Paroles et musique dans le monde hispanique*, coord. Philippe REYNÉS y Bruce KOHLER, Paris, Indigo, 2006.

Dialnet: http://dialnet.unirioja.es/

DÍAZ-MAS, Paloma, "El romancero sefardí, tradición e innovación", en *La*

memoria de Sefarad. Historia y cultura de los sefardíes, ed. Pedro M. PIÑERO RAMÍREZ, Sevilla, Fundación Sevilla NODO-Fundación Machado, 2007, pp. 207-232.

DÍAZ-MAS, Paloma, "La visión del otro en la literatura oral: judíos y musulmanes en el romancero hispánico", *Studi Ispanici,* XXXII (2007), pp. 9-36.

DÍAZ RENGIFO, Juan *Arte poética española [Reprod. facs. de la ed. de: Madrid: Juan de la Cuesta, 1606]*, Valladolid, Maxtor, 2006.

Diccionario Filológico de Literatura Española siglos XVI-XVII. Textos y Transmisión, Pablo JAURALDE POU (dir.), Delia GAVELA y Pedro C. ROJO ALIQUE (coords.), 3 vols., Madrid, Castalia. En prensa.

DIEGO SÁNCHEZ, Manuel, *Bibliografía sistemática de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2008.

DÍEZ, Miguel y Mª Paz DÍEZ TABOADA, *Antología comentada de la poesía lírica española*, Madrid, Cátedra, 2005.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, "Los poemas del *Quijote* y los *comentarios* de Clemencín", *Cuadernos del Lazarillo*, 28 (2005), pp. 35-40.

DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio y Adrienne L. MARTÍN (eds.), *Venus Venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense, 2006.

DÍEZ-FERNÁNDEZ, José Ignacio, *El mecenazgo literario en la Casa Ducal de Béjar durante la época de Cervantes*, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005.

DIMLER, Richard G, *Studies in the Jesuit emblem*, New York, Ams Press, 2007.

Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), ed. Anthony CLOSE, AISO, Iberoamericana, 2006 (con versión en formato CD-ROM.

EGIDO, Aurora, "Los retos del Hispanismo: el Hispanismo en la encrucijada", en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas", Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004*, coord. Beatriz MARISCAL y María Teresa MIAJA DE LA PEÑA, Vol. 1, 2007, pp. 13-20.

E-Humanista: http://www.ehumanista.ucsb.edu/index.shtml

El cartapacio del cortesano errante [Reprod. facs. de 18 [documentos] conservados en diversos archivos], ed. Alfredo ALVAR EZQUERRA, Madrid, Ayuntamiento, 2006.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, "Entre latín y vernáculo: perspectivas sobre tradición clásica y mitología en los Siglos de Oro", en *Mythos. Actas Do Colóquio Mito, Literatura, Arte. Mitos Clássicos no Portugal Quinhentistas*, Lisboa, Centro de Estudos Classicos, 2007, pp 213-238.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, "La forja del canon épico en la Academia de Juan de Mal Lara (con unos versos desconocidos de Fernando de Herrera)", *Studia Aurea* (2007), pp. 1-33.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, "La poesía dispersa de Juan de Mal Lara: una formulación estética entre latín y vernáculo (con nuevas noticias biográfico-literarias)", *Silva. Estudios de Humanismo y Tradición Clásica* (2007), pp. 119-153

Espéculo: http://www.ucm.es/info/especulo/

ESPINEL, Vicente, *Diversas rimas*, edición, introducción y notas de Gaspar GARROTE BERNAL, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008.

ESPINOSA MEDRANO, Juan de, *Apologético a favor de Don Luis de Góngora*, ed. Luis Jaime CISNEROS, Lima, Universidad de San Martín de Porres-Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación-Academia Peruana de la Lengua, 2005.

ESPINOSA, Pedro, *Flores de poetas ilustres de España*, ed. Belén MOLINA HUETE, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

ESPINOSA, Pedro, *Flores de poetas ilustres de España. Primera parte*, ed. Inoria PEPE SARNO y José María REYES CANO, Madrid, Cátedra, 2006.

ESTEVA DE LLOBET, María Dolores, "Bartolomé Carranza y la predicación dominica en la obra devota de Jorge de Montemayor", en *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. Anthony J. CLOSE y Sandra María FERNÁNDEZ VALES, [Vigo], AISO, 2006, pp. 219-224.

*Etiópicas:*http://www.uhu.es/programa_calidad_literatura_amatoria/etiopicas.htm

European Library: http://www.theeuropeanlibrary.org/portal/index.html

FERNÁNDEZ DE LA TORRE, José Luis, "La *desordenada* recepción de la poesía cervantina. Notas para su análisis", *Voz y letra*, 18.1 (2007), pp. 27-47.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sergio, "*El Cantar de los Cantares* de Fray Luis de León: ¿una traducción original?", *Bulletin hispanique*, 109.1 (2007), pp. 17-46.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Quevedo: reescritura e intertextualidad,* Madrid, Biblioteca nueva, 2005.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La tormenta en el Siglo de Oro: variaciones funcionales de un tópico*, Madrid, Iberoamericana-Frankfurt am Mein, Vervuert, 2006.

FERRI COLL, José María, *Los tumultos del alma: de la expresión melancólica en la poesía española del Siglo de Oro*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2006.

FERRI COLL, José María, "El *Libro* de la Academia de los Nocturnos", *Anales de literatura española*, 20 (2008), pp. 189-210.

FREITAS CARVALHO, José A., *Lectura espiritual en la Península Ibérica (siglos XVI–XVII). Programas, recomendaciones, lectores, tiempos y lugares*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2007.

FRENK, Margit, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, FCE, 2006.

FUENTES GONZÁLez, Pedro Pablo, "Función de la mitología clásica en dos escritores murcianos del Barroco: el humanista Cascales y el diplomático Saavedra Fajardo", en *Myrtia. Revista de filología clásica*, 22 (2007), pp. 257-295.

GALÁN SÁNCHEZ, Pedro Juan, "El uso de las fuentes clásicas en la poesía latina original del Brocense", en *Humanitas*, 59 (2007), pp. 201-240.

GALÁN SÁNCHEZ, Pedro Juan, "La *poética de la imitación* en la poesía neolatina del Renacimiento: distinción entre *fuentes*, *clichés* y

paralelos", en *Minerva. Revista de filología clásica*, 20 (2007), pp. 139-161.

GALVAN MORENO, Luis, *Fray Luis de León (guía de lectura)*, Berriozar (Navarra), Cénit, 2006.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro: la poesía de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Orto-Universidad de Minnesota, 2006.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio, "Cosme edita a Francisco de Aldana: problemas de la edición póstuma", en *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, coord. Pedro RUIZ PÉREZ, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 191-206.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.

GARCÍA BERRIO, Antonio, *Introducción a la poética clasicista (comentario a las "Tablas poéticas" de Cascales)*, Madrid, Cátedra, 2006.

GARCÍA DINI, Encarnación, *Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Cátedra, 2007

GARCÍA GUAL, Carlos, "Los mitos griegos en la literatura", en *Cuadernos de literatura griega y latina*, 6 (2007), pp 10-26. Monográfico *Proyección de la mitología greco-latina en las literaturas europeas*.

GARCÍA JIMÉNEZ, Iván, "Humanismo y erudición en el *Polifemo comentado* de García Salcedo Coronel", *Alfinge*, 19 (2007), pp. 81-88.

GARCÍA TEIJEIRO, Manuel, "La magia en la literatura española de los Siglos de Oro: la influencia clásica", en *Edad de oro*, 27 (2008), pp. 105-126.

GARGANO, Antonio, *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Napoli, Liguori Editore, 2005.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, "Sobre retórica latina y literatura española en la Edad de Oro", en *Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio"*, coord. Carlos MATA INDURÁIN y

Miguel ZUGASTI, Vol. 1, Universidad de Navarra-EUNSA, 2005, pp. 53-72.

GARROTE BERNAL, Gaspar, "Español en Red 1.0: E-Bibliografía de artículos críticos sobre poesía española del Siglo de Oro", *AnMal electrónica*, 22 (2007). http://www.anmal.uma.es/numero22/e-biblioSO.htm

GARROTE BERNAL, Gaspar, "Español en Red 4.0: e-bibliografía de fuentes para la exploración de la literatura española", *AnMal electrónica*, 25 (2008), pp. 267-288. http://www.anmal.uma.es/numero25/ERed40Fuentes.pdf

GARROTE PÉREZ, Francisco, "Algunas ideas de estética neoplatónica a través de un soneto herreriano", *Silva. Estudios de humanismo y tradición clásica*, 6 (2007), pp. 155-178.

GARVIN, Mario, *Scripta Manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Iberoamericana–Vervuert, 2007.

GÓMEZ CANSECO, Luis, *Poesía y contemplación. Las «Divinas Nupcias» de Benito Arias Montano y su entorno literario*, Huelva, Universidad, 2007.

GÓMEZ CANSECO, Luis, "Ciencia, religión y poesía en el humanismo: Benito Arias Montano", *Edad de oro*, 27 (2008), pp. 127-145.

GÓMEZ SOLÍS, Felipe, "Algunas imágenes marítimas en los espirituales españoles de los siglos de oro, *Cauriensia: revista anual de Ciencias Eclesiásticas*, 2 (2007), pp. 449-482.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Sonetos*, ed. Biruté CIPLIJAUSKAITÉ, Sevilla, Junta de Andalucía, 2007.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, "Leyenda literaria y conflicto urbano: el paraíso albaicinero de Soto de Rojas", en *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, coord. Pedro Manuel PIÑERO RAMÍREZ, vol. 2, Sevilla, Universidad, 2005, pp. 863-874.

GONZÁLEZ MAYA, Juan Carlos, *Jerónimo de Cáncer y Velasco: poesía completa*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.

GONZÁLEZ QUINTAS, Elena, *La metáfora en la poesía de Quevedo. La naturaleza y la mujer,* Pamplona, EUNSA, 2006.

GORGA I LÓPEZ, Gemma, *Cristóbal de Castillejo y el diálogo con la tradición*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006.

GORGA I LÓPEZ, Gemma, *Tres fábulas de Ovidio en el Renacimiento: a propósito de unas traducciones de Cristóbal de Castillejo*, Barcelona, PPU, 2006.

GORGA LÓPEZ, Gemma, "La Biblia en la poesía lírica y épica de la Edad de Oro"·, en *La Biblia en la literatura española*, Gregorio DEL OLMO LETE (coord.), vol. 2, Madrid, Trotta-Fundación San Millán de la Cogolla, 2008, pp. 17-80.

GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio (Huesca 1648) [Ed.facsímil]*, ed. Aurora EGIDO, Zaragoza, Gobierno de Aragón–Institución Fernando el Católico, 2007.

GROSSI, Verónica, *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2007.

Grupo PASO: http://grupo.us.es/paso/

GÜELL, Monique, "La creatividad de las rimas en las décimas y letrillas de Góngora", en Anthony CLOSE y Sandra María FERNÁNDEZ (coords.), *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 2006, pp. 331-337.

GÜELL, Monique y Marie-Françoise DÉODAT-KESSEDJIAN (eds.), *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Toulouse, CNRS-FRAMESPA, 2008, pp. 185-199.

HAHN, Óscar, *Flor de enamorados: transcripciones y recreaciones sobre el cancionero anónimo "Flor de enamorados" impreso en Barcelona por la casa Claudi Bornat en 1562*, Carmona, Ayuntamiento, 2007.

HALEY, George, *Indagaciones: nueve estudios sobre textos e intertextos áureos*, Málaga, Universidad, 2006.

HERRAIZ DE TRESCA, Teresa, "Garcilaso, linaje y corte: Deberes y conflictos", *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 12 (2008), pp. 31-38.

HERRERA VÁZQUEZ, Manuel, *Las obras menores de Jorge Manrique: su transmisión y recepción en los Siglos de Oro*, Palencia, Diputación, 2006.

Hispanismo Instituto Cervantes. Tesis doctorales: http://hispanismo.cervantes.es/tesis.asp

HUGO, Herman y Jean-Jacques BOISSARD, *Recueil d'emblèmes des Pieux Désirs de Herman Hugo (Anvers, 1627). Facsimile des poèmes avec introduction, index et glossaire*, A. ADAMS y A. GUIDERDONI (eds.), Turnhout, Brepols, 2006.

HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesía completa*, edición, introducción y notas de José Ignacio DÍEZ FERNÁNDEZ, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.

JAURALDE POU, Pablo (dir.), *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Arco, 2008.

JAURALDE POU, Pablo, *Biblioteca de Autógrafos Españoles I (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Calambur, 2008.

JIMÉNEZ BELMONTE, Javier, *Las obras en verso del príncipe de Esquilache: amateurismo y conciencia literaria*, Woodbridge, Tamesis, 2007.

JOSA, Lola y Mariano LAMBEA (eds.), *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York (The Hispanic Society of America),* Madrid, CSIC, 2008.

JOSA, Lola, "La ventura de la seguidilla en el romancer lírico: una aproximación poético-musical", en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, ed. Anthony CLOSE, AISO, Iberoamericana, 2006 (con versión en formato CD-ROM), pp. 369-378.

LAMBEA, Mariano y Lola JOSA (eds.), *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa,* Madrid, Sociedad Española de Musicología, CSIC, 2006.

LAMBEA, Mariano, "Música para textos poéticos de la Edad de Oro. Entre la tradición y la modernidad", *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. "Las dos orillas"*

[Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004] Beatriz MARISCAL (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey, El Colegio de México, 2007, vol. II, pp. 641-656.

LARA GARRIDO, José, "Fragmentos para una historia desde el comparatismo: la épica culta renacentista", en *Antonio Prieto en su texto total*, Gaspar GARROTE BERNAL (coord.), vol. 1, 2006, pp. 437-458.

LARA GARRIDO, José, "Uno y todos los mapas: «la poesía española del siglo XVI» en su cartografiado", en *Antonio Prieto en su texto total*, coord. Gaspar GARROTE BERNAL, vol. 2, 2006, pp. 595-724.

LASKARIS, Paola, *El romancero del cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos XV-XVII)*, Málaga, Analecta Malacitana, 2007.

LEE, Lilita, "Las *Silvas* de Juan Lorenzo Palmireno", en *Revista de Literatura*, vol. LXVIII, núm. 136 (2006), pp. 447-469.

LEFÈVRE, Matteo, *Una poesia per l'Imperio. Lengua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Roma, Vecchiarelli, 2006.

Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento. http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista.html

LERNER, Isaías, "Épica y lírica: un diálogo de géneros", en *El canon poético en el siglo XVI*, coord. Begoña LÓPEZ BUENO, Sevilla, Universidad-Grupo PASO, 2008, pp. 297-320.

Literatura Emblemática Hispánica. Bibliografía, enlaces y noticias: http://rosalia.dc.fi.udc.es/emblematica/

LÓPEZ BUENO, Begoña (coord.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad, 2005.

LÓPEZ BUENO, Begoña (coord.), *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Síntesis, 2006.

LÓPEZ BUENO, Begoña, "Apolo versos, el amor conceptos: la poesía en el *Quijote*", en *Edad de Oro*, 25 (2006), pp. 333-358.

LÓPEZ BUENO, Begoña, "La poesía amorosa de Herrera o la sublimación de la recusatio", en *Homenaje al profesor Klaus Wagner: geh hin*

und lerne, coord. Piedad BOLAÑOS DONOSO, Aurora DOMÍNGUEZ GUZMÁN y Mercedes de los REYES PEÑA, vol. 2, 2007, pp. 693-707.

LÓPEZ BUENO, Begoña (coord.), *El canon poético en el siglo XVI*, Sevilla, Universidad, 2008.

LÓPEZ GRIGERA, "Notas sobre el ciceronianismo en Fray Luis de Granada", en *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua española: Madrid, 29 de septiembre-3 octubre 2003*, coord. por José Luis GIRÓN ALCONCHEL, José Jesús DE BUSTOS TOVAR, vol. 2, 2006, pags. 1939-1948.

LÓPEZ POZA, Sagrario y Sandra FERNÁNDEZ VALES, *Fuentes de erudición en la Edad Moderna. Polianteas, florilegios, enciclopedias, repertorios de lugares comunes y misceláneas.* [Recurso electrónico: http://rosalia.dc.fi.udc.es/poliantea/bs.html] A Coruña, SIELAE- Universidade da Coruña, 10 de mayo de 2006.

LÓPEZ POZA, Sagrario, "Autores italianos en la transmisión de la tradición del elogio en tiempo de Quevedo", *La Perinola*, 10 (2006), pp. 159-174.

LÓPEZ POZA, Sagrario, "Autores italianos en la transmisión de la tradición del elogio en tiempo de Quevedo", *La Perinola*, 10 (2006), pp. 159-173.

LÓPEZ POZA, Sagrario, "Los libros de emblemas y la imprenta", *Lectura y signo: revista de literatura (homenaje al profesor Jesús Sepúlveda)*, 1 (2006), pp. 177-199.

LÓPEZ POZA, Sagrario, "Los libros de emblemas y la imprenta", *Lectura y signo. Revista de Literatura*, 1 (2006), pp. 177-199.

LÓPEZ POZA, Sagrario y Sandra FERNÁNDEZ VALES, *Catálogo de ediciones digitales de libros de emblemas y obras afines accesibles en Internet,* actualización noviembre 2007. http://rosalia.dc.fi.udc.es/emblemática.

LÓPEZ POZA, Sagrario, "El concepto neoestoico de *sabio* y su difusión en la Emblemática: el *Theatro moral* de Vaenius", en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, vol. 2: *El Sabio y el Santo*, Ignacio ARELLANO y Marc VITSE (coords.), Madrid,

Iberoamericana, Vervuert, Universidad de Navarra, 2007, pp.147-189.

LÓPEZ POZA, Sagrario, "L´embleme en Espagne aux XVI^e^ et XVII^e^ siécles: actualité et perspectives futures", *Littérature*, 145 (2007), pp. 119-137.

LÓPEZ POZA, Sagrario, "Sabiduría cifrada en el Siglo de Oro: las enciclopedias de *Hieroglyphica* y figuraciones alegóricas", en *Edad de oro*, 27 (2008), pp. 167-200.

LORENZO, Javier, "A propósito de una digresión virgiliana: cortesanía e imitación en el *Leandro* de Boscán", *Lemir* 10 (2006).

MADELPUECH, Florence, "La inmediatez paradójica o la relación amorosa imposible en las églogas de Garcilaso de la Vega, *Criticón*, 97-98 (2006), pp. 123-136.

MADELPUECH, Florence, "El abismo de la duración infinita y el acontecimiento: la *Elegía II* de Garcilaso de la Vega", *Alfinge* 19 (2007), pp. 147-158.

MADROÑAL, Abraham, "Obras «menores» de Rojas Zorrilla", *Revista de literatura*, LXIX, 137 (2007), pp. 333-369.

MAESTRE MAESTRE, José María (ed.), *Benito Arias Montano y los humanistas de su tiempo. Congreso Internacional "Benito Arias Montano y su Tiempo", celebrado del 15 al 19 de octubre de 2001 en Fregenal de la Sierra (Badajoz)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2006.

MAL LARA, Juan de, *Hércules animoso*, ed. Francisco Javier ESCOBAR BORREGO, Madrid, Biblioteca Castro. En prensa.

MARSÁ, María, *Materiales para una historia de la imprenta en Valladolid (siglos XVI y XVII)*, León, Universidad, 2007.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María y Germán SANTANA HENRÍQUEZ (ed.), *El humanismo español, su proyección en América y Canarias en la época del Humanismo*, Las Palmas, Universidad, 2006.

MATA INDURÁIN, Carlos, "Los dos sonetos a la pérdida de La Goleta (*Quijote* I, 40) en el contexto de la historia del Capitán cautivo", *RILCE*, 23.1 (2007), pp. 169-183.

MAYO, Arantza, *La lírica de Lope de Vega y José de Valdivielso*, Madrid, Iberoamericana-Frankfurt am Main, Vervuert, 2007.

MAYORAL RAMÍREZ, José Antonio, "Unas muestras del topos *puer senex* en el discurso poético de los siglos de oro", en *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, coord. María Victoria UTRERA TORREMOCHA y Manuel ROMERO LUQUE, Sevilla, Universidad, 2007, pp. 147-166.

MCKEOWN, Simon y Mara R. WADE (eds.), *The Emblem in Scandinavia and the Baltic*; Glasgow, Glasgow Emblem Studies, 2006.

MEDRANO, Francisco de, *Diversas rimas*, Jesús PONCE CÁRDENAS (ed.), Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

MÉNDEZ APARICIO, Julia, *Catálogo de los impresos del siglo XVI de la Biblioteca Pública del Estado, Toledo*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2007.

MERINO JEREZ, Luis, "En torno al soneto VII de Garcilaso, sus fuentes (Horacio, carm. 1, 5; y B. Tasso) y sus comentaristas (El Brocense y Fernando de Herrera), *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 25.2 (2005), pp. 101-122.

MERINO JEREZ, Luis (ed.), *Retórica y artes de memoria en el humanismo renacentista (Jorge de Trebisonda, Pedro de Ravena y Francisco Sánchez de las Brozas)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007.

MICÓ, José María, "Filología y poesía en las traducciones de los clásicos: Ausiàs March y Ludovico Ariosto", en *Ínsula*, 717 (2006), pp. 10-12.

MILÁN, Luis de, *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro [Reprod. facs. de la ed. de Valencia: Díaz Romano, 1536]*. ed. Francisco ROA ALONSO, Madrid, Sociedad Española de la Vihuela, el Laúd y la Guitarra, 2007.

MILÁN, Luis de, *Libro de música de vihuela de mano intitulado "El maestro"*, estudio preliminar de Gerardo Arriaga, edición Francisco Roa, Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008.

MONTEMAYOR, Jorge de, *Segundo Cancionero espiritual (Amberes, 1558)*, ed. María Dolores ESTEVA DE LLOBET, 2006.

MONTERO DELGADO, Juan, "Dos textos poéticos de Fernando de Herrera con variantes y un posible soneto desconocido (más una lira antiherreriana)", *Bulletin Hispanique*, 107.2 (2005), pp. 605-616.

MONTERO DELGADO, Juan (ed.), *Antología poética de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

MONTERO DELGADO, Juan, "Enmendar la *Vulgata* (con sendos ejemplos en Herrera y Cervantes)", *Revista de Erudición y Crítica*, 2 (2007). Pag. 75-80.

MORREALE, Margherita, *Homenaje a Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad, 2007.

MORROS, Bienvenido, "La mitología en el barroco: teoría y práctica a propósito de Acteón en dos sonetos de Quevedo", *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 11 (2007), pp. 185-226.

MORROS, Bienvenido, "Nota sobre Boscán a propósito de Petrarca y Plinio el viejo", *Voz y letra. Revista de literatura*, 18.2 (2007), pp. 29-42.

MORROS, Bienvenido, "Fuentes, fechas, orden y sentido del libro I de las *Obras* de Boscán, *Revista de filología española*, 88.1 (2008), pp. 89-123.

MOYA DEL BAÑO, Francisca, "Petronio en Quevedo", en *Myrtia. Revista de filología clásica*, 21 (2006), pp. 277-296.

MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves, "Sannazaro nelle Egloghe di Garcilaso: la trama delle fonti e la crisi della bucolica rinascimentale", *Strumenti Critici*, 111 (2006), pp. 171-189.

MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves, ed. *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939): traduzione e tradizione del testo; dalla filologia all'informatica : atti del Primo Convegno Internazionale (13-16 aprile 2005)*, Barcelona-Florencia, Universidad de Barcelona-Cesati, 2007.

NAHSON, Daniel, *Amor sensual por el cielo: La "Exposición del Cantar de los Cantares" de Fray Luis de León*, Madrid, Iberoamericana-Frankfurt am Main, Vervuert, 2006.

NARDONI, Valerio, *Attraverso aurei ingegni: Garcilaso, Herrera, Gongora tra Italia e Spagna*, Florencia, Alinea, 2005.

NAVARRO DURÁN, Rosa, "La poesía amorosa de Quevedo: «la entiende l'alma, el corazón la siente»", *La Perinola* 12 (2008): 159-73.

NEBRIJA, Antonio de, *Rhetorica*, ed. Juan Lorenzo, Salamanca, Universidad, 2007.

NÚÑEZ RIVERA, Valentín, "Quevedo y la traducción bíblica: tradiciones y contextos. (En torno al *Cantar de los cantares*)", *La Perinola*, 10 (2006), pp. 225-244.

OLIVARES ZORRILLA, Rocío, "Retórica y emblemática en *El sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 32 (2006). http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/retosorj.html

OROZCO DÍAZ, Emilio, *La literatura en Andalucía: (de Nebrija a Ganivet)*, ed. José LARA GARRIDO, Málaga, Universidad, 2006.

OSUNA, Inmaculada, "Otro episodio en la recepción de las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa: a propósito de una canción de Agustín Collado del Hierro a la beatificación de San Ignacio", *Dicenda,* 24 (2006), pp. 181-203.

OSUNA, Inmaculada, "A propósito de los textos de la Poética silva", *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, 10 (2007), pp. 133-162.

OSUNA, Inmaculada, "Juan de Ibaso y las formas burlescas en justas poéticas a mediados del siglo XVII", *Criticón*, 100 (2007), pp. 91-114.

OSUNA CABEZAS, María José, "Sobre unas composiciones aludidas en *Respuesta a las cartas de don Luis de Góngora y de don Antonio de las Infantas*", *Alfinge*, 18 (2006), pp. 211-220.

OSUNA CABEZAS, María José, *Las Soledades caminan hacia la corte: primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008.

PADILLA, Pedro de, *Tesoro de varias poesías*, Virgilio LÓPEZ LEMUS (ed.), México, Frente de Afirmación Hispanista, México, 2006, 2 vols. http://www.hispanista.org/

PADORNO, Eugenio, "«Los eslabones más fuertes de las cadenas de Alcides»: una retórica inédita de raíces humanísticas en las

Canarias del siglo XVII", en AA. VV., *El humanismo español. Su proyección en América y Canarias en la época del Humanismo*, Antonio María MARTÍN RODRÍGUEZ y Germán SANTANA ENRÍQUEZ (coord.), Universidad de Las Palmas de Gran Canarias, 2006, pp. 385-394.

PARAÍSO PARAÍSO, Isabel, "Rengifo en la historia de la poética española", en *Perficit: Publicación de estudios clásicos. Textos y estudios*, 27.2 (2007), pp. 223-249.

PASTOR COMÍN, Juan José, *Cervantes: música y poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Elena E. MARCELLO, coords., *Sobre Quevedo y su época: Actas de las Jornadas (1997-2004): homenaje a Jesús Sepúlveda*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Barcelona, Octaedro, 2006.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega, genio y figura*, Granada, Universidad, 2008.

PEREA RODRÍGUEZ, Óscar, *Estudio biográfico sobre los poetas del «Cancionero general»*, Madrid, CSIC, 2007.

PÉREZ-ABADÍN, Soledad, "El canto de Proteo en la *Égloga V* de Francisco de la Torre", en *I Congreso de SEMYR*, Universidad de Salamanca, 2006 (comunicación).

PÉREZ-ABADÍN, Soledad, "*La Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre", en João Minhoto Marques, ed., *Heranças Bucólicas. Paisagens, paraisos, peregrinações*, Castelo de Vide, Universidades do Algarve, 2006 (en prensa).

PÉREZ-ABADÍN, Soledad, "La *ode X* de Medrano en la tradición del poema de despedida", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 84.6 (2007), pp. 701-720.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, *La Farmaceutria de Quevedo: estudio del género e interpretación*. Málaga, Analecta Malacitana, 2007.

PÉREZ AMADOR ADAM, Alberto, *La ascendente estrella: Bibliografía de los estudios dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX*, Madrid, Iberoamericana-Frankfurt am Main, Vervuert, 2007. Incluye CD-ROM.

PÉREZ BLANCO, Lucrecio, "Presencia relevante de la descripción en *La Araucana*", *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 32 (2007), pp. 131-170.

PÉREZ DE MONTORO, José, *Obras completas*, Valencia, Generalitat valenciana (Biblioteca valenciana), edición crítica de Alain BÈGUE. En preparación.

PÉREZ LASHERAS, Antonio, *Más a lo moderno: sátira, burla y poesía en la época de Góngora*, Zaragoza, Universidad, 2005.

PÉREZ LÓPEZ, José Luis, "Nuevos poemas atribuibles a Pedro Liñán de Riaza (con un estudio de las obras de Gabriel Lasso de la Vega)", *Voz y letra*, 18.1 (2007), pp. 99-139.

PLATA PARGA, Fernando, "El *jocoso numen* de sor Juana, desde la teoría de los géneros satíricos en el Renacimiento", *RILCE*, 23.2 (2007), pp. 464-475.

PONCE CÁRDENAS, Jesús, "En torno a algunos sonetos "ejemplares" de Miguel Colodrero de Villalobos", *Península* 3 (2006), pp. 151-164.

PONCE CÁRDENAS, Jesús "Sobre el epilio burlesco: aspectos léxicos y estrategias discursivas del erotismo en siete poetas barrocos", en Eukene LACARRA (coord.), *Asimetrías genéricas*, Universidad del País Vasco, 2007, pp. 195-240.

PONCE CÁRDENAS, Jesús, *"Evaporar contempla un fuego helado". Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad, 2007.

Portal de Archivos Españoles: http://pares.mcu.es/

PORTÚS PÉREZ, Javier, "Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro", en *Anales de historia del arte, 1 (2008) (ejemplar dedicado a: Firmissima convelli non posse: Homenaje al profesor Julián Gállego)*, pp. 135-150.

Proyecto European: http://www.europeana.eu/

RAMAJO CAÑO, Antonio, "Una *prolusio* en un soneto del cancionero herreriano (1582)", *Iberoromania* 64 (2007), pp. 41-52.

RAMOS, Rafael, "El *Cancionero general* y la inquisición portuguesa", *Nueva revista de filología hispánica*, 55.2 (2007), pp. 351-373.

REDONDO, Augustin, *Revisitando las culturas del siglo de oro: mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca, Universidad, 2007.

Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicisimo nacimiento del Principe Don Felipe Dominico Victor Nuestro Señor hasta que se acabaron las demostraciones de alegria que por él se hicieron, Patricia MARÍN CEPEDA (ed.), Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005.

Revista de poética medieval, 18 (2007). Monográfico dedicado a *Estudios sobre el nuevo petrarquismo: un aspecto fundamental de las relaciones culturales hispano-italianas*.

REY FARALDOS, Gloria, *El ruiseñor y la fuente. Poesía española de la Edad Media al siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 2006.

REY, Alfonso, "La colección de silvas de Quevedo: Propuesta de inventario", *Modern Language Notes* 121 (2006), pp. 257-277.

REY, Alfonso, "El soneto de Quevedo «¡Qué perezosos pies, qué entretenidos» en dos contextos diferentes", *Romanische Forschungen*, 119 (2007), pp. 345-354.

RIOJA, Francisco de, *Poesía*, Gaetano CHIAPPINI (ed.), Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

Rivista di Filología e Letteratue Ispaniche 9 (2006). Monográfico *Quevedo fra politica e letteratura*.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier, "Las *Anotaciones* de Herrera a la poesía de Garcilaso como una moderna Teoría del lenguaje literario", en *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, María Victoria UTRERA (coord.), Sevilla, Universidad, 2007, pp. 105-118.

ROMOJARO, Rosa, "Funciones del mito clásico en Quevedo. Antología de ejemplos poéticos", en *Sobre Quevedo y su época: Actas de las*

Jornadas (1997-2004): homenaje a Jesús Sepúlveda, coord. por Felipe Blas PEDRAZA JIMÉNEZ y Elena E. MARCELLO, 2007, pags. 343-384.

ROSES LOZANO, Joaquín, *Soledades habitadas*, Málaga, Universidad, 2007.

ROSES LOZANO, Joaquín (ed.), *Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, Córdoba, Diputación, 2007.

RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, "Garcilaso, égloga I: entre conflicto sentimental y escritura poética", en Antonella CANCELLIER et alii (coord.), *Scrittura e conflitto*, vol. 1, Associazione Ispanisti Italiani/Instituto Cervantes, 2006, pp. 367-378.

RUIZ CASANOVA, José Francisco, *Anthologos: poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra, 2007.

RUIZ PÉREZ, Pedro, *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

RUIZ PÉREZ, Pedro, "Las *Obras* de Boscán y Garcilaso: modelo editorial y modelo poético", *Calíope,* 13.1 (2007), pp. 15-44.

RUIZ PÉREZ, Pedro, "Pedro Espinosa: cuestiones de transmisión, fortuna crítica y poética histórica", *Studia Aurea* 1 (2007). http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=65

RUIZ PÉREZ, Pedro, *Entre Narciso y Proteo. Lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.

RUIZ PÉREZ, Pedro (coord.), *La Formation du Parnasse Espagnol XV^e^-XVII^e^ Siècle*, *Bulletin Hispanique*, 109,2 (2007).

RUIZ PÉREZ, Pedro (coord.), *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

RUIZ PÉREZ, Pedro (coord.), *El parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro,* Abada, Madrid, 2009.

RUIZ SÁNCHEZ, Marcos, "*Pulvis et umbra*: a propósito de algunos precedentes neolatinos de un famosísimo verso de Góngora", *Myrtia. Revista de filología clásica*, 21 (2006), pp. 317-328.

RUSSELL, Daniel, "Nouvelles directions dans l'étude de l'emblème français", en *L'emblème littéraire: théories et pratiques, Littérature*, 145 (1/2007), pp. 138-149.

SABAT DE RIVERS, Georgina, "Sor Juana Inés de la Cruz: autodefensa intelectual", *Voz y letra. Revista de Literatura*, 17.2 (2006), pp. 51-59.

SALINAS Y LIZANA, Manuel de, *Obra poética*, ed. Pablo CUEVAS SUBÍAS, Zaragoza, Universidad, 2006.

SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Florencia, Alinea, 2007.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, 2006.

SANTANA, Germán, "El humanismo en Canarias en el siglo XVI: «el templo Militante de Cairasco de Figueroa», en *El humanismo español entre el viejo mundo y el nuevo*, Jesús-María NIETO y Raúl MANCHÓN (coord.), Universidad de Jaén-Universidad de León, 2008, pp. 235-242.

SCHATZMANN WILLVONSEDER, Martin, "Erotismo moderno en literatura antigua: ejemplos en los cancioneros castellanos del siglo XVI", *Revista de filología románica*, 23 (2006), pp. 185-203.

SCHWARTZ, Lía, "Entre dos siglos y dos continentes: los «antiqui» «auctores» y las literaturas hispánicas", *Ínsula* 725 (2007), pp. 12-15.

SEBOLD, Russell P., "Hernando de Acuña: su poética y su *sabrosa historia del alma*", en *Revista de Literatura*, vol. LXVIII, núm. 135 (2006), pp. 77-99.

SEBOLD, Russell P., "Francisco de Aldana: su lucha existencial ante 'la risa de su llanto'", *Salina: revista de lletres*, 20 (2006), pp. 81-90.

Seminario de Poética Europea del Renacimiento (http://www.poeticadelrenacimiento.org)

Seminario Edad de Oro: http://www.edobne.com/

Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española: http://rosalia.dc.fi.udc.es/SIELAE/

SERÉS, Guillermo, "«Argel fingido y renegado de amor»: Lope entre Garcilaso y Ariosto", *RILCE*, 23.1 (2007), pp. 207-221.

SERNA ARNÁIZ, Mercedes, "La poesía de carácter reivindicativo en el Perú colonial: siglos XVI y XVII", *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, 15 (2008). (http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/215/175).

SERRANO REYES, Jesús L. (ed.), *Certamen poético, docta emulación, y lid ingeniosa que se celebró en honor de […] San Pedro (Granada, Francisco de Ochoa, 1678)*, Baena, Ayuntamiento, 2008.

Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, 18 (2009). Monográfico *Sobre el canon literario.*

SIMÓN PALMER, Carmen (dir.), *La Bibliografía de la literatura española desde 1980 hasta el 2007* [recurso electrónico].

SLIWA, Krzysztof, *Cartas, documentos y escrituras de Garcilaso de la Vega y sus familiares*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

SLIWA, Krzysztof, *Cartas, documentos y escrituras del Dr. Frey Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635)*, Newark, Juan de la Cuesta, 2007.

STOPP, Elisabeth (ed.), *Adrien Gambart's Emblem Book (1664): The Life of St Francis de Sales in Symbols*, edición facsímil con estudio de Elisabeth STOPP, editado por Terence O'REILLY, introducción de Agnès GUIDERDONI-BRUSLÉ, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2006.

TESEO: http://teseo.mec.es/teseo/jsp/teseo.jsp

The Scholarly Journal Archive: http://www.jstor.org/

Todo Góngora I: edición crítica y anotada de la obra completa de Luis de Góngora (Proyecto dirigido por José María MICÓ con financiación MEC desde 2007).

TUBAU, Xavier, *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Madrid, Iberoamericana-Frankfurt, Vervuert, 2007.

ULLA LORENZO, Alejandra, "Nuevas tecnologías y literatura áurea: recursos y herramientas", *Ínsula*, 739-740 (2008), pp. 30-32.

VAILLO, Carlos, Ramón VALDÉS GÁZQUEZ y Mercedes BLANCO (coord.), *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2006.

VALENCIA, Pedro, de, *Obras completas. T. 3: Académica*, ed. Gaspar MOROCHO GAYO y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, Léon, Universidad, 2007.

VALERIANO, Pierio, *Hieroglyphica, siue De sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium literis commentarii Ioannis Pierii Valeriani .. / a Caelio Augustino Curione duibus libris aucti & multis imaginibus illustrati* ... Ed. original: Basileæ: per Thomam Guarinum, 1575. Edición digital accesible a través de Internet en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01048518109707112658813/index.htm.

VAN DIXHORN, Arjan y Susie S. SUTCH, *The Reach of the Republic of Letters: Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe*, Leiden-Boston, Brill, 2008.

VAQUERO SERRANO, María del Carmen, "Dos sonetos para dos Sás: Garcilaso y Góngora", *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 11 (2007), pp. 37-44.

VARO ZAFRA, Juan, *Alegoría y mística: el problema de la alegoría en San Juan de la Cruz*, Granada, Universidad, 2006.

VEGA VÁZQUEZ, Isabel, *El libro de motes de damas y caballeros de Luis de Milán*, edición crítica y estudio, Santiago de Compostela, Universidad, 2006.

VEGA, Lope de, *La Dragontea*, ed. Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Madrid, Cátedra, 2007.

VEGA, Lope de, *La Dragontea. Poème héroïque*, traducción de Christian ANDRÈS, Elisabeth DELRUE y Renée FAUVEAU, Editions Publibook Université, Paris, 2005.

VEGA, Lope de, *La Hermosura de Angélica*, ed. Marcella TRAMBAIOLI, Madrid, Iberoamericana-Frankfurt, Vervuert, 2005.

VEGA, Lope de, *Laurel de Apolo*, ed. Antonio CARREÑO, Madrid, Cátedra, 2007.

VEGA, Lope de, *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Macarena CUIÑAS GÓMEZ, Madrid, Cátedra, 2008.

VEGA, Lope de, *Rimas sacras*, ed. Antonio CARREÑO y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Madrid, Universidad de Navarra, 2006.

VÉLEZ-SAINZ, Julio, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2006.

VENEGAS DE SAAVEDRA, Pedro, *Los remedios de Amor*, ed. Francisco SOCAS GAVILÁN, Málaga, Universidad, 2007.

VICENTE GARCÍA, Luis Miguel, "La Venus Urania de Garcilaso frente a la Venus Pandemo de Aldana y de otros petrarquistas españoles", *Edad de Oro* 26 (2007), pp. 315-345.

VILLANUEVA, Darío, *La poética de la lectura en Quevedo*, Madrid, Siruela, 2007.

ZAVALA, Iris M., *Respuesta a Sor Filotea*, Málaga, Miguel Gómez Peña, 2005.

EL BACHILLER FERNANDO DE ROJAS ACABÓ (Y EMPEORÓ) LA *COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA*.
VEINTE EJEMPLOS

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo
IES *Jorge Santayana* (Ávila)

1.- La autoría de la *Comedia*

Gran parte de la crítica continúa defendiendo que Rojas escribió los actos II a XXI de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y que sólo el acto I es obra de un autor anónimo anterior.

Por el contrario, José Guillermo García-Valdecasas ha mantenido con gran cantidad de argumentos una postura, en mi opinión, más lógica: que al autor anónimo se le deben los actos I-XIV, y la contribución de Rojas fue completar la obra con los actos XV y XVI[1]. También Rojas sería el autor de la ampliación que da lugar a la *Tragicomedia*.

La de García-Valdecasas no es la única hipótesis que discrepa de la doctrina dominante. Otros destacados celestinistas defienden posturas más o menos afines: Fernando Cantalapiedra[2], Antonio Sánchez y Remedios

[1] José Guillermo García-Valdecasas, *La adulteración de "La Celestina"*, Madrid, Castalia, 2000. Reseña el libro Santiago López-Ríos, "Sobre *La adulteración de la 'Celestina'* y los nuevos rumbos de la crítica celestinesca". *Celestinesca*, 25 (2001), pp. 129-145, que no acepta el planteamiento general de García-Valdecasas. Por su parte, Guilermo Carnero, "¿Restaurar *La Celestina*?", *Saber leer*, 156 (2002) pp. 1-3, hace una reseña más positiva. Está claramente a favor José Antonio Bernaldo de Quirós, "Comentarios a la hipótesis de García-Valdecasas sobre la gestación de *La Celestina*", *Espéculo,* 30 (2005), 23 páginas.

[2] Fernando Cantalapiedra, *Lectura semiótico-formal de "La Celestina",* Kassel, Reichenberger, 1986. Desde fecha muy temprana viene defendiendo con solvencia su hipótesis de que al autor anónimo se le deben los actos I a XII, y Rojas redactó desde el XIII en adelante.

Prieto[3], Ottavio Di Camillo[4], José Luis Canet[5] o Joseph Snow[6]. Todos ellos intuyen la existencia de una obra completa o casi completa de la que parte Rojas. Críticos como Emilio de Miguel[7] o Hank Devries[8], aunque defienden otras posiciones, tampoco ven un corte entre el acto I y los restantes.

Efectivamente, entre el acto I y los restantes no hay ninguna diferencia que indique con claridad distinta autoría. El empleo de varios florilegios de sentencias (*Auctoritates Aristotelis* en el acto I y parte del II; *Proverbia*

[3] Para Sánchez y Prieto, Rojas partió de una *Comedia* completa, cuyo final feliz modificó al objeto de darle una orientación moral. Por lo demás, bastantes de sus planteamientos coinciden con los de García-Valdecasas. Han expuesto su postura en diversos artículos y, sobre todo, en Antonio Sánchez y Remedios Prieto, *Fernando de Rojas y "La Celestina*", Barcelona, Teide, 1991. Este revolucionario libro pasó más desapercibido de lo que merecían la novedad e inteligencia de sus reflexiones.

[4] Según Di Camillo, la obra habría iniciado su camino como comedia humanística italiana y habría sido traducida del latín durante la última década del siglo XV. La comedia castellana pasaría después por diversas reelaboraciones hasta adquirir un carácter más narrativo. Rojas, en opinión de Di Camillo, está más cerca de ser un editor que un autor que inventa una obra. Cf. Ottavio di Camillo, "Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramatúrgicas del humanismo en lengua vulgar", en *La Celestina 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina, New York,* ed. de Ottavio Di Camillo y John O'Neill, New York, 2005, pp. 53-75.

[5] José Luis Canet ve el lanzamiento y éxito de *La Celestina* como una operación en el mundo universitario, con importantes apoyos desde el profesorado y desde algunas instancias del poder. En este marco, el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina* sería mínimo, ya que existía una *Comedia* completa anterior a él. Cf. José Luis Canet "*Celestina* 'sic et non'. ¿Libro escolar-universitario?", *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 23-58.

[6] Snow acepta el marco que propone José Luis Canet y postula como autor a "un hombre o profesor de cierta importancia, trabajando él solo o con un reducido equipo", admitiendo la posibilidad de que se permitiera al joven estudiante Rojas acabar la obra. Cf. Joseph Snow, "La problemática autoría de *Celestina*", *Íncipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 537-561.

[7] Emilio de Miguel, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996. Es el principal defensor de la paternidad de Rojas para toda la *Tragicomedia*.

[8] Hank Devries, "La autoría de la *Comedia*", *Celestinesca*, 24 (2000), pp. 69-76. Cree que toda la *Comedia* es obra perfecta de una sola mano; la *Tragicomedia* destruye esa perfección. De ahí que haya elegido la versión de la *Comedia* para su traducción al holandés.

Senecae en el IV; el *Índice* de Petrarca en los actos IV-XIII)[9] sólo indica un uso sucesivo de las fuentes, no distinta autoría[10]; algunos rasgos lingüísticos que se han señalado como exclusivos del acto I (por ejemplo, *maguera*) no significan distinta autoría, toda vez que son términos muy conocidos y usados en la época[11].

Pongamos un ejemplo inverso. La palabra *prevaricadora* sólo aparece en el acto IV; este acto es también el único que emplea como fuente los *Proverbia Senecae*[12]. ¿Acaso por eso decimos que el acto IV es de distinto autor basándonos en distintas fuentes y distintos rasgos lingüísticos?

Por el contrario, los rasgos que dan unidad a la obra entre los actos I y XIV son muy numerosos. Las diferencias llamativas comienzan en el acto XIV y perduran, por supuesto, en las adiciones de la *Tragicomedia*[13].

Es cierto que el final de la *Carta del autor a un su amigo* afirma taxativamente que el primer acto es del autor anónimo. Pero no es el final original, que decía esto otro: "Y porque conozcáis dónde comienzan mis mal doladas razones y acaban las del antiguo auctor, en la margen

[9] Nos referimos a la *Comedia*, no a la *Tragicomedia*, que dificulta la visión de las fuentes.

[10] Las obras latinas de Petrarca, especialmente *De remediis*, también se utilizan como florilegios de sentencias. Su empleo masivo empieza cuando termina Aristóteles, aunque también hay, como mínimo, tres sentencias de esta procedencia en el primer acto: *CAL. ¿Cuál consejo puede regir lo que en sí no tiene orden ni consejo?* (p. 93); PÁRM. [...] *no hay cosa peor que ir tras deseo sin esperanza de buen fin* (p. 119); *CEL. ¿Pármeno, tú no vees que es necedad o simpleza llorar por lo que con llorar no se puede remediar?* (p. 119). (Las citas de *La Celestina* son por la edición de Severin*,* 2002, modernizando la ortografía).

[11] También se ha dicho que *ál* es término exclusivo del acto I, cuando aparece igualmente en el T-XV, en boca de Areúsa: "Y de ál me vengue Dios, que de Calisto Centurio me vengará" (p. 300). Cf., Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Emilio de Miguel, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006, p. LXXVI.

[12] Una posible utilización en el acto VI no es segura.

[13] Trato estas cuestiones con mayor detalle en José Antonio Bernaldo de Quirós, "Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*", *Lemir*, 12 (2008), pp. 325-340. En José Antonio Bernaldo de Quirós, "*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría", *Lemir*, 13 (2009), pp. 97-108, intento demostrar, partiendo de las observaciones de García-Valdecasas, que la técnica dramática cambia sustancialmente desde la intervención de Rojas en el acto XIV. Empezando por el escenario planteado por el antiguo autor, sensiblemente alterado a partir del acto XIV.

hallaréis una cruz, y es en fin de la primera cena" (p. 71). Parece claro que la cruz se perdió al pasar del manuscrito a la imprenta y hubo que marcar el límite de otra forma. Pero ¿quién nos asegura que la modificación de la *Carta* la hizo el propio Rojas y no alguien –impresor, corrector- que entendió mal el final primitivo?[14]

2.- *Tragicomedia* frente a *Comedia*

La polémica sobre qué versión es artísticamente preferible sigue en pie, y es inseparable de la polémica sobre la autoría[15]. García-Valdecasas es un apasionado defensor de la *Comedia* y detractor de la *Tragicomedia*. En su concepto, la *Tragicomedia* es una versión inferior porque el escritor anónimo es muy superior a Rojas artísticamente. Por supuesto, lo justifica ampliamente, y de una forma, creo yo, muy convincente[16]. Frente a esto, las pequeñas mejoras textuales que aporta la *Tragicomedia,* a las que se refiere Botta como prueba de la misma autoría, parecen un escaso contrapeso[17].

López-Ríos[18] valora la aportación de García-Valdecasas: "Hay que reconocerle el mérito de haber dicho de forma rotunda lo que más de un celestinista compartiría, pero no lo proclamaría tan abiertamente: en muchos aspectos, la *Comedia* es superior literariamente a la *Tragicomedia*". Guillermo Carnero[19] se muestra de acuerdo con García-Valdecasas: "puede admitirse sin dificultad que el *Tratado de Centurio* quiebra la concisión dramática del primitivo acto XIV e introduce incoherencia e inverosimilitud".

[14] Ya hay críticos que, en vista de que no coincide el acto I con el final de las citas de Aristóteles, están dispuestos a restar valor al final corregido de la *Carta*. Así, Dorothy Severin: "El recurso de señalar con una cruz el margen del escrito parece haber sido rechazado por razones editoriales, y esta cruz pudiera haber aparecido en otro lugar que no fuera el final del primer auto que ahora tenemos". (Cf. Fernando de Rojas*, La Celestina*, ed. de Dorothy Severin, Madrid, Cátedra, 2002, p. 71). Para Severin, ese "otro lugar" está un poco más adelante, donde acaban las citas de Aristóteles; pero, ¿por qué no puede estar mucho más lejos?

[15] Celestinistas de enorme entidad fueron partidarios de la comedia: Foulché-Delbosch, Julio Cejador, Delpy, Pedro Bohigas y, en la actualidad, Hank Devries.

[16] García-Valdecasas, *op. cit.*, pp. 107-177.

[17] Patrizia Botta, "El paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*", en *Actas del Simposio Internacional "Tragicomedia de Calisto y Melibea, 1502-1507"*, ed. de Juan Carlos Conde, New York, Indiana University, 2007, pp. 91-113.

[18] López-Ríos, art. cit., p. 156.

[19] Guillermo Carnero, art. cit., p. 3.

Por el contrario, Juan Carlos Conde discrepa: "No comparto, claro, porque me parece arbitrario, y al margen de los hechos lectoeditoriales, el trato que dispensa García-Valdecasas –poco menos que a vivo correazo- a la *Tragicomedia*"[20]. Sin embargo, los hechos "lectoeditoriales" a que se refiere Conde pueden ser discutidos. Es cierto que la *Tragicomedia* ha sido universalmente aceptada como una obra maestra, pero ello se debe a que la obra original es de tal magnitud artística que aun con los añadidos de Rojas sigue siendo magistral. La *Tragicomedia* venció a la *Comedia* (tanto en el siglo XVI como en el siglo XX) no en los gustos del público, sino en las oficinas de las editoriales, que son las que han elegido la versión que se debe vender. Pero la editorial no ofrece la versión mejor, sino la más abultada, como procuraban poner de manifiesto las portadas del siglo XVI, como reclamo publicitario. Para saber cuál versión prefiere leer el público habría que ofrecer ambas en igualdad de condiciones.

3.- Las adiciones y la duplicidad de estilo

Parte esencial de la hipótesis de García-Valdecasas es la existencia, ya en la *Comedia*, de numerosísimas intervenciones de Rojas sobre el texto original. La existencia de estas *adiciones primeras* es evidente en muchos puntos, y el hecho ya fue señalado por Marciales[21]. Lo que ocurre es que Marciales pensaba que Rojas se adicionaba a sí mismo. Por el contrario, García-Valdecasas o Cantalapiedra[22] defienden algo más lógico: que adiciona un texto ajeno.

[20] Juan Carlos Conde, "Prólogo a la celebración de un aniversario probable: la *Comedia*, la *Tragicomedia*, y *Celestina*, en *Actas del Simposio Internacional "Tragicomedia de Calisto y Melibea, 1502-1507"*, ed. de Juan Carlos Conde, New York, Indiana University, 2007, pp. vii-xiv (p. xi).

[21] Fernando de Rojas: *Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Miguel Marciales, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 1985, 2 vols. Para Marciales (I, p. XIV), las *adiciones primeras* "están dentro del proceso normal de la escritura de la *Continuación* [es decir, los actos II-XVI, en su terminología], de tal modo que las *adiciones segundas* no son sino la prosecución del mismo sistema de escritura o redacción". Más adelante (I, pp. 63-64) presenta un largo listado de *adiciones primeras*, y comenta: "Algunas son tan similares a las que fueron hechas en el alargamiento y modificación posterior, que es trabajo pensar por qué no habían sido antes descubiertas y analizadas como tales". Más tarde (I, p. 81) todavía añade que probablemente son más numerosas las adiciones primeras que las segundas.

[22] Fernando Cantalapiedra, "Sentencias petrarquistas y adiciones a la *tragiComedia de Calisto y Melibea*", en *Tras los pasos de La Celestina*, ed. de P.

En las siguientes páginas vamos a pasar revista a un limitado número de adiciones primeras. El objeto es poner de manifiesto que su autor empeora el texto original; por tanto, es muy improbable que sea la misma persona.

Relacionado con el asunto de las interpolaciones está el tema de la duplicidad de estilos que se ve en *La Celestina*. López-Ríos resume así la cuestión:

> El estilo de *La Celestina*, por su fuerte carga retórica y sintaxis latinizante, no se suele corresponder con los gustos actuales. Se recurre al hipérbaton, a los cultismos sintácticos y léxicos, y muchos pasajes, especialmente los largos parlamentos, se distinguen por un ornato retórico que a veces deriva de la fuente latina y que, en cualquier caso, revela la formación académica de los autores. [...] No todo es realismo en *La Celestina*, donde criados y prostitutas hablan como nobles. Esto ocurre a menudo con Celestina, cuya erudición y recursos dialécticos son más propios de un letrado [...]. Sin embargo, al lado de dicho estilo, se da cabida al habla cotidiana y se desciende incluso a lo vulgar[23].

Juan de Valdés, crítico inteligentísimo de *Celestina*, habló del estilo en esta obra con gran tino:

> Es verdad que peca de dos cosas, las cuales fácilmente se podrían remediar, y quien las remediase le haría gran honra. La una es el amontonar de vocablos, algunas veces tan fuera de propósito como magníficat a maitines; la otra es en que pone algunos vocablos tan latinos que no se entienden en castellano, y en partes adonde podrían poner propios castellanos, que los hay. Corregidas estas dos cosas en *Celestina*, soy de opinión que ningún libro hay escrito en castellano donde la lengua no esté más natural, más propia ni más elegante[24].

Obsérvese que López-Ríos, como buena parte de la crítica moderna, enfoca con neutralidad el latinismo y falta de *decoro* lingüístico: se limita a comentar que no coincide con los gustos actuales; Juan de Valdés, sólo

---

Botta, F. Cantalapiedra, K. Reichenberger y J. Snow, Kassell, Reichenberger, 2001, pp. 55-154. Defiende que todas las sentencias de Petrarca son adiciones, primeras o segundas.

[23] Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Santiago López Ríos, Madrid, Mare Nostrum, 2005, pp. 30-31.

[24] Valdés, Juan de, *Obras Completas,* edición y prólogo de Ángel Alcalá, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, Vol. 1, pp. 151-266 (p. 258). Modernizo la ortografía.

una generación posterior a Rojas, lo considera, lisa y llanamente, un defecto que se debería corregir.

Es la misma postura que defiende García-Valdecasas. Para él, no puede creerse que tal duplicidad de estilos sea obra de una sola pluma; es más lógico creer que en la obra conviven dos manos. El estilo de Rojas se advierte incluso cuando traduce sentencias, pero se ve mejor en sus pasajes originales. Según divertida expresión de García-Valdecasas, consiste en "el hipérbaton, los latinismos, los pleonamos, los adjetivos derivados de nombre propio ('plebérico corazón', 'ascánica forma', 'hirvientes étnicos montes'), las exclamaciones retóricas, las antítesis paralelas y otras fechorías muy propias de un bachiller en ciernes"[25]. Por el contrario, el estilo del antiguo autor es un modelo idiomático de precisión, sutileza y realismo; algo que desaparece en los actos XV-XXI, salvo en contadas excepciones.

Posiblemente el rasgo más evidente que sirve de frontera entre ambos autores es el empleo de los adjetivos ornamentales antepuestos, abundantes en Rojas y prácticamente inexistentes en el antiguo autor.

Comparemos dos ejemplos de tono semejante.

Texto del primer autor (acto XII, p. 273):

> CEL. ¡Elicia! ¡Elicia! Levántate desa cama, daca mi manto, presto, que por los sanctos de Dios para aquella justicia me vaya bramando como una loca. ¿Qué es esto? ¿Qué quieren decir tales amenazas en mi casa? ¿Con una oveja mansa tenés vosotros manos y braveza? ¿Con una gallina atada? ¿Con una vieja de sesenta años? ¡Allá, allá, con los hombres como vosotros! ¡Contra los que ciñen espada mostrá vuestras iras, no contra mi flaca rueca!

Texto de Rojas (acto XVI, p. 336):

> ALI. ¿Qué es esto, señor Pleberio? ¿Por qué son tus fuertes alaridos? Sin seso estaba adormida del pesar que hobe cuando oí decir que sentía dolor nuestra hija; agora, oyendo tus gemidos, tus voces tan altas, tus quejas no acostumbradas, tu llanto y congoja de tanto sentimiento, en tal manera penetraron mis entrañas, en tal manera traspasaron mi corazón, así avivaron mis turbados sentidos, que el ya recebido pesar alancé de mí. Un dolor sacó otro, un sentimiento otro. Dime la causa de tus quejas. ¿Por qué maldices tu honrada vejez? ¿Por qué pides la muerte? ¿Por qué arrancas tus blancos cabellos? ¿Por qué hieres tu honrada cara? ¿Es algún mal de Melibea? Por Dios que me lo digas, porque si ella pena no quiero yo vivir.

[25] García-Valdecasas, *op. cit*., p. 313.

¿Puede creerse que estos textos son obra del mismo autor? En mi opinión, no. No puede confundirse la expresión verdadera de sentimientos con la retórica; no es lo mismo el lenguaje ajustado y preciso que la adjetivación innecesaria y las frases redundantes.

Pasemos ya a la revisión de algunas adiciones, que servirán como muestra[26].

4.- Adiciones primeras (en la *Comedia*)

EJEMPLO 1 (acto I, pp. 87-89). Calisto llega a su casa. Viene enojado, y se irrita aún más al ver que Sempronio estaba holgazaneando en la sala.

> CAL. ¡Así los diablos te ganen! *¡Así por infortunio arrebatado perezcas o perpetuo intolerable tormento consigas, el cual en grado incomparable a la penosa y desastrada muerte que espero traspasa.* ¡Anda, anda, malvado! Abre la cámara y endereza la cama.
>
> SEMP. Señor, luego hecho es.
>
> CAL. Cierra la ventana y deja la teniebla acompañar al triste y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. *¡Oh bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene! ¡Oh, si viniésedes agora, Eras y Crato, médicos, sentiríades mi mal! ¡Oh piedad de silencio, inspira en el plebérico corazón, por que sin esperanza de salud no envíe el espíritu perdido con el desastrado Píramo y la desdichada Tisbe!*
>
> SEMP. ¿Qué cosa es?
>
> CAL. ¡Vete de ahí, no me hables!; *si no, quizá ante del tiempo de mi rabiosa muerte, mis manos causarán tu arrebatado fin.*
>
> SEMP. Iré, pues solo quieres padecer tu mal.
>
> CAL. ¡Ve con el diablo!

Si leemos este diálogo sin los pasajes en cursiva observamos que, en su brevedad, es imposible pintar un diálogo de mayor verismo, de mayor exactitud, para mostrar la irritación del amo y la prudente obediencia del mozo. Los textos en cursiva son interpolación de Rojas: adjetivos antepuestos (tiene predilección por *arrebatado*), alusiones cultas (Eras y

[26] García-Valdecasas (op. cit., pp. 180-273) se ocupa muy por extenso de esta cuestión.

Crato[27], Píramo y Tisbe). El diálogo se alarga y pierde su vivacidad original.

EJEMPLO 2 (acto I, p. 108). Pármeno, ha comprobado quién ha llamado a la puerta, e informa a Calisto de que son Sempronio y una "puta vieja". Calisto se atemoriza de que Celestina se pueda indignar por lo que ha oído.

> PÁRM. ¿Por qué, señor, te matas? ¿Por qué, señor, te congojas? ¿Y tú piensas que es vituperio en las orejas desta el nombre que la llamé? No lo creas, que así se glorifica en le oír como tú cuando dicen "Diestro caballero es Calisto". Y demás desto, es nombrada y por tal título conocida. Si entre cient mujeres va, y alguno dice "¡Puta vieja!", sin ningún empacho luego vuelve la cabeza y responde con alegre cara. *En los convites, en las fiestas, en las bodas, en las confradías, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gentes, con ella pasan tiempo. Si pasa por los perros, aquello suena su ladrido; si está cerca las aves, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dicen "¡Puta vieja!" Las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herreros, aquello dicen sus martillos. Carpinteros y armeros, herradores, caldereros, arcadores, todo oficio de instrumento forma en el aire su nombre. Cántanla los carpinteros, péinanla los peinadores. Tejedores, labradores, en las huertas, en las aradas, en las viñas, en las segadas, con ella pasan el afán cotidiano. Al perder en los tableros, luego suenan sus loores. Todas cosas que son hacen, a do quiera que ella está, el tal nombre representan. ¡Oh, qué comedor de huevos asados era su marido! ¿Qué quieres más sino, si una piedra toca con otra, luego suena "puta vieja"?*
>
> CAL. Y tú, ¿cómo lo sabes y la conoces?

El texto, eliminadas las cursivas, es absolutamente suficiente y eficaz; pero la interpolación de Rojas es una exageración pueril e inverosímil de la fama de Celestina. Gilman señaló como posible fuente el *Prólogo* del libro II de *De remediis*, de Petrarca[28]. García-Valdecasas piensa que Rojas copia algunas coplas satíricas no identificadas (aún resuenan algunas rimas y se perciben heptasílabos y octosílabos)[29]. Proceda de donde proceda, es evidente su impertinencia y su falta de lógica y proporción.

[27] O *Erasístrato*, probable forma original de la interpolación de Rojas, no entendida en la imprenta.

[28] Stephen Gilman, "*La Celestina", arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1982, p. 266.

[29] García-Valdecasas, *op. cit.*, p. 330.

EJEMPLO 3 (acto I, p. 121). Celestina, con su habilidad retórica natural, intenta convencer a Pármeno para que se ponga de su parte y en contra de Calisto.

> CEL. Sin duda dolor he sentido, porque has por tantas partes vagado y peregrinado, que ni has habido provecho ni ganado deudo ni amistad. *Que, como Séneca nos dice, los peregrinos tienen muchas posadas y pocas amistades, porque en breve tiempo con ninguno no pueden firmar amistad. Y el que está en muchos cabos, está en ninguno; ni puede aprovechar el manjar a los cuerpos, que en comiendo se lanza; ni hay cosa que más la sanidad impida que la diversidad y mudanza y variación de los manjares; y nunca la llaga viene a cicatrizar en la cual muchas melecinas se tientan; ni convalece la planta que muchas veces es traspuesta; ni hay cosa tan provechosa que en llegando aproveche*. Por tanto, mi hijo, deja los ímpetus de la juventud y tórnate con la doctrina de tus mayores a la razón. Reposa en alguna parte.

La amonestación de Celestina a Pármeno ("deja de andar a la ventura y escucha mis consejos") se interrumpe con una serie de sentencias de *Auctoritates Aristotelis* que, encadenándose unas con otras, se van alejando paulatinamente del hilo de la conversación. Son sentencias que el estudiante Rojas conoce porque ha empleado ese libro en las aulas salmantinas. ¿Se puede dañar más a un texto literario?

EJEMPLO 4 (acto II, p. 132). Calisto ha ordenado a Sempronio que salga en pos de Celestina. El criado se resiste.

> SEMP. [...] Quiero tomar consejo con la obediencia, que es ir y dar priesa a la vieja. Mas, ¿cómo iré, que, en viéndote solo, dices desvaríos de hombre sin seso, sospirando, gimiendo, mal trovando, holgando con lo escuro, deseando soledad*, buscando nuevos modos de pensativo tormento? Donde, si perseveras, o de muerto o loco no podrás escapar si siempre no te acompaña quien te allegue placeres, diga donaires, tanga canciones alegres, cante romances, cuente historias, pinte motes, finja cuentos, juegue a naipes, arme mates, finalmente que sepa bucar todo género de dulce pasatiempo, para no dejar trasponer tu pensamiento en aquellos crueles desvíos que recebiste de aquella señora en el primer trance de tus amores*.
>
> CAL. ¿Cómo, simple? ¿No sabes que alivia la pena llorar la causa?

El texto en cursiva es una interpolación que separa la intervención de Sempronio ("No me puedo ir, porque si te dejo solo te echas a llorar") y la contestación de Calisto ("Llorar alivia las penas"). El estilo, característico de Rojas, muy aficionado a las largas enumeraciones y a los adjetivos antepuestos: el *pensativo* tormento, los *dulces* pasatiempos, los *crueles* desvíos.

EJEMPLO 5 (acto III, pp. 143-144). Sempronio interroga a Celestina sobre sus proyectos acerca de los amores de Calisto.

> CEL. Lo que yo al presente veo te diré: Melibea es hermosa, Calisto loco y franco; ni a él penará gastar ni a mí andar. ¡Bulla moneda y dure el pleito lo que durare! *Todo lo puede el dinero: las peñas quebranta, los ríos pasa en seco*. *No hay lugar tan alto que un asno cargado de oro no le suba*. Su desatino y ardor basta para perder a sí y ganar a nosotros. Esto he sentido, esto he calado, esto sé dél y della, esto es lo que nos ha de aprovechar.

Celestina va directamente al grano: se expresa con crudeza y exactitud. Pero aquí interviene Rojas e intercala un par de sentencias vagamente relacionadas con el tema. ¿Consecuencias? La primera, empeora el texto, al alejar los término *Calisto* y *Su desatino*; la segunda, empeora al personaje, que en lugar de ser una mujer astuta que sabe lo que dice queda convertida en una charlatana que se va por las ramas.

EJEMPLO 6 (acto IV, p. 167). Melibea ha preguntado a Celestina cuánto tiempo hace que Calisto padece dolor de muelas. Celestina responde y aprovecha para alabar al joven amador:

> CEL. Señora, ocho días. Que parece que ha un año, en su flaqueza. Y el mayor remedio que tiene es tomar una vihuela, y tañe tantas canciones y tan lastimeras *que no creo que fueron otras las que compuso aquel emperador y gran músico Adriano de la partida del ánima, por sofrir sin desmayo la ya vecina muerte*. Que aunque yo sé poco de música, parece que hace aquella vihuela hablar. *Pues, si acaso canta, de mejor gana se paran las aves a le oír que no aquel antico de quien se dice que movía los árboles y piedras con su canto. Siendo este nacido no alabaran a Orfeo*. Mira, señora, si una pobre vieja como yo, si se hallará dichosa en dar la vida a quien tales gracias tiene. Ninguna mujer le vee que no alabe a Dios, que así le pintó.

En esta parte de la obra, Rojas ya ha dejado a Aristóteles y ha tomado el *Índice de sentencias* de Petrarca. Pero el método sigue siendo el mismo: intercalar las sentencias vengan o no a cuento. Si quitamos las referencias a Adriano y a Orfeo veremos que el texto (además de mucho más propio en boca de una anciana del pueblo) tiene una dignidad literaria mucho mayor: claridad, propiedad, exactitud son sus rasgos definitorios.

EJEMPLO 7 (acto V, pp. 171-172). Celestina deja la casa de Melibea y se encamina hacia la de Calisto, muy alegre por su éxito al conseguir el cordón de la joven.

> CEL. *¡Oh rigurosos trances, oh cruda osadía, oh gran sofrimiento! ¡Y que tan cercana estuve de la muerte si mi mucha astucia no rigera con el tiempo las velas de la petición! ¡Oh amenazas de doncella brava, oh airada*

doncella! ¡Oh diablo a quien yo conjuré, cómo compliste tu palabra en todo lo que te pedí! En cargo te soy: así amansaste la cruel hembra con tu poder, y diste tan oportuno lugar a mi habla, cuanto quise, con la ausencia de su madre. ¡Oh vieja Celestina!, ¿vas alegre? Sábete que la meitad está hecha cuando tienen buen principio las cosas.¡Oh serpentino aceite, oh blanco hilado, cómo os aparejastes todos en mi favor; o yo rompiera todos mis atamientos hechos y por hacer, ni creyera en yerbas ni piedras ni en palabras! Pues alégrate, vieja, que más sacarás de este pleito que de quince virgos que renovaras. ¡Oh malditas haldas, prolijas y largas, cómo me estorbáis de llegar a donde han de reposar mis nuevas! *¡Oh buena fortuna, cómo ayudas a los osados y a los tímidos eres contraria! Nunca, huyendo, huyó la muerte al cobarde*. ¡Oh cuántas erraran en lo que yo he acertado! ¿Qué hicieran en tan fuerte estrecho estas nuevas maestras de mi oficio sino responder algo a Melibea, por donde se perdiera cuanto yo con buen callar he ganado? Por esto dicen: Quien las sabe las tañe, y que es más cierto médico el experimentado que el letrado, y la experiencia y escarmiento hace los hombres arteros; y la vieja como yo, que alce sus haldas al pasar del vado, como maestra. ¡Ay cordón, cordón! Yo te haré traer por fuerza, si vivo, a la que no quiso darme su buena habla de grado.

La primera mitad de este parlamento es adición de Rojas, como se puede comprobar por el estilo (abundancia de adjetivos antepuestos, multiplicación de interjecciones) y la acumulación de referencias a la magia y al demonio, que es un tema que Rojas acentuó en relación con el primer autor (como demuestran las adiciones de la *Tragicomedia*). En la segunda mitad del parlamento ya brilla el estilo realista y conciso del primer autor (con alguna sentencia interpolada).

EJEMPLO 8 (acto VI, p. 179). Celestina informa a Calisto del buen resultado de su entrevista con Melibea.

CEL. Que a quien más quieren, peor hablan; y si así no fuese, ninguna diferencia habría entre las públicas que aman y las escondidas doncellas, si todas dijesen "sí" a la entrada de su primer requerimiento, en viendo que de alguno eran amadas. *Las cuales, aunque están abrasadas y encendidas de vivos fuegos de amor, por su honestidad muestran un frío exterior, un sosegado vulto, un aplacible desvío, un constante ánimo y casto propósito, unas palabras agras, que la propia lengua se maravilla del gran sofrimiento suyo, que la hacen forzosamente confesar el contrario de lo que sienten*. Así que, para que tú descanses y tengas reposo, mientra te contare por extenso el proceso de mi habla y la causa que tuve para entrar, sabe que el fin de su razón y habla fue muy bueno.

El texto en cursiva es una interpolación de Rojas. Se advierte en la sintaxis densa, la abundancia de adjetivos, el crudo latinismo (*vulto*); en nada se parece al estilo del primer autor, preciso, exacto y natural.

EJEMPLO 9 (acto VI, pp. 182-183). Calisto pregunta a Celestina qué pretexto puso a Melibea para justificar su petición de "una palabra" para él.

> CEL. [...] tuve lugar de salvar lo dicho.
>
> CAL. Eso me di, señora madre (que yo he revuelto en mi juicio mientra te escucho y no he hallado desculpa que buena fuese, ni conveniente, con que lo dicho se cubriese ni colorase sin quedar terrible sospecha de tu demanda), porque conozca tu mucho saber; que en todo me pareces más que mujer. *Que como su respuesta tú pronosticaste, proveíste con tiempo tu réplica*. *¿Qué más hacía aquella Tusca Adeleta, cuya fama, siendo tú viva, se perdiera? La cual, tres días ante de su fin, prenunció la muerte de su viejo marido y de dos hijos que tenía. Ya creo lo que dices, que el género flaco de las hembras es más apto para las prestas cautelas que el de los varones.*
>
> CEL. ¿Qué, señor? Dije que tu pena era mal de muelas, y que la palabra que della querría era una oración que ella sabía, muy devota, para ellas.

La interpolación rompe de forma absolutamente desafortunada el hilo de la conversación, la concatenación de pregunta y respuesta. Rojas intercala una mención culta tomada del *Índice* de Petrarca que apenas tiene relación con el contexto.

EJEMPLO 10 (acto VII, p. 193). Nuevamente Celestina amonesta a Pármeno por su poca docilidad ante ella.

> CEL. Pues mira, amigo, que para tales necesidades como éstas buen acorro es una vieja conocida, amiga, madre y más que madre, *buen mesón para descansar sano, buen hospital para sanar enfermo, buena bolsa para necesidad, buena arca para guardar dinero en prosperidad, buen fuego de invierno rodeado de asadores, buena sombra de verano, buena taberna para comer y beber*. ¿Qué dirás, loquillo, a todo esto? Bien sé que estás confuso por lo que hoy has hablado.

La interpolación es una amplificación construida a base de anáforas y paralelismos, con un estilo muy en la línea petrarquesca. La Celestina creada por el antiguo autor se expresa con claridad, directa al grano; dice a Pármeno: "Ven conmigo, que yo te ayudaré en tus necesidades"; la Celestina de Rojas es un oráculo que escribe un tratado sobre la amistad.

EJEMPLO 11 (acto VIII, p. 213). Pármeno ha pasado la noche con Areúsa. Sempronio le recibe con frialdad en la puerta de Calisto.

> SEMP. Pármeno, hermano, si yo supiese aquella tierra donde se gana el sueldo dormiendo, mucho haría por ir allá, que no daría ventaja a ninguno, tanto ganaría como otro cualquiera. ¿Y cómo, holgazán descuidado, fueste

para no tornar? No sé qué crea de tu tardanza, sino que te quedaste a escalentar la vieja esta noche, o a rascarle los pies como cuando chiquito.

PÁRM. ¡Oh Sempronio, amigo y más que hermano! *Por Dios, no corrumpas mi placer, no mezcles tu ira con mi sofrimiento, no revuelvas tu descontentamiento con mi descanso, no agües con tan turbia agua el claro licuor del pensamiento que trayo, no enturbies con tus envidiosos castigos y odiosas reprehensiones mi placer.* Recíbeme con alegría y contarte he maravillas de mi buena andanza pasada.

SEMP. Dilo, dilo. ¿Es algo de Melibea? ¿Hasla visto?

PÁRM. ¿Qué de Melibea? Es de otra que yo más quiero, y aun tal que, si no estoy engañado, puede vivir con ella en gracia y hermosura. Sí, que no se encerró el mundo y todas sus gracias en ella.

SEMP. ¿Qué es esto, desvariado? Reírme quería, sino que no puedo. ¿Ya todos amamos? El mundo se va a perder. Calisto a Melibea, yo a Elicia, tú de envidia has buscado con quién perder ese poco de seso que tienes.

¿Cabe algo menos natural que esta interpolación en medio de un diálogo de insuperable realismo? En la concepción del antiguo autor, Sempronio y Pármeno se expresan con viveza, con crudeza, como corresponde a dos criados. En medio de esta magistral conversación intercala Rojas un texto de estilo recargado, con adjetivación innecesaria, paralelismos y contrastes a los que es tan aficionado.

EJEMPLO 12 (acto IX, p. 224). Sempronio y Pármeno llegan a casa de Celestina. Ésta les recibe con zalamería, lo que provoca un comentario de los dos mozos.

SEMP. (Déjala, que deso vive. Que no sé quién diablos le mostró tanta ruindad.

PÁRM. La necesidad y pobreza; la hambre, que no hay mejor maestra en el mundo, no hay mejor despertadora y avivadora de ingenios. *¿Quién mostró a las picazas y papagayos imitar nuestra propia habla con sus harpadas lenguas, nuestro órgano y voz, sino ésta?*)

CEL. ¡Mochachas, mochachas! ¡Bobas! Andad acá bajo, presto, que están aquí dos hombres que me quieren forzar.

En medio de un diálogo absolutamente natural, Rojas injiere una amplificación de contenido zoológico, muy de su gusto, que encaja realmente mal. ¿Tiene alguna lógica literaria que Pármeno mencione las *harpadas lenguas* de los papagayos?

EJEMPLO 13 (acto IX, p. 231). Reunidos mozos, mozas y Celestina, ésta pondera las penas del amor. Sempronio le da la razón.

> SEMP. Señora, en todo concedo con tu razón, que aquí está quien me causó algún tiempo andar hecho otro Calisto, perdido el sentido, cansado el cuerpo, la cabeza vana; los días mal dormiendo, las noches todas velando; *dando alboradas, haciendo momos, saltando paredes, poniendo cada día la vida al tablero, esperando toros, corriendo caballos, tirando barra, echando lanza, cansando amigos, quebrando espadas, haciendo escalas, vistiendo armas, y otros mil actos de enamorado, haciendo coplas, pintando motes, sacando invenciones*. Pero todo lo doy por bien empleado, pues tal joya gané.
>
> ELIC. ¡Mucho piensas que me tienes ganada! Pues hágote cierto que no has tú vuelto la cabeza cuando está en casa otro que más quiero, más gracioso que tú, y aun que no anda buscando cómo me dar enojo. ¡A cabo de un año que me vienes a ver, tarde y con mal!

Como en otras ocasiones, Rojas amplifica de forma inverosímil. Lo que dice Sempronio las hacen los caballeros de la literatura, no un simple criado. Esto es un ejemplo de lo que decía Juan de Valdés: amontonar vocablos fuera de propósito. Se elimina la interpolación y el texto mejora sensiblemente; seguramente como lo redactó el primer autor.

EJEMPLO 14 (acto IX, pp. 234-235). Celestina, al recibir la visita de Lucrecia, expresa su nostalgia por un tiempo pasado más próspero.

> CEL. ¿Tanta, hija? ¿Por mucha has ésta? Bien parece que no me conociste en mi prosperidad, hoy ha veinte años. ¡Ay, quien me vido y quien me vee agora no sé cómo no quiebra su corazón de dolor! Yo vi, mi amor, a esta mesa donde agora están tus primas asentadas, nueve mozas de tus días, que la mayor no pasaba de deciocho años y ninguna había menor de catorce. *Mundo es, pase, ande su rueda, rodee sus alcaduces, unos llenos, otros vacíos. Ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanece, su orden es mudanzas. No puedo decir sin lágrimas la mucha honra que entonces tenía, aunque por mis pecados y mala dicha poco a poco ha venido en diminución. Como declinaban mis días, así se diminuía y menguaba mi provecho. Proverbio es antigo: que, cuanto al mundo es, o crece o descrece, todo tiene sus límites, todo tiene sus grados. Mi honra llegó a la cumbre, según quien yo era; de necesidad es que desmengüe y abaje. Cerca ando de mi fin. En esto veo que me queda poca vida*.
>
> LUCR. Trabajo tenías, madre, con tantas mozas; que es ganado muy trabajoso de guardar.

Una larga interpolación que aleja la mención a las *mozas* hecha por Celestina, y por Lucrecia en su contestación. La interpolación es una suma

de sentencias tópicas que pueden proceder de varios lugares. Las dos últimas son de Petrarca.

EJEMPLO 15 (acto X, p. 240). Celestina interroga a Melibea sobre su dolor de corazón:

> CEL. Gran parte de la salud es desearla, por lo cual creo menos peligroso ser tu dolor. Pero para yo dar, mediante Dios, congrua y saludable melecina, es necesario saber de ti tres cosas. La primera, a qué parte de tu cuerpo más declina y aqueja el sentimiento; otra, si es nuevamente por ti sentido, porque más presto se curan las tiernas enfermedades en sus principios que cuando han hecho curso en la perseveración de su oficio; *mejor se doman los animales en su primera edad que cuando ya es su cuero endurecido para venir mansos a la melena; mejor crecen las plantas que tiernas y nuevas se trasponen que las que frutificando ya se mudan; muy mejor se despide el nuevo pecado que aquel que por costumbre antigua cometemos cada día.* La tercera, si procede de algún cruel pensamiento que asentó en aquel lugar.

En medio de un interrogatorio sencillo y claro, Celestina comienza a divagar con una amplificación a base de sentencias trilladas y por medio de paralelismos, recurso muy apreciado por Rojas.

EJEMPLO 16 (acto XII, p. 260). Melibea y Calisto se entrevistan en la puerta de Melibea. La joven conmina al enamorado a desistir de sus proyectos.

> MELIB. La sobrada osadía de tus mensajes me ha forzado a haberte de hablar, señor Calisto. Que habiendo habido de mí la pasada respuesta a tus razones, no sé qué piensas más sacar de mi amor de lo que entonces te mostré. Desvía estos vanos y locos pensamientos de ti, por que mi honra y persona estén, sin detrimento de mala sospecha, seguras. A esto fue aquí mi venida, a dar concierto en tu despedida y mi reposo. No quieras poner mi fama en la balanza de las lenguas maldecientes.
>
> CAL. *A los corazones aparejados con apercibimiento recio contra las adversidades, ninguna puede venir que pase de claro en claro la fuerza de su muro. Pero el triste que, desarmado y sin proveer los engaños y celadas, se vino a meter por las puertas de tu seguridad, cualquiera cosa que en contrario vea es razón que me atormente y pase rompiendo todos los almacenes en que la dulce nueva estaba aposentada*. ¡Oh malaventurado Calisto! ¡Oh cuán burlado has sido de tus sirvientes! ¡Oh engañosa mujer, Celestina! ¡Dejárasme acabar de morir y no tornaras a vivificar mi esperanza, para que tuviese más que gastar el fuego que ya me aqueja! ¿Por qué falsaste la palabra desta mi señora?

La interpolación muestra la sintaxis enrevesada de Rojas, que imita el lenguaje caballeresco y muestra, una vez más, que su concepto idiomático

es completamente distinto del que tiene el antiguo autor. Éste pone en boca de los nobles un estilo elevado y culto, sí, pero no una sintaxis farragosa y latinizante.

EJEMPLO 17 (acto XII, pp. 271-272). Sempronio riñe con Celestina por la cadena de Calisto.

> SEMP. No es ésta la primera vez que yo he dicho cuánto en los viejos reina este vicio de cobdicia. Cuando pobre, franca; cuando rica, avarienta. *Así que adquiriendo crece la cobdicia, y la pobreza cobdiciando, y ninguna cosa hace pobre al avariento sino la riqueza. ¡Oh Dios, y cómo crece la necesidad con la abundancia!* ¡Quién la oyó esta vieja decir que me llevase yo todo el provecho si quisiese deste negocio, pensando que sería poco! Agora que lo vee crecido, no quiere dar nada.

El criado está a punto de asesinar a Celestina, pero según Rojas es buen momento para intercalar un par de sentencias de Petrarca sobre la avaricia.

EJEMPLO 18 (acto XIV, p. 328). Calisto acaba de morir. Melibea se lamenta.

> MELIB. ¿Oyes lo que aquellos mozos van hablando? ¿Oyes sus tristes cantares? Rezando llevan con responso mi bien todo, muerta llevan mi alegría. No es tiempo de yo vivir. *¿Cómo no gocé más del gozo? ¿Cómo tuve en tan poco la gloria que entre mis manos tove? ¡Oh ingratos mortales, jamás conocés vuestros bienes sino cuando dellos carecéis!*

Nos encontramos ya en la parte de la *Comedia* donde Rojas toma el testigo del antiguo autor. En estas quejas de Melibea todavía las primeras líneas parecen remitir al anónimo, por su estilo severo y mesurado. Las líneas en cursiva, por el contrario, parecen apuntar a Rojas por el empleo del políptoton (*gocé/gozo*) y de la homonimia (*tuve/tove*), recursos que seguramente Rojas imita de la poesía de Cancionero. Pero lo que es particularmente desafortunado es el empleo de la sentencia petraquesca con que se cierra el texto: por su causa, un personaje dramático se convierte de repente en un declamatorio personaje de cartón piedra.

5.- Adiciones segundas (en la *Tragicomedia*)

No entraremos ahora a valorar la extensa interpolación que supone el *Tratado de Centurio*. Remito a las páginas de García-Valdecasas antes indicadas. Pero sí nos centraremos en algunos ejemplos de interpolaciones menores.

El insigne maestro Menéndez Pelayo, partidario de la *Tragicomedia*, reconocía que muchas de estas adiciones empeoran el texto[30]. Para justificar la unidad de composición de toda la *Tragicomedia*, comentó que errores como éstos ya estaban en la versión de la *Comedia*[31]. Acertó plenamente el gran maestro: a Rojas le pertenecen por igual las adiciones primeras y las segundas; de ahí el parecido entre ambas. Lo que no le pertenece es el texto original, libre de tales añadidos.

Una muestra señera de adición inoportuna en la *Tragicomedia* es el monólogo de Melibea antes de suicidarse. No contento Rojas con el largo parlamento que ya hizo para la *Comedia*, añade en la *Tragicomedia* otra extensa interpolación en la que la joven, para justificar su acción, cita a Bursia, Tolomeo, Orestes, Nerón, Filipo, Herodes, Constantino, Laodice, Medea y Frates. Menéndez y Pelayo reconoció: "Grima da leer en el soliloquio de Melibea, próxima a arrojarse de la torre, aquella absurda enumeración de todos los grandes parricidas", pero añade que, en cuanto a pedantería e inoportunidad, está en consonancia con el resto del pasaje[32]. Efectivamente, está en consonancia con el contexto porque el contexto también es de Rojas; pertenece al final con el que completó la *Comedia* (actos XV y XVI).

Veamos ahora un par de adiciones hechas sobre el texto del primer autor.

EJEMPLO 19 (acto VI, p. 182). Celestina relata a Calisto su entrevista con Melibea, y la reacción de la joven doncella cuando ella menciona el nombre de su pretendiente.

> CEL. [...] atajó mis palabras, diose en la frente una grand palmada -como quien cosa de grande espanto hobiese oído-, diciendo que cesase mi habla y

[30] "Para mí las adiciones son de Rojas, aunque muchas de ellas empeoren el texto". Rebuscando entre ellas encontró alguna interpolación aceptable, lo que le llevó a comentar: "Tales excepciones, y hay otras, prueban, a mi juicio, que no siempre anduvo torpe la mano del refundidor". Cf. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras completas*, 15: *Orígenes de la novela. Cuentos y novelas cortas. La Celestina*, Santander, CSIC, 1943, pp. 260 y 263.

[31] "No negamos que en la parte añadida el abuso de citas llega al colmo y estropea algunas situaciones que antes estaban libres de este vicio. Pero ¿por eso hemos de suponer un autor nuevo? Más natural es creer que Rojas, al refundirse, extremase sus defectos, lo mismo la verbosidad declamatoria que el pedantismo infantil del Renacimiento". Cf. Menéndez Pelayo, *op. cit*., p. 263.

[32] Menéndez Pelayo, *op. cit*., p. 266.

> me quitase delante si no quería hacer a sus servidores verdugos de mi postremería, agravando mi osadía, llamándome hechicera, alcahueta, vieja falsa y otros muchos inominiosos nombres, con cuyos títulos se asombran los niños *de cuna. Y en pos desto mil amortecimientos y desmayos, mil milagros y espantos, turbado el sentido, bullendo fuertemente los miembros todos a una parte y a otra, herida de aquella dorada flecha que del sonido de tu nombre le tocó, retorciendo el cuerpo, las manos enclavijadas, como quien se despereza, que parecía que las despedazaba, mirando con los ojos a todas partes, acoceando con los pies el suelo duro. Y yo a todo esto arrinconada, encogida, callando, muy gozosa con su ferocidad. Mientra más bascaba más yo me alegraba, porque más cerca estaba el rendirse y su caída. Pero entre tanto que gastaba aquel espumajoso almacén su ira,* yo no dejaba mis pensamientos estar vagos ni ociosos, de manera que tuve tiempo para salvar lo dicho.

Bien está que Celestina quiera exagerar sus peligros para acrecentar su paga; pero, ¿tiene justificación que ante el enamorado Calisto haga una descripción tan hiperbólica y desfavorable de la joven? Esta interpolación demuestra que Rojas está muy lejos de la complejidad y sutileza con que el antiguo autor pinta la astucia de Celestina.

EJEMPLO 20 (acto XIII, p 282). Calisto acaba de conocer la muerte de Celestina y sus criados. Se le plantea un grave problema: debe lavar públicamente su deshonra, como es su obligación de noble caballero (así se lo solicitan sus criados Sosia y Tristán); pero en ese caso, al publicarse los hechos, perdería la esperanza de encontrarse por la noche con Melibea. Por tanto, decide *posponer por un día* la reparación de su honra.

> CAL. Quiero hacer aderezar a Sosia y a Tristanico. Irán comigo este tan esperado camino. Llevarán escalas, que son muy altas las paredes. Mañana haré que vengo de fuera, si pudiere vengar estas muertes; si no, pagaré mi inocencia con mi fingida ausencia. *O me fingiré loco, por mejor gozar deste sabroso deleite de mis amores, como hizo aquel gran capitán Ulises por evitar la batalla troyana y holgar con Penélope, su mujer*.

El desacierto de la adición en cursiva es enorme: sólo por el placer de intercalar una alusión mitológica tomada de Petrarca, Rojas desvirtúa el personaje de Calisto, que quiere cumplir con su deber nobiliario (la muerte se lo impedirá). Claro está que, en el concepto de Rojas, esta interpolación no tiene importancia, puesto que añadirá un mes más de relaciones entre los enamorados sin tener en cuenta ni la honra de Calisto

ni la publicidad del secreto, problemas que el antiguo autor había expuesto con claridad[33].

6.- Conclusiones

a) A la vista de los fragmentos que hemos entresacado de la *Comedia* y de la *Tragicomedia*, cuesta mucho trabajo creer que el autor de los pasajes que hemos señalado como interpolaciones sea el mismo que ha escrito el resto del texto. Lo original y lo añadido difieren diametralmente en el estilo y en el contenido. "Ambas prosas no se parecen en nada. Delatan dos mentalidades diferentes y aun opuestas", señala García-Valdecasas[34]. El primitivo autor opta por el realismo, la verosimilitud, el lenguaje ajustado y preciso, la ausencia de mitología. Rojas considera que lo artístico es injerir sentencias y ampliaciones mitológicas, aunque estén poco relacionadas con el contexto, detengan la acción dramática y hagan inverosímil la situación. ¿Y por qué esta concepción del joven jurista? Porque es una práctica habitual en su tiempo, como encuentra en tres de sus lecturas predilectas: la *Fiameta* de Boccaccio, la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, y la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. Pero el antiguo autor estaba muy por encima de rendir tributo a semejante moda.

b) La hipótesis de García-Valdecasas explica a la perfección la duplicidad de estilos que se observa a lo largo de la obra. En primer lugar, las diferencias estilísticas entre los actos I-XIV y los actos XV-XXI; en segundo lugar, la diferencia entre los textos originales de los actos I-XIV y las adiciones intercaladas en ellos.

[33] García-Valdecasas, *op. cit.*, p. 134, comenta con mucho acierto esta cuestión. En un muy interesante artículo, Fernando Suárez opina: "Calixto ni es cobarde ni incumple su código de caballero al renunciar a la venganza de sus criados, contra lo que ha sugerido algún autor: se limita a reconocer un estado de cosas nuevo frente al que no tiene poder. Una algarada contra el alcalde le habría costado el destierro o, tal vez, la vida misma". (Fernando Suárez, "Nobleza vs oligarquía urbana en Castilla en tiempos de *La Celestina*", en *Autour de "La Celestina"*, ed. de Rica Amram, París, Indigo et Université de Picardie, 2008, pp. 55-96). No estoy de acuerdo. Lo que dice Suárez puede valer para la *Tragicomedia*, donde, en su confuso soliloquio del acto T-XIV, Calisto reconoce que la ley debe ser igual para todos; pero en la *Comedia* están bien claras las intenciones vengativas de Calisto, que ha quedado, según sus propias palabras, "deshonrado para toda la vida".

[34] García-Valdecasas, *op. cit.*, p. 314.

c) Si no se diferencian ambas manos en los actos I-XIV, resulta poco menos que imposible extraer conclusiones válidas para el estudio de *La Celestina*. Por ejemplo, ¿quién es Celestina, la astuta vieja que va directamente al grano, sin rodeos, o el parlanchín personaje que se va por las ramas citando a Aristóteles y a Séneca? ¿Qué ocurre con la magia; es "burla y mentira", como dice Pármeno (es decir, el antiguo autor) en el acto I, o es real, como expresa claramente Rojas? ¿Melibea amaba o no a Calisto antes de la embajada de Celestina? Cuestiones difíciles de resolver porque conviven textos de dos autores, que están sin diferenciar.

Así lo ha reconocido el gran maestro Deyermond:

> Virtually everything that has been said in the preceding pages depends on Fernando de Rojas's being the author of the *Tragicomedia* additions and alterations. If, as has been variously argued by Cejador y Frauca 1913, Marciales 1985, and – most drastically- García-Valdecasas 2000, much or all is the work of another author or authors, it is as if a mischievous hand has shaken the kaleidoscope. The whole picture changes, and our attempts to interpret it must start all over again[35].

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Bernaldo de Quirós Mateo, José Antonio, "Comentarios a la hipótesis de García-Valdecasas sobre la gestación de *La Celestina*", *Espéculo,* 30 (2005), 23 páginas.

- "Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*, *Lemir*, 12 (2008), pp. 325-340.

- "*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría", *Lemir*, 13 (2009), pp. 97-108.

Botta, Patrizia, "El paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*", en *Actas del Simposio Internacional "Tragicomedia de Calisto y Melibea, 1502-1507"*, ed. de Juan Carlos Conde, New York, Indiana University, 2007.

Canet, José Luis, "*Celestina* 'sic et non'. ¿Libro escolar-universitario?", *Celestinesca*, 31 (2007), pp. 23-58.

Cantalapiedra, Fernando, *Lectura semiótico-formal de "La Celestina",* Kassel, Reichenberger, 1986.

Alan Deyermond, "Fernando de Rojas from 1499 to 1502: born-again christian?", *Celestinesca* 25 (2001), pp. 3-20 (p. 15).

- "Sentencias petrarquistas y adiciones a la *TragiComedia de Calisto y Melibea*", en *Tras los pasos de La Celestina*, ed. de P. Botta, F. Cantalapiedra, K. Reichenberger y J. Snow, Kassell, Reichenberger, 2001, pp. 55-154.

Carnero, Guillermo, "¿Restaurar *La Celestina*?", *Saber leer*, 156 (2002) pp. 1-3.

Conde, Juan Carlos, "Prólogo a la celebración de un aniversario probable: la *Comedia*, la *Tragicomedia*, y *Celestina*, en *Actas del Simposio Internacional "Tragicomedia de Calisto y Melibea, 1502-1507"*, ed. de Juan Carlos Conde, New York, Indiana University, 2007, pp. vii-xiv.

Devries, Hank, "La autoría de la *Comedia*", *Celestinesca*, 24 (2000), pp. 69-76.

Deyermond, Alan, "Fernando de Rojas from 1499 to 1502: born-again christian?", *Celestinesca* 25 (2001), pp. 3-20.

Di Camillo, Ottavio, "Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramatúrgicas del humanismo en lengua vulgar", en *La Celestina 1499-1999. Selected Papers from the International Congress in commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina, New York*, ed. de Ottavio Di Camillo y John O'Neill, New York, 2005, pp. 53-75.

Gilman, Stephen, *"La Celestina", arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1982.

García-Valdecasas, José Guillermo, *La adulteración de "La Celestina"*, Madrid, Castalia, 2000.

López-Ríos, Santiago, "Sobre *La adulteración de la 'Celestina'* y los nuevos rumbos de la crítica celestinesca". *Celestinesca*, 25 (2001), pp. 129-145.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Obras completas*, 15: *Orígenes de la novela. Cuentos y novelas cortas. La Celestina*, Santander, CSIC, 1943 (www.cervantesvirtual.com).

Miguel, Emilio de, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996.

Rojas, Fernando de, *Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Miguel Marciales, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 1985, 2 vols.

- *La Celestina*, ed. Dorothy Severin, Madrid, Cátedra, 1987 (13ª ed., 2002).

- *La Celestina*, ed. de Santiago López Ríos, Madrid, Mare Nostrum, 2005.

- *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Emilio de Miguel, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006 (www.cervantesvirtual.com).

Sánchez Sánchez-Serrano, Antonio, y Prieto de la Iglesia, Remedios, *Fernando de Rojas y "La Celestina"*, Barcelona, Teide, 1991.

Snow, Joseph, "La problemática autoría de *Celestina*", *Íncipit*, XXV-XXVI (2005-2006), pp. 537-561.

Suárez Bilbao, Fernando, "Nobleza vs oligarquía urbana en Castilla en tiempos de *La Celestina*", en *Autour de "La Celestina"*, ed. de Rica Amram, París, Indigo et Université de Picardie, 2008, pp. 55-96.

Valdés, Juan de, *Obras Completas,* edición y prólogo de Ángel Alcalá, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, Vol. 1, pp. 151-266 (www.cervantesvirtual.com).

LENIO Y EL AUTOR DEL *QUIJOTE* APÓCRIFO.
DE CONCURRENCIAS CON EL FICTICIO AVELLANEDA

Antonio Sánchez Portero

Centro de Estudios Bilbilitanos

Institución "Fernando el Católico" CESIC

A Luis Gómez Canseco,

sin cuya aportación no hubiese
sido posible este artículo.

No ya mares, sino océanos de tinta han fluido de un incalculable número de escritores, investigadores y filólogos, durante más de tres siglos, en un intento por descubrir la identidad que se oculta tras el seudónimo del autor del *Quijote* apócrifo, del Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda. Los nombres propuestos son muchos (más de cuarenta). Ninguno de ellos ha logrado el consenso general. Por lo que el enigma sigue vivo.

Todos los esfuerzos son meritorios, pero en este negocio no cabe la aproximación, la pedrea, hay que atinar de plano, hay que conseguir el gordo. Cada maestrillo tiene su librillo, y los caminos seguidos para lograr el premio son variados e innumerables. Un servidor va a seguir uno que, de momento, creo no está hollado.

Después de analizar detenidamente la edición del *Quijote* de Avellaneda de Luis Gómez Canseco[1], autor de las Notas y de una magnífica Introducción, extensa, documentada y enjundiosa, se me ha encendido una lucecita y se me ha ocurrido aprovechar los datos, ajenos y propios, que tan generosamente nos ofrece para trazar con ellos las características y peculiaridades, en definitiva, el perfil de Avellaneda.

Es importante consignar que Gómez Canseco conoce y maneja toda la información posible sobre candidatos, promotores, investigadores, hipótesis y problemas que ha suscitado esta cuestión desde su inicio hasta el momento presente. Y conviene destacar que, a diferencia de otros editores del *Quijote* de Avellaneda, que manifiestan su preferencia por algún candidato[2], Gómez Canseco actúa con rigurosa imparcialidad, sin inclinarse o "simpatizar" con ninguno, lo que considero favorece el objetivo que pretendo, que no es otro que el de descubrir la identidad de Avellaneda. Doy el primer paso transcribiendo de su Introducción los párrafos siguientes:

> Tuvo, por otra parte, que pesar en él [en Avellaneda] la decidida intención de vengar alguna afrenta, que no debía ser pequeña –al menos a sus ojos– pues invirtió doscientos noventa y un folios impresos en vengarse. (Página 9, párrafo 1º).

> Su *Quijote* es un libro escrito deprisa, sin revisiones y con pocos esfuerzos. Los materiales con que trabaja son de acarreo, y vienen de Cervantes, del romancero, de la literatura italiana o del propio Lope. Las repeticiones de palabras o las faltas de concordancia se suceden a lo largo del texto y no son atribuibles sino a la mano de un escritor descuidado y más atento a terminar la obra que a su perfección. (P. 11, prr. 1º).

[1] Alonso Fernández de Avellaneda. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición Luis Gómez Canseco. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.

[2] Diego Clemencín propone o se inclina por Fray Luis de Aliaga; Cayetano Rosell (1905) por Aliaga; Marcelino Menéndez y Pelayo (1905) por Alfonso Lamberto; Martín de Riquer (1962) por Jerónimo de Pasamonte; Fernando García Salinero (1988), primero, por Alonso de Ledesma, luego por Alonso de Castillo Solórzano; y Enrique Suárez Figaredo (2oo4) por Cristobal Suárez de Figueroa.

> En un examen somero del *Quijote* apócrifo se encuentra de inmediato una considerable erudición latina y romance, una importantísima carga de literatura e intenciones devotas y facecias de sal más o menos gorda. (P. 15, prr. 4º).

> Lo primero que llamó la atención de los comentaristas cervantinos fue la declaración de Don Quijote después de hojear el *Segundo tomo* de Avellaneda: "el lenguaje es aragonés, porque tal vez escribe sin artículos. (P. 29, prr. 2º).

> Por su parte, Mayans declaró sin paliativos que "fue aragonés, pues Miguel de Cervantes, a quien devemos suponer bien informado, assi lo nombra en varias ocasiones. (P. 30, prr. 1º).

> Sin embargo, el número de defensores de la filiación aragonesa aumentó bajo el influjo de los métodos estructurales aplicados a la literatura. (P. 31, prr. 1º).

> Y si bien es cierto que de la obra se deduce un buen conocimiento de Zaragoza y de la zona de Ateca, Ariza y Calatayud, también puede inferirse lo mismo de Alcalá, Madrid o Toledo. (P. 31, prr. 2º).

> Pero sería sorprendente que en un ambiente tan reducido y violento como el de la vida literaria de la corte española a principios del siglo XVII, pudiera pasar incógnita a Cervantes la identidad del rival, y hasta que el mismo Avellaneda no hiciera alarde en estos círculos literarios de su dudosa hazaña. Más bien parece que todo quedó entre escritores en un fingido anonimato de alusiones y sobrentendidos que acaso hoy se nos escapen. (P. 35, prr. 1º).

Mayans y Siscar, fue, como otras veces, el primero en abrir lo intrincado del camino apuntando en 1737 hacia un Avellaneda asentado en la corte y amenazador de Cervantes. (P. 35, prr 3º).

…las aportaciones del siglo XVIII a la investigación se limitaron a las del padre Murillo que añadía la condición de eclesiástico; la de Vicente de los Ríos que lo identificaba como un poeta dramático enemigo de Cervantes; y la del bibliotecario Juan Antonio Pellicer que afirmaba que ni era Licenciado, ni se llamaba Alonso Fernández de Avellaneda, sino aragonés, e insistía en su condición de religioso, por más señas de la orden de Predicadores. (P. 35, prr. 4º).

García Soriano apuntó algo que después había de tener continuado eco: "Donde más patente se muestra la intervención y el influjo de Lope en el libro de Avellaneda, es el prólogo." Ahondando también en el entorno de Lope, Joaquín de Entrambasaguas aseguraba dos años después que "se escribió el falso *Quijote* desde luego con la anuencia de Lope y en defensa suya, en parte." Stephen Gilman volviendo a posiciones decimonónicas, mantuvo desde sus primeros trabajos sobre Avellaneda la identificación con un escritor "dominico o por lo menos eclesiástico. (P. 43, prr. 3º).

…el enorme interés que Avellaneda muestra por el teatro, sus opiniones acerca de la teoría literaria o su más notable conocimiento de la literatura contemporánea… (P. 45, prr. 2º).

Es seguro que Avellaneda era enemigo de Cervantes, y que se sintió gravemente ofendido por algo que aparecía en el primer *Quijote* cervantino. Tampoco hay duda de que admiraba tanto a Lope de Vega como para salir en su defensa como si se tratara de un asunto personal. Sabemos también que conocía la ciudad de Zaragoza, sus costumbres y su entorno; que no sólo era hombre piadoso, devoto del rosario y aficionado a los dominicos, sino que tenía una razonable instrucción teológica. Conoció a fondo Alcalá de Henares y su vida

> universitaria, y también parece saber no poco de la vida madrileña y de la ciudad de Toledo. Por último –y en esto ha habido diferencias– pueden registrarse rasgos aragoneses en su lengua. Hasta aquí la crítica ha sido prácticamente unánime. Pero la obra nos ofrece algunos datos más que no han sido todavía subrayados. (P. 48, prr. 1º).

> Avellaneda era un más que notable conocedor de la literatura contemporánea. (P. 48, prr. 2º).

> Todavía puede deducirse de entre las páginas del libro un dato más sobre la personalidad de Avellaneda: era, como poco, aficionado al teatro, pues no sólo habló de él en el prólogo, sino que defendió a Lope como autor teatral, se detuvo a describir Alcalá como "teatro de consideración y cuenta", trajo a escena a toda una compañía ensayando una comedia y dio un importante papel en la acción al autor de la misma. (P. 49, prr. 1º).

> Enrique Espín Rodrigo sugirió que el grueso de la novela se escribió antes de 1610 y sólo en el último momento, al tiempo que los preliminares, se añadiría el párrafo inicial con la mención del sabio Alisolán y la expulsión de los moriscos [en 1610]. Poe otro lado, la tácita mención de Alisolán que se encuentra en el capítulo XXV, parece contradecir la adicción tardía del párrafo inicial y no es imposible que Avellaneda situara la acción en un tiempo inmediatamente posterior al fin de la primera parte [del *Quijote* de 1605] y, por tanto, ajeno a la expulsión de los moriscos. (P. 51, prr. 1º).

Más adelante, Gómez Canseco incide sobre este punto, que es muy importante:

> Avellaneda parece haber querido diferenciar la cronología de este párrafo [El sabio Alisolán, historiador no menos moderno que verdadero, dice…] y la acción narrada. Si esta comienza seis meses después de la vuelta de don Quijote a su aldea, el encuentro del

manuscrito por Alisolán se produce durante la expulsión de los moriscos, en torno a 1610. No habría que descartar la posibilidad de que Avellaneda hubiera dado el dato histórico para que sus lectores y, en especial, Cervantes, pudiera situar la fecha de la última composición (220).

(220) Enrique Espín Rodrigo explicó este párrafo como una adicción de última hora para actualizar una obra redactada muchos años antes y a la sombra inmediata del primer *Quijote.* (P. 118, prr. 5º).

A falta de un documento que acredite otra cosa, el *Quijote* de Avellaneda no pudo escribirse sin la anuencia y participación de Lope. (P. 59, prr. 2º).

Don Ramón Menéndez Pidal, con criterio sensato y razonable, imaginó que Cervantes habría podido conocer una copia manuscrita del apócrifo: "Puede sospecharse que el *Quijote* de Avellaneda circulaba en manuscrito, como tantas obras entonces, y que Cervantes tuvo de él conocimiento desde que comenzó a componer su Segunda Parte." (P. 60, prr. 1º).

Con estas premisas, no es arriesgado adelantar que Cervantes, además de un personaje, tomó de Avellaneda la invención de algunos episodios, temas y varios elementos textuales, que utilizó bien para parodiar el libro ajeno o como propia materia narrativa. (P. 72, prr. 1º).

Pero además de imitaciones complejas de episodios o materia narrativa, desde los primeros capítulos de 1615 puede seguirse el rastro de una notable coincidencia textual con el *Quijote* de Avellaneda. (P. 77, prr. 2º).

Aunque trabajaban con materiales similares e intercambiaban actos de imitación mutua, los resultados narrativos de Cervantes y Avellaneda fueron, sin embargo, opuestos. A ello contribuyó en no

poca medida la visión distinta, y acaso incompatible, que tuvieron del mundo que ambos compartían. Quien se escondiera tras de la máscara de Alonso Fernández de Avellaneda hubo de ser un hombre culto, asentado en la sociedad de la época, de convicciones tan sólidas como simples, y poco dispuesto a cuestionarlas. (P. 82, prr. 1º).

Avellaneda deja entrever en su libro una devoción… […] Lo más visible de esa religiosidad es su devoción al rosario. (P. 83, prr. 2º).

En ese mismo marco hay que situar los encarecimientos que Avellaneda hace de la orden dominica… (P. 83, prr. 3º).

Pero acaso lo más llamativo sea la importancia que en Avellaneda tiene la religiosidad popular. El de Avellaneda es un mundo poblado de cofradías y judíos bíblicos, de peregrinaciones y de imágenes milagrosas… (Cita a continuación a los canónigos de Calatayud.) (P. 84, prr. 3º).

Esa afición a la teología forma parte del despliegue de erudición laica y sagrada que se hace en la obra, pero también responde a la voluntad de dar respuesta a un problema teológico que preocupó gravemente a los españoles a principios del XVII, el del libre albedrío y el auxilio divino. (P. 85, prr. 3º).

…la complacencia con que son presentados los moriscos en la obra hay que atribuirla, más que a la condición aragonesa del autor (Gilman), a razones literarias y al trato de favor que los moriscos recibieron de buena parte de la nobleza española. (P. 90, prr. 1º).

Apuntaba Nicolás Marín que Avellaneda estuvo "en contacto por educación, origen y vida con los círculos nobiliarios." Y, en efecto, casi nada ocurre a don Quijote que no esté vinculado a los ámbitos más altos de la sociedad, y por eso la acción ha de tener lugar en un

ambiente urbano, el propio de la nobleza del Siglo de Oro. (P: 98, prr. 2º).

Por otro lado, la aparición de un don Álvaro Tarfe morisco tiene el problema añadido de la cronología. Aunque el descubrimiento del original arábigo de la obra por parte del sabio Alisolán se remite ala expulsión de "los moros agarenos de Aragón", es decir, a partir de 1610, la cronología interna de los hechos narrados nos informa de que han pasado seis meses desde la vuelta de don Quijote a la aldea. Si nos remitimos a esa cronología interna, nada hay de extraño en la figura de un melonero morisco en Aragón, ni aun la del mismo don Álvaro [, que] se presenta como un morisco perfectamente integrado en el ámbito de la nobleza, donde se le ha asignado un papel y un estamento que él asume por completo. Nada se dice de los problemas contemporáneos de su raza, tampoco se revela contra las limitaciones que el estatuto de limpieza de sangre impone. [De lo que puede deducirse que Avellaneda redactó la novela antes de 1610, o sea, antes de que fueran expulsados los moriscos.] (P. 100, prr. 2º).

Don Álvaro es uno de esos moros literarios de los que tanto gustó Lope. El referente directo de su nombre es el moro Tarfe, hermano del rey árabe de Granada, pintado como valiente y amante despechado en romance como "Mira Tarfe que a Daraja" o "El espejo de la corte". Es este despecho el que le llevó a hacer ostentación de su valor ante las tropas cristianas, llevando un *Ave María* atado a la cola del caballo y recibiendo el castigo que narra el romancero de manos del joven Garcilaso de la Vega. A este hecho dedicó Lope su comedia *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe*, y a él se refieran los tres versos que Avellaneda pone en la adarga de su don Quijote: "Soy muy más que Garcilaso, / pues quité de un turco cruel / el Ave que le honra a él." (P. 101, prr. 2º).

Todo apunta a una composición de la obra hecha con retales, a tirones y sin demasiada atención en los detalles. (P. 117, prr. 1º).

El fingido autor tordesillesco no era un don nadie ayuno de letras y erudición. Su obra rezuma literatura por todos los lados, y lo mismo trae un verso de Petrarca que una cita de Santo Tomás, un personaje de la Biblia que un epigrama de Lope, una sentencia de Aristóteles que un romance o una *novella* de Bandello. Se trataba, sin duda, de un lector asiduo de mucha literatura y que estaba en el busilis del asunto. (P. 126, prr 3º).

Avellaneda hace uso de la Biblia con autoridad teológica. (P. 127, Prr. 1º).

La imitación que Avellaneda hace del *Quijote* cervantino, concentrada principalmente en los primeros capítulos, tiene una continuación lógica en la preferencia que dio al romancero sobre los libros de caballería. El don Quijote apócrifo es más un recitador de romances que un erudito en materias caballerescas. Menéndez Pidal habló de la "recaída" de Avellaneda en el romancero, como si se tratara de una suerte de enfermedad. Y lo cierto es que esta locura recuerda vivamente a la de don Quijote que recitaba el romance del marqués de Mantua en el capítulo V de la primera parte; sólo que ahora se extiende por todo el libro, y da lugar a la mención de casi veinte romances distintos. (P. 131, prr. 2º).

La picaresca dejó su huella en un par de episodios agermanados. (P. 133, prr. 2º).

El caso más problemático, sin duda es el de la presencia de Lope de Vega como fuente de composición del *Quijote.* Avellaneda conoce con detalle sorprendente su obra, la cita, la utiliza, la corrige si lo considera necesario y, a veces, simplemente coincide en temas, materias y palabras. (P. 134, prr. 2).

[También hay que tener en cuenta que] Avellaneda utiliza términos militares como: torreones, plataformas, entradas

> encubiertas, diques, contradiques, trincheras, rastrillos, garitas, plazas y cuerpos de guardia. (P. 135, prr. 1º).

> Avellaneda fue un profundo conocedor de la obra de Lope y la utilizó a la hora de componer su apócrifo. (P. 136, prr. 1º).

Del capítulo preliminar "En torno al texto de 1614", transcribo los siguientes párrafos:

> [Aunque el apócrifo figura que fue impreso en Tarragona, en casa de Felipe Roberto, varios investigadores coinciden en que lo fue en Barcelona, publicado por el editor Sebastián Cormellas] No hay que olvidar en este caso el vínculo de un Lope de Vega que andaba detrás del asunto de Avellaneda y que mantenía por entonces una estrecha relación con Cormellas. De cuya imprenta salieron por estas fechas [varios tomos de comedias]. (P. 141, prr. 3º).

> Lo más probable, dado que el libro salió sin testimonio de erratas, es que el proceso completo de edición estuviera a cargo de la imprenta y sin revisión por parte de corrector alguno ni, aún menos del autor. Estas circunstancias explican sobradamente el descuido y la cantidad de errores con que se terminó el libro. (P. 143, prr 2º).

> Nicolás Marín planteó la posibilidad de que los preliminares del libro se manipularan en el último momento y con el conocimiento de que Cervantes preparaba su segunda parte. […] Desde luego, como era costumbre y se refiere de la foliación, dedicatoria, soneto y prólogo fueron impresos después del cuerpo de la novela y pudieron cambiarse al hilo de las noticias del *Quijote* cervantino. […] El autor no estuvo presente en el proceso de impresión, ni siquiera en el de su pliego inicial, porque, de otro, hubiera podido enmendar personalmente las erratas (seis, algunas de bulto) del prólogo. (P. 144, prr. 1º).

> Avellaneda debió estar más preocupado de que saliera el libro, que de cómo saliera. La intención, al fin y al cabo, era utilizarlo como arma arrojadiza contra Cervantes en el momento en que éste pergeñaba su segunda parte. (P. 145, prr. 2º).

Hasta aquí, tenemos, aportados por Gómez Canseco, los rasgos que nos permiten trazar el perfil de Avellaneda. Los candidatos a ocupar su puesto son muchos; pero muy pocos los que reúnen sólo alguna o varias de las características y peculiaridades expuestas. Sin embargo, hay uno, a quien, de momento, denominaremos Lenio, en el que concurren en un alto porcentaje las cualidades y particularidades apuntadas, algo que fácilmente puede comprobarse cotejándolas con su biografía, la que de una manera especial, para que el personaje no sea de primeras reconocido, expongo a continuación:

El lugar de nacimiento de Lenio cobra especial trascendencia por la conjunción de varias circunstancias. A saber: Se desconoce el nombre que se oculta tras el seudónimo de Avellaneda, el autor del otro *Quijote*, pero Cervantes dice repetidamente que el "escritor fingido y tordesillesco", autor del "falso", "ficticio" y "apócrifo" *Quijote* "es aragonés". La crítica actual considera a Lenio toledano, por lo que automáticamente queda descartado de poder ser Avellaneda. Si a esto se une que falleció en 1607 y el *Quijote* apócrifo se publicó en 1614, la posibilidad de que éste personaje sea el tan buscado autor adquiere la categoría de imposible.

Pero no hay que olvidar que el *Quijote* de Cervantes, cuya aparición "oficial" se fecha en 1605, en realidad, al menos, fue publicado en 1604, y hasta cabe la posibilidad de que circulase antes en manuscrito (una práctica común)[3], por lo que nuestro personaje (a quien denominaremos a partir de ahora como "Lenio") tuvo tiempo de escribir su réplica que, a su vez, circuló

[3] Según A. Herrero de Miguel, en "Vida y obra de Cervantes", introducción de la edición de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la* Mancha, Barcelona, Ramón Sopena, Editor ¿1930?: "Nada sabemos positivamente de Cervantes, desde fines de 1598 a principios de 1603. El 24 de enero de 1603 recibe una orden y marcha a Valladolid para asistir a la depuración definitiva y favorable de las irregularidades que motivaron su proceso. Al trasladarse a la precitada ciudad trae consigo –Ernest Merimée, Fitzmaurice Kelly…– el manuscrito de la primera parte del *Quijote*."

en manuscrito antes de su publicación. Interesa, pues, para mantener intactas las posibilidades de que Lenio sea Avellaneda, demostrar que era aragonés. Y a esta tarea voy a aplicarme.

Algunos historiadores, entre ellos Juan Hurtado y González Palencia, Federico Carlos Sáinz de Robles y Ángel Valbuena Prat[4], coinciden casi con las mismas palabras en afirmar que Lenio es "de Toledo, no aragonés, según se ha creído mucho tiempo". Valbuena Prat, para respaldar su aserto, dice que debe consultarse el trabajo de Ángel Lacalle en *Revista Calasancia*, 1925. Hurtado y González Palencia debieron tener también en cuenta este trabajo de Lacalle, de quien dicen está preparando una edición crítica de las obras de Lenio.

Gregorio Jiménez Salcedo, catedrático de Literatura, que fue director del Instituto de Calatayud, me facilitó la siguiente cita sobre Lenio, espigada de la edición crítica de *La Galatea* de Cervantes[5]:

> Hijo de Roque [omito los apellidos en esta ocasión y en las siguientes] y de Águeda, vecinos de Toledo. En 1589 estaba en Madrid, y era Gobernador del Condado de Gálvez. Después fue secretario de D. Francisco de los Cobos, Marqués de Camarasa. Residió también en Zaragoza, de donde se le ha creído natural, aunque él nació en Toledo. Murió en Madrid, a 25 de julio de 1607[6].

El profesor Ladislao Pérez Fuentes, después de consultar el libro de Pérez Pastor citado en la nota, en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, me facilitó las noticias que figuran en él sobre Lenio, de las que

[4] Ángel Valbuena Prat, *Historia de la Literatura*, Barcelona, G. Gaya, 1960, 6ª edición, II tomo, págs. 270–271. Juan Hurtado y J. de la Serna–Ángel González Palencia, *Historia de la Literatura Española*, Madrid, "S.A.E.T.A.", 1943, 5ª edición, pág. 554. Federico Carlos Sáinz de Robles, *Historia y Antología de la Poesía Española*, Madrid, Aguilar, 1955, 3ª edición, pág. 118.

[5] Miguel de Cervantes, *La Galatea*, Madrid, edición de Shevill y Bonilla, 1914, tomo II, pág. 319.

[6] Esta información, según consta en una nota, ha sido sacada de Cristóbal Pérez Pastor: *Bibliografía madrileña del siglo XVI*, Madrid, 1891, 1ª ed., tomo III, págs. 412-413.

transcribo solamente los párrafos que aportan algo interesante al tema que nos ocupa:

Licenciado Lenio. Documentos

1º.— "Carta de pago de Lenio, Gobernador del Condado de Gálvez, estante en la corte (en nombre del conde de Belchite y Gálvez)..., etc. Madrid, 20 de junio de 1589."

6º.— "Carta de pago de Lenio, estante en la corte (en nombre de Águeda, viuda, su madre) a favor de..., etc. Madrid, 17 de abril de 1595."

7º.— "Carta de pago de Lenio, estante en la corte (en nombre de Águeda, viuda, mujer que fue de Roque, difunto, sus padres, vecinos de Toledo)..., etc. Madrid, 17 de abril de 1595."

8º.— "Poder del Licenciado Lenio, clérigo presbítero, residente en Madrid, al Dr. Angulo, alcalde de alzadas de la ciudad de Toledo, para vender un censo de 500 ducados de principal que heredó de su madre Águeda. Madrid, 16 de septiembre de 1603. (Francisco Cuéllar 1601-1606, folio 680)"

10º.— "Partida de defunción: En 25 de julio de 1607 falleció en la Cava de San Miguel el licenciado Lenio, clérigo presbítero, capellán mayor de la iglesia del Santísimo Sacramento de la Villa de Torrijos, recibió todos los Sacramentos, hizo testamento ante Pedro de Ibarra, escribano real, su fecha en esta villa a 14 de julio de 1607, dejó por sus albaceas al secretario Juan Lorenzo de Villanueva del Consejo de Aragón y al Licenciado Diego Nieto de Mojica y a Roque Paredes. Mandóse enterrar en el monasterio de la Trinidad. Mandó 100 Misas del Alma, mandó a la obra de Nuestra Señora de Atocha 24 reales y a la canonización de San Isidro 3 ducados.

(Archivo parroquial de San Miguel).

El conocimiento de estas noticias permite sospechar con fundamento que, a partir de ser publicadas por Pérez Pastor en 1891, comienzan las dudas sobre el origen de Lenio, y que dichas noticias (aunque hay mucho que puntualizar sobre ellas, como vamos a ver) han sido decisivas para que lo consideren de Toledo los autores citados, quienes no aportan más datos y publicaron sus obras con posterioridad, lo que hace suponer que han bebido de esta fuente o de ella a través de Ángel Lacalle.

De las noticias que suministra Pérez Pastor, se deduce que los padres de Lenio eran vecinos de Toledo en 1595. ¿Pero desde cuando lo eran? Porque el ser vecino de una ciudad no implica que se haya nacido en ella. Otra cosa sería que en la época en que se supone que nació Lenio (hacia 1550) se atestiguara que sus padres eran vecinos de Toledo y, aún así, no se puede asegurar solamente por ello que nuestro poeta nació en la Ciudad Imperial. Caben, para corroborar esta teoría, muchas suposiciones lógicas. Como lo único comprobado es la vecindad toledana de Roque y Águeda en su vejez o en los umbrales de ella, se puede admitir como verosímil que se trasladaran junto al hijo que se encontraba espléndidamente situado en Madrid. También pudo vivir, más o menos habitualmente, en Torrijos, donde ostentó el cargo de Capellán Mayor de la Iglesia del Santísimo Sacramento; y acaso en el cercano Toledo.

A falta del argumento irrefutable de su partida de bautismo, o de algún otro con el mismo valor, pesan más a favor de un Lenio bilbilitano, por su cantidad y calidad, las referencias y citas que siguen:

Félix Latassa, en su *Bibliotecas Antigua y Nueva de Escritores Aragoneses*[7], afirma:

> "Natural de Calatayud, donde en su tierra es ilustre el blasón de la faja roja en campo de oro de los caballeros de este

[7] Latassa, D. Félix: *Bibliotecas Antigua y Nueva de Escritores Aragoneses*, aumentadas y refundidas en forma de diccionario Biográfico-Bibliográfico por D. Miguel Gómez Uriel. Zaragoza. Imprenta de Calixto Ariño: tomo I, 1884; tomo II, 1885; tomo III, 1886.

linaje." Por su parte, Rafael Cano, digno del mayor crédito[8], corrobora: "Lenio nació en Calatayud a mediados del siglo XVI".

El escritor e historiador bilbilitano Vicente de la Fuente, autor de cerca de medio centenar de libros (entre ellos *Historia Eclesiástica de España*, *La Virgen María y su culto en España*, dos tomos; *Historia de las sociedades secretas*, *Doña Juana la Loca*, etc.) en su Historia de Calatayud[9], manifiesta:

Personajes célebres a finales del siglo XVI

No faltaron tampoco ingeniosos vates en aquella época de gran esplendor literario para Calatayud; entre ellos descuella Lenio..., […]

Lo mismo se dice de Lenio, a quien elogiaron Cervantes, Lope de Vega, Vicente Espinel y otros contemporáneos suyos. Lope de Vega, en su *Laurel de Apolo*, silva cuarta, dice de él:

Ciudades compitieron por Homero,

y por Lenio ahora; pues le goza

Castilla y lo pretende Zaragoza. (1)

(1) Recientemente en el preámbulo de sus poesías, cuya edición ha costeado la Diputación de Zaragoza (*Rimas de Lenio*, 1876), en vez de aclarar estos versos de Lope, que sabía muy poco o nada de cosas de Aragón, se han esparcido más nieblas y

[8] Rafael Cano, *Lecciones de Literatura General y Española*, Valladolid, Imprenta de Luis N. Gaviria, 1892, 4ª edición, 2ª parte, pág. 175. (La primera impresión es anterior al citado libro de Pérez Pastor).

[9] "Historia de Calatayud": *Historia de la siempre Augusta y Fidelísima Ciudad de Calatayud*, Imprenta del Diario, tomo I, 1880; tomo II, 1881, págs. 328–329.

confusiones sobre este punto, que, para los que sepan el origen de esta familia, tendrá muy pocas dudas.

Lamento decir que no encuentro acertada la opinión de Vicente de la Fuente sobre esta cuestión por varios motivos:

1º.— No cita otro poema de Lope, que figura en la segunda parte de *La Filomena*, en el cual sí que pone en duda el origen aragonés de Lenio:

Oh, tú, Lenio, que injustamente
quiere el Ebro usurparte
como Calabria a Títiro Divino,
preciado de tu origen para darte
lo que de ti recibe.
Pero responde el Tajo cristalino
que por tus versos vive
y te vio nacer sobre sus ruedas
donde devana eternamente plata.

¿Acaso quiso decir el Fénix en estos versos, que el Tajo lo "vio" nacer como poeta, o "vio" el comienzo de su fama, cosa muy posible?

2º.— De cualquier manera, el anterior poema queda anulado por el otro de Lope, el que cita precisamente D. Vicente; aunque nuestro historiador cortó el poema de una forma arbitraria y contraproducente, ya que el primer verso omitido, que sigue al citado por él, es fundamental para demostrar lo contrario de lo que opinaba:

... pues le goza
Castilla y lo pretende Zaragoza.

Aquí finaliza la cita de Vicente de la Fuente, y los versos omitidos son los que siguen:

> y el Ebro claro, *a quien vio primero*;
> ingenio raro y dulce, aunque severo,
> que jamás habla cosa, que no fuese
> o sentencia o donaire
> que nunca fue desaire
> la gravedad mezclada con el gusto.

Volviendo al libro *Rimas de Lenio*, editado por la Diputación de Zaragoza[10], diré que hay muchos datos que ponen de manifiesto la condición aragonesa de Lenio. El primero y principal la propia edición del libro, que se justifica en el "Preliminar" con los siguientes párrafos:

> La república literaria y más en especial *el reino de Aragón*, tenían pues, en cierto modo, pendiente una deuda sagrada con uno de *sus hijos más insignes* y desfavorecidos, y ocasión más propicia y oportuna de satisfacerla que la publicación de la presente Biblioteca, no podía en verdad deparársenos: he aquí por qué nosotros con mejor intención que suficiencia y tiempo para ello, nos dedicamos a reunir cuantas noticias y obras pudimos allegar de tan notable ingenio.
>
> Y poco más adelante, viene este otro párrafo:
>
> Si no a la medida de nuestros deseos, a lo menos, a la de nuestras esperanzas, terminamos la parte principal de nuestro empeño, consiguiendo elevar el número de sus composiciones ciertas e indubitadas desde las dos comprendidas en las Flores de poetas

[10] *Rimas de Lenio*, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1876, páginas 11 y siguientes.

ilustres, de Pedro Espinosa, que hasta ahora venía siendo su único título de gloria, hasta el número de más de 50, menguado en verdad para la fama del fecundo *vate bilbilitano*, pero suficiente para asegurar su reputación y memoria libre de la ambigua oscuridad que lo rodeaba.

Al final del libro figura la siguiente "Adición":

> Aún no terminada la impresión de estas poesías, cuando nuevos datos han venido a confirmarnos una vez más en nuestra opinión, acerca del gran prestigio y renombre que gozó Lenio en su tiempo; véase si no la siguiente anécdota que D. Francisco de Aragón, Conde de Luna, refiere en sus "Comentarios" manuscritos (folio 149), Biblioteca Nacional:
>
> Estando un día el Rey comiendo llegó Villandrando, un músico que holgaba acudiese a su cámara, porque lo hacía con particular gracia, y S. M. gustaba de oír romances antiguos; y por entonces había compuesto *Lenio, un poeta aragonés de buen gusto*, un romance a lo antiguo... Este romance, como era cosa nueva, cantó al Rey, estando comiendo Villandrando, entre otros.

Al Rey le gustó mucho el romance y dijo era "de hombre de buen entendimiento". El romance puede pertenecer a algunas comedias del Cid, citadas más adelante, que se atribuyen a Lenio.

En las *Bibliotecas* de Latassa (T. II, pág. 140), vienen también noticias sobre la carta que el Dr. D. Andrés Ustarroz escribió al cronista Sayas (fechada en Zaragoza el 16 de octubre de 1651), que, entre otras cosas, decía:

> … que D. Francisco de Aragón, Conde de Luna, escritor de los Comentarios de sucesos de este reino en los años 1591–592, conoció en este tiempo a nuestro Lenio, a quien puede ponerlo *entre los poetas aragoneses,* de los que Sayas parece quería tratar.

El propio Dr. Andrés Ustarroz, en su *Aganipe de los cisnes aragoneses en el clarín de la fama*[11], amplifica el citado panegírico del *Laurel de Apolo*, de Lope en la siguiente silva que escribió en loor de los poetas aragoneses:

Las elegantes sienes
Apolo de sus délficos desdenes
de *Lenio* […]
hermosea y enlaza,
aquel ingenio que admiró Castilla,
y del Darro en la orilla
cantó profundamente:
del claro Manzanares la corriente
aplaudió sus concetos
elegantes, clarísimos, perfectos,
y al fin del gran Filipo la prudencia
celebró la dulzura, y la sentencia
dígalo Ximena,
aquella lastimosa cantilena,
que suspendió su oído,
en un acento, y otro repetido,
y de quien dixo la profunda Vega
que el Pindo con sus dulces aguas riega;
Ciudades compitieron por Homero,

[11] *Aganipe de los Cisnes Aragoneses en el clarín de la fama*, por el Dr. Juan Francisco Andrés de Ustarroz, Zaragoza, Tip. de Comas Hermanos, 1890, 2ª edición, págs. 35–36.

y por Lenio ahora, pues le goza
Castilla y le pretende Zaragoza,
y el Ebro claro, a quien vivió primero
ingenio raro, dulce, aunque severo:
que tales alabanzas merecía
quien hizo sentenciosa la Poesía.

Por si estas pruebas no fueran suficientes, contamos con el doble testimonio de Baltasar Gracián, bautizado en 1601 (y seguramente nacido) en Belmonte de Calatayud, poco antes de que muriera Lenio. La madre de Gracián era de Calatayud y está enterrada, junto a su marido, en una capilla de la Iglesia de San Andrés, de su ciudad natal.

Las citas de Gracián son claras y concluyentes. Ambas aparecen en su *Agudeza y Arte de Ingenio*. La primera, del "Discurso XXIX. De la agudeza sentenciosa"[12], dice así: "Realzó lo sentencioso con lo ingenioso, *nuestro insigne bilbilitano Lenio* en todas sus obras juicioso, por no desmentirlo de *poeta aragonés*, y entre más de cien epigramas, todos selectos y conceptuosos, cantó así a un desengaño [con un soneto, cuyos dos primeros versos son]: Si el que es más desdichado alcanza muerte /ninguno es con extremo desdichado,"

La segunda cita, del "Discurso XLIII. De la agudeza de los apodos"[13], es la siguiente: "De muchos apodos juntos se hace una artificiosa definición del sujeto, que llaman los retóricos *"aconglobatis"*, y no son otra cosa que muchas metáforas breves y símiles multiplicados, como se ve en este epigrama de *nuestro bilbilitano Lenio* [que comienza]: "Es la amistad un empinado Atlante, /en cuyos hombros se sustenta el cielo; Nilo, que por no regar el patrio suelo, / sale de madre, repartido ante:"

Hasta aquí he aportado todos aquellos datos tendentes a documentar y demostrar el origen bilbilitano de Lenio. A continuación, de

[12] Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Espasa y Calpe, S.A., 1957, 4ª edición, "Colección Austral", pág. 204.
[13] *Agudeza y arte de ingenio*, págs. 290–291.

los mismos libros citados, espigo y reúno todas aquellas referencias y noticias con el objeto de completar la biografía de nuestro poeta.

Ningún autor de los consultados cita con exactitud el año de su nacimiento. Coinciden todos en que fue a mediados del siglo XVI. Nacido en el seno de una noble familia, afincada en Calatayud desde que Alfonso "El Batallador" reconquistó esta ciudad a los moros; al no ser el primogénito y no contentarse como segundón, sin privilegios ni fortuna, se marchó del hogar. Según Latassa[14]:

> "Residió en Zaragoza, Alcalá, Madrid, Granada [de donde proviene el moro Tarfe del apócrifo] y otras partes, no se sabe con qué destinos, y siempre los tuvo su ingenio, su literatura [parece referirse a que cultivó otros géneros además de la poesía] y sus versos, como lo manifiesta el *Cancionero general…"*.

Protegido del Marqués de Camarasa, de quien posteriormente fue su secretario, siguió la carrera de las armas y formó parte de las Guardias Reales de Felipe III, de quien llegó a ser su capitán predilecto, en la famosa Guardia Amarilla de El Escorial. Estudió Cánones en Salamanca. Fue Gobernador del Condado de Gálvez. También clérigo presbítero y capellán mayor de la iglesia del Santísimo Sacramento de Torrijos (Toledo). Y recorrió la mayoría de las ciudades de España hasta que se afincó en la Corte, integrado en su ambiente cortesano.

Gracias a su ingenio, a su valentía y a su don de gentes, supo ganarse Lenio un puesto privilegiado. Destacó como poeta y estaba considerado como uno de los autores de comedias más famosos de entonces, pero por desgracia, se han perdido estas obras o se atribuyen a otros autores. "Fue uno de aquellos insignes varones que, a finales del siglo XVI, se afanaban por engrandecer la Talía española, estableciendo sobre sólida base los fundamentos de nuestro espléndido Teatro nacional. El célebre representante Agustín de Rojas, en su *Viaje entretenido*,

[14] Félix Latassa: *"Bibliotecas Antigua y nueva de Escritores Aragoneses"*, aumentadas y refundidas en forma de Diccionario Biográfico–Bibliográfico por D. Miguel Gómez Uriel. Zaragoza. Imprenta Calixto Ariño: Tomo I, 1884; tomo II, 1885; tomo III, 1886. Tomo II, p. 140.

impreso por primera vez en 1603, le cita entre los autores de comedias más famosos de su tiempo." Lope de Vega, en carta dirigida al Duque de Sessa, dice que vio representar seis comedias, entre ellas dos del Cid; y Cayetano A. de la Barrera sospecha si serán de Lenio dos de las comedias atribuidas a Lope de Vega en el *Raro libro*: "Comedia de la libertad de Castilla" y "Las hazañas del Cid y su muerte en la tomada de Valencia".

La fama y la autoridad que en su tiempo obtuvo Lenio como poeta lírico y dramático, le rodeó de un gran número de adeptos e imitadores, designados con el nombre de "Leniados", cuya significación en nuestra historia literaria no podemos precisar de manera exacta; pero que, al menos, nos da pruebas del prestigio de que gozaba, considerándosele modelo y fundador de escuela.

Otros testimonios de la valía de Lenio los tenemos en la coincidencia de los múltiples y fervientes elogios que le dedicaron sus contemporáneos, entre los que se encuentran los más ilustres escritores de nuestro Siglo de Oro.

Algunas de las citas que figuran en el citado libro de *Rimas*, editado por la Diputación de Zaragoza, son las siguientes:

> Miguel de Cervantes, el más ilustre de los ingenios españoles, le dedica en el *canto de Calíope*, que forma parte de su novela pastoril la *Galatea* (2) la siguiente octava:
>
> El sacro Ibero, de dorado acanto
> de siempre verde yerba y blanca oliva,
> su frente adorne, y en alegre canto
> su gloria y fama para siempre viva:
> pues su antiguo valor ensalza tanto
> que el fértil Nilo de su nombre priva,
> de […] Lenio, la sutil pluma,
> de todo el bien de Apolo cifra y suma.

(2) Alcalá. Juan Gracián, 1588.8º.

Como se ve por su referencia al "sacro Ibero", al Ebro, creía Cervantes que Lenio era aragonés. En 1591, Vicente Espinel, en su poema la "Casa de la Memoria", dice:

¡Oh, tú Lenio!, que desde el monte espías
los que en la falda por subir se quedan,
y en el estilo a que agrandando aspiras
con dulce engaño a imitar se enredan;
lleva el genio con que el mundo admiras,
por los caminos que a los más se vedan,
que por cualquiera hallarás abierta,
entrada fácil y salida cierta.

Los elogios de sus contemporáneos, lejos de terminar con su vida, se acrecentaron con su muerte, y a los ya citados, se unieron los de Quevedo, Ercilla, Figueroa, Pedro de Padilla, el P. Hortensio Félix Paravicino, Ximénez Patón, entre algún otro.

Testimonios tan repetidos y elocuentes de ingenios tan ilustres, entre los que no siempre reinaba la cordialidad, manifiestan sin ningún ápice de duda que el prestigio de Lenio se hallaba por encima de todas las diferencias de apreciaciones y escuelas y sobre todas las sugestiones de la envidia.

Sin embargo, la memoria de Lenio se fue olvidando con rapidez, porque se dejaron perder sus obras y faltó alguien que las publicara oportunamente, y ha llegado a estar en el más completo olvido, hasta que se ocuparon de él Bartolomé José Gallardo y Cayetano Alberto de la

Barrera y, posteriormente, el recopilador de los poemas que publicó la Diputación de Zaragoza, a quien solamente conocemos por las iniciales T. X. E que figuran al final de una "Adición", que creemos corresponden a Tomás Ximénez Embún.

Por la mínima parte de la obra que ha llegado hasta nosotros, casi en su totalidad incluida en *Rimas de Lenio*, se puede vislumbrar su gran calidad literaria, equiparable a la de sus inmortales contemporáneos que han tenido mejor fortuna y figuran como príncipes de la lengua castellana.

> Sus composiciones tienen siempre toda la verdad, toda la lozanía y gala riquísima de la naturaleza; sus romances se confunden con los de Góngora (hasta el punto de que algunos en los que aparece "Selori", que se creían del poeta cordobés, se ha comprobado que son de Lenio); sus décimas, quintillas y redondillas se pueden comparar con las de Lope; y sus composiciones germanescas con las de Quevedo.

Según el profesor Guillermo Fatás, (*Aragoneses ilustres*, 1985):

> Fue un excelente poeta barroco, que destacó en la sátira y en las composiciones líricas. Su obra más conocida —una sátira "Las Bubas" [incluida en el libro del Dr. Torres sobre esta enfermedad]— se leyó mucho en sus días, pero no menos sus romances, sus poemas de amor, sus versos de tema mitológico y sus sonetos.

Lo expuesto hasta aquí, poco más o menos, fue recogido en 1969, en el capítulo dedicado a Lenio, en *Noticia y antología de poetas bilbilitanos*[15]. Y también, con ligeras modificaciones, en *Segunda noticia y*

[15] Antonio Sánchez Portero, *Noticia y antología de poetas bilbilitanos*, Zaragoza, Imp. Tipo Línea, S.A., 1969, págs. 45–57, de 422.

antología de poetas bilbilitanos[16]. En esta ocasión incluyo una nota –a modo de acta notarial– donde consigno mi creencia de que Lenio es Avellaneda; y, en ella, prometo reanudar lo antes posible la investigación iniciada hace algún tiempo.

Para ampliar la información y recopilar más datos –antes de avanzar en la investigación no creía que fuera necesario–, he recurrido, en primer lugar, a la citada *Historia de Calatayud*, reuniendo importantes datos desde la aparición en Calatayud de un tal Pier de […], caballero vascongado, quien vino con otros caballeros vascos a la conquista de Zaragoza y de este territorio, y recibió de don Alfonso el Batallador heredamiento en Calatayud, como infanzón y mesnadero. Murió en 1129 y fue enterrado en San Pedro de los Francos. Tuvo tres hijos, de donde se derivan varias ramas de su descendencia.

Con unos párrafos recogidos de la *Historia de Calatayud* (que en este artículo omito), pretendo poner de manifiesto el origen y el arraigo del linaje de los Lenio en esta ciudad del Jalón, y el destacado papel que han desarrollado en ella alguno de sus componentes. De hecho, el último citado, Gonzalo, que participó en la guerra civil de Calatayud en 1519, por su edad, pudo ser padre o tío de Roque y, por tanto, abuelo o tío abuelo de Lenio. También hay que tener muy en cuenta que una rama de los Lenio

[16] Antonio Sánchez Portero, *Segunda noticia y antología de poetas bilbilitanos*, Zaragoza, Editorial Cometa, 2005, Edición del Centro de Estudios Bilbilitanos, de la Institución "Fernando el Católico", págs. 53–71, de 500.

El 8 de septiembre de 1966, me publicaron en el Diario "Amanecer" (no se edita desde hace varias décadas), de Zaragoza, el artículo ""LENIO, POETA (S XVII). Algunos historiadores dicen que nació en Toledo, pero es aragonés, de Calatayud". Cuando lo escribí, no tenía tanta información como al redactar ahora definitivamente este capítulo y su apéndice). Este artículo se lo mandé a Federico Carlos Sáinz de Robles el 14 de septiembre de 1966, preguntándole si después de leerlo seguía creyendo toledano a Lenio. El señor Sáinz de Robles, en amable carta, con fecha 6 de octubre, decía: "Le agradezco cordialmente todos los extremos de su noble y simpática carta. Y no sólo no me ha perturbado con ella, sino que me ha prestado señalado servicio. Sus datos sobre Lenio quedan en las 'capillas' de mis dos libros ("Historia y Antología de la Poesía Castellana" y "Diccionario de la Literatura, tomo III) para mi atención en próximas ediciones."

Lo que antecede es el contenido de la nota 5, pág. 57 de *Noticia y antología de poetas bilbilitanos* (1969). Aunque parezca raro, en el día de hoy, todavía no he comprobado si el señor Sainz de Robles tuvo en cuenta mi sugerencia.

se estableció en Cetina, donde este apellido es tradicional y se mantiene en la actualidad.

Hace cincuenta años, el padre escolapio José López Navío (B), (fallecido en 1970), opinaba que:

> Lenio es "aragonés", aunque muchos autores lo hagan toledano, de tierras de Calatayud, y de estas tierras es el seudo Avellaneda, conocedor de *visu* de las riberas del Jalón y de los términos de Ateca, lugar de las hazañas del seudo Quijote[17].

Voy a transcribir ahora algunos de los datos biográficos que aporta Julián F. Randolph en su libro donde recoge las *POESÍAS de Lenio*[18], haciendo constar a continuación las observaciones que estimo pertinentes:

> 1. *Sus padres*. Roque, *natural de Villel de Mesa* [este pueblo, que perteneció a la comarca y a la provincia de Calatayud, se encuentra a unos 25 kms. de Cetina], en la provincia de Guadalajara, fue *criado* del Ilustrísimo Cardenal Arzobispo de Toledo, don Juan Martínez Silíceo. [Así consta en el testamento de Lenio.] Ignoramos cuando entró al servicio del insigne prelado o qué haría después de la muerte de éste en 1557. Lo único cierto es

[17] Miguel de Cervantes Saavedra: *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, tomo I y II, con las "Notas al Quijote" de José López Navío; edición de José Luis Pérez López. Edita Empresa Pública Don Quijote de la Mancha 2005. Nota 70 del cáp. XXXII de la Segunda Parte, tomo II. También dice López Navío, en la nota 50 del cáp. LIX de la Segunda Parte: Lenio "citado varias veces por Gracián, coterráneo suyo y muy admirado por él. Baltasar Gracián nació (1601) en Belmonte [de Calatayud. Así se ha conocido hasta hace pocos años, en que se ha cambiado por "Belmonte de Gracián"], muy cerca de Calatayud, unos años antes de morir Lenio, y en sus años mozos aún escucharía las loas del poeta, *nacido con toda probabilidad en Calatayud, o sin duda alguna en sus cercanías*."

[18] *Lenio, POESÍAS*. Edición, introducción y notas de Julián F. Randolph, Zaragoza, Talleres gráficos INO-Reproducciones, S.A., 1982. Biblioteca Universitaria Puvill.

que murió sin testar el 19 de febrero de 1575 y que fue sepultado en Villel.

2. *Lugar y fecha de nacimiento*. Tres han sido los pretendientes a la cuna de Lenio: *Toledo* (Lope de Vega, gran amigo suyo, le relaciona con Toledo en sus obras más de una vez; *Zaragoza* (Juan Francisco Andrés Ustarroz le incluye entre los ingenios naturales de aquella ciudad en una obra escrita h.1652); y *Calatayud* (el padre Baltasar Gracián le llama "*nuestro insigne bilbilitano*", afirmación recogida por Félix Latassa en el s. XVIII).

Por su parte, José Luis Pérez López (*Una hipótesis sobre el Quijote de Avellaneda: de Lenio a Lope de Vega*, Lemir, 2005), consigna que Roque era "natural de Villel", y que podría ser Villel la:

> … patria de Lenio. Su lugar de nacimiento *exacto* se sitúa en la diócesis de Toledo, quizá la propia ciudad de donde era su madre [¡vaya exactitud!]; pero Villel es el pueblo de su padre; con el que el propio poeta [con Villel] mantiene permanentes relaciones durante toda su vida y al que menciona reiteradamente en su testamento, en el que deja importantes mandas a criados y eclesiásticos de los pueblos de la comarca (V. Randlph).
>
> [Y también que Lenio]: nació en Toledo con toda probabilidad. Su madre era la toledana Águeda y su padre Roque, de Villel, en la diócesis de Sigüenza (pueblo que estaba y está hoy en el área de influencia de la aragonesa Calatayud, de donde quizá procediera la familia [de donde procedía, es lo exacto]. Pero su familia vivía en Toledo donde el padre era criado del arzobispo Juan Martínez Silíceo (1547–1557).

Sería de desear que se hubiese concretado si estas fechas son las del desempeño de su cargo del arzobispo –que es lo más probable–, o indicasen el tiempo que estuvo a su servicio Roque […]. Lo cierto es que en 1557 falleció el arzobispo y, por lógica, Roque dejaría su cargo y "no se sabe qué haría después".

Conviene hacer varias precisiones: La familia de Lenio, cuando su padre era criado del arzobispo, antes de que éste falleciese, no podía existir en ningún sitio, porque seguramente no se habría formado dicha familia. Con toda prudencia del mundo, y asumiendo que puedo estar equivocado, me voy a permitir varias reflexiones:

No encaja que el cargo de "criado" fuese el que recoge el diccionario de la RA en su tercera acepción: "Persona que sirve por un salario, y especialmente la que se emplea en el servicio doméstico", porque este ínfimo empleo no es para resaltarlo; y, además, de haberlo desempeñado, no le daba opción a contraer matrimonio con una Águeda que, según Randolph[19]:

> … fue fiel amiga de dos familias importantes. Con doña Elvira Carrillo de Córdoba empieza una amistad que iba a durar por tres generaciones. Esta ilustre señora fue aya de las infantas doña Isabel Clara Eugenia y doña Catalina Micaela, y nuera de don Bernardino de Mendoza, Capitán General de la Mar y hermano del famoso poeta y diplomático Diego Hurtado de Mendoza. A la nieta de doña Elvira, doña Ana de la Cerda, segunda condesa de Galve la unían con Águeda las inclinaciones más afectuosas. Para conmemorarlas, en su testamento doña Ana le manda mil ducados más cincuenta ducados anuales por sus días y vida. Otra familia importante, por su papel en la vida económica de Toledo, fueron los Cernúsculos... En su testamento, Águeda nombra a Lorenzo Cernúsculo por uno de sus albaceas, y se acuerda de una sobrina de éste, doña Margarita, una de sus compañeras más entrañables, en varias mandas del mismo documento.

Por lo expuesto, estimo, más bien, que el cargo de "criado" equivaldría a consejero, apoderado, secretario, mayordomo, hombre de confianza o al que hoy en día se conoce como un "familiar". Esta persona no tenía por qué ser sacerdote, aunque son muchos los clérigos que entonces como ahora ejercían como tales. En este caso, ¿cuál era el estado civil de Roque?, ¿desde cuándo estaba al servicio del Arzobispo hasta

[19] Randolph, obra citada, esta información y siguiente en págs. 11–12 y 24–25.

1557? Me temo que será muy difícil averiguar estos interrogantes. Lo más probable es que en esta época conociera a Águeda y contrajeran matrimonio.

Se creía, (*Historia de Calatayud*), "que al no ser Lenio el primogénito y no contentarse como segundón, sin privilegios ni fortuna, se marchó del hogar", ¿y si no fuese Pedro, sino su padre don Roque quien tuvo que tomar esta actitud? De ser así, Pedro no estaría desvinculado con Calatayud, donde seguirían sus raíces, se encontrarían sus abuelos y parientes directos y, acaso, poseería pertenencias e, incluso, recayese sobre él alguna herencia en esta ciudad. Por tanto, a los lugares de su posible nacimiento, Villel de Mesa y Toledo, habría que añadir Calatayud.

Hay un hecho palmario: aunque los investigadores aquí citados dan por verdadero que Roque […] es natural de Villel, lo único documentalmente cierto que se sabe, por su partida de defunción, es que: "En diecinueve días del mes de febrero de mil y quinientos y setenta y cinco, falleció Roque de[…], *vecino de esta villa* [de Villel]*."* Y el ser "vecino" no quiere decir que se haya nacido, que se sea natural de esa a localidad.

Respecto al lugar de origen, de nacimiento de Lenio, Randolph en su enjundioso y magnífico libro, no consigue desembrollar la cuestión, por cuanto:

> Señalemos desde un principio que no existe una partida en el primer libro de bautismos de Villel (4 de junio de 1534 al 8 de abril de 1617) que pueda ser de Lenio, [si bien faltan los folios correspondientes] a los primeros ocho meses de 1555; y a los últimos diez meses de 1557.

> El segundo problema es de distinguir, de entre muchos asientos tocantes a […] Lenio (nombre y apellido frecuentes en los libros parroquiales), cuáles pueden relacionarse con el poeta. [¿Cuánta es la frecuencia?, ¿cuántos son los muchos asientos? –al ser un pueblecito con una sola iglesia–, ¿no estamos con los cinco libros en un solo tomo?, ¿para qué sirve el segundo apellido?] Tres de ellos son los más verosímiles. En agosto de 1566, junio de 1573 y mayo de 1580 un Lenio *estudiante,* presencia bautismos. Sabemos documentalmente que nuestro joven poeta asistía a la Universidad

de Salamanca en 1573 y 1579; es fácil que cursara clases preparatorias en 1566.

Aunque nos anticipamos al hablar de su época salmantina, conviene destacar ahora dos peculiaridades de las siete matrículas que le pertenecen. En seis de ellas figura como natural de Toledo. La excepción a toda la serie es la primera, pues para el curso 1573–1574, leemos, "Lenio […] de Vil[l]el dioc[esis] de Sigüenza". También discrepa de las demás porque no consta la usual abreviatura de *natural* antes de la villa o ciudad. La omisión puede ser un sencillo descuido del escriba, pero no es menos posible que el estudiante primerizo ignorara que hacía falta dar su lugar de nacimiento en vez de su residencia más frecuente o acostumbrada.

Sin dar por definitivamente concluido el asunto, todas las materias exhumadas nos inclinan a poner un nombre más en la lista de los hijos célebres de Toledo. Si no nació en Villel, desde niño pasó temporadas más o menos extensas entre parientes y conocidos. Y aunque se haga caso omiso de los folios extraviados del libro parroquial de Villel, es lógico que el joven canonista no hubiera visto pasar más de dieciocho abriles antes de 1573.

Luego, si comenzó a estudiar con dieciocho años, habría nacido en 1555, si con 16 años, en 1557; y si con catorce, fecha que se solía tener –según Randolph– al comenzar los estudios universitarios, habría nacido en 1559. Pero en una nota correspondiente a este último párrafo, Randolph, añade:

Gracias a la bondad de los señores curas actuales [1982], hemos podido examinar los pocos libros que se conservan de las antiguas parroquias toledanas, excepción hecha de los documentos que vinieron a parar al archivo de Santiago del Arrabal. Sin embargo, el profesor D. Joaquín Sánchez Romeralo, quien ha pasado largos años en las bibliotecas y archivos de Toledo, nos comunica que no ha topado con ningún dato relacionado con Lenio [¿con ningún Lenio?]

> en los libros de bautismos, matrimonios y defunciones de dicha iglesia.

De los documentos recogidos por Randolph al final de su libro, relativos al lugar donde pudo nacer Lenio, entresaco las siguientes notas: En una "Información hecha a pedimento de Lenio para ordenarse de clérigo presbítero. Madrid, 30 de noviembre 1600 – 16 febrero 1601", dice el interesado, dirigiéndose a un Ilustrísimo y Reverendísimo Señor y suplicándole que "atento a que *soy natural de esta diócesis* y a que vivo en ella de doce años a esta parte..." Y en una nota a esta petición *"*[De otra mano, al pie del folio.:]... Es hijo de *vecinos* de Toledo y él es también *vecino*."

Sobre esas aportaciones de Randolph, que he preferido transcribir juntas, creo conveniente efectuar algunas puntualizaciones: Dice que *"*de las siete matrículas que le pertenecen, en seis de ellas figura como natural de Toledo", y creo, que al igual que cita literalmente la excepción, donde "no consta la usual abreviatura de *natural* antes de la villa o ciudad", debería haber escrito literalmente una de las seis inscripciones, para saber qué expresión constaba en ellas, si efectivamente era "natural", o "vecino", o "residente" o alguna otra. Porque la única que denota su origen indubitablemente es la de "natural".

Ante esta ambigüedad o falta de precisión, cabe la posibilidad de que Lenio dijera que es *"natural de esta diócesis"*, por pura conveniencia para mejor lograr sus planes o defender sus intereses.

Por tanto, mientras no se encuentre su partida de nacimiento o algún otro documento que de forma fehaciente determine el lugar exacto de su nacimiento, en virtud de los indicios, datos y abundantes testimonios que he ofrecido, que no son baladíes, creo sinceramente que se debe considerar a Lenio bilbilitano, hasta que se confirme documentalmente que no es así.

Sobre lo que pudo suceder, a tenor de los datos confirmados y otros posibles y verosímiles, se pueden elaborar numerosas hipótesis. Una de ellas es la siguiente:

Es indudable que los Lenio tienen acreditado su asiento en Calatayud hasta mediados del siglo XVI. Cabe la posibilidad de que Roque, como segundón, se viese precisado a marcharse de Calatayud a Toledo, al servicio del Cardenal Arzobispo, y contrajo matrimonio en esta

ciudad. Pero, de ser cierto lo apuntado, lo más seguro es que sus padres, los abuelos de Lenio, vivirían en Calatayud; así como el mayorazgo. Pero es probable y hasta posible que Roque tuviese en esta ciudad alguna propiedad. Y cabe que por fallecimiento del mayorazgo, les correspondiese toda o parte de la herencia. Y que tuvieran parientes en Cetina, donde también había arraigado una rama de los Lenio. Y asimismo cabe la posibilidad de que contasen con algún pariente o alguna propiedad en el cercano pueblo de Villel de Mesa. Y que como los veranos en Calatayud y en Cetina son tórridos, los pasasen en un lugar más fresco como Villel. Todos estos lugares citados se encuentran dentro de un espacio no mayor de unos 60 kilómetros cuadrados. Las combinaciones, especulaciones y elucubraciones que se pueden plantear son muchas. E, insisto, mientras no se encuentre ese documento, no se puede precisar el lugar exacto de su nacimiento y me remito a lo tan reiteradamente dicho.

Tampoco, por los datos obtenidos por Randolph se puede concretar la edad de Lenio. Hemos visto que, según la edad en que comenzara sus estudios en Salamanca, podría haber nacido entre 1555 y 1559. Lo más probable es que fuese después de 1557, cuando su padre, por el fallecimiento del Cardenal Arzobispo, dejase de ser su criado.

Con motivo de una información sobre la legitimidad y limpieza de sangre de Justo Pastor Morales para ordenarse sacerdote, en septiembre de 1600, dijo Lenio "ser de edad de más de treinta y cinco años", por lo que por lo menos, habría nacido en 1565. Pero hace notar Randolph que su condiscípulo Bartolomé Leonardo Argensola, a la misma pregunta, contestó "de más de treinta" y como había nacido en 1552, tenía 39 años. El mismo Lope se atribuye seis años menos en una ocasión. Como señala Randolph: *"*Los tres no hacían sino seguir una costumbre universal, común a todas las épocas y lejos de ser propiedad exclusiva de las mujeres." Por lo que Lenio, si tenía 35 años, habría nacido en 1565; y si tenía más años, por ejemplo 40, en 1560, y en fecha anterior, cuantos más años tuviese en realidad.

Para precisar y ampliar la biografía de Lenio, tengo que recurrir a Randolph, y a él se debe los datos que siguen, extractados de su libro:

Estudió el bachillerato en Salamanca y, en vez de cinco años, tardó nueve en graduarse, y coincidió con Góngora y con Bartolomé Leonardo Argensola. No alcanzó el título superior de Licenciado en Salamanca. Acaso lo consiguió en Sigüenza o en Alcalá de Henares. O, es

fácil, que se arrogase este título para dar mayor autoridad a su persona, costumbre muy de la época.

No sería extraño que Lenio estuviese en Lisboa en 1587 y que se alistase en la empresa naval de la "Armada invencible" contra Inglaterra, lo mismo que hicieron sus amigos Lope, Luis de Vargas Manrique, Félix Arias Girón y tantos otros.

En 1589, desempeñaba el cargo de Gobernador del condado de Galve[20], al que había llegado por la relación entre su madre y doña Ana de la Cerda, la condesa. Por aquel tiempo iba creciendo su fama como poeta, y reforzándose su amistad con Lope de Vega, con quien pudo coincidir a partir de 1592, en Alba de Tormes, donde Lope estaba desterrado.

Es posible que Lenio estuviese afiliado a la *Academia de los Anhelantes* de Zaragoza, calificada como la más importante entre las sociedades regionales después de la *Academia de los Nocturnos* de Valencia, lo que da motivo para admitir su presencia en la ciudad del Ebro, avalada también por su servicio a don Francisco de Híjar, a quien posiblemente acompañara en los viajes que hacía a posesiones de Aragón y, por supuesto, a Zaragoza; pero en Madrid y en Toledo es donde transcurría la mayor parte de su tiempo.

Encuentra un mecenas Lenio en don Francisco de los Cobos y Luna, segundo Marqués de Camarasa y Conde de Ricla, quien al ser designado capitán de las Guardias Españolas del Rey, lo nombró como secretario suyo y de las Guardias, cargo que desempeñó durante poco más de cuatro años.

En 1601 es ordenado como clérigo presbítero en Toledo y es posible que recibiese el hábito tan deseado de manos del Primado de las Españas, don Bernardo de Sandoval y Rojas. En septiembre de 1604 entra al servicio del joven don Jorge de Cárdenas Martínez de Lara, cuarto duque de Maqueda. Y al año siguiente, el duque, como patrono de la

[20] En los documentos citados al principio figura Lenio como Gobernador del Condado de Gálvez (Toledo). En el libro *Rimas* editado por la Diputación Provincial de Zaragoza no se consigna este dato. Sin embargo, para Randolph es Gobernador del Condado de Galve (Guadalajara). Creo que este investigador está en lo cierto por la relación que existía entre doña Ana de la Cerda, segunda condesa de Galve con Águeda, la madre de Lenio. Este mismo, en su testamento, deja un legado a doña Jerónima de Híjar y de la Cerda, condesa de Galve.

iglesia del Santísimo Sacramento de su villa de Torrijos, le nombra capellán mayor. En la primavera de 1607, según palabras de Randolph:

> … está disfrutando de los pequeños solaces y de la tranquilidad del ambiente torrijeño. Hasta ahora ha dado abasto a los asuntos de la iglesia y a los del duque sin estar a la mira de los suyos propios. Al llegar el mes de abril, le viene a la memoria el caso de su padre, quien no había tenido la oportunidad de preparar su alma para la inesperada pero siempre inevitable llegada de la muerte.
>
> Al redactar su testamento y última voluntad, pasan ante sus ojos los individuos que le han dado inspiración, protección o amistad, jóvenes y viejos, literatos destacados y humildes curas villanos. Cuando pide que se le entierre en la iglesia del Santísimo Sacramento, no había pensado en ausentarse una vez más de Torrijos. Ello es, que cae gravemente enfermo en Madrid en julio, donde a catorce días del mes, en una voz ahogada por el dolor dicta su codicilo, firmándolo con mano temblorosa. Sin otras modificaciones esenciales de su testamento, pide que le sepulten en la iglesia de la Santísima Trinidad de Madrid y cambia de albaceas. Once días después le llega el momento de su último viaje.
>
> El 25 de julio de 1607 fallece el criado de tres familias ilustres: el amigo de los famosos y el protector de los humildes; el poeta cuyas obras habían sido las delicias de todo el mundo. [Pág. 24].

Lenio fue un poeta de gran categoría, al que no se le ha hecho la justicia que merece. Le gustaba un estilo de vida libre de preocupaciones y dificultades. Fue uno de los principales creadores del "Romancero nuevo" y, al igual que su amigo Lope, escribió numerosos romances pastoriles (treinta y cuatro conocidos) y no pocos moriscos (once). También se expresó en romances satírico-burlescos que no van a la zaga de las creaciones de Góngora y Salinas. En *La dama boba* (acto III, escena III), Octavio, al relacionar diversas obras con sus autores, dice:

> ...; obras de Luque; / cartas de don Juan de Arguijo; / *cien sonetos de Lenio*, / obras de Herrera el divino, / el libro del *Peregrino* [de Lope] / y el Pícaro, de Alemán.

Es lamentable que no se encargara él mismo de la publicación de sus obras, y que tengan los estudiosos e investigadores que ir recuperándolas poco a poco, salvando un sinfín de dificultades. Pero está en camino hacia su total y completa reivindicación.

Por lo expuesto estimo que, mientras no se demuestre lo contrario, debe considerarse a Lenio aragonés –una condición capital marcada por Cervantes–, que fue sacerdote y graduado en Teología. También, que conoce a la perfección, por haberlos vivido, los escenarios donde transcurre la acción del *Quijote* de Avellaneda, en especial Toledo, Alcalá, Madrid, Zaragoza; y Ariza y Ateca, el valle del Jalón, en la Comarca de Calatayud, su ciudad natal. Las referencias en la novela a la Colegiata del Santo Sepulcro, al poner en escena a "dos canónigos del sepulcro de Calatayud y un jurado de la misma" y al citar a la "Cofradía del Santo Rosario"[21], especificando que la componían ciento cincuenta hermanos son motivos relevantes, que denotan un profundo conocimiento de Calatayud, sólo reservado a quien tienen una íntima relación con esta ciudad, pues la primitiva iglesia mudéjar del Santo Sepulcro se estableció en 1146, y sobre su solar y sus restos se comenzó la construcción de la actual Colegiata en 1605 (poco antes de que falleciese Lenio), que finalizó en 1613.

Además, reafirmando mi apreciación, en este mismo episodio, al referir Sancho que uno de los canónigos estudió en Salamanca: "—... si Dios me diera algún hijo en Mari Gutiérrez, que lo tengo de enviar a estudiar a Salamanca, do como este buen padre, aprenderá teología,…", me inclina a admitir la posibilidad de que Lenio puede ser protagonista de su propia novela, pues, como es sabido, se doctoró en Cánones por la Universidad de Salamanca.

Estas citas que, para el curso de la novela son irrelevantes, no aportan nada y podrían muy bien haberse suprimido, tienen para mí una

[21] Esta cofradía pudo tener su sede en la capilla del mismo nombre de la Iglesia de San Pedro Mártir de Dominicos, erigida a expensas de Benedicto XIII, el Papa Luna, y lugar donde estaban enterrados sus padres. Fue demolida a mediados del siglo XIX.

explicación: Que el autor quería subrepticiamente dejar constancia y resaltar la existencia de Calatayud; afirmar que conocía esta ciudad sin descubrirse, sin soltar prenda. ¡Y tanto que la conocía, pues en el caso –hipotético– de que no hubiese venido en ella al mundo, allí tenía sus raíces!

A más abundamiento, la capacidad y calidad literaria de Lenio es avalada y alabada por sus coetáneos, algunos de ellos los escritores más ilustres del siglo de oro. Dominaba el latín. Era excelente poeta. Fue afamado autor de comedias, alguna, como hemos indicado, atribuida a Lope de Vega. Desempeñó el ejercicio de las Armas como capitán de las Guardias Españolas y puede considerársele hombre de gobierno y de mundo. Recorrió la mayoría de las ciudades de España. Estudió Cánones en Salamanca. Vivió en Valladolid. Estuvo especialmente relacionado con Zaragoza. Fue gobernador del Condado de Galve; y capellán mayor de la iglesia del Santísimo Sacramento de Torrijos (Toledo), y vivió y falleció en Madrid.

Pero esto no es todo. Recorriendo el camino que nos va a llevar a la resolución del enigma de Avellaneda, hay muchas cosas dignas de ser reseñadas. Por ejemplo: Salvo los protagonistas Don Quijote y Sancho, en la obra de Avellaneda, el personaje principal es don Álvaro Tarfe. Pues bien, junto a este personaje literario, aparecen en esta obra con profusión otros como Zaida, Zaide, el Rey Marsilio, Cegríes, Zegrí, Gomeles, Abencerrajes, Maestre, Machuca, Bravonel de Zaragoza, Garcilaso, Almoradí, Abenámar, Quiñonero, Muza, Galaor, y algún otro.

Quien emplea estos nombres, así como los de Arïosto, Apolo, Arias, Claridiana, Cupido, César, Esculapio, Filis, Galeno, Horacio, don Juan, Lucrecia, Lucrecias romanas, Marte, Ninfas, debe estar familiarizado, indefectiblemente, con los romances (moriscos, caballerescos, amatorios, etc.) Y es revelador que todos estos mismos nombres aparecen en las *Rimas de Lenio*[22]. Y no hay que olvidar algo muy significativo, que este poeta, junto a Lope, Góngora, Quevedo y otros, es uno de los creadores del "Romancero nuevo"; y que conforme avanzan las

[22] En el artículo *Diversos nombres utilizados por Lenio en sus poemas se encuentran en el* Quijote *de Avellaneda* (en proceso de publicación), incluyo una lista de cerca de cien nombres propios de personajes históricos, bíblicos y del romancero, y de ciudades, ríos y lugares comunes a los poemas y al apócrifo. Así como varias voces de germanía.

investigaciones en torno a Lenio, su figura y categoría alcanzan mayor relieve.

Incidiendo en este punto, hay otro dato que creo es importante y revelador. En el capítulo XXIV que trata de *"Cómo don Quijote y Sancho llegaron a Sigüenza y de los sucesos que allí todos tuvieron, particularmente Sancho, que se vio apretado en la cárcel"*, en una larga parrafada dirigida a la gente dice don Quijote:

> ...¡Erguid, erguid, pues, vuestras derrumbadas cuchillas! Salga Galindo, salga Garcilaso, salga el buen Maestre y Machuca, salga Rodrigo de Narváez. ¡Muera Muza, Cegrí, Gomel, Almoradí, Abencerraje, Tarfe, Abenámar, Zaide, mejor para cazar liebres que para andar...

De todos estos nombres, ya citados con anterioridad, voy a fijar la atención en *Machuca*. Se trata del capitán don Bernardo de Vargas Machuca, descendiente de Diego Pérez Vargas, quien en 1599 publicó su libro *Milicia y descripción de las Indias* (ed. V.E., Madrid, 1892), en cuyos preliminares del libro figura este soneto de Lenio que comienza: "Los límites de España dilatando,"

Creo que hay que tener muy en cuenta estas *coincidencias*, que tienen más valor al disponer solamente de una mínima parte de la producción de Lenio; y es una lástima no poder cotejar la caligrafía de la novela apócrifa con alguna de sus comedias o de sus poemas o manuscritos.

Otra muestra de relación o interconexión de Lenio con Aragón y, específicamente con Calatayud, la tenemos, posiblemente, en los elogiosos tercetos que dedica al doctor Pedro Torres, publicados en el *Libro de la enfermedad de las bubas*. Cita Lenio la patria de su autor, Daroca, una ciudad cercana (38 km.) y dependiente de Calatayud en muchos aspectos, y el río Jiloca que la cruza, que desemboca en el Jalón, en el término de la ciudad bilbilitana.

Así mismo, en la novela de Avellaneda, aparecen gran cantidad de nombres de jerga y apodos, lo mismo que en las *Rimas*. Tengo que decir que, sólo dos coinciden: un "rufo" (rufián) sacristán; y "trena" (cárcel), pero indican preferencia de *ambos autores* por usarlos. Y no me resisto a decir, aunque soy consciente de que no tiene ningún valor probatorio, que encuentro similitudes entre el lenguaje poético y el de la novela, sobre todo cuando se describen paisajes o se alude a virtudes o cualidades femeninas.

Hasta aquí, la biografía de Lenio.

Salta a la vista que la mayoría de los rasgos apuntados por Gómez Canseco atribuidos a Avellaneda, y que conforman su perfil, coinciden con sospechosa exactitud con los del autor biografiado a quien denominamos Lenio. Dicho en otras palabras: si con todos esos rasgos se confeccionase un traje virtual, éste se acomodaría, casi a la perfección en este personaje. Por este motivo, más de alguno puede caer en la tentación, o dar por seguro que Avellaneda es Lenio, y en parte no va descaminado. Máxime si se detiene a pensar que con esta identificación se resuelven varios problemas no mancos:

Uno es encontrar una justificación al motivo por el que el apócrifo se publica con seudónimo, en contra de la norma vigente en aquella época en que las "repeticiones" llevan la firma de su autor. Por ejemplo, *Las lágrimas de Angélica* (1586), de Luis Barahona de Soto y *La hermosura de Angélica* (1602), de Lope de Vega. *La Arcadia* de Sannazaro y otra *Arcadia* (1598) de Lope de Vega. La *Diana* de Jorge Montemayor; la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez, y la *Diana enamorada* (1564) de Gaspar Gil Polo. Y un caso similar al que nos ocupa es el *Guzmán de Alfarache* (1602) de José Martí, entre el primer *Guzmán* (1599) y el segundo (1604) originales de Mateo Alemán. Y además, porque el birlarle a un colega la cartera no conllevaba pena de cárcel; acaso se expondría a la ira y denuestos del perjudicado, en este caso Cervantes. Aunque es algo relativo, porque igual (como sucede actualmente) le daba opción a beneficiarse de esta "publicidad" gratuita, si sabía aprovecharla. Y no hay que echar en saco roto, que un don nadie literario se hubiese dado con un canto en los dientes por presumir de la autoría del apócrifo; y un consagrado no veo que tuviese ningún inconveniente en atribuírsela.

Otro problema es bien simple. Si una de los razones de la publicación del apócrifo fue la de la venganza, un requisito lógico e imprescindible es actuar con rapidez, y no con diez años de retraso. Este lapso equivalía entonces a una cuarta o quinta parte de una vida, y a la mitad de la etapa de madurez. Esta tardanza, a todas luces anómala, acompañada del anonimato, tiene que obedecer a la conjunción de unas causas poderosas y anormales. ¿Acaso tendrá algo que ver en ello que el autor del apócrifo reposaba en el sueño de los justos?

A quienes crean tras leer las líneas anteriores que la identificación de Avellaneda está ya resuelta, les diría que hay que afrontar este delicado

asunto con mucha prudencia[23]. Después de más de tres siglos de enormes y continuados esfuerzos, de intentos fallidos, no hay que darle más vueltas, no se puede resolver este misterio, de la noche a la mañana, en un santiamén, a pesar de que a este respecto recordaba Azorín[24] la carta robada de Poe, buscada el los sitios más ocultos, sin darse cuenta de que estaba sobre la mesa.

Y, por último, no quedaría completo este artículo sin transcribir un párrafo[25] de Marcelino Menéndez Pelayo y exponer alguna consideración sobre este interesante asunto:

"Sospecho que Lenio es el poeta aragonés Pedro Liñán de Riaza, tan encomiado por Lope de Vega; tal vez algún día pueda demostrarlo, hoy me contento con apuntar esta sospecha."

Ahora, si tenemos en cuenta la indudable y contrastada autoridad de don Marcelino, debemos conceder a su sospecha credibilidad. Un personaje importante en *La Galatea* es Lenio, a quien Cervantes, cuando aparece en esta novela, en el Primero Libro, la descripción que de él hace no es precisamente favorable:

[23] Quien lo desee, puede ampliar la información consultando los artículos y un libro que hasta el momento tengo publicados en Revistas Electrónicas. Omito los títulos por "necesidades del guión" al elaborar este artículo. Pero se puede acceder a ellos buscando en Internet con mi nombre y apellidos junto a Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Lemir, Tonos o Anales Cervantinos.

[24] José Martínez Ruiz "Azorín": *Pensando en España*, Madrid, 1940. Ensayo breve, titulado "¿Claro como la luz?", reproducido después en el libro *Con Cervantes*, Buenos Aires, 1947, Colección Austral, de Editorial Espasa-Calpe.

[25] Marcelino Menéndez Pelayo: "Miscelánea Científico y Literaria", de Barcelona, 1874. Recogido en Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (2005) Estudios Cervantinos. El Quijote de Avellaneda.

En los datos biográficos, títulos de libros y poemas antecedentes, he sustituido el nombre de Liñán por el de Lenio. Y el apodo "Silori", es en realidad "Riselo".

> ; y al quebrar de la cuesta, donde aquella mañana había topado a Elicio, oyeron todos la zampoña del desamorado Lenio, el cual era un pastor en cuyo pecho jamás el amor pudo hacer morada, y desto vivía él tan alegre y satisfecho, que en cualquiera conversación y junta de pastores que se hallaba, no era otro su intento sino decir mal del amor y de los enamorados; y por esta extraña condición que tenía, era de los pastores de todas aquellas comarcas conocido, y de unos aborrecido, y de otros estimado. Galatea y los que allí venían se paraban a escuchar, por ver si Lenio, como de costumbre, alguna cosa cantaba. Y luego vieron que, dando su zampoña a otro compañero suyo, al son della comenzó a cantar…

Soy un lego en este punto, pero intuyo que los personajes pueden ser un réplica de personas reales (de hecho, se ha identificado a Galatea con Catalina; y a Elicio con el propio Cervantes), y la trama se presta a sacar a relucir defectos de los personajes ficticios o inflingirles ofensas, reproches, o pullas. Y estos ataques soterrados o desconsideraciones han podido devenir en los "sinónimos voluntarios", uno de los desencadenantes o impulso de la creación del *Quijote* apócrifo.

Por otra parte ¿es casualidad o tendrá alguna relación el apelativo repetidamente aplicado por Cervantes en *La Galatea de* "desamorado" a Lenio, y el que Avellaneda aplique el mismo "desamorado" al caballero don Quijote? También atribuye con frecuencia el calificativo de "discreto" a Lenio. Menéndez Pelayo dijo: "Nada de lo que se refiere al *Quijote* puede ser indiferente para ningún español, y pocas cosas se refieren a él de tan cerca como la tentativa audaz del que intentó suplantar a Cervantes y arrebatarle su gloria." Este tema, conforme transcurre el tiempo, nos depara nuevas sorpresas.

A
B C D E
F

ETIÓPICAS

6 (2010)

ÍNDICE

6 (2010)

ARTÍCULOS

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, *El* Coloquio de bienaventuranza *de Juan Sedeño. Fidelidad y libertad frente a los modelos clásicos*

Antonio Sánchez Portero, *Salamanca en el Quijote y la identidad de Avellaneda*

Jorge Fernández Gonzalo, *Elementos carnavalescos en* El Quijote. *Del carnaval al libro y del libro al carnaval*

ARTÍCULOS

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo

Antonio Sánchez Portero

Jorge Fernández Gonzalo

EL *COLOQUIO DE BIENAVENTURANZA* DE JUAN SEDEÑO.
FIDELIDAD Y LIBERTAD FRENTE A LOS MODELOS CLÁSICOS

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo
Ávila – IES Jorge Santayana

1.- INTRODUCCIÓN

El humanista Juan Sedeño, natural y vecino de Arévalo, publicó en 1536 la obrita *Dos Coloquios de Amores y otro de Bienauenturança*, que se conserva en un ejemplar en la Boston Public Library, y que fue reeditada en 1986 por Pedro Cátedra.

Los *Coloquios de amor*, ya desde Menéndez Pelayo, gozan del favor de la crítica, por el acierto con que Sedeño funde la materia celestinesca con la influencia de Erasmo (*Coloquio del galán y la dama)*, así como por la naturalidad y gracia de su protagonista femenina. El *Coloquio de bienaventuranza*, con su severidad formal y temática, ha atraído menos la atención. Sin embargo, tiene el interés de mostrarnos cómo un humanista castellano del siglo XVI se enfrenta a una materia clásica muy conocida: con respeto, pero aprovechando su margen de libertad.

2. EL MODELO GENÉRICO: LOS *COLOQUIOS* DE ERASMO DE ROTTERDAM

La deuda del opúsculo de Sedeño con los coloquios de Erasmo es muy grande. El arevalense debe al holandés: la forma dialogada; la falta de referencias al espacio en que transcurre el diálogo[1]; el rigor dialéctico, por

[1] Como ha señalado Jesús Gómez (*El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 30), en el género del diálogo lo principal es el intercambio de ideas, por lo que "la topografía y la cronología son accesorias". Tanto en Erasmo como en Sedeño, más que accesorias son inexistentes. Aunque es verdad que se trata de una característica que se da en muchos otros diálogos: según Jacqueline Ferreras (*Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana,* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2003, p. 612), en 37 de los 120 que son su objeto de estudio.

cuanto es frecuente la exigencia que hace un personaje a otro de demostrar lo que afirma; la intención de tratar un tema cotidiano y de interés.

Sin olvidar que Sedeño capta el objetivo fundamental del coloquio erasmiano: demostrar la fuerza de la palabra; demostrar cómo, por medio del diálogo, alguien convence a su interlocutor para que vaya por un camino más acertado.

3. FORMA DEL COLOQUIO

Entre las variadas formas del diálogo renacentista, Asunción Rallo, esquematizando, diferencia tres tipos[2]:

- Diálogo platónico: en el que hay un equilibrio armónico entre las intervenciones, con la consiguiente variedad de perspectivas.

- Diálogo lucianesco: en el que lo principal, más que la búsqueda del conocimiento, es desenmascarar la realidad, desnudando la apariencia. Permite el uso de la fantasía y la ficción.

- Diálogo aristotélico-ciceroniano. Muy cercano al género del *tratado*, ya que no hay dialéctica, sino que prácticamente consiste en el monólogo de un maestro, de vez en cuando interrumpido por las preguntas de uno o varios discípulos.

El *Coloquio de bienaventuranza* de Sedeño se inscribe absolutamente en este último apartado. Así lo ha señalado también Pedro Cátedra:

> depende bastante de un tipo de dialogo petrarquesco, de base no dialéctica, cabría decir, paralela, con respuestas secas y concluyentes. Es el esquema del diálogo mental, cerrado, del *De remediis utriusque fortune*, que por entonces hacía ya veintiséis años que corría en romance

[2] Asunción Rallo, *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*, Madrid, Síntesis, 2007, pp. 145. Jacqueline Ferreras (*op. cit.*, p. 627) hace una clasificación diferente, basada en el resultado del diálogo: desde el diálogo *cerrado*, en el que un maestro contesta a las preguntas de sus discípulos sin suscitar la menor crítica ni duda, hasta el diálogo *abierto*, con pluralidad de posiciones; entre ambos tipos hay una serie de posibilidades intermedias. El *Coloquio de bienaventuranza* de Sedeño entra evidentemente en el primer tipo de los señalados por Ferreras.

> castellano y convivía en buena compañía con los nuevos géneros y formas espirituales[3].

En cuanto a la estructura, Jesús Gómez señala que los diálogos suelen constar de dos partes: *Praeparatio* (presentación de los personajes y el contexto) y *Contentio* (discusión de una idea); ésta a su vez consta de una *Propositio* (el discípulo desea conocer la opinión del maestro) y una *Probatio*. No son inusuales los diálogos que comienzan con una *Propositio ex abrupto* (es decir, sin *Praeparatio*)[4]. Éste es el caso del coloquio de Sedeño.

4. FUENTES CLÁSICAS DEL *COLOQUIO DE BIENAVENTURANZA*

Este coloquio desarrolla una conversación entre Solón y el rey Creso; en ella, a pesar de la insistencia del rey, Solón se niega a considerarle un hombre feliz por el simple hecho de ser rico y poderoso.

El episodio tuvo bastante eco en la antigüedad. Arranca de Heródoto, pero también lo cuentan Luciano, en forma de diálogo, y Plutarco[5].

De estos tres autores, la fuente para Sedeño es Heródoto, de quien toma el argumento general y una serie de detalles e ideas, aunque se aparta de él con bastante libertad, como veremos.

Respecto de Luciano, con quien coincide Sedeño, como es evidente, en el empleo de la forma diálogo, hay una curiosa deuda: de él toma el orden de los ejemplos que Solón pone a Creso: primero los hermanos Cléobis y Bitón, y después el atenienese Telo (en Heródoto y en Plutarco el orden es el inverso)[6].

A Plutarco, por supuesto, Sedeño lo conocía. Así, en la *Summa de varones ilustres*, al desarrollar el capítulo de Solón, lo sigue fielmente. Sin

[3] Juan Sedeño, *Coloquios de amor y bienaventuranza*, ed. Pedro Cátedra, Barcelona, Stelle dell'Orsa, 1986, pp. 49-50.

[4] Jesús Gómez, *op. cit.*, pp. 43-46.

[5] Heródoto, *Historia*, I, 28-33; Luciano, *Caronte o Los contempladores*; Plutarco, *Vidas paralelas: Solón*, 27-28.

[6] Jesús Gómez ("Dos consideraciones sobre la presencia de Petrarca en España". Dicenda, nº 9, 1990, pp. 139-149) ve (p. 149) una "evidente semejanza" entre el coloquio de Sedeño y el de Luciano; pero, exceptuando este detalle y la forma dialogada, la semejanza es mucho mayor con Heródoto.

embargo, en el coloquio del que nos ocupamos, se aparta del autor de las *Vidas paralelas*, que relata el episodio de forma bastante sintética.

5. SEDEÑO FRENTE A SU MODELO

Aunque el coloquio de Sedeño se presenta como materia continua, se puede dividir en cuatro partes, según el tema dominante en cada una. En estas secciones la presencia de Heródoto es, como veremos inmediatamente, variable.

5.1. PRIMERA PARTE: LA FELICIDAD CONSISTE EN UNA MUERTE HONROSA

Comienza el diálogo Creso, comentando a Solón que se cree el más feliz de los hombres por su gran poder. La respuesta del sabio griego es que el poder no es fuente de felicidad porque no procede del propio mérito, sino de la herencia o la tiranía; así las cosas, los súbditos no aman al poderoso, sino que le temen; del temor viene el odio; por tanto, el poderoso no se puede fiar de nadie, sino que se debe cuidar de todos[7]. Esta idea no está en Heródoto, pero es proverbial; la desarrollan, por ejemplo, Petrarca[8] o los *Proverbios de Séneca*[9].

Contraataca entonces Creso añadiendo otro argumento para creerse el más feliz de los hombres: su gran riqueza. La réplica de Solón es traer a colación el conocidísimo tópico de la rueda de la fortuna; basándose en él, niega que las riquezas proporcionen la felicidad, "pues dellas la mayor certidumbre es antes pérdida que conservación de sí mesmas".

Pide entonces Creso a Solón que le señale al hombre más afortunado. Como ya hemos visto, Sedeño sigue el orden de respuestas de Luciano, y

[7] "Solón.- Porque como la adquisición de los reynos sea más por genealoga sucessión o tiránica fuerça que por propios méritos, con más razón, ya que a la tal possessión algún nombre le pertenezca, será desventura que bienaventurança. La qual, ya que quieras dezir que consiste en la potentíssima magestad que tienes, es gran error, pues claro conosces que tus súbditos más por temor que por amor te obedecen y ayudan a sostener la potencia de que te precias y como el temor en el siervo antes concita odio y rancor que buena voluntad, con más razón te puedes llamar mal que bienaventurado, pues de tantos te cumple guardar que de ninguno te puedes fiar."

[8] Petrarca, *De remediis*, libro I, diálogo 95, *Del que ocupó la tiranía*.

[9] Cito por: Anónimo, *Proverbios de Séneca*, edición de Jacobo Cromberger (Sevilla, 1528).

no de Heródoto. Comienza, pues, señalando a los hermanos Cléobis y Bitón. De esta historia –la muerte inesperada de los dos hermanos mientras dormían, después de haber ganado fama de buenos hijos- se desprende la idea que va a predominar en adelante: la muerte es mejor que la vida. Esta idea no era extraña a la cultura griega, y ya está en Heródoto, en el mismo episodio. Sedeño justificará la superioridad de la muerte diciendo que, gracias a ella, los dos hermanos no pierden la gran gloria alcanzada, la cual, si hubieran seguido viviendo, la habrían podido perder. Tal justificación no es tampoco nueva. La podemos ver, en una formulación parecida, en los *Proverbios de Séneca* (fol. XXXI, r).

Creso pregunta a quién colocaría Solón en el segundo lugar en la escala de la felicidad. Solón sitúa a Trophonio y Gametes (Agamedes). Este ejemplo no está en Heródoto, y lo introduce Sedeño por su cuenta para ampliar la conversación de Creso y Solón y dejar más patente su idea central. Es una historia semejante a la anterior; de ahí que Sedeño las asocie: Trophonio y Agamedes construyen un templo para Apolo, que los recompensa con una muerte honrosa. Es por tanto una prolongación del mismo tema: superioridad de la muerte sobre la vida.

En el tercer lugar de la escala coloca Solón a Thello (Telo), que ocupaba el primer lugar en el pasaje de Heródoto. Sedeño se aparta significativamente del autor griego, ya que éste destaca por igual la felicidad de la vida de Telo y su honorable muerte en la batalla y sus honras fúnebres. Sedeño resume lo primero y se extiende más en lo segundo.

Por consiguiente, podemos sintetizar que la actitud de Sedeño frente a Heródoto en esta primera parte es de *imitación activa*. Adopta de él el planteamiento (conversación de Creso y Solón acerca de la felicidad), los dos ejemplos que pone Solón y algunas ideas y detalles que no encontramos ni en Plutarco ni en Luciano: que Telo murió en la batalla de Eleusis, donde recibió honrosa sepultura; que es mejor la muerte que la vida; que Cléobis y Bitón murieron porque su madre rogó a los dioses que les dieran una recompensa por su buena acción.

Sin embargo, también se aparta en aspectos significativos: pone en boca de Solón un argumento que no está en Heródoto (no tiene mérito ser rey porque el gobierno lo ha heredado y se basa en el temor de sus súbditos, no en su amor); altera el orden de los ejemplos, imitando a Luciano; e introduce entre ellos un ejemplo inexistente en Heródoto (Trophonio y Agamedes).

5.2. SEGUNDA PARTE: LA RIQUEZA NO DA LA FELICIDAD

Pregunta Creso a Solón su opinión sobre las riquezas. ¿No estima la felicidad que se alcanza gracias a ellas? La contestación de Solón es negativa. Con una serie de argumentaciones, el sabio reafirma su postura, expresada en la primera parte: no son las riquezas, sino la muerte honrosa lo que da la felicidad.

En esta parte la influencia de Heródoto es completa. Se puede decir que Sedeño realiza prácticamente una traducción libre. La única diferencia entre ambos autores es la actitud de Creso, arrogante y zafia en Heródoto; dócil y atenta en Sedeño.

5.3. TERCERA PARTE: DESPRECIO DE LA RIQUEZA Y ELOGIO DE LA POBREZA

Este motivo temático, esbozado en el apartado anterior, se desarrolla en este apartado extensamente. A partir de aquí todo el coloquio es una adición original de Sedeño. Los argumentos de Solón son:

- La riqueza no se consigue sin peligro: ejemplo de la espada de Damocles. Esta anécdota fue divulgada a partir de Cicerón (*Tusculanas*) y Horacio (*Odas*). Sedeño quizá la tomó del primero, puesto que más adelante encontramos otra deuda con la misma fuente.

- Es más feliz la pobreza que la riqueza: ejemplos de los romanos Manio[10] Curio Dentato y Cayo Licinio Fabricio[11].

- La riqueza trae codicia y fin desastrado: ejemplos de Craso[12] y Midas.

[10] Sedeño no le llama *Manio*, sino *Marco,* tanto en los *Coloquios* como en la *Summa de varones ilustres*. El capítulo de la *Summa* dedicado a este cónsul romano señala las fuentes de Sedeño: Tito Livio, Plinio y Plutarco, en la vida del rey Pirro.

[11] Sedeño también le menciona como Cayo Licinio Fabricio en la *Summa de varones ilustres*, pero su nombre era Gaius Fabricius Luscinus. Para la biografía de este cónsul romano utiliza como fuentes a Plutarco, Tito Livio, Floro y Plinio el Joven.

El desprecio por la riqueza y el elogio de la vida pobre en el campo es un tópico antiguo, muy querido en la historiografía de Roma, en la época de la república. Nos ha llegado tratado poéticamente por Horacio, y lo encontramos posteriormente en multitud de obras doctrinales, como en *De remediis* de Petrarca[13].

5.4. CUARTA PARTE: CUANTO MÁS TEMPRANA SEA LA MUERTE, MÁS FELICIDAD

Este motivo temático, ya esbozado en la primera parte, se desarrolla ahora con mayor extremismo, pero con lógica, de acuerdo con lo antes defendido: si la muerte es mejor que la vida, cuanto antes se produzca será preferible. Al pedir Creso a Solón que demuestre su aserto, éste recurre a un argumento de autoridad: el filósofo Hegesias, de la escuela de Cirene, a quien –cuenta- el rey Ptolomeo le prohibió hablar de esto en las escuelas, porque, a consecuencia de sus doctrinas, muchos se suicidaban. La fuente es Cicerón (*Tusculanas*, I, 34). Añade el ejemplo de Pompeyo: si hubiera muerto a tiempo no habría sido derrotado y habría entrado en la historia con fama inmortal. Y por último añade otro argumento de autoridad: el sátiro Sileno, que reveló a Midas, como premio por haberle dejado en libertad, que lo mejor para el ser humano es no nacer o morir pronto[14].

Termina el coloquio con las palabras del rey, que expresa su intención de mudar de conducta, convencido por los argumentos del filósofo.

5.5. NOVEDAD DE LAS PARTES TERCERA Y CUARTA

Las partes tercera y cuarta son completamente originales de Sedeño (aunque no lo son los argumentos empleados, todos de larga tradición); el autor de Arévalo alarga el diálogo entre el rey y el sabio, y añade un

---

[12] En la *Summa de varones ilustres* Sedeño señala a Plutarco como su fuente para la biografía de Craso.

[13] Petrarca, *De remediis*, libro 1, cap. LIII: *De la abundancia de las riquezas*.

[14] No sé a ciencia cierta cuál fue la fuente de Sedeño para este conocido episodio mitológico. Algunos críticos indican que el origen de esta anécdota está en Apolodoro (*Biblioteca mitológica*) o en Ovidio (*Metamorfosis*), pero erróneamente, porque estos autores se refieren a Sileno varias veces, pero no recogen esta respuesta dada a Midas. Sí la recoge Plutarco (*Consolatio ad Apollonium*, 27, 115B-C), quien a su vez la atribuye a Aristóteles. Más cerca de Sedeño, la recoge Antonio de Guevara en su *Relox de Príncipes* (Libro III, cap. 32).

amplio abanico de relatos mitológicos o históricos que faltan en los tres autores clásicos citados. Lo más llamativo del caso es que estos ejemplos constituyen unos flagrantes anacronismos, ya que la mayoría son posteriores a la época de Solón y Creso. Cuesta trabajo creer que Sedeño no lo advirtiera, por lo que hemos de pensar que no dio importancia al hecho, ya que no redacta un libro de historia, sino una creación literaria. En el relato de este mismo episodio que hace en la *Summa de varones ilustres* sigue fielmente a Plutarco, como hemos dicho, por lo que elimina todos estos añadidos antihistóricos.

En la cuarta parte, también se aparta Sedeño de los modelos en un detalle muy interesante: según los clásicos, el rey Creso despreció los consejos de Solón: "Sin hacerle el menor caso, lo despidió", dice Heródoto; y algo semejante narra Plutarco. Luciano, por su parte, pone en boca de Creso esta frase: "Siempre haces la guerra a mis riquezas porque me tienes envidia"[15]. Sedeño se aparta muy significativamente de este final, y hace que Creso quede convencido por Solón:

> Creso.- Has provado tan bien tu intención que estoy determinado de oy más no inquietar mis súbditos por codicia de riquezas, pues tan poca bienaventurança me paresçe que prometen.
>
> Solón.- En quanto assí lo hizieres estarás más propinco a la beatitud.

Por último, notemos una diferencia de carácter general: no es Creso, sino Solón, quien está investido de autoridad. Creso le pregunta no como rey, sino como discípulo; y quien pone fin al coloquio es Solón, como el maestro que da fin a la clase:

> Solón: [...] Y esto te doy por último consejo en quanto a la passada altercación, para cuya conclusión lo dicho baste.
>
> Creso.- Como te paresciere.

6. PRESENCIA DE ERASMO

Las significativas diferencias del coloquio de Sedeño en relación con el modelo me llevan a pensar que no está ausente de él la sátira política de Erasmo contra los malos gobernantes: su avaricia, su amor a la guerra, su tiranía.

[15] A esto le sigue el famoso episodio según el cual, después de que Creso fuera vencido y apresado por Ciro el Grande, se acordó de Solón cuando le iban a quemar en la hoguera. Por ello, Ciro le perdonó.

Precisamente, en su comentario al adagio *Aut regem aut fatuum nasci oportere* ('para rey o para necio se nace'), Erasmo enumera reyes estúpidos para demostrar "que a lo largo de varios siglos fue raro el príncipe que no introdujo con idiotez insigne los mayores desastres en los asuntos humanos"; en esta enumeración incluye a Creso:

> ¿Qué entendederas crees que tuvo Creso, rey de Lidia –si de veras estaba, como lo describió Heródoto, tan ufano de su oro y de sus gemas- que se indignaba con Solón porque éste había rehusado darle apodo de feliz? [16]

En otros lugares, Erasmo critica al rey tiránico al que su pueblo teme pero no ama. Véase el tratado *La educación del príncipe cristiano* o el comentario a los adagios *Scarabeus aquilam quaerit* ('El escarabajo acecha al águila') o *Spartam nactus es, hanc orna* ('Haz honor a Esparta, la suerte te la otorgó'). Asimismo, en el adagio *A mortuo tributum exigere* ('Exigirle el tributo a un muerto') critica a aquellos príncipes que quieren enriquecerse a toda costa. Todas estas ideas están condensadas en los breves párrafos del coloquio de Sedeño reproducidos en el apartado anterior.

Dentro de su pesimismo general, el diálogo de Sedeño finaliza con un punto de optimismo, al creer que un mal gobernante como Creso puede deponer su actitud y dejarse convencer por la razón de un sabio filósofo.

También esto nos lleva a Erasmo, con su incansable defensa de la paz y su denuncia de los malos reyes que continuamente están promoviendo guerras por ganar un par de castillos. Parece como si Sedeño esbozara tímidamente la idea de un mundo mejor si los gobernantes escucharan a consejeros como Solón en la antigüedad y Erasmo en su época.

De acuerdo con ello, Sedeño ha invertido los papeles en su diálogo con plena conciencia, dotando de autoridad a quien tiene la autoridad moral, no a quien tiene el poder y la riqueza.

Este papel preponderante que creo ver en la influencia de Erasmo no se opone a que haya otras influencias, en un punto tan tratado por diversos autores. Por ejemplo, Petrarca insite en la falta de reposo del tirano, como hemos visto.

[16] Ramón Puig de la Bellacasa, (ed. y trad.), Erasmo de Rotterdam, *Adagios del poder y de la guerra y teoría del* adagio, Generalitat Valenciana, 2000, pp. 134 y 135.

También puede haber influencia de Erasmo en el tema fundamental del coloquio: la preferencia de la muerte frente a la vida. Éste es el tema de otro adagio del autor holandés: *Optimum non nasci* ("Lo mejor es no nacer"). No obstante, el tema es un tópico muy antiguo que se remonta a la literatura griega, donde fue muy corriente.

7. SEDEÑO EN EL DEBATE NEOESTOICO

Este coloquio se inserta plenamente en el movimiento neoestoico[17]. En el seno de esta filosofía se produjo una contienda entre el Dolor y la Razón (utilizando los términos que emplea Petrarca en la segunda parte de *De remediis*): entre quienes ponían el acento en la miseria humana (como Inocencio III: *De miseria humanae conditionis*) y quienes hacían hincapié en la dignidad humana como paliativo de esa miseria.

Esta segunda postura, más optimista, prefiere considerar, más que la miseria humana, los aspectos positivos del ser humano: es imagen de Dios, es el rey de la creación, tiene conocimiento y libre albedrío. Sus conceptos clave son el ya citado de *dignidad humana* y también el de *virtud*. En esta línea se sitúan, por ejemplo, *De vita beata*, de Lucena, o el *Diálogo de la dignidad del hombre*, de Pérez de Oliva. Esta postura *optimista*, uno de cuyos iniciadores es Petrarca, tiene una visión matizada de la muerte: es mala, aunque puede ser buena para librar a la persona de

[17] El movimiento filosófico estoico ha tenido a lo largo de los siglos una importancia incalculable en la historia de la literatura. Aunque esta doctrina nació en Grecia, los dos autores que por su influjo más la introdujeron en la literatura fueron romanos: Horacio (con sus tópicos *beatus ille* y *aurea mediocritas*) y Séneca, que define la virtud como causa y consecuencia de la superación de las adversidades, y concibe la muerte como liberación. (No sólo habría que hablar de Séneca; también de *pseudoséneca*, ya que obras como los célebres *Proverbios de Séneca* en realidad tienen poco del pensador cordobés. Una obra muy divulgada en el siglo XVI, y próxima a Sedeño en el tiempo, fue *Los cinco libros de Séneca en romance* -Alcalá, imprenta de Miguel de Eguía, 1530-, cuyo primer libro se titula *De la vida bienaventurada*). Más adelante, la fácil compenetración de las doctrinas estoicas con el cristianismo convirtió al estoicismo en un poderoso río que atravesó toda la Edad Media y Renacimiento. Desde la Edad Media, dos autores ejercen una influencia estoica profunda y duradera: Boecio (*De consolatione philosophiae*) y Petrarca (*De remediis utriusque Fortunae*). En el Renacimiento transmiten esta filosofía de la vida autores de gran éxito, como Erasmo o Antonio de Guevara (*Vida de Marco Aurelio*). Es muy probable que Sedeño conociera todas estas obras, ya que tuvieron una amplia divulgación en su época.

su miserable condición. Frente a esta actitud más moderna, más renacentista, Sedeño (mejor dicho, el personaje Solón, de Sedeño) hace una interpretación más medieval, enormemente reduccionista y pesimista de la filosofía estoica: considera la muerte como única solución contra la miseria humana (no sólo contra la desgracia); incluso considera feliz la muerte en la infancia. Ahora bien, la consideración de *modernidad* debe interpretarse en términos puramente históricos (es más tardía la interpretación *optimista*); no en el sentido de que una interpretación sea filosóficamente más válida que la otra. A muchos lectores de hoy, el pesimismo radical del diálogo de Sedeño puede parecerles más moderno o actual que el optimismo de un Lucena o un Gianozzo Manetti.

SALAMANCA EN EL QUIJOTE Y LA IDENTIDAD DE AVELLANEDA

Antonio Sánchez Portero
Centro de Estudios Bilbilitanos
Institución "Fernando el Católico" del CSIC

Partiendo de unos hechos contrastados: que Liñán de Riaza se llama Pedro; se titulaba "Licenciado" y se había "graduado en Cánones por Salamanca"; de la enemistad que surgió entre Cervantes y Lope, puesta de manifiesto por los sonetos[1]: "Hermano Lope, bórrame el soné– / De versos de Ariosto y Garcilá– /", y: "Yo no sé de los, de li ni le / ni, si eres Cervantes, co ni cu /"; por la carta de Lope a Cervantes fechada en 1604: "ninguno tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a don Quijote"; y de que Cervantes ridiculiza y satiriza a Liñán, y especialmente a Lope, en la Primera Parte, dando motivo a que un tal Avellaneda, alegando que el primer Quijote ofende "a mí, y particularmente a quien tan justamente celebran… por haber entretenido los teatros… con estupendas e innumerables comedias… [Lope de Vega]", escriba "el otro" Quijote.

Y teniendo también en cuenta la hipótesis que mantengo y defiendo, con diversos y múltiples argumentos, expuestos en un libro y en artículos[2], de que Liñán de Riaza es Avellaneda; de que Cervantes lo sabía

[1] Antonio Sánchez Portero: "Un soneto revelador: Conexión entre Avellaneda y Liñán de Riaza", *Lemir* 12 (2008), págs. 289–298. http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista12/12_Sanchez_Antonio.pdf

[2] Antonio Sánchez Portero: *La identidad de Avellaneda, el autor del otro Quijote (*2006) 322 pp. http://www.cervantesvirtual.com/Ficha/Obra.html?Ref=19961; Antonio Sánchez Portero: *Tres afirmaciones capitales que deberían promover la reconsideración de algunos análisis y opiniones sobre el Quijote* (2007): http://www.cervantesvirtual.com/Ficha/─Obra.html?Ref=31862 ; Antonio Sánchez Portero: Correlación entre el "Desamorado Lenio", Liñán de Riaza y el "Desamorado Don Quijote"de Avellaneda", *Lemir* 14 (2010): págs. 53–56: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista14/04_Sanchez_Antonio.pdf

desde que comenzó a escribir el Quijote, en cuya Primera Parte cita a Liñán satíricamente; y en la Segunda (después de conocido el "apócrifo", primero en manuscrito y después en libro) lo recuerda con resquemor y con el mensaje de que sabe quien es, aunque no descubre su nombre para no inmortalizarlo (no quiere, además de ser "coima", poner la cama…); y de la hipótesis de que Sansón Carrasco es Liñán (que comparto con López Navío, Bonilla y San Martín y otros investigadores), he tenido la curiosidad se saber en que contexto se encuentra encajado el nombre de "Salamanca". Y para satisfacerla, he utilizado el buscador de Internet y la edición de Pérez López del Quijote con "Notas de López Navío"[3], y el resultado es el que sigue:

En la Primera Parte, sólo en tres ocasiones aparece Salamanca, la primera y segunda, en el Capítulo XII (p. 259). Sospecho si la historia de Crisóstomo que cuenta un cabrero referirá hechos reales que Cervantes desea relacionar con algún personaje en concreto, de quien deja pistas para que vea que tiene relación con él. Quien relata el cuento es Pedro (nombre de pila de Liñán). "Se murmura que ha muerto [Crisóstomo] de amores de aquella endiablada moza Marcela," Pedro aparece como un rústico cabrero (según López Navío, Liñán siempre anda entre cabras en sus romances), que confunde "cris del sol y de la luna" por "eclipse"; y "estil" por "estéril"… "—Esa ciencia se llama astrología –dijo don Quijote."

En el siguiente párrafo puede haber algunas pistas, que transcribo en cursiva:

> —No sé yo como se llama –replicó Pedro, mas sé que todo esto sabía, y aun más. Finalmente, no pasaron muchos meses, después *que vino de Salamanca*, cuando un día remaneció vestido de pastor, con su cayado y pellico, habiéndose quitado los hábitos largos que como escolar traía, y juntamente se vistió con él de pastor otro su grande amigo, llamado Ambrosio, que había sido su compañero en los estudios. Olvidábaseme de decir como Crisóstomo, el difunto, *fue grande hombre de componer coplas*; tanto, que él hacía los villancicos para la noche del Nacimiento del Señor, y los autos para el día de Dios, que los representaban los mozos de nuestro pueblo, y todos decían que eran por el cabo. Cuando los del lugar vieron tan de improviso vestidos de pastores a los dos escolares, quedaron admirados, y no podían adivinar la causa que les había movido

[3] *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha* (Con las "Notas al Quijote" de José López Navío), ed. José Luis Pérez López: Empresa Pública Don Quijote de La Mancha, 2005.

> a hacer aquella tan extraña mudanza. *Ya en este tiempo era muerto el padre de nuestro Crisóstomo, y él quedó heredado en mucha cantidad de hacienda, ansí en muebles como en raíces,* y en no pequeña cantidad de ganado, mayor y menor, y en gran cantidad de dineros; de todo lo cual quedó el mozo señor desoluto, y en verdad que todo lo merecía: que era muy buen compañero y caritativo y amigo de los buenos, y tenía una cara como una bendición. Después se vino a entender que el haberse mudado de traje no había sido por otra cosa que por andarse por estos despoblados en pos de aquella pastora Marcela que nuestro zagal nombró denantes, de la cual se había enamorado el pobre difunto de Crisóstomo. Y quiéroos decir agora, porque es bien que lo sepáis, quién es esta rapaza: quizá, y aun sin quizá, no habréis oído semejante cosa en todos los días de vuestra vida, aunque viváis más años que sarna.

Según López Navío (obra citada, nota 34), "más años que Sara o Sarra, la mujer del patriarca Abraham." Aplicados a unos y otros personajes, hay conceptos que se podrían aplicar a Liñán, entre otros, que su padre había fallecido en una aldea (Villel de Mesa) dejándole la herencia.

En relación con "Pedro", encontramos más referencias en el QII, capítulo LII; y, además, creo haber encontrado correlación entre Sansón Carrasco y Liñán a través de la carta que envía Teresa Panza a Sancho:

> Tu carta recibí, Sancho mío de mi alma… […] Unas bellotas envié a nuestra señora la duquesa; yo quisiera que fueran de oro; envíame tú algunas sartas de perlas, si se usan en esa ínsula. […] Las nuevas deste lugar son que la Berrueca casó a su hija con un pintor de mala mano, ... […] El hijo de Pedro Lobo se ha ordenado de grados y corona [de tonsura y de las cuatro primeras órdenes. Pedro Liñán se ordenó de clérigo presbítero en 1601] con atención de hacerse clérigo; súpolo Minguilla, la nieta de Mingo Silbato, y hale puesto demanda de que la tiene dada palabra de casamiento; malas lenguas quieren decir que ha estado encinta dél, pero él lo niega a pies juntillas.

Tenemos un "Pedro" y la inicial del apellido "Lobo" es una "L", la misma que el de "Liñán"; y no hay que olvidar que la Dulcinea de Avellaneda es Bárbara de Villalobos[4], y por si faltaba algo para descifrar esta

[4] En su magnífica edición del Quijote de Avellaneda, Luis Gómez Canseco transcribe Bárbara de "Villatobos". Al comunicarle que en varias ediciones que he usado, una de ellas la de Daniel Cortezo, 1884, consta "Villalobos", me contestó que "Desde el punto de vista editorial, estoy convencido de que ha de leerse "Villatobos", ya que sería lectio facilior y a la que acudiría de inmediato un componedor o un copista. Si he mantenido "Villatobos" en la transmisión textual es porque es casi con seguridad absoluta la lectura del texto original de Avellaneda." Y en dicha edición; "641,22: Villatobos A: Villalobos CMG. Aunque pudiera

alusión, no tenemos sino preguntar precisamente a Minguilla, que es la protagonista del poema titulado "Burlas" (Randolph[5], romance satírico-burlesco nº 49) de Pedro Liñán, que comienza: "Contenta estaba la Minguilla", y cuenta los amores de una doncella que se dejó seducir.

Y en un párrafo de la carta se relaciona a "la nieta de Mingo Silbato" con otro "Mingo" que se encuentra en el Prólogo: "… y siquiera no haya emprentas en el mundo, y siquiera se impriman contra mí más libros que tiene las letras de Mingo Revulgo."

La clave la aporta López Navío en una nota a este párrafo: "Son treinta y dos coplas en las que se critica el gobierno desastroso de Enrique IV (Candaulo) en un diálogo entre Mingo Revulgo (el pueblo) y Gil Arribato (profeta o adivino)." Como vemos, incluye Cervantes a "Mingo Revulgo" en el contexto de "se impriman contra mí más libros…" Y en la carta aparece el mismo "Mingo", pero acompañado por el vocablo "Silb*ato*, en vez de Gil Arrib*ato*, ¿con la pretensión, quizás, de dejar una pista que ayude a desvelar la identidad del autor que propicio que se imprimiera un libro "contra" él? Si fuese así, y cabe la posibilidad, la sutileza de Cervantes alcanzaría límites insospechados.

Con este ejemplo y otros que anteceden o siguen, pretendo poner de manifiesto que Cervantes mete continuamente cuñas en clave para indicar que conoce al autor del Quijote apócrifo, y dice con claridad y repetidamente que es aragonés. Pero no le interesa desvelar su nombre abiertamente por los motivos que expongo al final.

Siguiendo con las citas, referencias y alusiones, más o menos veladas, y hasta enmascaradas y ocultas sutilmente, relativas al Quijote de Avellaneda, a su autor Liñán y a su principal colaborador Lope de Vega, son numerosos los testimonios que encuentro en el QII. Aporto uno nuevo del capítulo XLVII. Con motivo de que lo mata de hambre cuando gobierna en la ínsula, Sancho despotrica contra el médico:

---

tratarse de una errata, no hay ningún criterio definitivo a favor; sobre todo existiendo el toponímico Villatobas en la provincia de Toledo." También existe el toponímico Villalobos en la provincia de Zamora. Consultado Enrique Suárez Figaredo, autor, entre muchos artículos sobre este tema, de La verdadera edición príncipe del Quijote de Avellaneda", *Lemir*, 11, es de la misma opinión que Gómez Canseco. Posteriormente, he podido comprobar en Internet, consultando en facsímil una de las primeras ediciones que, sin lugar a dudas, es "Villatobos".

[5] Pedro Liñán de Riaza, *Poesías*, Zaragoza, Talleres Gráficos INO – Reproducciones, S. A., 1982. Edición, introducción y notas de Julián F. Randolph. Biblioteca Universitaria. Puvil libros.

> —Pues señor Pedro Recio de Mal Agüero; natural de Tirteafuera, lugar que está a la derecha mano como vamos de Caracuel a Almodóvar del Campo, graduado en Osuna, quíteseme luego delante, si no, voto al sol que tomo un garrote y que a garrotazos, comenzando por él, no me ha de quedar médico en toda la ínsula, a lo menos de aquellos que yo entienda que son ignorantes; que a los médicos sabios, prudentes y discretos los pondré sobre mi cabeza y los honraré como a personas divinas. Y vuelvo a decir que se me vaya, Pedro Recio, de aquí; si no tomaré esta silla donde estoy sentado y se la estrellaré en la cabeza, y pídanmelo en residencia, que yo me descargaré con decir que hice servicio a Dios en matar a un mal médico, verdugo de la república. Y denme de comer, o si no, tómense mi gobierno, que oficio que no da de comer a su dueño no vale dos habas.

Creo con fundamento que Cervantes al denominar a este doctor y tratarlo de la forma en que lo hace, se está refiriendo a Pedro Liñán de Riaza. Veamos: Coincide en el nombre "Pedro", omite "Liñán" porque se descubriría; "Recio" es similar fonéticamente a "Riaza", y el segundo apellido "Agüero", que Sancho convierte en "Mal Agüero", son palabras fundamentales de la letrilla: "¡Qué mal agüero / trocar la libertad por el apero!" del romance nº 11 de Liñán "Por las cañadas del pino", que incluye Randolph en el libro citado, pág. 322.

Merece también recordarse que, en la "graciosa aventura del titeretero" (cap. XXVI), al maese del retablo, entre tantos nombres posibles, lo denomina Pedro; así como Periquillo a uno de los muchachos, en el penúltimo capítulo, en una escena intrascendente y prescindible, salvo que la use para enviar un mensaje, que para mí es el de que quiere recordar, una vez más, a su rival y enemigo:

> … estaban riñendo dos mochachos y uno le dice al otro: —No te canses Periquillo, que no la has de ver en todos los días de tu vida.

Preguntado el muchacho por Sancho, dijo que se refería a una jaula de grillos que le había tomado, la cual no pensaba devolvérsela en toda la vida. Y como Sancho, en este episodio, refiriéndose a la liebre que huía de unos galgos y se refugió debajo de los pies de su rucio, dice: "…¿qué mala señal es esta ni que mal agüero se puede tomar de aquí?", no puedo evitar acordarme del autor de la letrilla "¡Qué mal agüero/trocar la libertad por el apero!", de Pedro Liñán, porque aquella novela que escribió –el Quijote–, al igual que la jaula de grillos (novela con disparates) que le había tomado antes "no la has de ver en todos los días de tu vida", –no ha de ver la nove-

la– por la sencilla razón de que Liñán estaba muerto. Seguro que son meras coincidencias, elucubraciones, pero tengo la obligación de exponerlas.

Vienen a cuento, y las incorporo aquí, aplicadas a todo mi libro, las palabras de Enrique Suárez Figaredo de su artículo "Los 'sinónomos voluntarios':…" Lemir (2006), dirigidas o, más bien pensando, en sus colegas investigadores de Avellaneda. Él tiene también su candidato, pero dice: "Cuando sepamos quien fue el intruso, de seguro creeremos descubrir en su Quijote y en la obra cervantina cosas que antes nos pasaron desapercibidas." Pues eso es lo que creo, por lo que suscribo esta frase totalmente.

La tercera aparición de "Salamanca" en la Primera Parte, se encuentra en el Capítulo XXXIX (p. 750), donde se desarrolla la "Historia del cautivo", quien la comienza diciendo que "—En un lugar de las montañas de León tuvo principio mi linaje…" Y su padre dividió la hacienda en cuatro partes, una para él, y las otras para el cautivo, que era el mayor, y para sus otros dos hermanos, con el deseo de que cuando

> …cada uno tuviese en su poder la parte que le toca de su hacienda, siguiera uno de los caminos que le diré… …que uno de vosotros siguiese las letras, el otro navegue ejercitando el arte de la mercancía y el otro sirviese al rey en la guerra… El menor, y a lo que yo creo el más discreto, dijo que quería seguir la Iglesia, o irse a acabar sus comenzados estudios en Salamanca. [Es lo que hizo Liñán.] Digo, en fin, que nos despedimos dél… encargándonos que le hiciésemos saber… de nuestros sucesos, prósperos o adversos. Prometámoselo, y, abrazándonos… el uno tomó el viaje de Salamanca, el otro de Sevilla, y yo el de Alicante… Esto hará veinte y dos años que salí de la casa de mi padre…

Tenemos que irnos al Capítulo XLII (p. 815), para enterarnos, cuando regresa el cautivo, de que:

> … Mi hermano menor está en el Pirú, tan rico que con lo que ha enviado a mi padre y a mí ha satisfecho bien la parte que él se llevó, y aun dado a las manos de mi padre con qué hartar su liberalidad natural.

¿Se estará burlando Cervantes de Liñán, de quien no puede decirse que poseyese considerable fortuna? ¿Tendrá alguna relación esta referencia con las "flechas" envenenadas que "saca Cupido / de las venas del Pirú /" y que envía Avellaneda en el capítulo IV de su apócrifo a Cervantes?

* * *

En el QII, las citas a Salamanca son numerosas. En el Prólogo (p. 22), vemos que:

> ... dile de mi parte [a ese aragonés que se dice natural de Tordesillas] que no me tengo por agraviado; que bien sé lo que son tentaciones del demonio, y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer e imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros, y tantos dineros cuanta fama; y para confirmación desto, quiero que en tu donaire y gracia le cuentes este cuento:
>
> Había en Sevilla un loco que dio en el más gracioso disparate y tema que dio loco en el mundo. Y fue que hizo un canuto de caña puntiagudo en el fin, y en cogiendo algún perro en la calle, o en cualquiera otra parte, con el un pie le cogía el suyo, y el otro le alzaba con la mano, y como mejor podía le acomodaba el canuto en la parte que soplándole, le ponía redondo como una pelota, y en teniéndole desta suerte, le daba dos palmaditas en la barriga, y le soltaba, diciendo a los circunstantes, que siempre eran muchos:
>
> —¿Pensarán vuestras mercedes ahora que es poco trabajo hinchar un perro? —¿Pensará vuestra merced que es poco trabajo hacer un libro?

Equipara Cervantes hinchar un perro a hinchar –hacer, elaborar, engordar– un libro, y quien realiza esta tarea es "un loco que había en Sevilla", que puede ser un trasunto de Avellaneda. Recordemos que a su don Quijote lo llevan a que cure su locura a la Casa de Locos del Nuncio de Toledo. Y en el primer capitulo de la Segunda Parte (p. 34), Cervantes le hace decir al barbero:

> En la casa de los locos de Sevilla estaba un hombre a quien sus parientes habían puesto allí por falta de juicio. Era graduado en cánones por Osuna [una universidad devaluada]; pero aunque lo fuera por Salamanca [Liñán estaba graduado en cánones por Salamanca], según opinión de muchos no dejara de ser loco. Ese tal graduado, al cabo de algunos años de recogimiento, se dio a entender que estaba cuerdo y en su entero juicio, y con esta imaginación escribió al arzobispo suplicándole encarecidamente y con muy concertadas razones le mandase sacar de aquella miseria en que vivía, pues por la misericordia de Dios ya había recobrado el juicio perdido.

Total y resumiendo, que dispuso el arzobispo que si era verdad lo que el licenciado le escribía, lo dejasen en libertad, pese a las prevenciones del retor, porque creía que el licenciado aún estaba loco.

> ... viendo ser orden del arzobispo, pusieron al licenciado sus vestidos, que eran nuevos y decentes, y como él se vio vestido de cuerdo y desnudo de loco, suplicó al capellán que por caridad le diese licencia para despedirse de sus compañeros locos.

> [El loco a quien visitó le dijo]: ¿Vos bueno? Agora bien, ello dirá; andad con Dios; pero yo os voto a Júpiter tonante, cuya majestad yo represento en la tierra, que por sólo este pecado que hoy comete Sevilla en sacaros desta casa y en teneros por cuerdo, tengo que hacer un castigo tal en ella, que ande memoria del por todos los siglos de los siglos, amén. ¿No sabes tú licenciadillo menguado, que lo podré hacer, pues, como digo, soy Júpiter tonante, que tengo en mis manos los rayos abrasadores con que puedo y suelo amenazar y destruir el mundo? Pero con una sola cosa quiero castigar a este ignorante pueblo; y es con no llover en él ni en todo su distrito y contorno por tres años enteros que se han de contar desde el día y punto en que ha sido hecha esta amenaza en adelante... […] A las voces y razones del loco estuvieron los circunstantes atentos; pero nuestro licenciado volviéndose a nuestro capellán y asiéndole de las manos le dijo: "No tenga vuesa merced pena, señor mío, ni haga caso de lo que este loco ha dicho; que si él es Júpiter [el loco de Cervantes] y no quiere llover, yo, que soy Neptuno [el loco de Avellaneda], el padre y el Dios de las aguas, lloveré todas las veces que me antojare y fuere menester." A lo que respondió el capellán: "Con todo eso, señor Neptuno, no será bien enojar al señor Júpiter: vuestra merced se quede en su casa; que otro día, cuando haya más comodidad y más espacio, volveremos por vuestra merced." Rióse el retor y los presentes, por cuya risa se medio corrió el capellán; desnudaron al licenciado, quedóse en casa, y acabóse el cuento.
>
> —Pues ¿este es el cuento, señor barbero –dijo don Quijote–, que, por venir aquí como de molde, no podía dejar de contarle? ¡Ah, señor rapista, y cuan ciego es aquel que no vee por tela de cedazo! Y ¿es posible que vuestra merced no sabe que las comparaciones que se hacen de ingenio a ingenio, de valor a valor, de hermosura a hermosura y de linaje a linaje [y de "mi" Quijote al "otro" Quijote] son siempre odiosas y mal recebidas? Yo [Cervantes], señor barbero, no soy Neptuno [Avellaneda] el dios de las aguas, ni procuro que nadie me tenga por discreto, no siéndolo;…" ["Discreto" es Lope de Vega, y Liñán].

Al final del capítulo II (p. 56), "…–dijo Sancho–;…que anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller…" Y al principio del capítulo VII (p. 139), Sansón Carrasco, respondiendo al ama, dice:

> —Yo sé lo que digo, señora ama; váyase y no se ponga a disputar conmigo, pues sabe que soy bachiller por Salamanca, que no hay más que bachillear –respondió Carrasco.

Creo con fundamento, según expongo en el artículo "Sansón Carrasco: un personaje clave en el Quijote de 1615…"[6], que en Sansón Carrasco Cervantes representa a Liñán.

En el Capítulo XXXIII (p. 554), dijo Sancho Panza:

> —Eso digo yo —dijo Sancho Panza—, que si mi señora Dulcinea del Toboso está encantada,… … sino ándense a cada triquete conmigo a dime y direte, «Sancho lo dijo, Sancho lo hizo, Sancho tornó y Sancho volvió», como si Sancho fuese algún quienquiera, y no fuese el mismo Sancho Panza, el que anda ya en libros por ese mundo adelante, según me dijo Sansón Carrasco, que, por lo menos, es persona bachillerada por Salamanca, y los tales no pueden mentir, si no es cuando se les antoja o les viene muy a cuento; así que no hay para qué nadie se tome conmigo; y pues que tengo buena fama, y, según oí decir a mi señor, que más vale el buen nombre que las muchas riquezas, encájenme ese gobierno y verán maravillas; que quien ha sido buen escudero será buen gobernador.

En el Capítulo X (pp. 186–187), don Quijote:

> …mandó a Sancho volver a la ciudad, y que no volviese a su presencia sin haber primero hablado de su parte a su señora,…
>
> —Yo iré y volveré presto –dijo Sancho–, y ensanche vuestra merced, señor mío, ese corazoncillo, que le debe tener agora no mayor que una avellana,…

Me hace pensar que no se le ocurra otra comparación. ¿Será que Cervantes quiere recordarnos a Avellaneda? Y mi sospecha se acentúa cuando, unos párrafos más adelante, le recomienda don Quijote a Sancho:

> No os fiéis en eso, Sancho; porque la gente manchega [¿don Miguel?] es tan colérica como honrada y no consiente cosquillas de nadie. Vive Dios que si os huele, que os mando mala ventura. —¡Oxte, puto! ¡Allá darás, rayo! No, sino ándeme yo buscando tres pies al gato por el gusto ajeno [no cinco ni siete, sino tres: dos, primera y segunda parte de su Quijote; la tercera, el apócrifo de Avellaneda]; y más, que así será buscar a Dulcinea por el Toboso como a Marica por Ravena, o al Bachiller [Liñán] en Salamanca, el diablo [él, Liñán], el diablo me ha metido a mí en esto, que otro no.

[6] Antonio Sánchez Portero: "Sansón Carrasco: un personaje clave en el Quijote de 1615. ¿Representó en él Cervantes a Avellaneda?", *Anales Cervantinos*, XL. (2008):89–106. http:/www.analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/38

¡Qué casualidad!, aparece Salamanca en dos ocasiones en el Capítulo XVI titulado: "De lo que sucedió a don Quijote con el discreto caballero de la Mancha". Este caballero es don Diego de Miranda, el del Verde Gabán, que tiene:

> … un hijo, que, a no tenerle, quizá me juzgara por más dichoso de lo que soy; y no porque él sea malo, sino porque no es tan bueno como yo quisiera. Será de edad de diez y ocho años: los seis ha estado en Salamanca, aprendiendo las lenguas latina y griega; y cuando quise que pasase a estudiar otras ciencias, halléle tan embebido en la de la Poesía, si es que se puede llamar ciencia, que no es posible hacerle arrostrar la de las Leyes, que yo quisiera que estudiara, ni de la reina de todas, la teología;… … En fin, todas sus conversaciones son con los libros de los referidos poetas, y con los de Horacio, Persio, Juvenal y Tibulo; que de los modernos romancistas no hace mucha cuenta; y con todo el mal cariño que muestra tener a la poesía de romance, le tiene agora desvanecidos los pensamientos el hacer una glosa a cuatro versos que le han enviado de Salamanca, y pienso que son de justa literaria.

El dato de los "seis años que ha estado en Salamanca aprendiendo" no es significativo, salvo que quiera decir algo con él. Liñán, en "lugar de concluir el bachillerato en cinco años, que era lo normal, tarda nueve en graduarse. Se divide su asistencia a clase en tres etapas: 1573–76, 1578–79, y 1582–84 (se bachilleró en el curso de 1582–83)." (Randolph, "Poesías", p. 14) Si no fallan las cuentas, son seis años de estudios.

Y cuando en Salamanca se celebran en 1578 las fiestas para la elección de un nuevo presidente Real, "Liñán figura en segundo lugar entre los diez y seis poetas que ofrecen versos en castellano. Sus dos sonetos son las primeras composiciones de las que tenemos noticias, y por desgracia andan perdidas desde hace un siglo." (Randolph, "Poesías", p. 14).

Continúa la trascripción del capítulo XVI:

> A todo lo cual respondió don Quijote:
> —Los hijos, señor, son pedazos de las entrañas de sus padres… […] La Poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa… …; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. [En la nota 76, p. 282, López Navío puntualiza: "Nueva indirecta contra Lope, procesado por sus libelos difamatorios contra Filis y su familia,…"] Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de

> inestimable precio; hala de tener el que la tuviere a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos [sin duda se refiere al soneto: "Yo no sé de los, de li ni le / no sé si eres Cervantes, co ni cu /"]; no ha de ser vendible en ninguna manera,... […] Pero vuestro hijo (a lo que yo, señor, imagino) no debe de estar mal con la poesía de romance, sino con los poetas que son meros romancistas [lo son Lope y Liñán], sin saber otras lenguas ni otras ciencias… […] Riña vuesa merced a su hijo si hiciere sátiras que perjudiquen las honras ajenas [nueva sátira contra Lope]; pero hay poetas que a trueco de decir una malicia, se pondrán a peligro que los destierren a las islas de Ponto. Si el poeta fuere casto en sus costumbres [otra diatriba contra Lope], lo será también en sus versos;…

En el Capítulo XVIII (p. 315), donde se relata "lo que sucedió a son Quijote en el castillo o casa del Caballero del Verde Gabán…", después de que el hijo de este caballero, don Lorenzo,

> En acabando de decir su glosa, se levantó en pie don Quijote y en voz levantada que parecía un grito, asiendo con su mano la derecha de don Lorenzo, dijo:
>
> —Viven los cielos donde más altos están, mancebo generoso, que sois el mejor poeta del orbe, y que merecéis estar laureado, no por Chipre ni por Gaeta, como dijo un poeta que Dios perdone, sino por las academias de Atenas, si hoy vivieran, y por las que hoy viven de París, Bolonia y Salamanca;…

"Que Dios perdone" equivale a "Que Dios lo tenga en la gloria", lo que viene a decir que a quien se le aplica se le da por muerto. López Navío, en la nota 67 del QII, capítulo XVIII, expone:

> 67 un poeta que Dios perdone: Shevill y Bonilla en su nota 25 al "Canto de Calíope" dicen que Cervantes se refiere aquí a Liñán de Riaza, que bajo el nombre de Juan Bautista de Vivar había dirigido un soneto contra el jurado Juan Rufo, en el que figuraban las palabras del texto. R. Marín, basado en que existió un poeta llamado Vivar y citado también por Cervantes en su canto, no acepta esta identificación. Yo me inclino a ella, pues estoy convencido de que algunas pedradas del Quijote van dirigidas contra Liñán, muy amigo de Lope de Vega, y muerto ya cuando Cervantes escribía estas líneas, por lo que se dice "que Dios perdone". "Yo, Juan Bautista de Bivar, poeta / por la gracia de Ascanio solamente, / saltimbanco mayor de todo Oriente, / laureado por Chipre y por Gaeta".

Y al final de este Capítulo, (p. 316):

> —No sé si he dicho a vuesa merced otra vez, y si lo he dicho lo vuelvo a decir, que cuando vuesa merced quisiere ahorrar caminos y trabajos para llegar a

> la inaccesible cumbre del templo de la Fama, no tiene que hacer otra cosa sino dejar a una parte la senda de la Poesía, algo estrecha, y tomar la estrechísima de la andante caballería, bastante para hacerle emperador en daca las pajas.

Quizá hile muy fino, pero entreveo en las anteriores líneas el mensaje–reproche que sigue: Si quieres hacerte pronto famoso, deja de hacer poesía y escribe–copia una novela sobre la andante caballería. Mi *Quijote*, por ejemplo.

En el Capítulo XIX (p. 330), conversando con don Quijote:

> —¡Oh! Pues si no me entienden —respondió Sancho—, no es maravilla que mis sentencias sean tenidas por disparates. Pero no importa: yo me entiendo, y sé que no he dicho muchas necedades en lo que he dicho; sino que vuesa merced, señor mío, siempre es friscal de mis dichos, y aun de mis hechos.
>
> —Fiscal has de decir –dijo don Quijote–, que no friscal, prevaricador del buen lenguaje, que Dios te confunda.
>
> —No se apunte vuesa merced conmigo —respondió Sancho—, pues sabe que no me he criado en la Corte, ni he estudiado en Salamanca, para saber si añado o quito alguna letra a mis vocablos. Sí, que válgame Dios, no hay para qué obligar al sayagués a que hable como el toledano, y toledanos puede haber que no las corten en el aire en esto del hablar polido.
>
> —Así es –dijo el licenciado–; porque no pueden hablar tan bien los que se crían en las Tenerías y en Zocodover como los que se pasean casi todo el día por el claustro de la Iglesia Mayor, y todos son toledanos. El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro, está en los discretos cortesanos, aunque hayan nacido en Majalahonda: dije discretos [nota 61 de López Navío: "dicho con ironía contra Lope y Tirso, que en los corrales eran los jefes del bando de los discretos (al que había pertenecido Liñán), en oposición a los necios, a cuyo frente estaba Cervantes], porque hay muchos que no lo son, y la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso. Yo, señores, por mis pecados, he estudiado Cánones en Salamanca, y pícome algún tanto de decir mi razón con palabras claras, llanas y significantes.

De estos párrafos, a mi entender, se desprende un reproche de "prevaricador del buen lenguaje." A veces, se puede afirmar (o hacer notar algo) con una negación: "no me he criado en la corte ni estudiado en Salamanca." Liñán, sí, pues "yo, señores, por mis pecados he estudiado cánones [no otra carrera] en Salamanca" y se le puede aplicar que "el lenguaje puro está en los discretos cortesanos, aunque… no hayan nacido en Toledo, y Liñán por su condición de Capellán Mayor de la Iglesia del Santísimo Sacramento de Torrijos pudo muy bien pasearse "casi todo el día por el claustro de la Iglesia Mayor."

Para mí, que Cervantes, en estas líneas, como en otras muchas, muchísimas, de su *Quijote*, se refiere, con rabia contenida, de una manera subrepticia, a quien se oculta detrás de un "tordesillesco" Avellaneda aragonés[7] que tanto daño le ocasionó con el otro *Quijote* "falso, ficticio y apócrifo" en un periodo en el que la fortuna debería sonreírle por sus grandes méritos de inigualable y genial escritor.

En el capítulo LVIII (pp. 911–912), cuando las pastoras que en el bosque atrapaban pajarillos con unas redes de hilo verde: "honraron a don Quijote, dándole el primer lugar en las mesas puestas, ricas, abundantes y limpias…" "Finalmente, alzados los manteles…" don Quijote discursea sobre los pecados que cometen los hombres, diciendo que el mayor es el del desagradecimiento, y concluye:

> —Yo pues, agradecido a la merced que aquí se me ha hecho, no pudiendo corresponder a la misma medida, conteniéndome en los estrechos límites de mi poderío, ofrezco lo que puedo y lo que tengo de mi cosecha, y así digo que sustentaré dos días naturales, en la metad de este camino real que va a Zaragoza, que estas señoras zagalas contrahechas [disfrazadas de pastoras] que aquí están son las más hermosas doncellas y más corteses que hay en el mundo, excitando sólo a la sin par Dulcinea del Toboso, única señora de mis pensamientos, con paz sea dicho de cuantos y cuantas me escuchan.
>
> Oyendo lo cual Sancho, que con grande atención le había estado escuchando, dando una gran voz, dijo:
>
> —¿Es posible que haya en el mundo personas que se atrevan a decir y a jurar que este mi señor es loco? Digan vuesas mercedes, ¿hay cura de aldea, por discreto y por estudiante que sea, que pueda decir lo que mi amo ha dicho, y ni hay caballero andante, por mucha más fama que tenga de valiente, que pueda ofrecer lo que mi amo ha ofrecido?

Puesto en aviso por la conjunción de las palabras "cura de aldea", "discreto" y "estudiante", intuyo que en este párrafo subyace el mensaje subliminal de que "un cura de aldea [Liñán, capellán mayor de la iglesia de Torrijos], por discreto y estudiante que sea, no puede decir lo que mi amo [Cervantes] ha dicho,… ni ofrecer lo que mi amo ha ofrecido [el Quijote]." Viene a confirmar esta sospecha la respuesta de don Quijote, apasionada y colérica –y a todas luces improcedente–, a las palabras de Sancho, expresadas por éste sin duda con la clara intención de defender y enaltecer a su amo.

Don Quijote, encendido el rostro, dijo:

[7] Antonio Sánchez Portero: "El 'toledano' Pedro Liñán de Riaza –candidato a sustituir a Avellaneda– es aragonés, de Calatayud", *Lemir* 11 (2007): 61–78. http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista11/Revista11.htm

> —¿Es posible, oh Sancho, que haya en todo el orbe persona alguna que diga que no eres tonto, aforrado de lo mismo, con no se qué ribetes de malicioso y de bellaco? ¿Quién te mete a ti en mis cosas y en averiguar si soy discreto o majadero? Calla y no me repliques, sino ensilla, si está desensillado Rocinante, vamos a poner en efecto mi ofrecimiento, que con la razón [mi libro] que va de mi parte, puedes dar por vencidos a todos cuantos quisieren contradecirla [contradecirlo, con otro libro].
>
> Y con gran furia y muestras de enojo se levantó de la silla, dejando admirados a los circunstantes, haciéndoles dudar si le podían tener por loco o por cuerdo…

Y por último (pp. 1040–42), en torno más o menos cercano a "Salamanca", después de que el Caballero de la Blanca Luna derrotase a don Quijote, dice:

> —Muy filósofo estás Sancho –respondió don Quijote–; muy a lo discreto hablas… [y más adelante:]
>
> —Yo, señores –respondió don Quijote–, os lo agradezco; pero no puedo detenerme un punto, porque pensamientos y sucesos tristes [acaso, pareciendo que se refiere a la derrota, enmascara la publicación del apócrifo] me hacen parecer descortés y caminar más que de paso.
>
> Y así, dando de las espuelas a Rocinante, pasó adelante, dejándolos admirados de haber visto y notado así su extraña figura como la discreción de su criado; que por tal juzgaron a Sancho. Y otro de los labradores dijo:
>
> —Si el criado es tan discreto, ¡cuál debe de ser el amo! Yo apostaré que si van a estudiar a Salamanca que a un tris han de venir a ser alcaldes de Corte; que todo es burla, sino estudiar y más estudiar, y tener favor y ventura; y cuando menos se piensa el hombre, se halla con una vara en la mano, o con una mitra en la cabeza.

López Navío, en la nota 23 (p. 1052), expone que: "conviene hacer notar que todo el [anterior] párrafo es una fina ironía contra los dos corifeos del bando de los discretos (Lope, alias don Quijote, y Tirso, alias Sancho Panza)." Recuerdo que a fray Luis de Aliaga se le conocía con el mote de "Sancho Panza", y sostengo la hipótesis de que fue colaborador de Lope en la publicación del apócrifo[8], elaborado por Liñán, salvo algún retoque o añadido final.

[8] Antonio Sánchez Portero: *Lope de Vega y Fray Luis de aliaga: Personajes clave en la publicación del Quijote de avellaneda y en la elección del seudónimo que encubre a Pedro Liñán de Riaza.* (2007)
http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra?Ref=26353

A tenor de lo expuesto, saco la conclusión de que no se resignó Cervantes a que el hiriente ataque de Avellaneda quedase anónimo; y se las ingenió para meter continuamente en su réplica cuñas, referencias, alusiones y pistas, en la confianza de que alguien, entonces o posteriormente, descubriese el enigma que él no podía en aquellos momentos desvelar[9].

¡Claro que le hubiese gustado a don Miguel plantar cara a Avellaneda! Así como a sus necesarios colaboradores. Y decir lo que pensaba de él y de ellos, que le habían arruinado la vida, amargándole los últimos años de su existencia. Pero a él, desvelando su nombre, no quería "premiarle" con un pasaporte para la inmortalidad, como hizo Mateo Alemán con su copiador Juan Martí en un caso contemporáneo y similar al suyo. En cuanto a ellos, poderosos enemigos, el principal Lope, familiar del Santo Oficio, en compañía del omnipotente Fray Luis de Aliaga, todo un confesor del Rey, también familiar, que llegó a ser Inquisidor General, ¿qué podía decirles un Cervantes en entredicho por considerársele con antecedentes judíos, quien tenía motivos para ocultar ciertos episodios personales de dominio público que lo tuvieron en juicios aunque los ganara, con una conflictiva vida personal, y otra laboral no menos, que le había llevado a la cárcel en varias ocasiones?

No podía decirles nada, sino tragar bilis, callar, sufrir su impotencia y aguzar el ingenio para crear un enigma inmenso, como la obra que le servía de soporte, como si hubiera procedido –usando un símil actual– a la creación de un archivo informático, que se encuentra al alcance de todo el mundo; pero al que sólo se puede acceder conociendo la clave exacta. Y casi todos sabemos que, no sólo que falte una letra o un signo, sino que el simple motivo de que una y otro no estén en el lugar preciso, en el sitio correcto, es imposible abrir el archivo. Y, por tanto, no se puede desvelar el gran enigma, que está ahí, encima de la mesa, al alcance de cualquiera, que dé con la dirección, con la clave. ¿Acaso puede ser ésta "Liñán?

[9] Antonio Sánchez Portero: "Cervantes desveló en clave la identidad de Avellaneda", *Lemir*, 11 (2007): 121–133.
http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista11/09Sanchez_Antonio.pdf

ELEMENTOS CARNAVALESCOS EN *EL QUIJOTE*

DEL CARNAVAL AL LIBRO Y DEL LIBRO AL CARNAVAL

Jorge Fernández Gonzalo
Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción

El objetivo del presente artículo pasa por abordar los motivos carnavalescos que aparecen en la inmortal obra de Cervantes *El Quijote*, tanto en la primera parte de 1605 como en la continuación de 1615[1]. Para ello, y de la mano de las teorías bajtinianas[2], hacemos uso de una visión antropológica del concepto de *carnaval* como rito clave en el folklore de la cultura europea. Por otro lado, merecerá también nuestra atención la pronta acogida en ceremonias carnavalescas del siglo XVII que tuvieron los personajes de la genial novela cervantina.

Nuestro artículo, que no pretende ser más que una aproximación de cara a una posible labor más detallada, se divide en tres secciones que nos permitan acceder a la obra desde los presupuestos teóricos bajtinianos. En un primer apartado analizamos la génesis carnavalesca de la producción cervantina, en el segundo el uso de disfraces y máscaras a través de sus páginas, y por último la importancia de los personajes fuera del libro y dentro del espacio real reservado a lo carnavalesco durante la España del siglo XVII y otras colonias españolas. Para dar los primeros pasos contamos con las bases marcadas por Mijail Bajtin sobre los componentes del carnaval:[3]

1- Formas y rituales del espectáculo.
2- Obras cómicas verbales (parodias).
3- Diversas fórmulas de vocabulario familiar y grosero.

[1] Seguimos la edición de la RAE con motivo del IV centenario (Madrid, Alfaguara, 2005), aunque para su rápida consulta en cualquier otra edición la mayor parte de las referencias se consignarán por volumen (I ó II) y capítulo. La referencia a la aventura de los molinos, por ejemplo, aparecerá como: I, 8.

[2] Nos referimos al volumen de Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974.

[3] Bajtin, *Op. cit*., p. 10.

De los tres puntos citados por Bajtin, nuestro artículo prestará especial atención al primero y en gran medida al segundo, y delegaremos el estudio de fórmulas lingüísticas a un futuro trabajo más exhaustivo y de mayor alcance. Para no salirnos del marco teórico que hemos delimitado, en necesario hacer hincapié en las parodias y ritos que se suceden en la obra cervantina desde la perspectiva de la subversión satírica del festejo. No nos detendremos, pues, y por motivos de extensión, en un estudio de *lo grotesco*, principal manifestación de la cultura carnavalesca según el libro de Bajtin, a pesar de que la figura de Sancho se presta a una interpretación "pantagruélica" como en ocasiones se ha querido ver[4].

Sobre la significación de lo carnavalesco es necesario señalar la importancia social que lo determina como un fenómeno transgresivo con respecto a la sociedad de control en donde surge:

> Sabido es que el carnaval (o dicho con voces más antiguas *Carnal*, *Antruejo* o *Carnestolendas*) representó en la Edad Media y el Renacimiento la forma más auténtica y duradera de los festejos populares, durante los cuales el pueblo, gracias a máscaras y disfraces, podía explayarse, desahogarse sin trabas. El Carnaval, fiesta pagana y *primaveral* de renovación del hombre y de la Naturaleza, significaba alegría y jolgorio, comidas y bebidas abundantes, recrudecimiento de la actividad sexual, participación colectiva en las festividades que suprimían las constricciones impuestas por las normas y la jerarquía. Por sus características, la fiesta carnavalesca se oponía a las manifestaciones festivas oficiales, de rígida y pesada organización, expresión de la cultura de los grupos dominantes. Al lado del mundo oficial, inmutable y serio, había un segundo mundo, una segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa liberadora, que hacía desaparecer transitoriamente la alienación del individuo. Frente a la cultura oficial y culta había una cultura cómica cuyo núcleo era el Carnaval o mejor dicho las fiestas carnavalescas (además del Carnaval propiamente dicho, las diversas fiestas de los locos, la *fiesta del asno*, etc.).[5]

El espíritu popular que se esconde tras *El Quijote* no puede ocultar su inclinación al festejo, a las formas de desahogo paródico y el juego

[4] Principalmente por la contraposición física que forma con respecto a la *sequedad de carnes* de su amo; aún así, Sancho pasa bastante hambre en la novela y no son muchas las ocasiones que tiene para comer, no como les ocurría a los gigantes rabelaisianos.

[5] En Augustin Redondo, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1997, p. 192.

constante de veladuras, máscaras, dobles sentidos y recursos que permiten romper con esa dimensión alienante del individuo, como señala Redondo. Pero lo carnavalesco en la obra es mucho más profundo que un mero juego de superficies que representan la fiesta y la disipación ociosa, sino que, como pretendemos mostrar en estas páginas, podría hablarse de una *génesis carnavalesca* en *El Quijote* que lo definiría desde sus más invisibles cimientos.

2. Génesis carnavalesca

El Quijote surge, en palabras del propio Cervantes, como crítica a los libros de caballerías, desde la primera parte en donde son denominados ya en el prólogo como "libros vanos de caballerías"[6] hasta las últimas palabras de nuestro autor:

> (...) pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero Don Quijote van ya tropezando y han de caer del todo sin duda alguna.[7]

Si tenemos en cuenta algunas de las propiedades de esta cultura carnavalesca que define Bajtin encontramos que la burla hacia las instituciones establecidas era una de las primeras y más evidentes manifestaciones del género. Por lo común, eran preferentemente las fiestas religiosas el blanco hacia donde solían disparar los juegos lingüísticos y paródicos de los días de carnavales y de su literatura carnavalesca, hecho que no aparece con reseñable frecuencia en *El Quijote*[8]. Sin embargo, también las instituciones de poder político

[6] Cervantes, *Op. cit*., p. 14.

[7] Cervantes, *Op. cit*., II, Cap. LXXIV.

[8] La institución eclesiástica no sale tan mal parada como en otras obras de su tiempo. Se ha señalado en numerosas ocasiones que el episodio de los galeotes, en donde avanzan todos en forma de rosario, constituye una suerte de burla (I, Cap XXII), pero Cervantes no insiste excesivamente en el juego alegórico de referencias cruzadas. Menor alcance paródico ofrecería la famosa frase de don Quijote "con la iglesia hemos dado" (II, Cap. IX), sacada de contexto y que no era sino la constatación, ante su entrada nocturna en un pueblo desconocido, de que habían llegado a una zona concéntrica presidida por la iglesia del pueblo. Las pruebas que certifican el respeto de Cervantes hacia esta institución están en el tratamiento digno del cura (sobre todo al no disfrazarle de Micomicona, aunque sí

llegaban a ser constante motivo de burla. En otras palabras: "la seriedad es autoritaria, y se asocia a la violencia, a las prohibiciones y a las restricciones. Esta seriedad infunde el miedo y la intimidación"[9].

En el ámbito literario, además, los recursos paródicos pueden implementar una tercera vía a las ya citadas religiosa y política: se trata de una ruptura con las formas de su propia tradición literaria, ruptura con el género, con las formas del habla, con el lenguaje, etc. La ley de la palabra escrita engendra sus convenientes oposiciones, y es en esta oposición sobre la que se ampara el desarrollo de lo festivo en las formas literarias. Cervantes decide criticar el género caballeresco, y para ello echará mano de fórmulas paródicas como la vestimenta irrisoria de Don Quijote, su humorístico nombramiento de Caballero a manos de un ventero, el uso de lenguaje arcaico y numerosos malentendidos de Sancho Panza (como aquél *bálsamo del fiero Blas*, y no Fierabrás). Encontramos que las técnicas son las mismas que se utilizan en el decurso de las fiestas de carnavales[10]: ironía, inversión de valores, juegos visuales (disfraces, golpes, personajes antagónicos con intención cómica), lo que indica que en el amplio abanico de ironías cervantinas el humor carnavalesco no escapaba a sus registros estilísticos. Como ejemplo, tenemos el inmortal inicio del *Quijote*; ese *lugar de la Mancha* (ni Trapisonda, ni Gaula, ni Grecia, sino aquí mismo) y *no ha mucho tiempo*, lo que sitúa las aventuras muy cerca de sus lectores inmediatos y no a pocos años del inicio de la cristiandad como ocurriera en el Amadís.

No es necesario detallar las múltiples sutilezas de nuestro autor para burlarse del género caballeresco. Nos basta con haber comprobado cómo los caminos seguidos parten de recursos similares a los que se desarrollan en la génesis del fenómeno del carnaval. Cabe ahora pensar si no estaba ya prefijado en la propia semilla de la novela cervantina este espíritu carnavalesco como fuerza generatriz del libro. Para ello, es preciso internarse primeramente en aquellas teorías que plantean la posibilidad de

---

es cierto que don Quijote se arrodillará ante sus faldas como sustitutivo de las faldas de su señora) y por no haber llevado al hidalgo y a su escudero a misa en ningún momento durante la novela, lo que hubiera resultado excesivamente grotesco dadas las pintas estrafalarias de tan extraña pareja. *El Quijote* de Avellaneda, muy al contrario, nos presentará numerosas veces rezando a nuestros personajes; como dato, sólo la palabra *rosario* se cita 30 veces en la obra.

[9] Bajtin, *Op. cit*., pp. 85-86.

[10] Y las mismas a las que aludía Bajtin, como ya vimos.

una novela corta previa a la construcción total del libro[11]. Por un lado, se oponen las teorías de Menéndez Pidal, quien advertía en el primer capítulo elementos que anunciaban la obra entera, y por otro la opinión de Martín de Riquer, que se deja seducir por el interés que ofrece la posibilidad de que los seis primeros capítulos fueran una novela ejemplar como las que había publicado Cervantes en volumen exento o como aquella que interrumpe el propio relato del *Quijote*. Estaríamos, no obstante, ante un personaje que habría dado más juego a la pluma cervantina que los aparecidos en sus novelas menores, cuyas aventuras contenían la semilla para un libro más largo. Independientemente de lo que pueda argumentarse en una u otra línea, habría que coincidir en que la gran diferencia que estriba entre la primera salida (supuesta novela ejemplar) y la segunda (el resto de aventuras de la primera parte del *Quijote*) es la presencia de Sancho. Este personaje, como veremos, no sólo posee en sí mismo valores que lo relacionan con la literatura carnavalesca, sino que la dualidad que forma junto a su amo sería evidentemente grotesca y humorística. ¿Cabría plantearse la posibilidad de que en la concepción del libro esta pareja *carnavalesca* fuera el motivo de extender la novela corta original? De ser así, *El Quijote* se fundamentaría en un recurso carnavalesco en la misma raíz de su composición. Recordemos que el Sancho de Avellaneda sólo reúne una de las dos propiedades del Sancho cervantino; aquél es grotesco y chistoso, como ocurre en los personajes de carnaval, éste es además un complemento a la figura de Don Quijote por su sabiduría popular y por sus juicios enfrentados. En Avellaneda, Sancho no está en la base motriz del componente carnavalesco, y sólo actúa en calidad de *resultado*, mientras que en Cervantes el fiel escudero constituye un auténtico *dispositivo* que pone a funcionar toda la maquinaria de la obra.

Por lo que respecta a las escenas carnavalescas, hay algunas especialmente reseñables a lo largo de los dos volúmenes de la obra. En primer término, cabría señalar la figura del Don Quijote enjaulado y de su

[11] Seguimos en este apartado las aportaciones y citas del trabajo de Geoffrey L. Stagg, "Sobre el plan primitivo del Quijote", en Frank Pierce y Cyril A. Jones (eds.), en *Actas del primer congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Frank Pierce y Cyril A. Jones, Oxford, The Dolphin Book, 1964, pp. 463-471.

vuelta a casa tras la segunda salida[12], en donde, como anota Cervantes, "la gente estaba toda en la plaza"[13], lo que convierte el regreso de Don Quijote vencido en una humillación pública, un acto del que participa el pueblo como espectador. La relación simbólica que este capítulo ofrece con otra escena de los carnavales es evidente: no sólo se trata de un desfile, sino que es el desfile de un loco, muy semejante a los populares pasacalles conocidos como "la nave de los locos"[14], cuyo origen se documenta primeramente en las producciones artísticas, pero que pronto habría de penetrar en las capas populares y su imaginario colectivo. En concreto, este desfile, del cual no se tienen datos de una verdadera *nave de locos* que hubiera llegado a suceder, consistía en la expulsión del pueblo de aquellos que eran repudiados por la comunidad, lo que se prestaba a numerosos efectos alegóricos como la expulsión de poderes religiosos o civiles, algo muy parecido a lo que ocurriría en la actualidad en las fallas valencianas y festejos afines. En nuestro caso, el loco no es expulsado sino traído a la sociedad para poder remediar su locura, es decir, llevado al centro de la civilización para que, por el efecto de control que ejercen las sociedades, sus deseos puedan ser reprimidos y reconvertidos de manera útil. Sin embargo, este ingreso al orden tiene más de exhibición que sucede a la luz del día, como señala Foucault, y no bajo las noches monótonas de la razón del siglo siguiente[15]. Así, vemos cómo en el cuadro cuarenta y seis de las "Aleluyas del carnaval de Barcelona", representaciones de la época recopiladas por Caro Baroja[16], aparece como lema: "Contemplad aquí encerrados los que todo el Carnaval fueron locos rematados". El dibujo muestra un carro con barrotes similar al que describe Cervantes, con un letrero en donde puede leerse el mensaje «Manicomio»[17].

Otra escena eminentemente carnavalesca estaría constituida por las celebraciones en torno a las bodas de Camacho en la segunda parte de las

[12] I, Cap. LII.

[13] *Op. cit*., p. 527.

[14] Remitimos al trabajo de Jacques Heers, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península, 1988, p. 129 y ss.

[15] Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 2ª ed., 4ª reimp., 2 volúmenes.

[16] Julio Caro Baroja, *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1983, p. 57.

[17] Claudia Macías Rodríguez "Vestidos y disfraces en las transformaciones de Don Quijote", en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 30 (2005).

aventuras de Don Quijote. La descripción de los fastos aparece descrita muy oportunamente desde la perspectiva del escudero:

> Lo primero que se le ofreció a la vista de Sancho fue, espetado en un asador de un olmo entero, un entero novillo; y en el fuego donde se había de asar ardía un mediano monte de leña, y seis ollas que alrededor de la hoguera estaban no se habían hecho en la común turquesa de las demás ollas, porque eran seis medias tinajas, que cada una cabía un rastro de carne: así embebían y encerraban en sí carneros enteros, sin echarse de ver, como si fueran palominos; las liebres ya sin pellejo y las gallinas sin pluma que estaban colgadas por los árboles para sepultarlas en las ollas no tenían número; los pájaros y caza de diversos géneros eran infinitos, colgados de los árboles para que el aire los enfriase[18]

Sin duda, es la mirada de Sancho la idónea para presentarnos el relato desde la perspectiva no tanto de un hombre tragón, sino de un hombre hambriento. El propio Sancho insiste, ante la comparación con el goloso Sancho de Avellaneda, que "mi señor Don Quijote, que está delante, sabe bien que con un puño de bellotas o de nueces nos solemos pasar entrambos ocho días"[19]. El festín es un hecho clave en toda celebración del carnaval; la misma etimología (*carne vale*: adiós a la carne) nos remite a la posición de estas fiestas dentro del calendario. Ante la proximidad de la Cuaresma y la consiguiente prohibición de comer carne, el espíritu del hombre medieval, renacentista y barroco contaba con la celebración de grandes festines para preparar el período de privaciones. Bajtin, en su libro citado, coincide en ver el festín y todos los fenómenos que tengan su centro en el vientre y el aparato digestivo (ingestión y excreción) como fenómenos dentro de la mentalidad carnavalesca.

En el capítulo XXV de la segunda parte, Cervantes describe a otro personaje que no debía ser ajeno a los festejos de la época: el titiritero, con su artimaña de una cabeza de mono adivinador, nos cuenta la historia de don Gaiferos y Melisendra. A pesar de la escasa documentación sobre este tipo de representaciones, sí podemos dilucidar, por estas páginas del *Quijote*, que constituían un importante vehículo de propagación de cuentos e historias del folclore, y que podían servir tanto para dar cuenta de relatos míticos y folklóricos como históricos o caballerescos:

[18] *Op. cit*., p. 699.
[19] *Op. cit*., p. 1022.

> El motivo de la historia del rescate de Melisendra es sacado de las entrañas mismas del imaginario social y popular europeo, el tema recurrentemente evocado por aquel Mester de Juglaría –difusor de los valores carnavalescos alrededor de todo el año– de la grandeza del último sueño de Gran Imperio Católico Paneuropeo que personificó Carlomagno, luchando como siempre contra los gentiles parapetados más allá de las fronteras imperiales de la Marca de Barcelona.[20]

Gaiferos era Rey de Burdeos, por cuya negligencia los musulmanes se apoderaron de su esposa Melisendra, hija de Carlomagno. Para rescatarla, decidió ir al mundo mítico de Sansueña, y tras diversos episodios regresó con ella a Francia. Don Quijote, que tenía a Gaiferos por un personaje rigurosamente histórico, se alarma al descubrir algunas inexactitudes y destruye el retablo. De nuevo, encontramos cómo para nuestro héroe las actitudes carnavalescas no son ficciones sino representaciones de la realidad, que deben tratarse con el rigor y la seriedad que sus ideales de caballero imponen.

Por otro lado, y del mismo modo a como ocurría con el desfile de Don Quijote encarcelado, encontramos otra escena de orden carnavalesco, y es lo que se ha dado en llamar *coronamiento del bufón*: en la segunda parte del *Quijote* y para divertimento de los duques[21], Sancho es proclamado gobernador de una de las localidades a su cargo. La ínsula prometida es ahora un hecho (al menos desde la ignorancia de Sancho, ya que ni siquiera es un isla) y el pobre escudero entra en el juego sin dudar ni un solo momento de su veracidad. Curiosamente, Cervantes le dota a Sancho de una fina sabiduría capaz de resolver los conflictos que el pueblo le demanda. En las fiestas de carnavales eran típicos los coronamientos de bufones para poder invertir los valores jerárquicos de la sociedad en una especie de representación burlesca: todos tenían derecho a mofarse e incluso a insultar y agredir al bufón, pero no por su condición de bufón sino por estar representando en ese mismo instante a la autoridad. Con esta inversión de valores, tan propia de la época carnavalesca y de la mentalidad medieval, el pueblo se vengaba de las fuerzas civiles hasta que volviese a cederles el poder al día siguiente. En el gobierno de Sancho son sus asistentes los que parecen mofarse de él, como en la escena en que no le permiten comer porque podría estar todo envenenado[22]. Pero a pesar de

[20] Heraldo Falconí, "«El Retablo de la Libertad de Melisendra» entre hedonismo y ascetismo", *Hispanic Culture Review*, 3 (1996).

[21] II, Cap. XLV.

[22] *Op. cit*., p. 900.

su aparatosa salida, Sancho, nuestro bufón, aparece tratado por Cervantes con mayor dignidad que los mismos duques que se burlaban de él.

Sin salirnos de las actividades de los protagonistas en el palacio de los duques, éstos se verán implicados en una serie de juegos y representaciones de marcado tono carnavalesco en donde diferentes personajes (Doña Rodríguez o Trifaldín) les conducirán por diferentes aventuras, todas ellas ficticias. Destaca la burla famosa del caballo Clavileño, en donde los héroes, ambos con los ojos tapados, son supuestamente trasportados a otro lugar para enfrentarse al enemigo. En estas aventuras los personajes disfrazados aparecerán en la mente de nuestros protagonistas como seres reales con problemas reales, mientras que en el encuentro con "Las cortes de la Muerte" los actores, ataviados con diferentes trajes (el Demonio, la Muerte, Cupido, un caballero, etc.), serán atacados por nuestro héroe a pesar de identificarse como recitantes de la compañía de Angulo el Malo[23]. De nuevo Don Quijote trastoca los valores de la realidad y no participa de los juegos de ficción (representaciones, disfraces, etc.) que se le ofrecen en sus aventuras desde una imposición exterior a su propia fantasía.

3. El disfraz

El disfraz tiene una doble vertiente carnavalesca: por un lado, como elemento de adorno y colorido que ritualiza a través del componente visual los fastos carnavalescos, y por otro una vertiente que podríamos llamar de trasgresión y engaño. La diferencia básica entre el disfraz y el traje es que el disfraz tiene el poder de crear un marco ficticio en donde el individuo y los espectadores se insertan para crear un rito o una especie de contrato escénico. En el teatro, por ejemplo, género fuertemente ligado al carnaval, un simple elemento decorativo podría ser, sobre todo en una fase primitiva, suficiente para crear una atmósfera ficticia convenida por actores y espectadores: una corona implica que un personaje representa al rey, una espada la condición de Caballero[24]. Tanto en la Edad Media

[23] II, Cap. XI.

[24] Torrente Ballester en su trabajo sobre *El Quijote* nos ofrece una idéntica visión: "El niño sin juguete, el que se ve obligado a inventarlo en una verdadera operación de bricolage, actúa como don Quijote: el más leve y lejano parecido le sirve para transmudar lo real y crear así el mundo en que puede jugar. Señala la silla y decreta: Esto es el barco y yo soy el capitán. Y, en tanto dura el juego, la silla es barco y el niño es capitán, y aunque el niño sabe que se trata de una

como en el Barroco el vestido estaba tan codificado que incluso el color podía ser signo de nobleza, como ocurría con el púrpura de los reyes. Don Quijote, que es un personaje disfrazado durante toda la obra, crea una identidad nueva a partir de su disfraz, se vuelve *otro* en el seno de sí mismo:

> entre lo que «uno» quisiera ser, hay ciertos «otros» vedados por la moral, mal vistos por alguna causa; sin embargo, estas apetencias reprimidas dañan el equilibrio psicológico y, a veces, el mental. Pues para darles rienda suelta, se inventaron, por ejemplo, los carnavales, en que «uno», mediante el disfraz, deja de ser el que es para ser –provisionalmente- «otro».[25]

En *El Quijote* son muchos y muy variados estos juegos ficcionales, así como en otras obras de Cervantes (recuérdese el *Retablo de las Maravillas*[26]). Sin embargo, Don Quijote es capaz de romper este contrato a su favor y crear un mundo simbólico donde puedan enmarcarse sus aventuras. Y si abrimos momentáneamente el cerco de nuestro análisis, podemos hablar de los *disfraces de la realidad* que aparecen en entidades no humanas, como los molinos gigantes o los rebaños-ejércitos de turcos[27]. En un caso hay una motivación visual –el tamaño, el movimiento de las aspas como grandes brazos– y en otro sonora –el paso de las ovejas como tropel de soldados. De cualquier manera, Don Quijote tiene el poder de crear "disfraces simbólicos" en aquello que actúa dentro de la normalidad. En el capítulo XXXVII, Don Quijote, que en ningún momento actúa *ilógicamente* a pesar de ser tomado por loco, confunde al cura con una doncella. Ni el caballero andante ve doncellas ni Cervantes ha dejado a su personaje haciendo tonterías y dejándose llevar por confusos arrebatos; aquí el protagonista crea un contrato escénico a partir de la falda del religioso, quien, de entre todos los presentes, sería el único que puede, en la *lógica de lo fantástico* del caballero andante, servir de modelo de doncella en un momento en que Don Quijote la habría de

---

convención —de ahí el ingrediente irónico de todo niño que inventa su juguete—, se irrita cuando alguien no acepta lo convenido y niega la condición de barco a la silla y de capitán al niño". Gonzalo Torrente Ballester, *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 119.

[25] Torrente Ballester*, Op. cit*., p. 50.

[26] En esta obra, Chirinos y Chanfalla hacen creer a los presentes que sólo aquellos de sangre de los godos podrán ver los verdaderos atuendos de los personajes.

[27] Capítulos VIII y XXVIII de la primera parte, respectivamente.

requerir para sus juegos ficcionales. Don Quijote crea lo carnavalesco a partir de la normalidad. Las faldas del cura no son un disfraz, sino un traje, pero el loco protagonista troca esta vestimenta en un símbolo cuasi-teatral[28]. Del mismo modo, las prostitutas del capítulo II se volverán doncellas, sus caballos jacas, etc. Al menos ocurrirá así en la primera parte, ya que en el volumen de 1615 no es Don Quijote quien disfraza la realidad, sino Sancho aquél que, habiendo comprendido el aspecto fundamental de este modo de ver el mundo de Don Quijote, utilizará esta suerte de *contrato escénico* para querer engañarle y hacerle ver doncellas donde sólo hay mujeres[29]. Torrente Ballester analiza muy certeramente el capítulo de los cueros de vino[30]; Don Quijote no ha escuchado la historia del *Curioso Impertinente*, y ha tenido, retirado en su cuarto, suficiente tiempo como para preparar su pantomima. El *bonete grasiento* que lleva (una especie de sombrero para dormir) le permite crear un marco ficcional sabiamente explicado por nuestro crítico: el bonete haría las veces de yelmo, la camisa de coraza, la manta enrollada a un brazo se utilizaría como escudo, los cueros serían el enemigo y su vino, evidentemente, la sangre derramada con la feroz batalla[31].

Pero en la gran obra cervantina también puede darse el empleo contrario, y es que todos participen de este contrato escénico tan importante en los géneros carnavalescos, excepto el propio Don Quijote. Para empezar, su figura es ya lo suficiente irrisoria como para que muchos personajes, de entrada, lo traten como a un viejo ridículo y estrafalario. Si recordamos las palabras del primer capítulo y las descripciones que se hacen de las armas de sus abuelos, nos encontramos con que se nos ha descrito una armadura del tiempo de los reyes católicos[32], lo cual movería indudablemente a risa a quien lo viera en pleno siglo XVII, salvo a aquellos más cándidos o necios que el propio Don Quijote. Pero en ningún

[28] Torrente Ballester, *Op. cit*., p. 141.

[29] Sin embargo, es preciso apuntar que ya en la primera parte Sancho ha descubierto los juegos ficcionales de Don Quijote. Recuérdese la descripción que hace de Dulcinea a petición de su amo (Cap. XXXI) como una tosca labradora, a pesar de no haberla enviado la carta y de no haberla visto; Sancho sabe que si describe a una doncella Don Quijote sospecharía que no ha llevado la carta y que se lo está inventando, y para hacer creer a su amo que la entrega ha sido efectuada la describe como una aldeana maloliente y espera a que su amo corrija sus palabras.

[30] I, Cap. XXXV.

[31] Torrente Ballester, *Op. cit*., p. 138.

[32] I, Cap. 1.

caso nuestro protagonista será consciente de su disfraz, sino que creerá mostrarse ataviado como un auténtico caballero andante. Más claro es el ejemplo de la bacía de barbero, un *yelmo de Mambrino* para la fantasía delirante del personaje, y que se ofrecerá a los demás como el elemento clave a la hora de reconocer a Don Quijote como una figura carnavalesca; efectivamente, el disfraz nunca ha de ser enteramente igual a aquello a que apunta, sino que debe ofrecer un rasgo grotesco o ficticio para funcionar correctamente.

A lo largo de la obra cervantina son numerosos los personajes que utilizan el disfraz y las máscaras, por diversos motivos, pero todos ellos en torno a la figura de Don Quijote. En su artículo «Vestidos y disfraces en las transformaciones de Don Quijote», la autora Claudia Macías Rodríguez concluye que "todo el juego de vestidos, antifaces y semblantes sirve de marco para discutir el tema del linaje y para plantear la defensa de la virtud y de los méritos propios sobre los estatutos de sangre"[33]. No somos, sin embargo, de la misma opinión: en muchas ocasiones el disfraz sirve como vehículo para entrar en la fantasía del caballero andante y poder razonar con él desde sus propios supuestos, dentro de su propio juego, como si se tratara de un niño. Un juego de identidades infantil, y no el juego adulto del poder. Así, el disfraz de Dorotea como princesa Micomicona responde a la necesidad de traer de vuelta a Alonso Quijano haciéndole jurar como caballero que cumplirá su promesa de seguir a la princesa hasta acabar con el gigante. Si Don Quijote no cumpliera con su palabra, habría dejado de jugar y podrían irse a casa, y si siguiera la promesa hecha a Micomicona tendría que volver de todos modos, lo que le obliga a inventarse la farsa de los cueros de vino y a acabar con un gigante ficticio, como ya vimos, para prolongar su fantasía. Nótese que en un primer momento iba a ser el cura quien actuase como princesa ("la ventera vistió al cura de modo que no había más que ver; púsole una saya de paño, llena de fajas de terciopelo negro de un palmo en ancho, todas acuchilladas, y unos corpiños"[34]): es éste el único disfraz que se detalla en la obra, amén de la vestimenta del protagonista, y por si faltara poco, con la intención de transgredir el género. A este respecto, el mismo Caro Baroja apunta que "la más clásica inversión propia del Carnaval es la del hombre que se disfraza de mujer y la de mujer que se viste de hombre (…) cosa que siempre fue condenada por la iglesia"[35]. Por ello, el cura se

[33] *Op. cit*.
[34] Cervantes, *Op. cit*., p. 257.
[35] Caro Baroja, *Op. cit*., 98.

retracta de su intento, y pide mejor que sea el escudero "que así se profanaba menos su dignidad"[36].

Aún así, hay que distinguir cómo en la locura de nuestro protagonista el disfraz no es necesario en todo momento. Si en los primeros capítulos, más por necesidades narrativas (y por la ausencia de Sancho) que por una verdadera disfunción de identidad, Don Quijote se ve transformado en diferentes personajes (Valdovinos y otros protagonistas del romancero) a la manera del loco de la obra *El entremés de los romances*, durante mucho tiempo tomada como posterior a la obra cervantina[37], en otras secciones de la obra Don Quijote tendrá que ceder en su locura, y siempre cuando se trata de acercarse a problemas relacionados con documentos legales. A la hora de firmar a Sancho la carta en donde pide unos pollinos a su ama[38], se ve obligado a no poner ni el nombre de Don Quijote, por el cual no le entendería el ama, ni el nombre de Alonso Quijano, que habría extrañado a Sancho, por lo que se dedica a poner su rúbrica, lo que le permite salvaguardar su identidad; por último, en el capítulo final[39], ante la proximidad de la muerte y con la necesidad de arreglar su herencia y despedirse como caballero cristiano, cede en su locura como muestra de bienmorir[40].

Otros muchos disfraces salpican la obra cervantina, aunque con un claro orden: los disfraces de la primera parte son fundamentalmente *ficticios*, ajenos incluso a los mismos personajes que se ven implicados, que no saben que están disfrazados o que, directamente, ni siquiera lo están, pues la mayor parte surgen de la locura quijotesca o contra ella, mientras que los disfraces de la segunda parte son externos al protagonista y pueden actuar como disfraces del mundo real (los disfraces variados que aparecen en la estancia con los duques) o construidos por la fantasía de Sancho (como las muchachas en donde Sancho ve a Dulcinea y sus doncellas, o la elucubración en los últimos capítulos de un Sancho y un Don Quijote pastores[41]). En el palacio de los duques todo estará dispuesto

[36] Cervantes, *Op. cit*., 258.

[37] Ramón Menéndez Pidal, "Un aspecto de la elaboración del Quijote", en *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires-Madrid, Espasa-Calpe, 1964, 4ª ed, pp. 9-60.

[38] I, Cap. XV.

[39] II, Cap. LXXIV.

[40] Ambos ejemplos se tratan en el estudio citado de Torrente Ballester.

[41] En el artículo citado de Claudia Macías Rodríguez se da especial relevancia al disfraz de pastor en nuestra obra: "por medio del juego de los vestidos se

para burlarse de la pareja de aventureros y para encargarles misiones como salvar a Trifaldi o azotarse para eliminar el encantamiento de Dulcinea. Sólo un disfraz, poco antes[42], era ajeno a la trama de Don Quijote y a su mundo caballeresco, y es el del titiritero, en realidad Ginés de Pasamonte, huido de la justicia. Otro personaje, el Bachiller, tendrá que disfrazarse dos veces, una como *Caballero del Bosque*, acompañado del disfrazado escudero y vecino de Sancho, Tomé Cecial[43], y otra, al final de la novela, como *Caballero de la Blanca Luna*, todo ello de nuevo como excusa para engañar a nuestro héroe y hacerle desistir de sus fantasías.

De cualquier manera, parece claro que el uso del disfraz y las máscaras en *El Quijote* no responde tanto a un problema de clases sociales, y tampoco tiene relación directa con eventos festivos, lo que nos obliga a pensar que en la obra el disfraz tiene un marcado efecto de alteración de la personalidad, por un lado, y de juego puramente ficcional por otro, como en los sucesivos engaños a Don Quijote.

4. Don Quijote y el carnaval

Insistíamos en páginas anteriores de nuestro trabajo en la importancia de lo carnavalesco como motor generador de la novela. Ese motor se encuentra perfectamente representado por la dualidad que supone el juego de los dos personajes principales, su claro antagonismo y la distinción que desde Bajtin se ha hecho entre un Sancho carnavalesco y un Don Quijote cuaresmal. La larga cita del autor ruso merece la pena ser traída a colación:

> El materialismo de Sancho, su ombligo, su apetito, sus abundantes necesidades naturales constituyen «lo inferior absoluto» del realismo grotesco, la alegre tumba corporal (la barriga, el vientre y la tierra) abierta para acoger el idealismo de Don Quijote, un idealismo aislado, abstracto e insensible; el «el caballero de la triste figura» necesita morir para renacer más fuerte y más grande; Sancho es el correctivo natural, corporal y universal de las pretensiones individuales,

---

parodia en cierta manera el tema pastoril. Primero nos encontramos con verdaderos pastores, luego con enamorados vestidos de pastores, y después con locos enamorados vestidos como salvajes que agreden a los pastores. Sin embargo, por medio de un cabrero desventurado por el amor se cuenta el relato que pone fin a los artificios del vestuario".

[42] I, Cap. XXVII.

[43] II, Cap. XIII.

> abstractas y espirituales; además Sancho representa también a la risa como correctivo popular de la gravedad unilateral de esas pretensiones espirituales (lo inferior absoluto ríe sin cesar, es la muerte que ríe y engendra la vida). El rol de Sancho frente a Don Quijote podría ser comparado con el rol de las parodias medievales con relación a las ideas y los cultos sublimes; con el rol de bufón frente al ceremonial serio; el de las Carnestolendas con relación a la Cuaresma, etc.[44]

Dentro de las letras hispánicas, ha sido el autor Augustin Redondo quien más ha tratado este antagonismo de origen carnavalesco. En su interesante obra *Otra manera de leer el Quijote*, nos define muy sucintamente las diferencias entre el carnaval y la Cuaresma:

> Dentro del marco del calendario impuesto por la Iglesia, el contraste se establece más particularmente entre el tiempo de Carnaval y el de Cuaresma, que le sigue inmediatamente. El Carnaval es sinónimo de alegría, holganza, abundancia y libertad; la Cuaresma, de tristeza, abstinencia y sumisión al espíritu ascético dictado por las reglas católicas oficiales. La época de las fiestas carnavalescas aparece pues, con relación a la Cuaresma, como la de un *mundo al revés*.[45]

La oposición entre *Cuaresma* y *Carnaval* no era nueva en la literatura; recordemos la obra de Juan Ruiz o la de Juan del Encina *Segunda égloga de Antruejo*[46]. No extraña que las representaciones que Cervantes nos describe de ambos personajes sean las de un hombre delgado, y de *triste figura*, como dirá Sancho a su amo. Hasta su misma montura es un caballo enclenque y sin brío, que remite directamente a las representaciones alegóricas de la Cuaresma, esto es, una señora delgada y de cierta edad sobre un caballo esquelético. La escena de meditación y ayuno, a la manera de Amadís[47], son claros síntomas de la condición cuaresmal del personaje.

Sancho se relaciona en la obra con los motivos carnavalescos, aunque siempre haya que distinguir el Sancho cervantino del de Avellaneda, mucho más grosero y grotesco. Además de las implicaciones evidentes que remiten a la cultura popular festiva encontramos que su jumento, *Rucio*, es correlato de su amo, y el animal carnavalesco por antonomasia

[44] Bajtin, *Op. cit*., 26-27.
[45] Redondo, *Op. cit*., p. 193.
[46] Augustin Redondo (*Op. cit*., p. 195) propone aún más ejemplos.
[47] I, Cap. XXV-XXVI.

(recuérdense las *fiestas del asno* de numerosos pueblos en donde un burro era llevado a la iglesia y el populacho rebuznaba con él el sermón). Asimismo, el apellido del escudero recuerda a san Panza y a las fiestas de Panza, personificación del carnaval y de los excesos de ingestión de alimentos, o al Zampanzar de las fiestas del País vasco, que también era manteado como nuestro protagonista[48].

En último término se podría relacionar a nuestros personajes con las figuras del carnaval italiano, conocidas en España (se documentan sus nombres en unas palabras de Lope de Vega) y que fueron actores de la *Commedia dell'Arte* desde el año 1574, *Ganassa* y *Bottarga* (Zan Ganaza y Stefano Bottarga), caracterizados por su distinta constitución, al igual que los cómicos del siglo XX el Gordo y el Flaco. Se documentan en un desfile en Valencia en época de Carnestolendas (año 1592) en el que aparecían «un gran tropel de *ganasas* y *botargas,* cantando madrigales macarrónicos», o en el vestido llamado de botarga, de colores chillones, utilizado ya en los carnavales de 1599, en la misma ciudad, en una mascarada relacionada con la boda de Felipe III. En la actualidad, el diccionario recoge la palabra *botarga* y nos remite a su origen etimológico; *bottarga*, en italiano, es una especie de caviar, del griego αβροταριχον, de αβρός, delicado, y ταριχον, pescado o carne en salazón. Botarga era el más corpulento, y por eso se le representaba con alimentos colgando de collares, y Ganasa el flaco; aún hoy el catalán utiliza el término *ganassa* para designar al hombre alto y flaco[49].

La época en que se escribe *El Quijote* es, por tanto, un momento de gran repercusión de lo carnavalesco. Con la muerte de Felipe II, en el año 1598, se cierra un período de austeridad cristiana, "se vuelve a descubrir el poder de la risa libertadora, de la locura carnavalesca que permite, entre disfraces y carcajadas, escapar de las constricciones impuestas por la vida social"[50]. En efecto, es destacable el número de obras que en esta época se escriben con un importante componente carnavalesco y de cultura popular. De estos años son *el Buscón* (1604 la primera redacción), *la Pícara Justina* (1605) y los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo (1605), que, como señala Augustin Redondo, muestra como subtítulo las palabras "*contiene unas Carnestolendas de*

[48] Redondo, *Op. cit*., 196-197.

[49] Cfr., para el origen de don Quijote y Sancho en relación al carnaval italiano, la obra citada de Augustin Redondo, pp. 209-211.

[50] Redondo, *Op. cit*., pp. 205-206.

Castilla, dividido en las tres noches de domingo, lunes y martes de Antruejo".

La publicación del libro de Cervantes en 1605 fue todo un acontecimiento. A pesar de haber obtenido el rechazo de escritores como su después enemigo Lope de Vega (*nadie hay tan necio que alabe a Don Quijote*, llegó a decir el dramaturgo y poeta) y de no haber conseguido el favor de otros autores que firmaran los poemas con que se abre el texto, el público reaccionó con cierta rapidez, y pronto el libro fue conocido y traducido, aunque ello no repercutiera económicamente en las arcas del autor. *El Quijote* era un libro de risa, y poco más, y no se documenta, al menos hasta Cadalso, que alguien hubiera dicho lo contrario[51].

Un itinerario por las fiestas documentadas en los primeros años del siglo XVII nos permite dar noticia, por un lado, de la recepción de la obra cervantina en las capas populares, que no sabían leer y que por lo tanto habrían accedido a la obra a través de lecturas masivas o gracias a comentarios de vecinos y amigos; y por otro lado las posibilidades inmanentes a los personajes cervantinos de entrar como tipificaciones dentro del fenómeno carnavalesco[52].

No tardarán mucho en aparecer las primeras muestras de cómicos disfrazados de alguno de los protagonistas. En el mismo año de 1605, el 10 de junio, tienen lugar en Valladolid las fiestas para conmemorar el nacimiento del príncipe don Felipe (futuro Felipe IV), y tras sólo unos meses de la publicación del primer tomo aparecerán los personajes de Sancho y Don Quijote en un desfile[53]. En estas mismas fiestas, en una corrida de toros, sería derribado don Gaspar de Ezpeleta, el mismo personaje que tan sólo 17 días después será acogido moribundo en la casa de los Cervantes. Su muerte, el 29 de junio, servirá para abrir un caso en donde saldrán a relucir todos los trapos sucios de *las Cervantas*, lo que

[51] En la Carta LXI de sus *Cartas marruecas* Cadalso afirma que "en esta nación hay un libro muy aplaudido por todas las demás. Lo he leído, y me ha gustado sin duda; pero no deja de mortificarme la sospecha de que el sentido literal es una, y el verdadero es otro muy diferente (…). Lo que hay debajo de esta apariencia es, en mi concepto, un conjunto de materias profundas e importantes". En José Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 224.

[52] Tipificaciones icónicas al menos; la riqueza de los personajes y la evolución (sanchificación de uno y quijotización de otro) nos ofrece unas figuras con un relieve muy alejado de los personajes de otras obras de la época.

[53] Martín de Riquer, "Introducción", en *El Quijote*, Barcelona, Planeta, 1994.

nos ha permitido ahondar en la más profunda intimidad de la biografía cervantina.

Francisco López Estrada[54] realiza un breve panorama de los carnavales cercanos a la publicación del *Quijote* en los cuales ha quedado constancia de algún motivo o referencia de la obra cervantina. Por ejemplo, el crítico hace alusión a las fiestas en Zaragoza por la beatificación de Santa Teresa, en octubre de 1614, en donde unos estudiantes recrearon a los personajes principales y proclamaron una segunda parte (probablemente, en alusión a la de Avellaneda). López Estrada señala también las fiestas de Córdoba durante la misma festividad, en donde aparecen varios hombres disfrazados de personajes de nuestra obra. Poco después, en las celebraciones de la Purísima Concepción de Sevilla, en 1616, se documenta, de entre los poemas creados en torno al festejo, un soneto de Fray Bernardo de Cárdenas en donde se menciona a Don Quijote. Un año después, en la misma ciudad, en un desfile de máscaras de estudiantes sevillanos también tendremos como invitados a la extraña pareja cervantina. Baeza, en 1618, será testigo de otra mascarada, con Don Quijote desfilando junto a Valdovinos y Galalón entre otros caballeros andantes, y en Utrera junto a Sancho en ese mismo año.

De la mano de otro cervantista, Francisco Rodríguez Marín[55], nos encontramos con que el periplo de nuestro héroe por tierras americanas, si bien no llegó a suceder en la ficción (Don Quijote tenía que enfrentarse al falso Quijote de Avellaneda en Barcelona) sí aconteció de la mano de los carnavales y la cultura popular. En fecha muy temprana, este crítico documenta una "fiesta de sortija" en el año 1607 en los Andes peruanos con motivo del nombramiento de Virrey de Perú del Marqués de Montesclaros, con la invitación del:

> cavallero de la Triste Figura Don Quixotte de la Mancha, tan al natural y propio de cómo le pintan en su libro, que dio grandissimo gusto berle. Benía cavallero en un cavallo flaco muy parecido a su Rocinante, con unas calcitas del año de uno, y una cota muy mohoza, morrión con mucha plumería de gallos, cuello del dozabo, y la máscara muy a propósito de lo que representaba.

[54] Francisco López Estrada, "Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto *festivo* (el caso del *Quijote*)", *Bulletin hispanique*, Vol. 84, nº 3-4 (1982), pp. 291-327.

[55] Francisco Rodríguez Marín, "Don Quijote en América", *Estudios cervantinos,* Madrid, 1947, pp. 575-585.

Es éste uno de los cortejos más completos que se conocen de la obra en su propio siglo[56]; al caballero andante le acompañan el cura y el barbero, Micomicona, y por supuesto su fiel escudero "graciosamente bestido, cavallero en su asno albardado y con alforjas bien proveydas y el yelmo de Manbrino". No son frecuentes tantas figuras del ciclo cervantino, como tampoco lo era la representación de Dulcinea-Aldonza, quizá por no estar desarrollada tan gráficamente por el autor como otros personajes. Aún así, se documenta en López Estrada[57] que en 1621, en Las Lagunas, unas mascaradas con el trinomio Don Quijote, Sancho y Dulcinea. En 1630, en cambio, Sancho tendría que vérselas a solas con Amadís en unas máscaras en Lima. Como dato curioso, ya en 1642 y nada menos que en Lisboa, nuestro caballero andante firma un cartel de desafío con intención política, quién sabe si ajena ya a los principios de su autor.

5. Consideraciones finales

En conclusión, vemos como los personajes cervantinos fueron pronto aceptados dentro de la cultura carnavalesca, aunque quizá debiéramos hablar de una vuelta a los orígenes ante los muchos componentes carnavalescos que ya aparecían en su elaboración, sin que esto suponga desmerecer la obra cervantina[58]. La obra cervantina, desde la perspectiva de su génesis carnavalesca, no sólo constituye *otra manera de leer el Quijote*, como apuntaba Augustin Redondo, sino otra manera de aproximarnos a las grandes obras de nuestra literatura, a su recepción y a su correspondencia con la realidad del pueblo como vehículo de expresión de una sensibilidad artística que muchas veces se ha querido alejar de los estudios oficiales.

6. Bibliografía

[56] Según los datos que he podido recoger la mascarada más completa en cuanto a elenco de personajes cervantinos sería la de Barcelona el 31 de enero de 1633 en donde un tal Rafael Seugón describe el paso de hasta cincuenta personajes de la obra. Cfr. Aurora Egido, "Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)", en *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su centenario IV*, Aurora Egido et al., Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, pp. 9-78.

[57] *Op. cit*., p. 323.

[58] López Estrada, *Op. cit*.

Andrés Amorós y José María Díez Borque, coord., *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.

Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974.

José Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, Madrid, Cátedra, 1983.

Julio Caro Baroja, *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1983.

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Alfaguara, 2005. Edición de la RAE por el IV centenario de la obra.

Aurora Egido, "Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)", en *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su centenario IV*, ed. Aurora Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, pp. 9-78.

Heraldo Falconí, "«El Retablo de la Libertad de Melisendra» entre hedonismo y ascetismo", *Hispanic Culture Review*, III (1996), pp. 4-11.

Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 2ª ed., 4ª reimp., 2 volúmenes.

Francisco Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, introducción de S. Carreres Zacarés, Valencia, Acción Bibliográfica valenciana, 1926-1927.

Jacques Heers, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península, 1988.

Javier Huerta Calvo, *Formas carnavalescas del arte y la literatura*, Barcelona, El Serbal, 1989.

Francisco López Estrada, "Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto *festivo* (el caso del *Quijote*)", *Bulletin hispanique*, LXXXIV, 3-4 (1982), pp. 291-327.

Claudia Macías Rodríguez "Vestidos y disfraces en las transformaciones de Don Quijote", en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, XXX (2005).

Ramón Menéndez Pidal, "Un aspecto de la elaboración del Quijote", en *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires-Madrid, Espasa-Calpe, 1964, 4ª ed, pp. 9-60.

Gonzalo Torrente Ballester, *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975.

Augustin Redondo, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1997.

Martín de Riquer, "Introducción", en *El Quijote*, Barcelona, Planeta, 1994.

Francisco Rodríguez Marín, "Don Quijote en América", *Estudios cervantinos*, Madrid, Atlas (1947) pp. 575-585.

Geoffrey L. Stagg, "Sobre el plan primitivo del Quijote", en Frank Pierce y Cyril A. Jones (eds.), en *Actas del primer congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Frank Pierce y Cyril A. Jones, Oxford, The Dolphin Book, 1964, pp. 463-471.

A
B C D E
F

ETIÓPICAS

7 (2011)

ÍNDICE

7 (2011)

ARTÍCULOS

Carlota Fernández Travieso y Sagrario López Poza, *IBSO (Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro). Nueva base de datos en Internet del grupo SIELAE*

Mónica Rodríguez Gijón, *Representaciones del vino en la literatura renacentista escrita en lengua alemana*

Alfredo Rodríguez López-Vázquez, *Cervantes y el entremés de* Los mirones. *Bases objetivas para su atribución*

Rocío Olivares Zorrilla, *Avances en la anotación del* Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz*

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, La Celestina*: adiciones primeras amplificadas con adiciones segundas. Consecuencias para la atribución de la autoría*

Benito Quintana, *La poesía de los* Desengaños amorosos *de María de Zayas y su función unificadora en el marco narrativo*

Francisco Javier Álvarez Amo, *«Yo no presumo de poeta…». La trayectoria de Juan de Jáuregui*

Hugo Lezcano Tosca, *La edición crítica de los* Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, de Lope de Vega*

RESEÑAS

Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro, ed. Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010 (Colección «Studia Aurea Monográfica») (Natalia Palomino Tizado)

José Montero Reguera, *Cervantismos de ayer y de hoy. Capítulos de historia cultural hispánica*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011 (Mar González Mariano)

José Luis Canet (edición crítica, introducción y notas), *Comedia de Calisto y Melibea*, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2011, 353 páginas (José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo)

ARTÍCULOS

Carlota Fernández Travieso y Sagrario López Poza

Mónica Rodríguez Gijón

Alfredo Rodríguez López-Vázquez

Rocío Olivares Zorrilla

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo

Benito Quintana

Francisco Javier Álvarez Amo

Hugo Lezcano Tosca

IBSO (INVENTARIOS Y BIBLIOTECAS DEL SIGLO DE ORO) NUEVA BASE DE DATOS EN INTERNET DEL GRUPO SIELAE[1]

Carlota Fernández Travieso y Sagrario López Poza
Universidade da Coruña

El *Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española* (SIELAE), de la Universidade da Coruña, ha recibido ininterrumpidamente, desde 1993, subvenciones del Plan Nacional I + D + I de España, del Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) y del Plan Galego de IDIT (Xunta de Galicia) para proyectos de investigación que han tenido como denominador común el enfoque multidisciplinar, el empleo de nuevas tecnologías y la difusión a través de Internet de los resultados obtenidos. El SIELAE ha creado cuatro bibliotecas digitales que ofrecen bibliografía actualizada, textos digitalizados y bases de datos de cuatro grandes bloques de contenidos[2]:

1. Literatura emblemática
2. *Relaciones de sucesos* españolas de los siglos XVI-XVIII
3. Repertorios y misceláneas de erudición humanística
4. Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro

Muy pronto se reunirán en un portal único: <www.bidiso.es>, que aspira a convertirse en una herramienta integrada de gran utilidad para cuantos investiguen sobre el Siglo de Oro español en diferentes áreas de conocimiento: Literatura, Arte, Historia del Periodismo, Historia de la producción del libro, Bibliografía, Historia, Bibliotecas digitales, Fuentes de erudición de utilidad para realizar ediciones auriseculares, etc[3].

[1] Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación «Biblioteca Digital Siglo de Oro III», código FFI2009-08113 (subprograma FILO) cofinanciado por el INIA, en el marco del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (I+D+I) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

[2] Véanse los equipos, líneas de investigación y proyectos en SIELAE <http://rosalia.dc.fi.udc.es/SIELAE/>

[3] En el campo de la Literatura Emblemática Hispánica (<http://rosalia.dc.fi .udc.es/emblematica/>), la principal novedad está en DEBOW −Digital Emblem

Desde 2007, el SIELAE ha trabajado en la elaboración de una nueva y compleja base de datos relacional que se presentó a la comunidad científica en Roma, en julio de 2010, en el marco del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH), con la advertencia de que todavía está pendiente la optimización de algunas de sus aplicaciones y la supervisión de contenidos. La nueva base de datos (IBSO) se ocupa de inventarios y bibliotecas de los siglos XVI y XVII (excepcionalmente del siglo XVIII) y está accesible a través de Internet en la dirección: <http://www.bidiso.es/IBSO/Presentacion.do>. Exponemos a continuación, en líneas generales, en qué consiste esta nueva aplicación informática al servicio de los investigadores.

IBSO (INVENTARIOS Y BIBLIOTECAS DEL SIGLO DE ORO)

IBSO es una aplicación muy ambiciosa y con aspiraciones de futuro, capacitada para dar cabida a una profusa información que, cruzada convenientemente, responde a muchas preguntas de los investigadores y de quienes realizan trabajos de edición de obras del Siglo de Oro o trabajan sobre la cultura del libro impreso, la lectura, el uso de fuentes, la historia de la imprenta, la transmisión del conocimiento o la historia

---

Books on Web−, el Catálogo de ediciones digitales y de libros de emblemas y obras afines accesibles en Internet, del que se acaba de publicar su 4ª edición, que contiene 1.205 fichas de edición con enlaces directos a 1.837 ejemplares digitalizados de este tipo de libros en cualquier biblioteca del mundo; es decir, se han sumado el conocimiento experto de emblemática, la bibliografía y la difusión inmediata que nos proporciona Internet, para ahorrar mucho tiempo al investigador que precisa ver una imagen o leer un libro de emblemas sin moverse de su mesa de trabajo. En cuanto a las Relaciones de Sucesos (<http://rosalia.dc.fi.udc.es/ relaciones>), nuestro Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos (siglos XVI-XVIII) ha superado ya a las 5.000 ediciones de las que se incluye información bibliográfica con campos que ofrecen información experta añadida a la habitual (lugar donde tuvo lugar el suceso, año del acontecimiento, tipología temática, etc.) y acceso a 1.148 ejemplares digitalizados. Nuestra biblioteca digital Poliantea (<http://rosalia.dc.fi.udc.es/poliantea/>) ofrece en Internet bibliografía secundaria sobre enciclopedias, repertorios de lugares comunes y misceláneas de erudición humanística, así como la digitalización de este tipo de obras, bien realizada por el SIELAE o bien alojadas en las Web de cualquier institución del mundo. En el caso de ser el SIELAE quien se ha ocupado de la digitalización se ofrece una útil ayuda añadida, que es una traducción al español del índice (por lo general en latín), con enlace directo a las páginas que contienen la información.

editorial. El principal objetivo de esta base de datos es reunir y poner al alcance de los investigadores el resultado de varios tipos de trabajos que habitualmente hallamos dispersos, aportando, además, conocimiento experto en materia bibliográfica y filológica para completar una información que habitualmente está incompleta. IBSO permite el acopio y recuperación de información a través de cuatro secciones: inventarios, obras y ediciones de autores del Siglo de Oro, bibliotecas ideales y bibliotecas hipotéticas.

INVENTARIOS

Nuestra base de datos ofrece la posibilidad de recoger listas de libros que sabemos que formaron parte de bibliotecas que existieron en el Siglo de Oro, bibliotecas reales, de las que tenemos constancia gracias a inventarios que, normalmente, se elaboraban *postmortem*, si −como nos indica Trevor Dadson[4]− había como herederos hijos menores de veinticinco años, deudas que saldar o legados que satisfacer. En algunos casos, estos inventarios se realizaron también por encargo de sus propietarios, tal es el caso de los catálogos de dos "Bibliotecas Museo" −como las denominaría Víctor Infantes[5]− que pretendemos reflejar en IBSO: la del aragonés Vincencio Juan de Lastanosa y la del gallego Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar. Todos los inventarios que recogeremos en IBSO harán referencia a particulares e instituciones; en un principio, no albergará inventarios comerciales, de libreros o impresores.

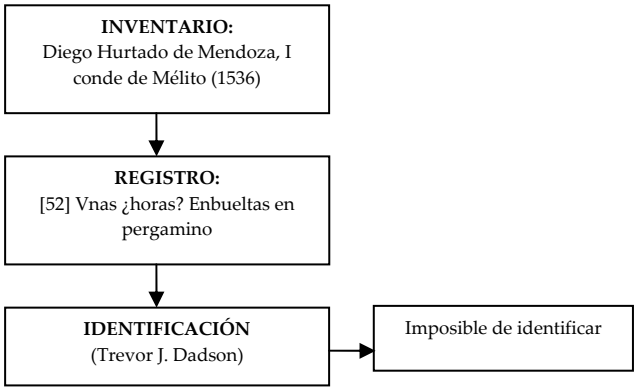
Aunque los inventarios reflejan sólo parcialmente lo que fueron las posibles lecturas de un individuo en un momento de la historia, son los únicos instrumentos de que disponemos para deducir el gusto por determinadas obras, géneros o materias y pueden servirnos para ahondar más en el conocimiento del libro y las lecturas que se realizaban en el Siglo de Oro.

En estos inventarios, hallamos una serie de registros que nos describen muy parcialmente los ejemplares que formaron parte de bibliotecas del Siglo de Oro. El registro número 52, *Vnas ¿horas? Enbueltas en pergamino*, del inventario de la biblioteca de Diego Hurtado de Mendoza,

[4] Trevor J. Dadson, *Libros, Lectores y Lecturas*, Madrid, Arco Libro, 1998, p. 15.

[5] Víctor Infantes, "Las ausencias en los inventarios de libros y de bibliotecas", *Bulletin Hispanique*, 99, 1 (1997), p. 284.

I conde de Mélito (1536), que Trevor J. Dadson edita, nos da una idea de la vaguedad con que podían llegar a citarse los libros en los inventarios de bibliotecas de la época y de la dificultad –casi imposibilidad, en este caso– de intentar reconocer la obra en la actualidad[6].

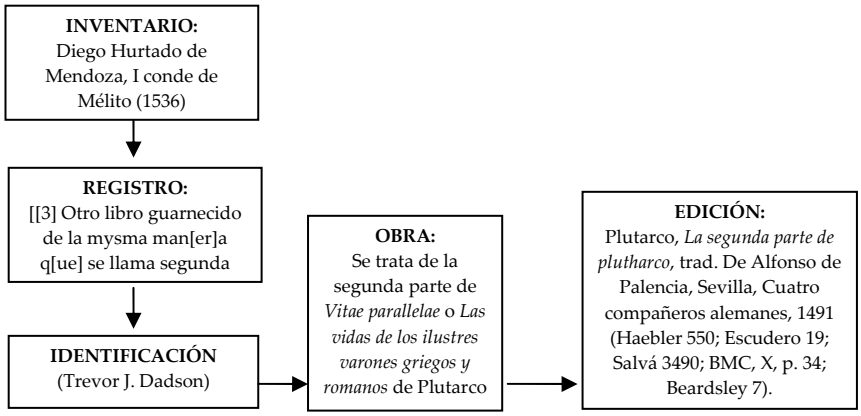


Con todo, a veces, basándonos, por ejemplo, en la fecha de elaboración del inventario, podemos llegar a identificar algunas de las ediciones. Por ejemplo, el registro número tres del citado inventario reza: *Otro libro guarnecido de la mysma man[er]a q[ue] se llama segunda p[ar]te de plutarco*. Aunque en el registro no se da ningún dato de edición, Dadson identifica la obra: *Se trata de la segunda parte de Vitae parallelae* o *Las vidas de los ilustres varones griegos y romanos* y logra ofrecer la edición a la que seguramente corresponde este registro: *Plutarco, La segunda parte de plutharco, trad. De Alfonso de Palencia, Sevilla, Cuatro compañeros alemanes*[7]*, 1491*, pues con anterioridad a 1536, año de datación del inventario, no nos constan otras ediciones de la obra de Plutarco traducida al castellano[8].

[6] Trevor J. Dadson, *op. cit*. p. 333.

[7] Cuatro compañeros alemanes: Pablo de Colonia, Juan de Pegnitzer, Magno Herbst y Tomás Glockner.

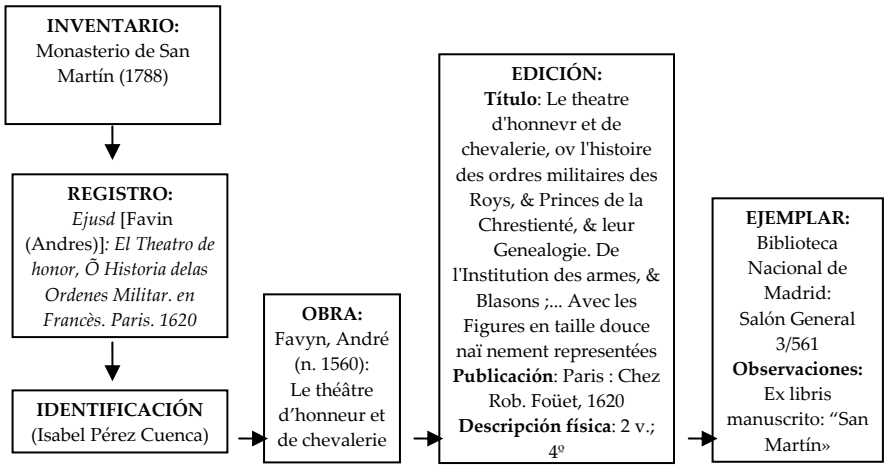
[8] Trevor J. Dadson, *op. cit*. p. 326.



Así mismo, aunque es muy poco frecuente, en algunas ocasiones podemos incluso llegar identificar el ejemplar concreto al que se refiere el inventario, es decir, podemos indicar en qué biblioteca actual y bajo qué signatura se conserva ese ejemplar que sabemos que en el Siglo de Oro formó parte de una biblioteca particular. Podría darse, por ejemplo, la existencia en el ejemplar de un *ex libris* que indique que perteneció a la biblioteca en cuestión. Isabel Pérez Cuenca logró encontrar en la Biblioteca Nacional de España varios ejemplares que en su día estuvieron en la biblioteca del Monasterio de San Martín de Madrid. Gracias a ella podemos proponer este ejemplo: el registro *Ejusd* [Favin (Andres)]*: El Theatro de honor, Õ Historia delas Ordenes Militar. en Francès. Paris. 1620*, del índice del Monasterio de San Martín de 1788[9], hace referencia a la obra de, André Favyn (n. 1560), *Le théâtre d'honneur et de chevalerie*; concretamente a la edición impresa por Robert Fouët, en París, en 1620 y, muy posiblemente, al ejemplar que, en la actualidad, custodia la Biblioteca Nacional de España, bajo la signatura del Salón General 3/561[10].

[9] Ms. 9-2099 de la Real Academia de la Historia.

[10] Isabel Pérez Cuenca, "Las lecturas de Quevedo a la luz de algunos impresos de su biblioteca", en *La Perinola*, 7 (2003), pp. 326-327.



Para la presentación de IBSO se han introducido datos de 10 inventarios de los que se han insertado más de 8.700 registros, que han servido para comprobar el funcionamiento del diseño conceptual de la base de datos y la aplicación informática implementada, que están en fase de supervisión y depuración. De 8 inventarios ya se han trascrito todos sus registros: los de las bibliotecas de Francisco Arias Dávila y Bobadilla, IV conde de Puñonrostro (1610); Rodrigo Caro (1647); Ruy Gómez de Silva, III duque de Pastrana (1626); Ruy Gómez de Silva, Príncipe de Éboli y I duque de Pastrana (1573); Diego Hurtado de Mendoza, I Conde de Mélito (1536); el Monasterio de San Martín (1788) y Rodrigo de Silva y Mendoza, II duque de Pastrana (1596). Estamos trabajando en el inventario de la Biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa y prevemos próximamente comenzar a trabajar con el de las bibliotecas de Lorenzo Ramírez de Prado y el de Diego Sarmiento Acuña, conde de Gondomar.

La fuente en la que nos basamos para realizar esta trascripción de los registros es indicada para cada inventario, tanto si hemos utilizado una edición moderna del inventario (obsérvese que mencionamos convenientemente los trabajos de Trevor J. Dadson, Jean Pierre Etiènvre, Karl-Ludwig Selig, Joaquín Entrambasaguas o Carmen Manso Porto) o si se ha usado un ejemplar concreto custodiado en una biblioteca (como en el caso del índice del Monasterio de San Martín de 1788 para el que se ha tomado como fuente el Ms. 9-2099 de la biblioteca de la Real Academia de la Historia)[11].

[11] Trevor J. Dadson, *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Arco libros, 1998.; Jean-Pierre Etienvre, "Libros y lecturas de Rodrigo Caro", en *Cuadernos bibliográficos*, nº 38 (1979), pp. 31-106; Karl-Ludwig Selig, *The library of Vincencio Juan de Lastanosa Patron of Gracian*, Genève, Librairie E. Droz, 1960; Joaquín Entrambasaguas, *La biblioteca de Ramírez de Prado*, Madrid, CSIC Instituto Nicolás Antonio, 1954 (2 vols.); Carmen Manso Porto, *Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, mecenas y bibliófilo*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996.

IBSO ofrece la posibilidad de recoger cada uno de los registros de un inventario. Podemos ver, por ejemplo, los registros del Inventario del Monasterio de San Martín de 1788.

Registros del Inventario Monasterio de San Martín (1788)

Buscar entrada [ ] Buscar Ver todas

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 (7.591 ejemplares en 127 páginas)

Se han encontrado 7591 resultados

SM1-001r	*Abad Velasco (Antonio) Aleluias Jocosas. Madrid. 1750*
SM1-001v	*Abbati (Antonio) Satyras en Ytaliano. 1682*
SM1-001v	*Aballe (Ignacio Benito) La Cortesía Universal. Madrid. 1744*
SM1-001v	*l´Abbe (Petri) Elogia quinquaginta Virorum Illustrium. Lugduni. 1675*
SM1-001v	*Abano, (Petri) Conciliator differentiarum Philosophor, et Medicorum. Papiae. 1523*
SM1-001v	*Abrahami (Nicolai) Commentarius in tertium Volumen Orationum Martij Tul. Ciceronis. Lutetia Parissiorum. 1624*
SM1-001v	*Abbe (Scoti) Cartas en Francés*
SM1-001v	*Abarca (Pedro) Anales de Aragón. Madrid. 1682*
SM1-002r	*Abul-pharragij (Gregorij.) Specimen Historiae Arabum. Opera Eduardi Procokij. Oxoniae. 1650*
SM1-002r	*Abreu (Sebastiani) Speculum Parrochorum. Evorae. 1700.*
SM1-002r	*Abreu (Sebastiani) Speculum Parrochorum. Venetijs. 1744.*
SM1-002r	*Bar Hebraeus (1226-1286) ; Historia compendiosa dynastiarum*

Este inventario es el que, hasta el momento, aporta más registros a IBSO y el que, por tanto, hace referencia a un mayor número de ejemplares que en su día estuvieron en esa biblioteca, 7.591.

IBSO nos permite también hacer constar la identificación o posibles identificaciones de cada uno de los registros de inventario trascritos, vinculándolos, en primera instancia, a un autor y una obra; seguidamente, si es que conocemos el dato, a una edición concreta y, por último, si es posible, en el caso de que consten marcas físicas, como el *ex libris* de la biblioteca a la que se refiere el inventario, a un ejemplar determinado. Isabel Pérez Cuenca, como podemos ver en la base datos, ha logrado dar una identificación completa del registro *Alanus Rupe redivivus ab Joanne*

Andrea Copenstein. Coloniae- Agrippinae. 1624 del inventario de la biblioteca del Monasterio de San Martín de 1788. Identifica ese registro con la obra *De Psalterio seu Rosario Christi ac Mariae* de Alano de la Roche, Beato (ca.1428-1475) y, en concreto, con la edición impresa por Petri Henningij (Peter Henninger) en Colonia en 1624, que relaciona con el ejemplar 2/61148(1) del Salón General de la Biblioteca Nacional de España, por el *ex libris* manuscrito que figura en él: "Librería de San Martín de Madrid".

Registro de Inventario

Registro: Alanus Rupe redivivus ab Joanne Andrea Copenstein. Coloniae- Agrippinae. 1624.

Inventario: Monasterio de San Martín (1788)

Clave: SM1-007v

Observaciones: Olim.:47/6

Posibles identificaciones de ejemplar

	Biblioteca Actual	Signatura	Identificador
badrrd0000-J0000	*Biblioteca Nacional de España*	*Salón General 2/61148(1)*	*SIELAE: Isabel Pérez Cuenca, 2010*

Ficha de ejemplar Salón General 2/61148(1)

Mencionado en el inventario:

Monasterio de San Martín (1788)

Identificado por: SIELAE: Isabel Pérez Cuenca, 2010.

Obras que contiene la edición:

Alano de la Roche, Beato (ca.1428-1475) — *+De Psalterio seu Rosario Christi ac Mariae* (Religión y espiritualidad)

Edición:

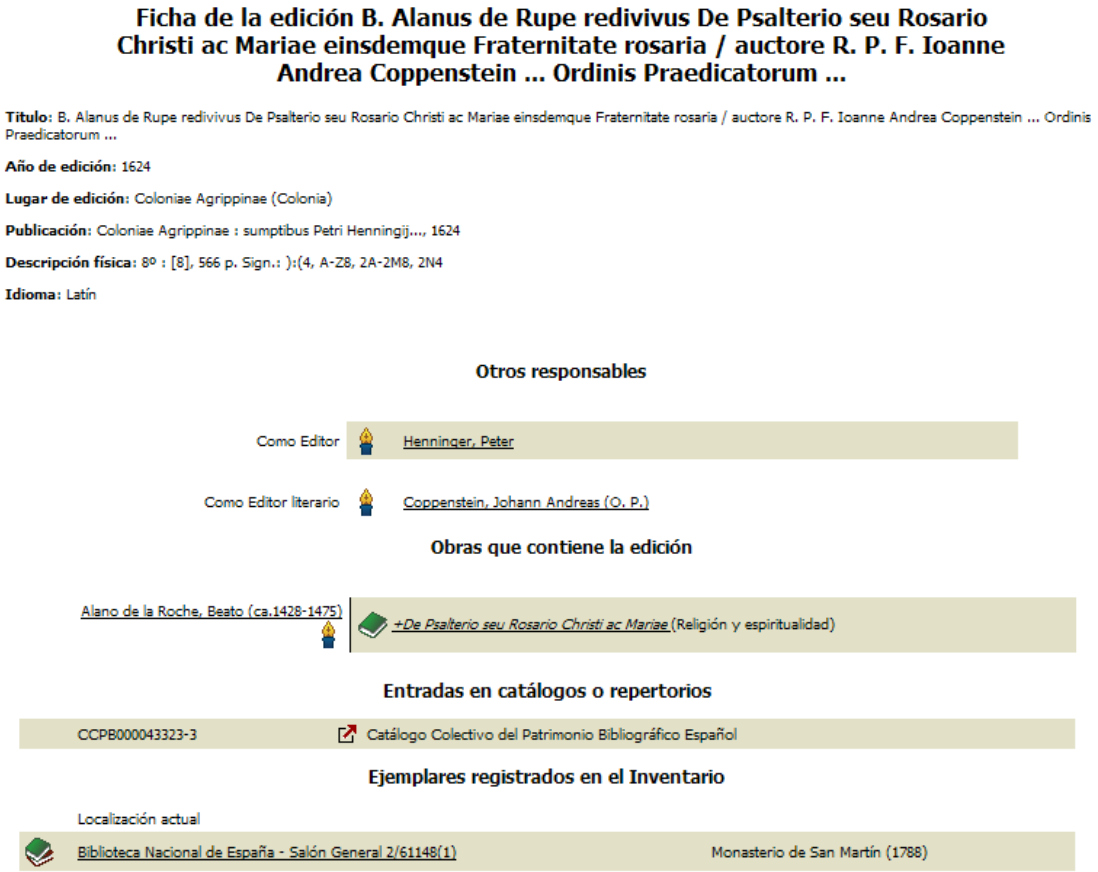
B. Alanus de Rupe redivivus De Psalterio seu Rosario Christi ac Mariae einsdemque Fraternitate rosaria / auctore R. P. F. Ioanne Andrea Coppenstein ... Ordinis Praedicatorum ...
Coloniae Agrippinae : sumptibus Petri Henningij..., 1624
Coloniae Agrippinae (Colonia) 1624

Localización actual: Biblioteca Nacional de España - Salón General 2/61148(1)

Observaciones: La existencia de un ex libris ms.: "Librería de San Martín de Madrid" nos permite afirmar que muy probablemente se trata del mismo ejemplar que fue registrado en el Inventario de la Biblioteca del Monasterio de San Martín (RAH: Ms. 9-2099). Encuadernado con: Quodlibetum Coloniense De Fraternitate S. Rosarii B.V. Mariae autore R.P.F. Michaele ab Insulis Ordinis Praedicatorum ... ; reproductum ab R.P.F. Ioanne Andrea Coppenstein ... Ordinis Praedicatorum ...[Miscellanea de Psalterio et Rosario B. Virginis Matris Mariae / D. Martini Nauarri ab Azpilcueta]

Los datos que se nos ofrecen sobre la obra, son el autor normalizado –Alano de la Roche, Beato (ca.1428-1475)–, el título normalizado –*De Psalterio seu Rosario Christi ac Mariae*–, y la materia de la obra –Religión y Espiritualidad–. La normalización del nombre del autor supone la elección de una de las posibles variantes de su nombre en las distintas ediciones como nombre "oficial" de esta persona en IBSO y la adopción de un formato concreto: Apellidos, nombre, orden religiosa o título nobiliario y fechas de nacimiento y muerte si es que se conocen. Igualmente, la normalización del título supone una elección entre las posibles variantes del título en las ediciones de la obra; se tenderá a escoger el título de la *editio princeps* de forma abreviada o el título con que se la nombra más comúnmente. Siempre que nos refiramos a esta obra en IBSO utilizaremos este título. Esta convención entre los usuarios de IBSO, permite, por ejemplo, que la base de datos identifique como una sola persona a Alciati, Andrea (1492-1550), aunque se recojan otras variantes de su nombre (André Alciat, Andrea Alciato o Andreae Alciati) y como una sola obra todas las ediciones del *Emblematum liber*, independientemente del título de edición que hagamos constar (*Emblematum liber*, *Emblematum libellus*, *Emblemata*, *Los Emblemas de Alciato* […], *Livret des emblems* […], etc.). Gracias a la normalización de título y nombre, IBSO puede ofrecernos como resultado de una búsqueda todas las obras de un autor o todas las ediciones de una obra. Así mismo, el esfuerzo de atribuir a cada obra una materia, de una lista de temas restringidos, nos permitirá, como veremos luego, hacer búsquedas de obras por temas concretos.

Sobre la edición de este ejemplar particular, si se han aportado otros datos, pueden consultarse pulsando sobre el título de la edición, que lleva asociado un enlace.



Ficha de la edición B. Alanus de Rupe redivivus De Psalterio seu Rosario Christi ac Mariae einsdemque Fraternitate rosaria / auctore R. P. F. Ioanne Andrea Coppenstein ... Ordinis Praedicatorum ...

Título: B. Alanus de Rupe redivivus De Psalterio seu Rosario Christi ac Mariae einsdemque Fraternitate rosaria / auctore R. P. F. Ioanne Andrea Coppenstein ... Ordinis Praedicatorum ...

Año de edición: 1624

Lugar de edición: Coloniae Agrippinae (Colonia)

Publicación: Coloniae Agrippinae : sumptibus Petri Henningij..., 1624

Descripción física: 8º : [8], 566 p. Sign.:):{4, A-Z8, 2A-2M8, 2N4

Idioma: Latín

Otros responsables

Como Editor — Henninger, Peter

Como Editor literario — Coppenstein, Johann Andreas (O. P.)

Obras que contiene la edición

Alano de la Roche, Beato (ca.1428-1475) — *+De Psalterio seu Rosario Christi ac Mariae* (Religión y espiritualidad)

Entradas en catálogos o repertorios

CCPB000043323-3 — Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español

Ejemplares registrados en el Inventario

Localización actual

Biblioteca Nacional de España - Salón General 2/61148(1) — Monasterio de San Martín (1788)

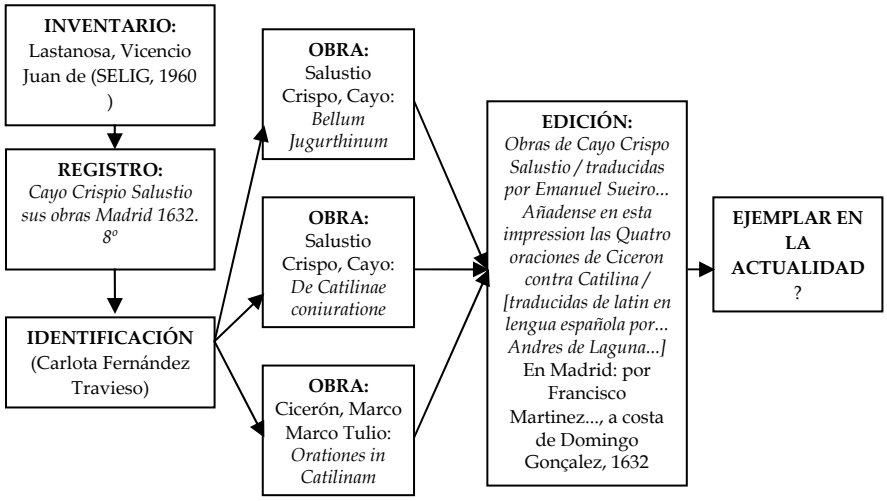
Además del título concreto de la edición y los datos de publicación, se añade, si es posible, la identificación de otros responsables de la edición (impresores, costeadores, traductores, comentaristas…), la descripción física (tamaño, páginas, signatura tipográfica…), el idioma y las obras que contiene la edición.

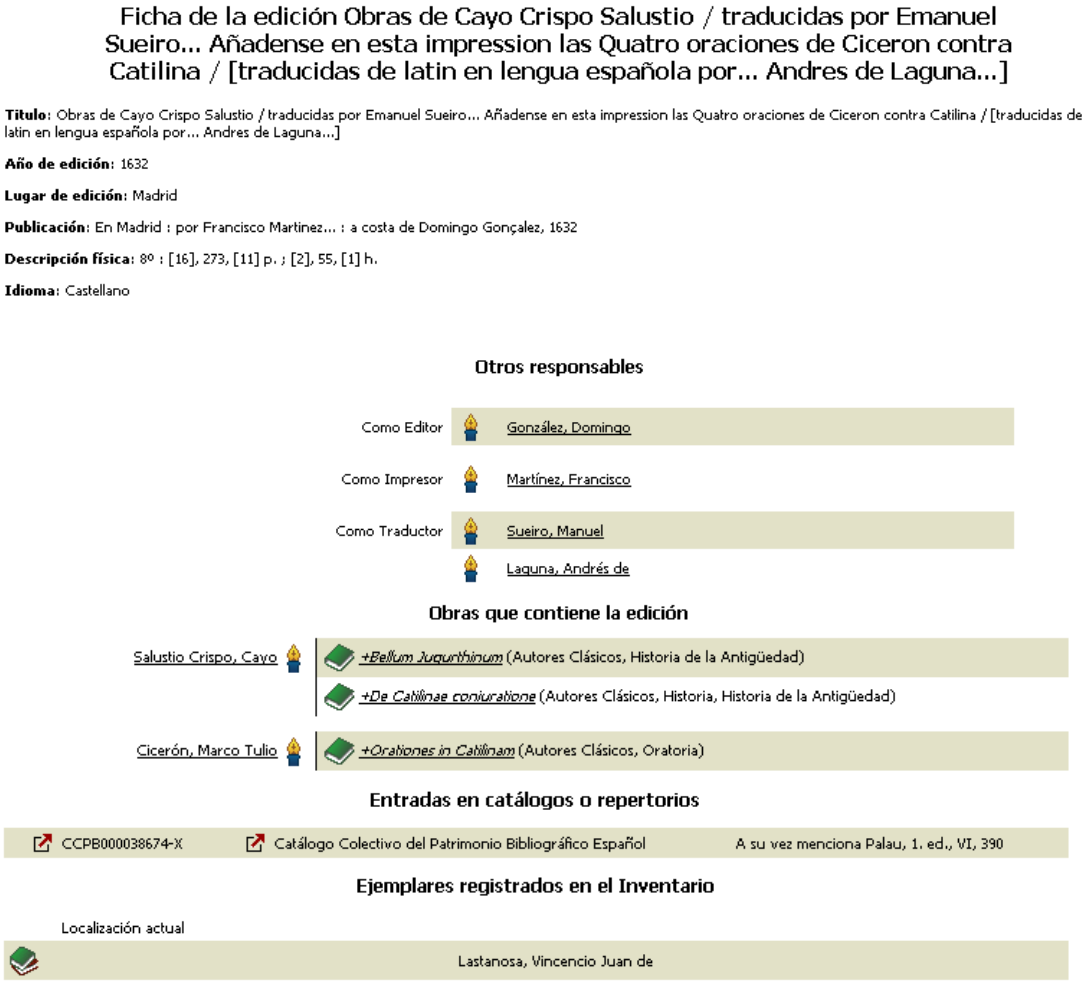
Junto a los datos de edición, aparecen además mencionadas las herramientas de las que el investigador se ha ayudado para realizar la identificación o completar la información de edición, el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, en este caso.

En una segunda fase, comprobaremos los datos de edición utilizando una descripción tipobibliográfica o analítica fiable si es que existe, la cual se hará constar también bajo el epígrafe "Entradas de catálogos o repertorios".

Así mismo, bajo el epígrafe "Ejemplares registrados en el inventario" de esta ficha, se mencionan todos los inventarios en que nos consta que se describió un ejemplar de esta edición. En este caso se menciona sólo el índice del Monasterio de San Martín de 1788, pero a medida que se vayan trascribiendo e identificando registros de otros inventarios, la aplicación ofrecería esta información, lo que podría indicarnos la popularidad de la obra.

La posibilidad de hacer constar varias obras bajo el epígrafe "Obras que contiene la edición", resulta de gran utilidad para reflejar adecuadamente en IBSO una práctica que fue muy común en el mundo editorial: la de publicar varias obras en un volumen conjunto. Por ejemplo, el registro *Cayo Crispio Salustio sus obras Madrid 1632. 8º* del inventario de la biblioteca de Lastanosa se corresponde, seguramente, con la edición de sus obras que realizó en ese año en dicha ciudad Francisco Martínez. Junto con *Bellum Jugurthinum* y *De Catilinae coniuratione* traducidas al castellano, se añadieron las *Orationes in Catilinam de Cicerón***.**





Ficha de la edición Obras de Cayo Crispo Salustio / traducidas por Emanuel Sueiro... Añadense en esta impression las Quatro oraciones de Ciceron contra Catilina / [traducidas de latin en lengua española por... Andres de Laguna...]

Titulo: Obras de Cayo Crispo Salustio / traducidas por Emanuel Sueiro... Añadense en esta impression las Quatro oraciones de Ciceron contra Catilina / [traducidas de latin en lengua española por... Andres de Laguna...]

Año de edición: 1632

Lugar de edición: Madrid

Publicación: En Madrid : por Francisco Martinez... : a costa de Domingo Gonçalez, 1632

Descripción física: 8º : [16], 273, [11] p. ; [2], 55, [1] h.

Idioma: Castellano

Otros responsables

Como Editor — González, Domingo

Como Impresor — Martínez, Francisco

Como Traductor — Sueiro, Manuel

Laguna, Andrés de

Obras que contiene la edición

Salustio Crispo, Cayo — +*Bellum Jugurthinum* (Autores Clásicos, Historia de la Antigüedad)

+*De Catilinae coniuratione* (Autores Clásicos, Historia, Historia de la Antigüedad)

Cicerón, Marco Tulio — +*Orationes in Catilinam* (Autores Clásicos, Oratoria)

Entradas en catálogos o repertorios

CCPB000038674-X — Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español — A su vez menciona Palau, 1. ed., VI, 390

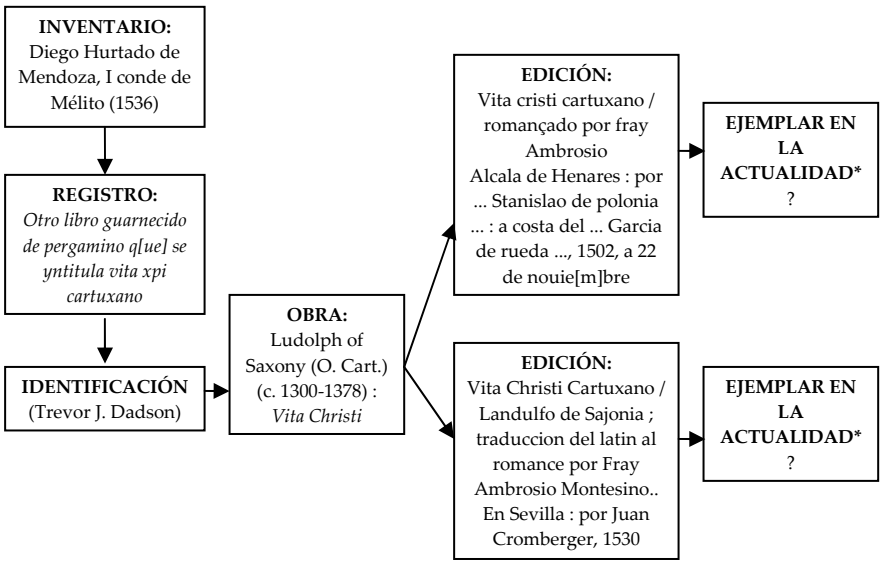
Ejemplares registrados en el Inventario

Localización actual

Lastanosa, Vincencio Juan de

En el caso de inventarios que describen los ejemplares de la biblioteca con mayor vaguedad, no es nada sencillo identificar las obras y es poco común poder ofrecer una única edición posible, como sucedía en el caso del registro *Otro libro guarnecido de la mysma man[er]a q[ue] se llama segunda p[ar]te de Plutarco,* del inventario de Diego Hurtado de Mendoza, que Dadson identificaba. Algunos editores modernos de inventarios que nos interesan, ofrecen más de una edición a la que es

posible adscribir el ejemplar descrito. Por ejemplo, en el registro que describe Trevor J. Dadson, *Otro libro guarnecido de pergamino q[ue] se yntitula vita xpi cartuxano*, del inventario de Diego Hurtado de Mendoza, se nos ofrecen dos posibles ediciones de la obra *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia: una impresa en Alcalá, por Stanislao Colono, en 1502-1503 y otra impresa en Sevilla, por Juan Cromberger[12]. IBSO permitirá vincular el asiento a diferentes ediciones de manera muy gráfica



[12] Trevor J. Dadson, *op. cit*. p. 326

Ficha de ejemplar

Mencionado en el inventario:

Hurtado de Mendoza, Diego, I Conde de Mélito (1536)

Identificado por: DADSON, 1998. Se han registrado en IBSO otras posibles identificaciones

Obras que contiene la edición:

Ludolph of Saxony (O. Cart.) (c. 1300-1378) | *+Vita Christi* (Historia: Biografías, Religión y espiritualidad)

Edición:

Vita cristi cartuxano / romançado por fray Ambrosio
Alcala de Henares : por ... Stanislao de polonia ... : a costa del ... Garcia de rueda ..., 1502, a 22 de nouie[m]bre
Alcalá de Henares1502-1503

Ficha de ejemplar

Mencionado en el inventario:

Hurtado de Mendoza, Diego, I Conde de Mélito (1536)

Identificado por: DADSON, 1998. Se han registrado en IBSO otras posibles identificaciones

Obras que contiene la edición:

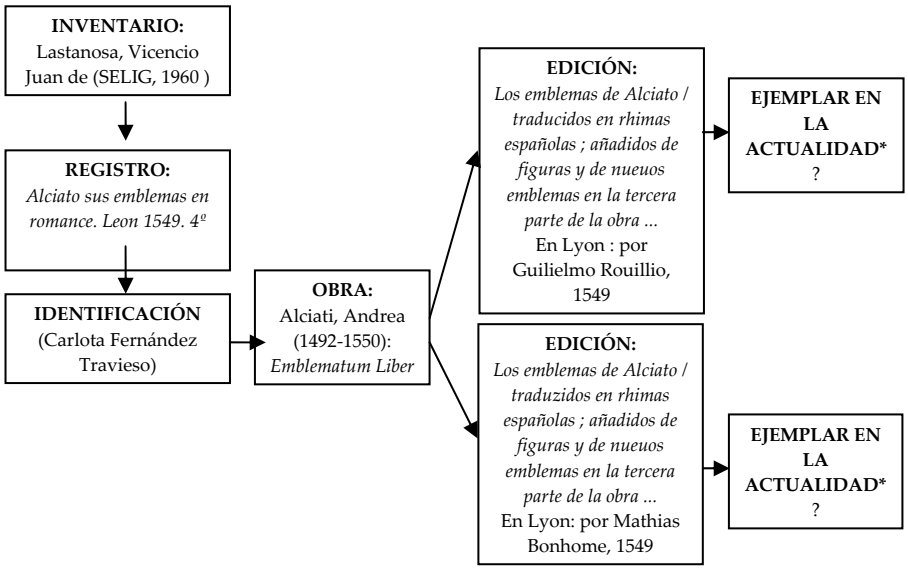
Ludolph of Saxony (O. Cart.) (c. 1300-1378) | *+Vita Christi* (Historia: Biografías, Religión y espiritualidad)

Edición:

Vita Christi Cartuxano / Landulfo de Sajonia ; traduccion del latin al romance por Fray Ambrosio Montesino..
En Sevilla : por Juan Cromberger, 1530
Sevilla1530

Aunque algunos inventarios ofrecen lugar y año de edición y, a veces, incluso el tamaño del libro, pueden planterse dudas a la hora de identificar la edición, pues con cierta frecuencia se conocen dos o más ediciones impresas en el mismo lugar y en el mismo año. Eso, en ocasiones, hace imposible asociar el ejemplar descrito en el inventario a una de esas ediciones en concreto. Por ejemplo, para el registro *Alciato sus emblemas en romance. Leon 1549. 4º* del inventario de la biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa, hemos encontrado dos posibles ediciones del *Emblematum Liber* de Andrea Alciato: una impresa por Guillaume Rouillé y la otra por Mathias Bonhome, ya que ambas fueron impresas en

Lion en 1549. Es posible que se trate de dos emisiones de la misma edición. Este hecho lo reflejaríamos en IBSO, añadiendo dos posibles ediciones e indicando en las observaciones relativas a la identificación que probablemente sean dos emisiones de la misma edición.



Registro de Inventario

Registro: Alciato sus emblemas en romance. Leon 1549. 4º.

Inventario: Lastanosa, Vincencio Juan de

Clave: LAST012

Observaciones: [HSA] Con los datos aportados por el inventario, es imposible discernir si se trata de la edición publicada por Guillaume Rouillé o Mathias Bouhome. Es posible que éstas denominadas ediciones sean en realidad dos emisiones de una misma edición.

Posibles identificaciones de ejemplar

	Biblioteca Actual	Signatura	Identificador
ledateread-J0000			*SIELAE: Carlota Fernández Travieso, 2010*
	Biblioteca Actual	Signatura	Identificador
ledateread-J0001			*SIELAE: Carlota Fernández Travieso, 2010*

Ficha de ejemplar

Mencionado en el inventario:

Lastanosa, Vincencio Juan de

Identificado por: SIELAE: Carlota Fernández Travieso, 2010. Se han registrado en IBSO otras posibles identificaciones

Obras que contiene la edición:

Alciati, Andrea (1492-1550) | *Emblematum Liber* (Emblemática)

Edición:

Los emblemas de Alciato / traducidos en rhimas españolas ; añadidos de figuras y de nueuos emblemas en la tercera parte de la obra
En Lyon : por Guilielmo Rouillio, 1549
Lyon1549

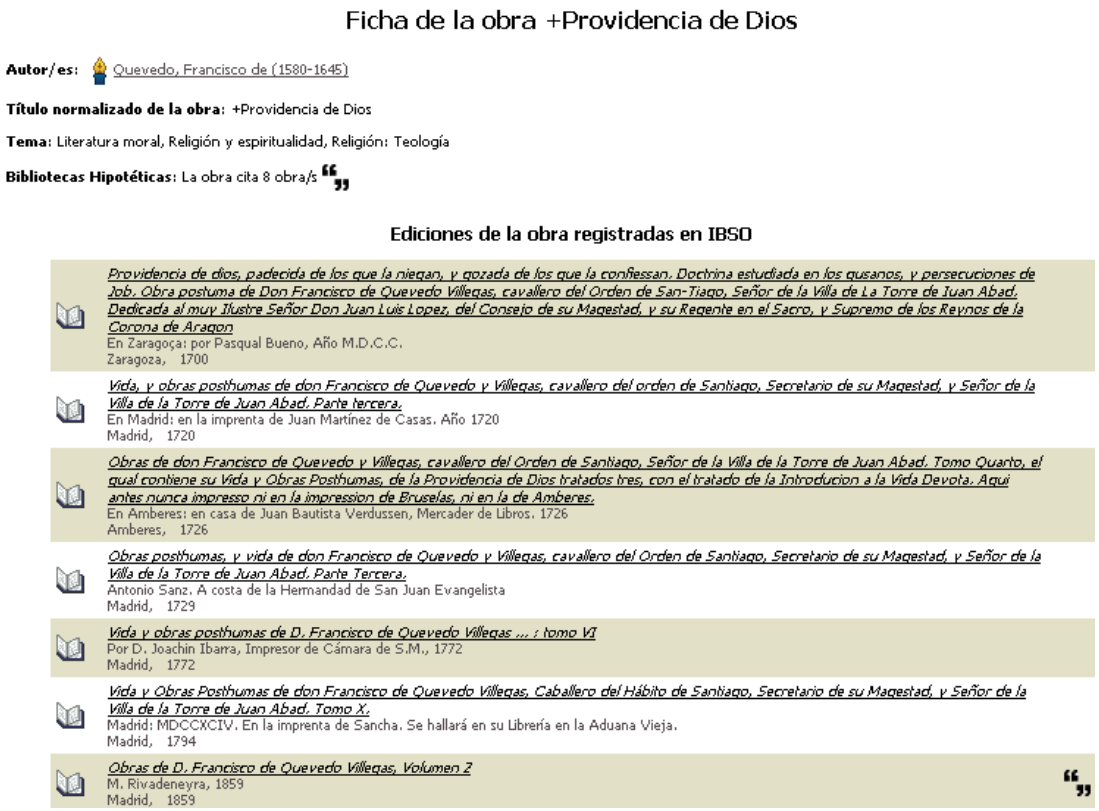
En la actualidad, estamos trabajando en las identificaciones del Inventario de la biblioteca del Monasterio de San Martín y pronto introduciremos las que Etiènvre y Dadson han logrado dar respecto a los inventarios editados por ellos. De los demás inventarios sólo se han introducido algunas identificaciones a modo de prueba, para llegar a un diseño de la base de datos que sea capaz de plasmar todas las posibilidades a la hora de realizar identificaciones de registros de inventarios, considerando los diferentes productos de la imprenta manual cuando sea necesario.

Al consignar las identificaciones en IBSO se han ido introduciendo nombres de autores, traductores, impresores, editores… y datos de obras y ediciones. Así pues, aunque pendientes de revisión, tenemos ya un ingente número de datos: 322 personas en *Onomástica* y 8.438 ediciones. Toda la información procedente de las identificaciones de registros de inventarios se va acumulando en IBSO y queda disponible para poder acceder a ella desde las otras vías de trabajo y cruzar después unos datos con otros.

OBRAS Y EDICIONES DE ESCRITORES DEL SIGLO DE ORO

¿Cuánto tiempo hemos perdido intentando saber cuántas ediciones hay de una obra de un autor? IBSO pretende también facilitar esta tarea, ya que ofrecerá la posibilidad de consultar las ediciones de las que tengamos noticia de las obras de un escritor del Siglo de Oro que se hayan producido entre los siglos XVI al XVIII. Este es un objetivo muy ambicioso que habrá de iniciarse por autores que interesen de manera especial a miembros del equipo, para ir ampliando poco a poco. Así, por ejemplo, si buscamos en *Onomástica* a Francisco de Quevedo, podemos ver un listado de sus obras,

al seleccionar su obra *Providencia de Dios*, podemos ver un listado de ediciones: Zaragoza, 1700 (primera vez que se editó impresa); Madrid, 1720; Amberes, 1726; Madrid; 1729, Madrid, 1772 y Madrid, 1794.


Ficha de la obra +Providencia de Dios

Autor/es: Quevedo, Francisco de (1580-1645)

Título normalizado de la obra: +Providencia de Dios

Tema: Literatura moral, Religión y espiritualidad, Religión: Teología

Bibliotecas Hipotéticas: La obra cita 8 obra/s

Ediciones de la obra registradas en IBSO

Providencia de dios, padecida de los que la niegan, y gozada de los que la confiessan. Doctrina estudiada en los gusanos, y persecuciones de Job. Obra postuma de Don Francisco de Quevedo Villegas, cavallero del Orden de San-Tiago, Señor de la Villa de La Torre de Juan Abad. Dedicada al muy Ilustre Señor Don Juan Luis Lopez, del Consejo de su Magestad, y su Regente en el Sacro, y Supremo de los Reynos de la Corona de Aragon
En Zaragoça: por Pasqual Bueno, Año M.D.C.C.
Zaragoza, 1700

Vida, y obras posthumas de don Francisco de Quevedo y Villegas, cavallero del orden de Santiago, Secretario de su Magestad, y Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad. Parte tercera.
En Madrid: en la imprenta de Juan Martínez de Casas. Año 1720
Madrid, 1720

Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas, cavallero del Orden de Santiago, Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad. Tomo Quarto, el qual contiene su Vida y Obras Posthumas, de la Providencia de Dios tratados tres, con el tratado de la Introducion a la Vida Devota. Aqui antes nunca impresso ni en la impression de Bruselas, ni en la de Amberes.
En Amberes: en casa de Juan Bautista Verdussen, Mercader de Libros. 1726
Amberes, 1726

Obras posthumas, y vida de don Francisco de Quevedo y Villegas, cavallero del Orden de Santiago, Secretario de su Magestad, y Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad. Parte Tercera.
Antonio Sanz. A costa de la Hermandad de San Juan Evangelista
Madrid, 1729

Vida y obras posthumas de D. Francisco de Quevedo Villegas ... : tomo VI
Por D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., 1772
Madrid, 1772

Vida y Obras Posthumas de don Francisco de Quevedo Villegas, Caballero del Hábito de Santiago, Secretario de su Magestad, y Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad. Tomo X.
Madrid: MDCCXCIV. En la imprenta de Sancha. Se hallará en su Librería en la Aduana Vieja.
Madrid, 1794

Obras de D. Francisco de Quevedo Villegas, Volumen 2
M. Rivadeneyra, 1859
Madrid, 1859

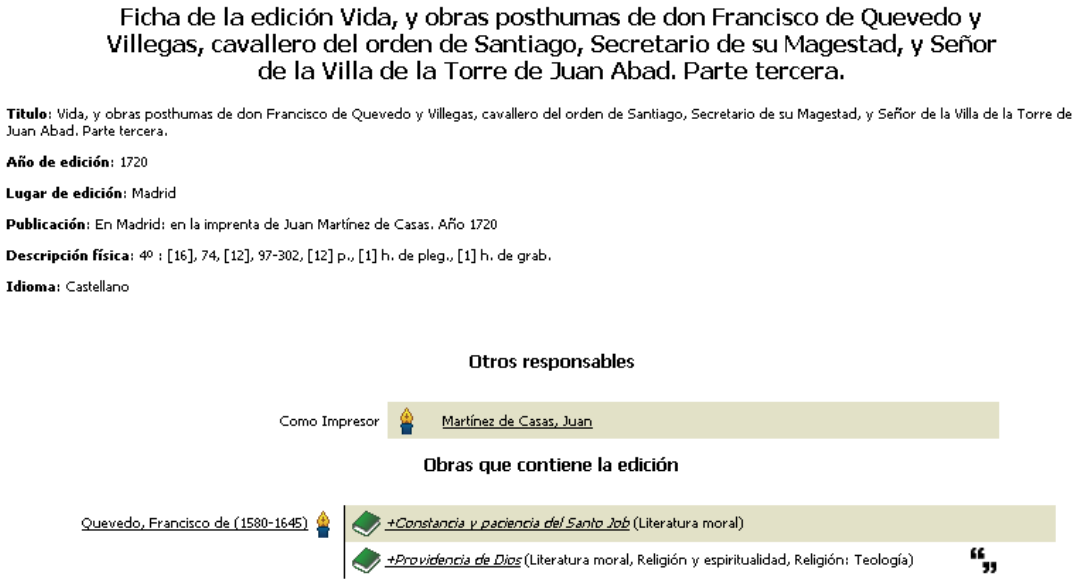
En nuestra lista de ediciones se incluye una que rebasa el límite del año 1800. Incluir obras posteriores a 1800 se hará solamente con el fin de utilizar una edición muy común para consignar en IBSO las citas que hace un autor o las recomendaciones de obras que da, que nos servirá, como se explicará más adelante, para formar lo que llamamos Bibliotecas hipotéticas y bibliotecas ideales. Generalmente esas obras proceden de colecciones como la BAE[13], accesibles en la mayor parte de bibliotecas.

Nótese que un usuario que desee saber qué ediciones hay en IBSO de una obra concreta de un autor, podrá conseguir (gracias a que se ha empleado un título normalizado de cada obra) no solamente las ediciones que ostenten en su portada el título que busca, sino también aquellas que,

[13] Biblioteca de Autores Españoles, Manuel Rivadeneyra, 1846-1888.

bajo un título global que no incluye el que nuestro investigador busca, contienen la obra. Por ejemplo, si una persona desea saber qué ediciones existen de la obra de Quevedo *Providencia de Dios* durante los siglos XVII y XVIII, IBSO le ofrece un listado de ediciones en el que, como se puede ver, sólo la primera (Zaragoza, 1700) ostenta en la portada el título *Providencia de Dios*, pero hay otras cinco ediciones que incluyen (aunque no se perciba en el título) la obra que nos interesa. Esta es una utilidad que habitualmente hallamos en catálogos bibliográficos convencionales.

Así mismo, pulsando sobre el título general de esas ediciones, podemos saber qué otras obras contienen. Por ejemplo, pulsando sobre el título de la edición de Madrid 1720, podemos saber fácilmente que en esta edición se incluye también otra obra de Quevedo, la *Constancia y paciencia del Santo Job*.



BIBLIOTECAS IDEALES

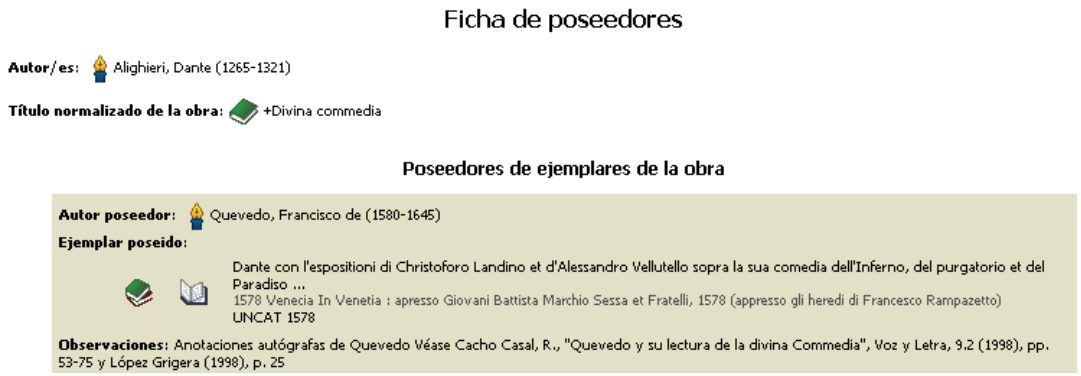
En IBSO encontraremos también recopiladas el conjunto de obras que algunos autores del Siglo de Oro consideraban recomendables para obtener una buena formación en determinadas áreas de conocimiento o temas; por ejemplo, para adquirir la condición de buen orador, poeta, pintor, etc. Podremos, pues, recuperar información de lo que sería una biblioteca ideal para la adquisición de cierto conocimiento. Ejemplo de obras en las que encontramos este tipo de recomendaciones son *De eloquentia sacra et humana* de Nicolas Caussin, donde el jesuita francés recomienda la lectura de una serie de obras para formase en oratoria; el *Discurso de las letras humanas* de Baltasar de Céspedes, en que se nos recomiendan las lecturas necesarias para tener una buena formación en letras humanas; *El museo pictorico y escala óptica* de Antonio Palomino, que aconseja obras sobre pintura artística o el *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán, donde encontramos también recomendaciones sobre oratoria, en este caso, sagrada.

Hemos ido introduciendo en IBSO aquellas recomendaciones que hemos logrado identificar. Así, por ejemplo, en su *Discurso de las letras Humanas*, Céspedes recomienda la obra *Thesaurus antiquitatis* de Justo Lipsio, concretamente para formarse en Historia, y para adquirir pericia en la razón del lenguaje, aconseja la *Minerva sive de causis linguae latinae* de Francisco Sánchez de las Brozas, el *De oratote* de Cicerón, el *De orthographia* de Paolo Manuzio, etc.

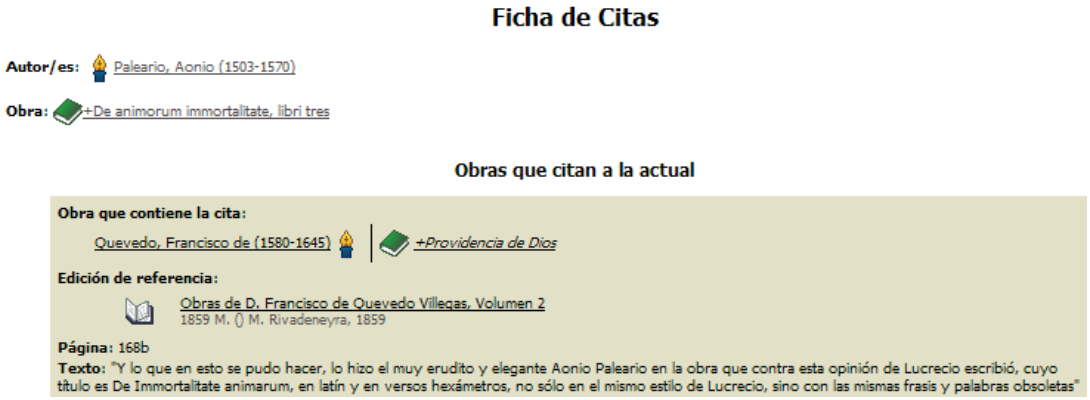
BIBLIOTECA HIPOTÉTICA

IBSO nos ofrece también la posibilidad de registrar y, por tanto, obtener información sobre la Biblioteca hipotética de un autor. Con este concepto nos referimos al conjunto de lecturas que creemos que realizó un autor del Siglo de Oro (bien porque las cita con detalle en sus obras personales, indicando capítulo o página, bien porque dejó rastros físicos en ejemplares que conservamos). Por ejemplo, en IBSO hemos ido dejando constancia de las obras que sabemos que Quevedo poseyó o utilizó, porque presentan su firma o anotaciones manuscritas autógrafas y porque las cita con precisión, por lo que podemos recuperar su biblioteca hipotética.

Pulsando sobre el símbolo que indica que la obra fue poseída o utilizada por Quevedo (la mano), podemos ver, por ejemplo, a qué edición y ejemplar concreto de la *Divina Commedia* de Dante nos referimos. Así mismo, vemos también en *observaciones*, las referencias bibliográficas en las que nos basamos para afirmar que esta obra fue poseída o utilizada por Quevedo.



Pulsando sobre el símbolo que indica que la obra fue citada por Quevedo con precisión (las comillas), podemos ver en qué obra de Quevedo se hace esta cita y en qué página de la edición que hemos usado se realiza.

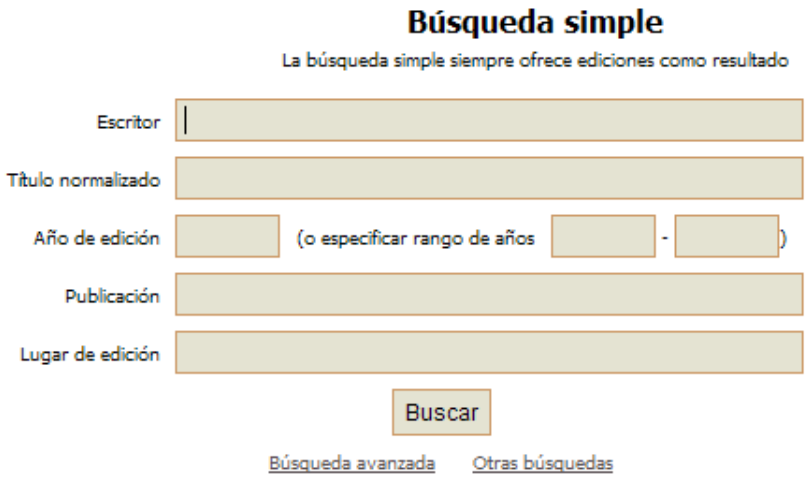


INFORMACIÓN QUE OFRECE Y POSIBLES BÚSQUEDAS

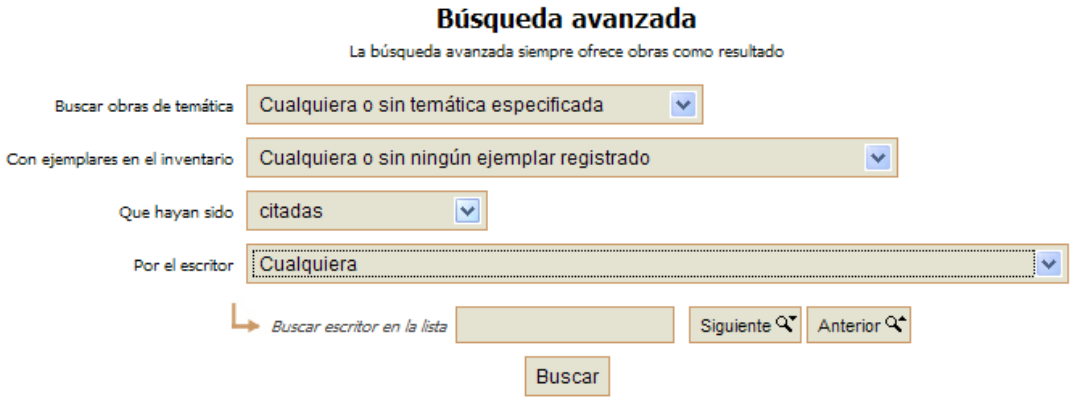
IBSO aspira a convertirse en una herramienta de utilidad para los investigadores y facilitar su trabajo, ofreciendo la posibilidad de consultar inventarios de bibliotecas del Siglo de Oro y las posibles identificaciones de sus registros, listados de obras de autores de este periodo y listados de ediciones de sus obras, descripciones de ediciones, obras que en los siglos XVI y XVII se recomendaban para adquirir pericia en ciertos temas,

bibliotecas hipotéticas de escritores de la época, así como los resultados de búsquedas que crucen toda esta información de distintos modos.

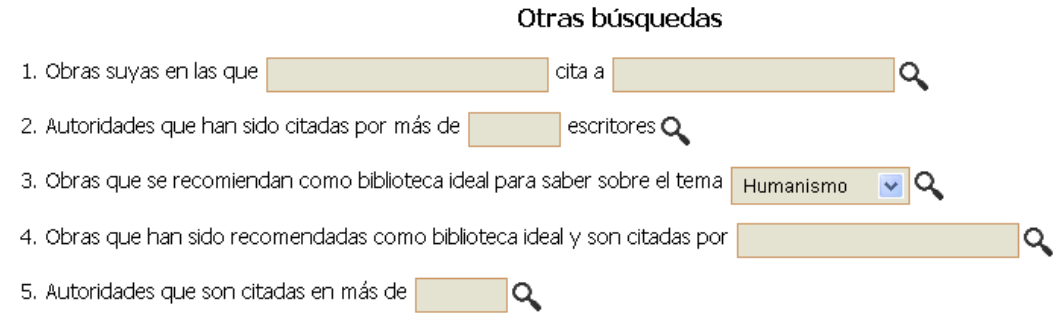
IBSO dispone de una Búsqueda simple, que recupera ediciones que cumplan una serie de condiciones introducidas por el usuario, para saber si en la base de datos hay información sobre una edición de nuestro interés.



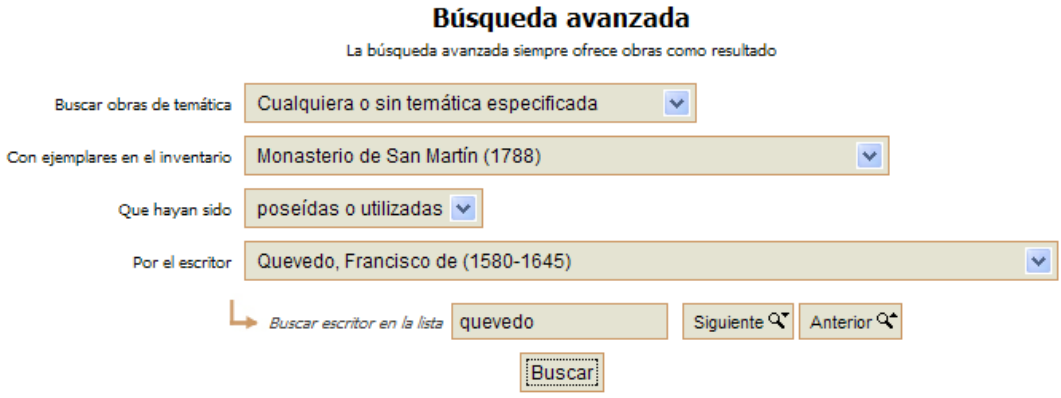
Así mismo, ofrece una búsqueda avanzada que recupera obras que cumplan una serie de parámetros a elegir entre los que se proponen, utilizando los desplegables. Gracias a este buscador podemos recuperar obras de una temática concreta; obras que estén en un determinado inventario; obras que hayan sido citadas, recomendadas, poseídas o utilizadas, o bien escritas por algún escritor en concreto y podemos recuperar obras combinando algunos de estos parámetros, ya que estas consultas guiadas están especialmente pensadas para cruzar la información que se ha introducido en IBSO por distintas vías.



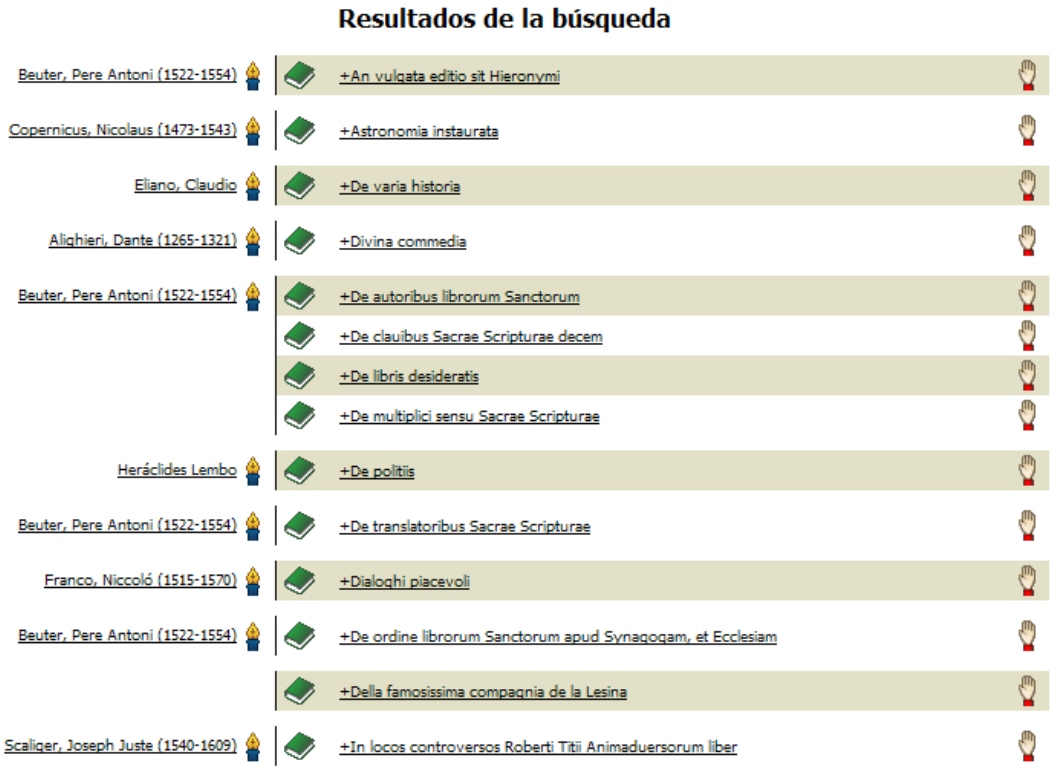
También es posible optar por las "Otras búsquedas", un conjunto de pesquisas parametrizadas, gracias a las cuales es posible preguntar a la base de datos en qué obras suyas un escritor concreto cita a una determinada autoridad, qué autoridades han sido citadas por 5/10/15 o más escritores diferentes, qué obras se recomiendan en las distintas bibliotecas ideales para saber sobre un tema concreto, qué obras que han sido recomendadas en una biblioteca ideal son citadas por deteminado escritor, etc.



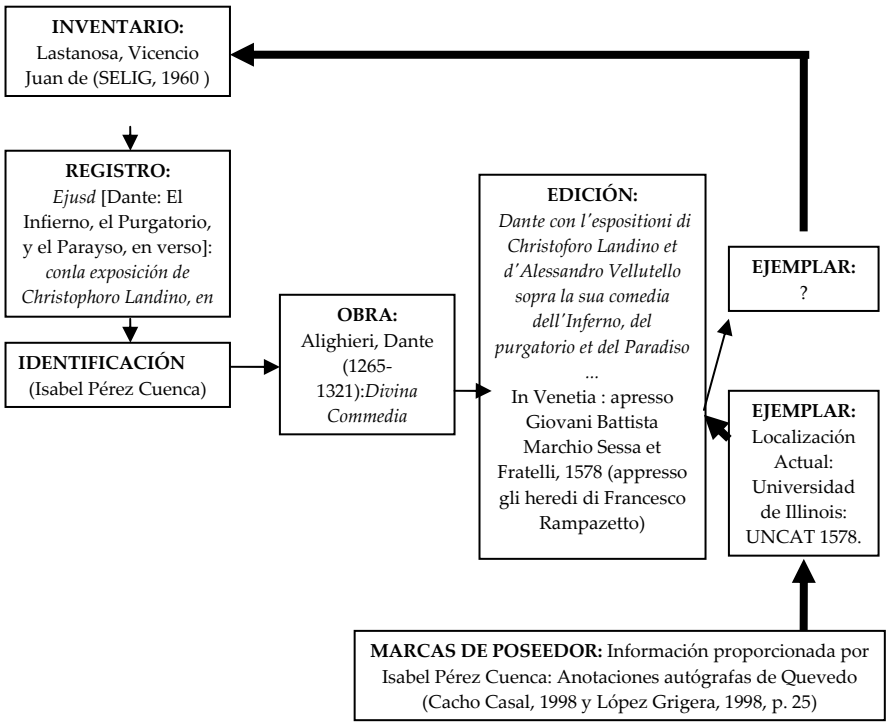
Como ejemplo de las posibilidades de búsqueda de IBSO, podemos recuperar un listado de obras de las que Francisco Quevedo poseyó o utilizó un ejemplar y de las que se describió un ejemplar al elaborar el inventario del Monasterio de San Martín (1788), a donde sabemos que fueron a parar muchas de las obras del duque de Medinaceli, su mecenas[14]



[14] Felipe C. R. Maldonado, "Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo", en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez moñino: 1910-1970*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 405-428.



Pulsando sobre el título de la obra o sobre el símbolo que indica que se ha introducido un poseedor de esa obra en IBSO (la mano), podemos comprobar si se trata de la misma edición y en algún caso conjeturar que quizás pudiera tratarse del mismo ejemplar, sin caer en la tentación de considerarlos un único ejemplar sin pruebas fehacientes de ello. Sólo si el testimonio presenta al mismo tiempo marcas físicas que remitan a la biblioteca inventariada y a la persona señalada como poseedor, podemos afirmar que se trata de un mismo ejemplar. El testimonio debiera contener, por ejemplo, un ex libris que remita al monasterio de San Martín y la firma de Francisco de Quevedo simultáneamente.



CONCLUSIÓN

Conocer las obras que poseyeron o leyeron lectores relevantes del Siglo de Oro y tener la posibilidad de cruzar esos datos con lo que sabemos que se ha escrito o publicado o con las obras que se recomendaban para adquirir pericia en algún campo es algo que siempre se ha deseado, pero que no ha podido hacerse de manera sistemática hasta que los nuevos medios tecnológicos han estado a nuestro servicio. Hasta ahora, gracias a las tecnologías de la información se nos han ofrecido catálogos de libros conservados en bibliotecas o ediciones facsimilares y transcritas; pero reunir la información experta filológica con la bibliográfica relativa a la época de la imprenta manual y la tecnología informática es una novedad integradora que IBSO pretende brindar con las ayudas recibidas del Plan español de I+D y los fondos FEDER. Si a nuestra iniciativa se suman otros colaboradores, es seguro que en un futuro próximo esta herramienta podrá ofrecer tal cantidad de información que nos ayude a avanzar en el conocimiento del uso que se hizo del libro en los siglos XVI y XVII: su recepción y su estima.

REPRESENTACIONES DEL VINO EN LA LITERATURA RENACENTISTA ESCRITA EN LENGUA ALEMANA

Mónica Rodríguez Gijón
Universidad de Huelva

Alemania participa en muchos de los acontecimientos que marcan el Renacimiento europeo. Así, en el ámbito político es decisiva la coronación como Emperador del Sacro Imperio de Maximiliano I de Habsburgo (1508-1519), y posteriormente la sucesión de su nieto, Carlos V (1520-1556). En el ámbito religioso Alemania será la protagonista en Europa cuando en 1517 Martín Lutero coloque en la puerta de la catedral de Wittenberg sus 95 tesis en las que criticaba ciertas actuaciones de la Iglesia de Roma. Esta Reforma formó una escisión dentro del cristianismo entre católicos y protestantes, y tuvo también repercusiones en el terreno político, ya que los príncipes alemanes se levantaron contra el poder del emperador Carlos y del Vaticano. Para combatirlos, Roma convocó el Concilio de Trento (1545-1563) dando lugar al inicio de la Contrarreforma.

El Renacimiento está marcado además por otro movimiento intelectual, el Humanismo, caracterizado por el deseo de recuperación de la cultura grecolatina y sus ideales estéticos, por una concepción antropocéntrica del mundo y por el interés en dignificar las lenguas vulgares. Un invento que supuso una revolución para la cultura es la imprenta de Johannes Gutenberg (c. 1455), la cual proliferó en las ciudades. Gracias a ella y a las universidades, las urbes se convertirán en los núcleos de difusión de la cultura. Cítense así como ejemplos la ciudad de Nuremberg, que gracias a las imprentas será un foco protestante en el que Hans Sachs y Willibald Pirckheimer desarrollaron su obra, y la de Basilea, que gracias a su universidad vivió una época floreciente con Sebastian Brant, Alberto Durero y Hans Holbein *el Joven*, entre otros.

Lutero no sólo es una figura clave para la Reforma, sino que con su traducción de la Biblia también contribuyó a la normalización de la lengua alemana, que en aquel momento estaba dispersa en multitud de dialectos. La literatura renacentista escrita en esta lengua se caracteriza por un carácter urbano y una tendencia didáctica y moralizadora. Hasta entonces

muchos humanistas alemanes habían preferido escribir en lengua latina, pero con la llegada de la Reforma comenzarán a proliferar los textos en lengua alemana y muchos de ellos seguirán como modelo la lengua de la Biblia de Lutero.

En lo tocante a los nuevos géneros literarios que se cultivan en esta época se pueden destacar las farsas de carnaval en el género dramático; en narrativa son dignos de mención los *Volksbücher*, aquellos libros escritos en prosa de carácter anónimo que proliferaron con la difusión de la imprenta, y en lírica pueden mencionarse el *Meistersang* y la colección de himnos de Lutero. Además está la actividad de los reformistas, que se observa sobre todo en las denominadas "hojas volanderas" (*Flugblätter*).

El vino es un elemento cotidiano compañero en el desarrollo cultural del ser humano desde tiempos inmemoriales, y por tanto su presencia se hace notar en todas las manifestaciones artísticas. En una de ellas, la literatura, el vino se inmortaliza en escenas de la vida diaria del hombre, ofreciendo así además un cuadro de costumbres que muestra las distintas mentalidades y actitudes habidas en diferentes etapas de la Historia de la Humanidad. El ejemplo que se muestra en el presente artículo concreta estas consideraciones en las coordenadas espacio-temporales de la Alemania renacentista a través de una selección de su corpus literario escrito en lengua alemana, y en las que además el vino tiene una presencia notable. De esta manera, se han elegido varios títulos: el poema satírico-didáctico *Das Narrenschiff* de Sebastian Brant, los dos *Volksbücher Till Eulenspiegel* y el *Faustbuch*, y perteneciente al teatro profano se comenta una selección de los *Fastnachtspiele* ("pasos de carnaval") de Hans Sachs.

1. LAS OBRAS SELECCIONADAS Y SU RELACIÓN CON EL VINO

1.1. *DAS NARRENSCHIFF* DE SEBASTIAN BRANT (1494)[1]

Das Narrenschiff ("La nave de los necios")[2] se publicó en 1494 y fue el poema didáctico, moral y satírico más difundido de su tiempo. La obra

[1] Cfr. Mónica Rodríguez Gijón, "La presencia del vino en *Das Narrenschiff* de Sebastian Brant". *XXXII Jornadas de Viticultura y Enología de la Tierra de Barros*. Badajoz, 2010. En prensa.

[2] Para el término *necio* Brant utiliza la voz alemana *Narr*, y la tierra a la que se dirige el barco es *Narrenland* (cuya traducción puede ser "Narragonia", "Loquilandia", o "Tierra de necios"). Véase la introducción de Antonio Regales a

tuvo una gran acogida y fue traducida a varias lenguas. El autor es el alemán Sebastian Brant (1457-1521), un humanista católico nacido en Estrasburgo, que fue doctor en Teología y Derecho por la Universidad de Basilea, y que pertenece a la época de transición entre el final de la Edad Media y la primera generación de humanistas de Alemania. Brant era gran conocedor de la Biblia y de la cultura clásica grecolatina, cuyas referencias aparecen constantemente a lo largo de su obra. Posteriormente *Das Narrenschiff* sirvió a su vez como fuente de inspiración para autores tan insignes como Erasmo de Rotterdam cuando escribió su *Elogio de la estupidez* (1509), o como Hans Sachs, que en uno de sus pasos de carnaval hará una alusión a Brant[3].

Das Narrenschiff cuenta en clave alegórica cómo un barco se dirige a través de mares lejanos a un lugar llamado Narragonia. En ese barco hay cientos de locos o necios, como los llama el propio autor, y a cada uno le aqueja un tipo de locura diferente. La obra está dirigida especialmente al público de las ciudades, donde vivía una clase media burguesa que se dedicaba en su mayoría a la artesanía y comercio. Este grupo emergente estaba desprovisto de referencias morales. Preocupado por esta situación, Brant dibujó en su obra un cuadro de costumbres en donde plantea su propia teoría: define al *necio* como *pecador*, y considera que en la sociedad que le circunda el número de éstos es infinito. Como el pecado afecta a todos, incluido él mismo, y puede presentarse bajo gran multitud de variantes, Brant reúne esos tipos en el libro mediante una colección de retratos para que los lectores los puedan identificar y si se ven reflejados en alguno de ellos, se corrijan y se salven. El libro se convierte así en un

---

la obra de Sebastian Brant, *La nave de los necios*, ed. Antonio Regales, Madrid, Akal, 1998, pp. 5-52.

[3] El paso de carnaval citado es *Ein Faßnacht Spiel mit dreyen Personen: Das Narren schneyden*, del año 1536, que también comentaremos más adelante. En él se habla de un enfermo con dolencias en el estómago, que en realidad eran vicios y pecados: "*Der Kranck*: Was weren das für Narren worn?/ *Der Knecht*: "Allerley gattung als falsch Juristen,/ Schwartzkünstner vund die Alchamisten,/ Finantzer, alifantzer vund trügner,/ Schmaichler, spotfeler vnd lügner,/ Wundrer, Egelmeyr vnnd lewnisch,/ Grob, ölprer, vnzüchtig vnd hewnisch,/ Vndanckpar, stocknarrn vnnd gech,/ Fürwitzig, leichtfertig vnnd frech,/ Gronet und gremisch die alzeit sorgen,/ Böß zaler, die doch geren porgen,/ Eyfrer, so hüten jrer Frawen,/ Die on not rechten vnd on nutz pawen,/ Spiler, bögschützen vnd waidleut,/ Die viel verthun nach kleyner pewt,/ Summa summarum, wie sie nant/ Doctor Sebastianus Brandt/ Jnn seinem Narren schiff zu faren". (Hans Sachs, *Pasos de carnaval*, ed. Mª Teresa Zurdo, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 238-240).

catálogo de 114 retratos, en donde cada uno de ellos sigue la estructura de composición de los emblemas, esto es, están formados por un título, un dibujo y un texto[4].

Son muchas las definiciones de *necio* que se indican a lo largo de *Das Narrenschiff*. La que mejor podría resumirlas es: "Un necio es quien ve el bien y sigue el mal"[5]. Brant, como buen predicador, reprueba los comportamientos pecaminosos de los necios y el uso de cualquier elemento que pueda ayudarles a obrar mal. Descubre que el vino puede ser uno de ellos cuando es ingerido en grandes cantidades, pues entonces se convierte en un desinhibidor que permite que afloren con mayor facilidad los vicios latentes que poseen muchos de los tipos de necios que él describe. En el retrato 16 ("Von Völlerei und Prassen")[6] el vino es considerado directamente como un elemento altamente pernicioso: "El vino es muy suave al entrar, pero muerde al final como una serpiente y derrama su veneno por toda la sangre, como lo hace el basilisco"[7]. Brant avisa así de que el uso abusivo del vino puede llevar al hombre más sabio al pecado y por tanto, a la perdición.

No obstante, y aunque en el retrato 16 así pudiera parecerlo, Brant no se indigna contra el vino y su naturaleza sino contra el abuso que los necios realizan de él y los comportamientos indignos que generan los estados de embriaguez a los que ellos sucumben conscientemente. Pues observa que aunque los necios conocen esta particularidad del vino, no sólo no lo apartan de sus vidas, sino que lo consideran como bebida predilecta para tomar en grandes dosis hasta perder el control[8],

[4] Cfr. Brant, *op. cit.*, pp. 5-52.

[5] *Ibid.*, p. 245. La cita original es: "Der ist ein Narr, der das Gute sieht/ und doch nicht vor dem Bösen flieht" (Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, ed. H.-J. Mähl, Stuttgart, Reclam, 2006, p. 289). Pertenece al retrato 78 "Von niedergedrückten Narren" (*Ibid.*, pp. 287-289).

[6] Cfr. *Ibid.*, pp. 62-66.

[7] Brant, *op. cit.* (1998), p. 103. En esta traducción se incluye una nota a pie de página que indica que su fuente procede del libro de Proverbios 23, 31-35. (*Ibid.*, p. 103, nota 103). El texto citado en versión original es: "Der Wein geht ein – man merkt es nicht,/ *zuletzt* er wie die Schlange sticht/ und gießt sein Gift durch alles Blut,/ gleichwie der Basiliskus tut". (Brant, *op. cit.* (2006), p. 66).

[8] El retrato 26 "Von unnützem Wünschen" presenta el comer, beber y darse la gran vida en la taberna como algunos de los deseos que muchos necios ansían. (*Ibid.*, pp. 96-100).

precisamente para poder abandonarse con facilidad a esos vicios[9]. Por este motivo Brant opina que el borracho es un tipo de necio que ha de ser especialmente avisado sobre lo mucho que puede perjudicarle a su alma el abuso de esta bebida[10].

Como Brant busca una perspectiva moralizante y ejemplarizante, en el retrato 49 aconseja a los padres que no se emborrachen, porque ésta es una mala costumbre que sus hijos podrían adquirir[11], y en el retrato 16 da ejemplos de personajes bíblicos a los que su exceso con el vino les llevó a pecar o fue el motivo de su perdición: Noé, Lot y san Juan Bautista[12].

Su análisis es tan exhaustivo que la línea temática que ensarta la mayor parte de las referencias al vino en esta obra es la presentación de distintos tipos de necios que cuando se emborrachan pecan de diversa manera. Algunas veces la mención es muy discreta y se refiere simplemente a algún mal hábito social, como el del necio enfermo al que no le apetece seguir las instrucciones del médico y toma vino por agua, porque le gusta

[9] Por ejemplo, al presentar Brant a los necios que gastan todo su dinero en el juego, dice que se animan aún más a esta práctica cuando están bebidos: "Die ganze Nacht hindurch sie säßen,/ daß sie nicht schliefen und nicht äßen,/ aber ein Trunk muß sein zur Hand,/ denn Spielen setzt die Leber in Brand,/ so daß man ausdörrt, Durstes voll./ Des Morgens drauf spürt man das wohl:/ Einer welken Birn gleicht des einen Gesicht,/ der andre hinter der Türe sich bricht,/ ein Dritter hat solche Farb angenommen,/ als sei er aus dem Grab just gekommen,/ oder erglänzt im Antlitz recht/ wie morgens früh ein Schmiedeknecht" (*Ibid*., p. 283). Pertenece al retrato 77: "Von Spielern" (*Ibid*., p. 282-286).

[10] "Der zieht einem Narren an die Schuh,/ der weder Tag noch Nacht hat Ruh,/ wie er den Wanst füll' und den Bauch/ und mach' sich selbst zu einem Schlauch,/ als ob er dazu wär geboren,/ daß durch ihn ging viel Wein verloren,/ als müßt ein Reif er täglich sein./ Der paßt ins Narrenschiff hinein,/ denn er zerstört Vernunft und Sinne,/ des wird er wohl im Alter inne,/ wenn ihm dann schlottern Kopf und Hände;/ er kürzt sein Leben, ruft sein Ende./ Ein schädlich Ding ists um den Wein,/ bei dem kann niemand weise sein,/ wer darin Freud und Lust nachtrachtet./ Ein trunkner Mensch niemandes achtet/ und weiß nicht Maß noch recht Bescheid./ Unkeuschheit kommt aus Trunkenheit,/ viel Übles auch daraus entspringt:/ Ein Weiser ist,/ wer *mäßig* trinkt." (*Ibid*., p. 63). Pertenece al retrato 16: "Von Völlerei und Prassen" (*Ibid*., pp. 62-66).

[11] Retrato 49: "Schlechtes Beispiel der Eltern" (*Ibid*., pp. 175-177).

[12] "Noah vertrug selbst nicht den Wein,/ der ihn doch fand und pflanzte ein,/ Lot ward durch Wein zweimal zum Tor,/ durch Wein der Täufer den Kopf verlor." (*Ibid*., p. 63).

más[13], o también como la de los necios con malas costumbres en la mesa, que no bendicen el vino antes de empezar a comer, o no quieren degustarlo, y en su lugar sólo piensan en emborracharse[14].

Pero existen críticas más mordaces sobre los borrachos, que se presentan en los retratos donde Brant se refiere a los profesionales perezosos de diferentes gremios, ofreciéndonos de paso un catálogo de los distintos oficios de la Alemania renacentista. Brant menciona por ejemplo en los retratos 80 y 81 a los mensajeros necios, a los que les gusta más descansar y emborracharse que realizar el transporte puntual de sus noticias[15]. En el retrato 48 también ataca a los malos artesanos, que prefieren estar ociosos bebiendo en la taberna en lugar de perfeccionar su técnica[16]. Y finalmente, Brant tampoco se muestra indiferente ante los que trabajan con el vino en el ámbito doméstico. En concreto, en el retrato 81, el autor se fija en la servidumbre (bodegueros, cocineros, mozas y sirvientes) y tacha de necios a aquellos criados que cuando su amo no está, le roban comiéndose su comida y emborrachándose a costa de su mejor vino[17]. De hecho, Brant no tiene escrúpulos en decir de esos criados

[13] Retrato 38: "Von unfolgsamen Kranken" (*Ibid*., pp. 136-140).

[14] "Manch einer trinkt mit solchem Geschrei,/ als käme eine Kuh vom Heu./ *Nach*trinken Ehre sonst gebot,/ Jetzt ist dem *Weinschlauch* nur noch Not,/ daß er schnell möge trinken *vor*:/ das Trinkgeschirr hebt er empor/ und bringt dir einen „frohen Trunk",/ damit sein Becher macht glunk, glunk;/ er meint, daß er den andern ehrt,/ wenn *er* den Humpen leer umkehrt./ Ich misse gern die feine Sitte,/ daß man vor mir das Glas umschütte/ oder daß man mich zu trinken bitte;/ ich trink für mich, doch keinem zu:/ wer sich gern füllt, ist eine Kuh". (*Ibid*., p. 425). Pertenece al retrato 110a: "Von schlechten Sitten bei Tische" (*Ibid*., pp. 421-429).

[15] Retrato 80: "Närrische Botschaft" (*Ibid*., pp. 293-295) y Retrato 81: "Von Köchen und Kellermeistern" (*Ibid*., pp. 296-299).

[16] Retrato 48: "Ein Gesellenschiff" (*Ibid*., pp. 170-174).

[17] Estos pícaros se auto-describen en primera persona: "Wir tragen auf nach Kundschaft und Gaben,/ draus kein Bedenken uns entsteht,/ aus *unserm* Säckel es nicht geht;/ zumal, wenn unsre Herrschaft aus/ und sonsten niemand ist im Haus,/ dann schlemmen wir und tabernieren,/ auch fremde Prasser heim wir führen/ und geben da gar manchen Stoß/ den Kannen, Krügen, Flaschen groß./ Wenn nachts die Herrschaft geht zur Ruh,/ und Tor und Riegel sind fest zu,/ dann trinken wir nicht vom schlechtesten Naß/ und zapfen aus dem größten Faß,/ so kann man es so leicht nicht spüren./ Ins Bett wir dann einander führen,/ doch ziehen wir zwei Socken an,/ daß uns der Herr nicht hören kann,/ und hört man dann doch etwas krachen,/ wähnt man, daß es die Katzen machen./ Alsdann nach einer kleinen Frist,/ vermeint der Herr, daß ihm noch ist/ im Fäßlein mancher gute Trunk,/ so macht der Zapfen: glunk, glunk, glunk!/ Das ist ein schlimmes Zeichen, daß/ nur

especialmente corruptos que "el bodeguero es el traidor del vino, el cocinero es el asador del diablo"[18].

Brant tampoco olvida a otros necios que al emborracharse se vuelven peligrosamente locuaces; para el autor son los necios groseros[19] y aún peor, los blasfemos[20], porque propasarse en el terreno religioso es para un teólogo como Brant el asunto más grave a tratar[21]. Además, él observa que existen personas que los días de fiesta religiosa no guardan el recogimiento deseado y en su lugar pasan todo ese tiempo en la taberna emborrachándose[22]; para él son unos necios, al igual que aquellos otros que celebran el carnaval tan desinhibidamente que terminan completamente borrachos y por consiguiente, sin ganas de ayunar para la Cuaresma[23].

Existen otras referencias que se agrupan bajo la consideración del vino como un recurso económico muy apreciado en la época. Brant valora positivamente el pan y el vino como alimentos imprescindibles en la dieta diaria[24]. No hay que olvidar que el propio Sebastian Brant fue hijo de un mesonero y nieto de un comerciante de vinos[25]. El consumo de vino en aquella época era muy grande, realizado incluso por mujeres embarazadas[26]. Por esa razón, también el grano y la uva son elementos imprescindibles en el sustento, y éste además es el medio de vida de los campesinos que los cultivan. Pero a veces, tal y como critica el autor en el

---

wenig mehr ist in dem Faß." (*Ibid*., pp. 297-298). Pertenece al retrato 81: "Von Köchen und Kellermeistern" (*Ibid*., pp. 296-299).

[18] Brant, *op. cit.* (1998), p. 251. La cita en versión original es: "Der Kellner ist des Weins Verräter,/ so ist der Koch des Teufels Bräter…" (Brant, *op. cit.* (2006), pp. 298-299).

[19] "Wer kann der Allerschlimmste sein,/ dem bietet man ein Glas mit Wein./ Das Haus erdröhnt, man lacht und johlt/ und bittet, daß ers wiederholt." (*Ibid*., p. 263). Pertenece al retrato 72: "Von groben Narren" (*Ibid*., pp. 260-264).

[20] Retrato 87: "Von Gotteslästerung" (*Ibid*., pp. 324-326).

[21] Cítese el ejemplo del retrato 11 ("Verachtung der Heiligen Schrift"; *Ibid*., pp. 44-46), en donde se habla de necios que desprecian lo que se dice en la Biblia, desean saber cómo es el infierno y curiosamente preguntan si allí van a tener vino.

[22] Retrato 95: "Von Verführung am Feiertage" (*Ibid*., pp. 351-354).

[23] Retrato 110b: "Von Faßnachtnarren" (*Ibid*., pp. 430-434).

[24] Cfr. Retrato 19: "Von vielem Schwatzen" (*Ibid*., pp. 73-77; esp. pág. 75).

[25] Cfr. Brant, *op. cit.* (1998), p. 17.

[26] Cfr. Retrato 102: "Von Fälscherei und Beschiß" (Brant, *op. cit.* (2006), p. 381).

retrato 82, algunos de ellos son necios porque viven por encima de las posibilidades que estos bienes les aportan[27]. Al mismo tiempo, Brant también denuncia en el retrato 93 a los que acaparan estos productos y luego los venden a precios desorbitados[28]. Pero el colmo de la indignación le llega a Brant en el retrato 102, donde arremete contra los vendedores que sisan a sus clientes adulterando su mercancía; nuevamente, al ejemplificarlo con el vino, Brant le concede a éste el rango de alimento de primera necesidad. Él dice que estos mercaderes le echan muchas sustancias químicas que lo contaminan, lo cual además atenta contra la salud de la gente que lo bebe[29].

Un tipo de necio que Brant reprueba encarecidamente es el que finge ser un sabio. El primer retrato es precisamente el del pseudointelectual que mide su propia sabiduría por la gran cantidad de libros que posee, pero que en realidad es nula porque no ha leído ninguno de ellos. Este necio, que se auto-describe cómicamente en primera persona, nos recita lo poco que sabe de latín, la lengua de cultura; irónicamente son palabras que se refieren a la vida disoluta, y entre las cuales él incluye "vino"[30].

Posiblemente Brant también tenga en mente esta imagen cuando critica en el retrato 27 a los estudiantes perezosos que tras muchos años malgastando el dinero de sus padres, regresan a casa y se ponen a trabajar en menesteres que considera que son de carácter menos universitario;

[27] Retrato 82: "Von bäurischem Aufwand" (*Ibid*., pp. 300-303).

[28] "Drum ist es jetzo auch so teuer,/ viel schlimmer als früher ist es heuer;/ für Wein man kaum *zehn* Pfund jüngst nahm,/ in einem Monat es dahin kam,/ daß man jetzt *dreißig* zahlet gern/ gleichwie für Weizen, Roggen, Kern." (*Ibid*., p. 346). Pertenece al retrato 93: "Wucher und Aufkauf" (*Ibid*., pp. 345-347).

[29] "Man läßt den Wein nicht rein mehr bleiben:/ viel Fälschung tut man mit ihm treiben,/ Salpeter, Schwefel, Totenbein,/ Pottasche, Senf, Milch, Kraut unrein/ stößt man durchs Spundloch in das Faß./ Die schwangern Frauen trinken das,/ so daß vorzeitig sie gebären,/ Elenden Anblick uns gewähren./ Es kommt viel Krankheit auch daraus,/ daß mancher fährt ins Totenhaus" (*Ibid*., p. 381). Pertenece al retrato 102: "Von Fälscherei und Beschiß" (*Ibid*., pp. 380-384).

[30] "Des *deutschen* Ordens bin ich froh,/ dieweil ich wenig kann Latein./ Ich weiß, daß *vinum* heißet „Wein",/ *Gucklus* ein Gauch, *stultus* ein Tor,/ und daß ich heiß'*: „domine doctor!"*…" (*Ibid*., p. 14). Pertenece al retrato 1: "Von unnützen Büchern" (*Ibid*., pp. 12-14).

Brant cita ejemplos de la época, tales como impresores o comerciantes de vino[31].

El autor sigue criticando a los pedantes en el retrato 92, donde habla de los necios que presumen de haber estudiado en países latinos porque dicen que poseen mejores universidades. Brant, que fue decano de la Universidad de Basilea, refuta esta afirmación sosteniendo que aunque los vinos de estos países puedan ser mejores que los alemanes, no así necesariamente sus universidades[32].

El aprecio y reconocimiento de la valía de los vinos importados de estos lugares vuelve a aparecer en el retrato 63 cuando Brant menciona los vinos de Rivoglio y Alsacia como artículos de lujo, al referirse a aquellos que pudiendo trabajar, prefieren dedicarse a la mendicidad y luego no emplean el dinero de las limosnas para cubrir las necesidades básicas de su subsistencia, sino que se lo gastan en artículos de lujo, como los vinos de ese tipo[33]. Y finalmente, en el retrato 66 Brant recuerda a aquéllos que presumen de conocer muchos lugares porque viajan sin cesar, pero que se mueren sin llegar a conocerse a sí mismos. Para caricaturizarlos, el autor recrea en tono de burla una ruta turística realizada por Baco y Sileno, dioses paganos que representan el vino, y observa preocupado cómo los necios aplauden todo lo relacionado con ellos[34].

[31] "… Ist dann das Geld verzehret so,/ dann sind der Druckerei wir froh,/ und daß man lernt auftragen Wein:/ der Hans wird dann zum Hänselein./ So ist das Geld wohl angelegt:/ Studentenkapp gern Schellen trägt!". (*Ibid*., p. 103). Pertenece al retrato 27: "Von unnützem Studieren" (*Ibid*., pp. 101-103).

[32] "Man meinte einstmals, es gäb keine Lehre/ als zu Athenas überm Meere,/ darnach man sie in Welschland fand:/ jetzt blüht sie auch im deutschen Land,/ und nichts gebräch uns – wär nicht der Wein,/ und daß wir Deutsche *voll* wollen sein/ und hätten gern ohn Arbeit Lohn." (*Ibid*., p. 341). Pertenece al retrato 92 "Überhebung der Hoffart" (*Ibid*., pp. 339-344).

[33] "Vom Bettelwerk verdirbt man nit,/ viel schaffen Weißbrot sich damit/ und trinken nicht den schlichten Wein:/ es muß Reinfall, Elsässer sein." (*Ibid*., p. 225). Pertenece al retrato 63: "Von Bettlern" (*Ibid*., pp. 221-225). El autor de la edición de 2006 incluye una nota al pie de página donde indica las procedencias de los vinos procedentes de Rivoglio y de Alsacia estaban muy bien considerados en aquella época. (*Ibid*., p. 225, nota 32).

[34] Retrato 66: "Alle Länder erforschen wollen" (*Ibid*., pp. 236-242; en especial pp. 240-241).

Brant utiliza también expresiones cotidianas en las que el vino está presente, como "bajar a la bodega" para referirse a la tumba[35]. En otra ocasión dice que la muerte les llega a todos, y lo expresa con una metáfora aludiendo a una costumbre de la época mediante la cual las transacciones comerciales se cerraban con un apretón de manos y bebiendo una jarra de vino[36]. Y finalmente, en el retrato 18 Brant habla de la imposibilidad de realizar bien el trabajo si se tienen varios cargos a la vez. Nuevamente utiliza una metáfora: "…quien prueba muchos vinos no piensa que cada uno sea bueno"[37].

Como *Das Narrenschiff* es una colección de retratos-emblemas, hay que detenerse también en las xilografías[38], en algunas de las cuales está presente el vino. En concreto son las de seis retratos, todos ellos ya comentados: 16, 63, 77, 80, 81 y 102[39]. Todas están atribuidas a Alberto Durero excepto la 77, que se le asigna a un maestro secundario ("Haintz-Nar-Meister"), y la 80, cuya autoría es dudosa. La xilografía del retrato 16 ("Von Völlerei und Prassen") describe un grupo de necios bebiendo sin control[40]; en la 80 ("Närrische Botschaft") se describe a un mensajero que

[35] "Wenn er zum finstern Keller fahrt" (*Ibid*., p. 19). Pertenece al retrato 3: "Von Habsucht" (*Ibid*., pp. 18-20).

[36] "Der Wein ist schon getrunken drauf,/ wir können nicht abstehn vom Kauf" (*Ibid*., p. 314). Pertenece al retrato 85: "Sich des Todes nicht versehen" (*Ibid*., pp. 313-319).

[37] Brant, *op. cit.* (1998), p. 107. La cita original es: "Doch wer der Weine viel erprobt,/ darum noch nicht jedweden lobt." (Brant, *op. cit.* (2006), p. 72). Pertenece al retrato 18: "Vom Dienst zweier Herren" (*Ibid*., pp. 70-72).

[38] Cfr. Brant, *op. cit.* (1998), pp. 40-52.

[39] Los lemas que acompañan a las ilustraciones son: Retrato 63: "Voll Furcht, mir gingen Narren ab,/ hab ich durchsucht den Bettelstab,/ wenig Weisheit ich gefunden hab." Brant, *op. cit.* (2006), p. 221; Retrato 77: "Viel sind aufs Spielen so versessen,/ daß andre Kurzweil sie vergessen,/ künftgen Verlust auch kaum ermessen". *Ibid*., p. 282; Retrato 80: "Ich bin gelaufen fern und weit,/ das Fläschlein war nie leer die Zeit;/ dies Brieflein, Narren, ist euch geweiht". *Ibid*., p. 293; Retrato 81: "Hier kommen Kellner, Köch', Ehalten,/ all, die des Hauses Sorg verwalten/ und redlich in dem Schiffe schalten". *Ibid*., p. 296; Retrato 102: "Man spürt wohl in der Alchemei/ und in des Weines Arzenei,/ welch Lug und Trug auf Erden sei." *Ibid*., p. 380.

[40] Este mismo grabado se utiliza también para el retrato 110a, "Von schlechten Sitten bei Tische". Y aunque ambos retratos se refieren al vino, los lemas son distintos porque los textos aluden a vicios diferentes. De esta manera, como el retrato 16 se refiere a los necios que se abandonan a la gula y a la juerga desenfrenadamente, su lema es: "In künftige Armut billig fällt,/ wer Völlerei stets

está bebiendo en vez de entregar su mensaje a tiempo; en la 81 ("Von Köchen und Kellermeistern") se muestra una cocina en donde el bodeguero aparece vestido con un mandil y un juego de llaves, y otro de los criados está bebiendo de una jarra; y en la 102 ("Von Fälscherei und Beschiß") aparece un necio introduciendo un hueso por la piquera de un tonel. En las ilustraciones 63 ("Von Bettlern") y 77 ("Von Spielern") el vino tiene una presencia más discreta: en la primera aparece una mendiga en segundo plano bebiendo de una jarra de vino, y en el caso de la xilografía 77, donde se critica a los jugadores, la escena muestra una mesa con todos los aperos de juego y jarras y vasos de vino.

Sin embargo no todo está escrito en términos negativos dentro de la obra de Brant. La definición del *sabio*, que es lo contrario al *necio*, aparece en breves referencias a lo largo de toda la obra. El sabio es aquél que analiza sus actuaciones y se juzga a sí mismo, aprendiendo de sus desgracias. Es también imparcial en sus juicios y contempla la virtud de la mesura en todas las facetas de su existencia[41]. El vino, que es un elemento más en su vida, tampoco es ajeno a esa medida. En contraposición al necio, que bebe sin control, Brant llega a afirmar que "…sabio es quien bebe moderadamente"[42], y elige para ello ocasiones en las que pueda paladear y disfrutar un buen vino, lo cual es agradable y un signo de distinción.

1.2. *TILL EULENSPIEGEL* (1510-1511)

Parece ser que Till Eulenspiegel existió realmente y que fue un bufón profesional alemán de principios del siglo XIV, oriundo de Niedersachsen. Pero al igual que otros mitos de la época, pronto se apoderó de él la leyenda llegando a ser un personaje popular protagonista de numerosas aventuras en las que se burla de todos los estamentos sociales. Su broma preferida consiste en ejecutar al pie de la letra las órdenes que le dan, sin intentar comprender la intención. Con el tiempo

---

nachgestellt/ und sich den Prassern zugesellt" (*Ibid*., p. 62) y el retrato 110a, que se refiere a las malas costumbres en la mesa, ofrece como lema: "Bei Tisch begeht man Grobheit viel,/ die zähl man auch zum Narrenspiel,/ von der zuletzt ich sprechen will". (*Ibid*., p. 421).

[41] Cfr. Retrato 112: "Der weise Mann". *Ibid*., pp. 440-443.

[42] Brant, *op. cit.* (1998), p. 102. La cita original es: "Ein Weiser ist, wer *mäßig* trinkt" (Brant, *op. cit.* (2006), p. 63). Pertenece al retrato 16 (*Ibid*., pp. 62-66).

además saltó a otras disciplinas artísticas, como por ejemplo el poema sinfónico llamado *Till Eulenspiegel* (1895) de Richard Strauß.

En torno a 1510/11 un autor desconocido[43] escribió en Estrasburgo un *Volksbuch* contando su singular vida, que se convirtió en la primera versión literaria del mito y en modelo de otras versiones posteriores. La obra, cuyo título completo es *Ein kurtzweilig lesen von Thyl Vlenspiegel geboren uß dem Land zu Brunswick. Wie er sein leben volbracht hat. XCVI seiner geschichten*, consiste en la yuxtaposición de unas 96 facecias que van narrando la vida de Eulenspiegel (su infancia, su edad adulta y su vejez). Al igual que ocurriera con el texto de Sebastian Brant, esta obra tiene carácter urbano, ya que Eulenspiegel viaja mucho por toda la geografía alemana y parte de la extranjera (Praga y Roma, por ejemplo), desempeñando numerosos oficios y gastando bromas a los habitantes de todas estas ciudades. Éstos pertenecen a diversos gremios artesanos, con lo que al igual que Brant, esta obra también nos ofrece una panorámica de la sociedad renacentista.

El vino tiene una presencia muy discreta en esta obra. En la novena facecia, por ejemplo, Till fue con su madre a la feria de un pueblo y allí bebió tanto que se metió en una colmena para poder dormir la borrachera tranquilamente. Durmió durante muchas horas hasta bien entrada la medianoche. Entonces llegaron dos ladrones y cogieron la colmena sin saber que Till estaba escondido en ella, que se despertó y escuchó lo que planeaban. Tras un rato grande caminando, Till se levantó y sin ser visto dio un tirón de pelo al que iba delante. Al rato le dio otro tirón al otro. Ambos ladrones se pelearon y dejaron abandonada la colmena con Till dentro y en la oscuridad. Cuando se hizo de día, Till salió de su escondite, y como no conocía el lugar, fue andando hasta un castillo donde consiguió un trabajo como mozo[44].

[43] No obstante, recientemente se han producido nuevos descubrimientos y tras diversas investigaciones la crítica baraja la posibilidad de una posible autoría asignada al escritor Hermann Bote (c. 1450-1520). Cfr. la introducción de Luis Acosta/ Isabel Hernández, *Till Eulenspiegel*, ed. de Luis Acosta/ Isabel Hernández, Madrid, Gredos, 2001, pp. 7-50.

[44] Facecia 9, cuyo título es: "Die neund Historie sagt, wie Ulenspiegel in einen Imenstock krouch unnd zwen bei Nacht kamen unnd den Imenstock wolten stelen, unnd wie er macht, das sich die zwen raufften und ließen den Imenstock fallen" (*Ein kurtzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel*, ed. Wolfgang Lindow, Stuttgart, Reclam, 2007, pp. 27-29).

Esta facecia es significativa, pues a causa de una borrachera Till ya no vuelve a casa de su madre nunca más. Es decir, el vino es el detonante de la independencia de Till y de su paso de la niñez a la edad adulta. A partir de ahí comienza su andadura en solitario, gastando bromas a los distintos amos a los que va a servir. Uno de ellos fue un posadero que guardaba la mostaza en la bodega de su casa, y en esta broma el elemento escatológico forma parte de la comicidad de la jugarreta del bufón[45].

Pero sin duda la broma más famosa relacionada con el vino es la que Till gastó al bodeguero mayor del Ayuntamiento de Lübeck (facecias 57 y 58)[46]. La broma viene originada porque el tabernero mayor era un hombre muy altanero. Till quiso darle una lección, por lo que fue a la taberna con dos cántaras, una vacía y otra con agua, que llevaba escondida. Le pidió al tabernero mayor que llenara de vino la vacía y luego se negó a pagar el precio. En un descuido dio el cambiazo a las cántaras, dejando a la vista la de agua, y le dice al tabernero que ya no quiere el vino. El tabernero enfadado coge la cántara (la de agua) sin mirarla y devuelve su contenido a la tinaja grande, creyendo que era de vino. Y Till se queda gratis con la de vino. Sin embargo, el timo no queda impune porque el tabernero, que sospechaba que había algo raro en todo aquello, mandó a un vigilante y detuvieron a Till, le descubrieron las dos tinajas –la de vino y la ahora vacía- y se le condenó a la horca. Sin embargo, Till consiguió librarse del castigo y huyó.

1.3. LOS *FASTNACHTSPIELE* DE HANS SACHS

Hans Sachs (1494-1576) fue uno de los exponentes artísticos más representativos del bando protestante en Alemania. Fue zapatero en Nuremberg y el autor más prolífico de su época con cerca de seis mil obras, entre las que se encuentran muchas pertenecientes al *Meistersang* y a los pasos de carnaval.

[45] Facecia 10, cuyo título es: "Die 10. Historie sagt, wie Ulenspiegel ein Hoffjunger ward und ihn sein Junckher leerte, wa er fund das Krut Henep, so solt er darein scheissen. Da scheiß er in Senep und meint, Henep und Senep wär ein Ding". (*Ibid.* pp. 30-32).

[46] Facecia 57, cuyo título es: "Die 57. Histori sagt, wie Ulenspiegel den Weinzäpffer zu Lübeck betrog, als er ihm ein Kanten Wassers für ein Kanten Weins gab". (*Ibid.* pp. 164-165) // Facecia 58, cuyo título es: "Die 58. Histori sagt, wie man Ulenspiegel zu Lübeck hencken wolt; da er mit behender Schalckheit darvonkam". (*Ibid.* pp.166-168).

Los pasos o farsas de carnaval (*Fastnachtspiele*) reciben ese nombre porque se escribían con una temática pensada para ser representados en época de carnaval. Tienen su franja temporal de actuación entre los siglos XV y XVI en Alemania. Se caracterizan frente al teatro religioso por su alto componente popular y por el uso de la lengua vernácula. En sus comienzos los pasos consistían en un recitado de aforismos, y progresivamente fueron perfeccionándose hasta llegar a Hans Sachs. Con una visión satírica, narraban anécdotas cuyos temas eran sacados de la vida cotidiana alemana de la época. Eran breves, no tenían división de escenas y las interpretaba un número reducido de personajes. En el caso de Hans Sachs además, siempre había una enseñanza moral o didáctica[47].

En los pasos de carnaval que se han analizado para este trabajo[48] las alusiones al vino se centran en el ámbito exclusivamente cotidiano. Por ejemplo, podemos pensar en la arquitectura y disposición de las casas de la época, que contemplan una bodega en el sótano. En el paso *Der Halb Freundt* ("El amigo a medias")[49] un padre, que quiere que su hijo aprenda que la verdadera amistad es muy difícil de encontrar, le dice que él sólo tiene un medio amigo. Para demostrárselo, padre e hijo ponen la lealtad de todos sus amigos a prueba con una treta confesando que han matado a un hombre y pidiéndoles que les ayuden a enterrar el cadáver en la bodega de su casa. Todos se negarán a hacerles ese favor, excepto el medio amigo del padre, que acepta sin hacer preguntas.

En otro paso, *Der doctor mit dem grosen Nasen* ("El doctor narigudo")[50], un hidalgo invita a comer a su casa a un amigo suyo muy culto pero que tiene una gran nariz. Durante toda la visita, el anfitrión

[47] La crítica ha catalogado cerca de 75 pasos atribuidos a Hans Sachs, escritos entre 1527 y 1564. Cfr. la introducción de Mª Teresa Zurdo en la obra de Hans Sachs, *Pasos de carnaval*, ed. Mª Teresa Zurdo, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 9-86; en especial p. 71.

[48] Están seleccionados de la edición bilingüe manejada (Sachs, ed. cit.): *Ein Spil mit V. Personen zu spilen / vnd heyst Der halb Freundt* (1551), *Ein Fasnacht spiel mit 4 person: Der Doctor mit der grosen Nasen* (1559), *Ein Faßnacht Spiel mit dreyen Personen: Das Narren schneyden* (1536), *Faßnacht spiel mit 4 Personen. Der gestolen Pachen* (1552), *Ein Faßnacht Spil mit 3 Person. Das heiß Eysen* (1551), *Faßnacht spiel mit 3 Personen: Das Kelberbruten* (1551).

[49] *Ein Spil mit V. Personen zu spilen / vnd heyst Der halb Freundt* (1551). (Sachs, *op. cit.*, pp. 90-129).

[50] *Ein Fasnacht spiel mit 4 person: Der Doctor mit der grosen Nasen* (1559). (*Ibid.*, pp. 168-203).

enseña al doctor las dependencias de su casa y es respetuoso con él, pues a pesar de su defecto físico el doctor es un hombre muy ingenioso y de amable conversación. Sin embargo, el hidalgo no deja de sentirse avergonzado por su bufón, porque aunque lo ha aleccionado para que no le falte al respeto al invitado, éste no para de hacer bromas groseras sobre su nariz. El doctor calla por educación, pero al final el hidalgo se enfada y castiga severamente al bufón. Durante la visita, y como buen anfitrión, el dueño de la casa ofrece al doctor narigudo un vino tinto. Es entonces cuando surgen las referencias al buen vino importado[51], ya que tras haberlo catado, el doctor confirma que es un exquisito vino procedente de la ciudad italiana de Cures. Además de este vino concreto, el bufón mencionará en otro momento del paso otro tipo de vino muy consumido también en la época, el moscatel[52].

Como ya apuntamos en apartados anteriores, en el paso *Das Narren schneyden* ("Extirpar el grillo")[53] Hans Sachs hace una alusión a Sebastian Brant y a su designación sobre los necios. En ella, los grillos contenidos en la barriga del enfermo son como los vicios que se enraizan en el alma y que hay que sacar inmediatamente. El médico ha de operar para extirparlos. Y para el enfermo un remedio medicinal que alivia mientras el curandero prepara sus utensilios es el zumo de uva[54].

[51] "*Der junckher .s. //* Ge Fridrich trag auf rotten wein/ seczt euch her doctor/ir habt güet zeit /Jn neun stünden ir nüeber reit/ last vns von newer zeittung sagen/ was sich im teutschland zv hat tragen. // *Der knecht pringt die schewrn mit Wein dem junckherrn der .s.*// Herr doctor nün seit gueter ding/ ein starcken drunck ich euch hie pring // *Vnd drinckt/der doct .s.* // Mein jünckherr den gesegn euch got/ der wein von farben ist güet rot. // *Der doctor drinckt vnd darnach .s.* // Jch glaub das sey ein welschwein guet/ welchen man den cürs nennen thüet." (*Ibid.*, pp. 180-182). En esta edición la editora incluye una nota al pie de página haciendo referencia a esta práctica social en la que el vino es el protagonista: "Ofrecer vino tinto se consideraba una deferencia hacia la persona invitada, probablemente porque se trataba de vino importado de Francia o de Italia". (*Ibid.,* p. 181, nota 9). Véase también *Ibid.,* p. 183, nota 13.

[52] "...Oder ist er ain ründer keller/ tregt aüf rein wein vnd müskadeller/ vnd newen wein in grosen flaschen/ das ich künt meinen goder waschen/ da wolt ich schlemen fressn vnd sauffen…". (*Ibid.*, p. 178).

[53] *Ein Faßnacht Spiel mit dreyen Personen: Das Narren schneyden* (1536). (*Ibid.*, pp. 206-245).

[54] "*Der Kranck*: O langt mir her ein reben safft!/ mir ist entgangen all mein krafft". (*Ibid*., p. 236).

En *Der gestolen Pachen* ("El jamón robado")[55], donde se cuenta cómo unos vecinos planean robarle un jamón a otro, se hace una alusión a los borrachos en la época de carnaval, motivo que por otra parte alude directamente al subgénero literario al cual pertenece este texto[56].

En cuanto al ámbito social, el vino participa en las fórmulas de despedida. En el *Das heyß Eisen* ("El hierro candente")[57], se recrea una situación de enredo matrimonial. Una esposa quiere obligar a su esposo a que ponga la mano sobre un hierro candente haciéndole jurar que no le miente, pero el esposo logra engañarla para que sea ella la que se vea en la situación de tener que someterse a dicha prueba. Al final, con mediación de una vecina ninguno de los dos se sacrifica y todo termina bien. Brindan con un chupito de vino y cierran así felizmente el trato[58].

En el último paso elegido, *Das Kelberbruten* ("La incubación de los terneros")[59], que también es una comedia de enredo matrimonial, se habla de un campesino, que para evitar que su mujer se enfade con él por no hacer las tareas de la granja, se excusa con el disparate de que ha estado incubando terneros. Como no se entienden, llaman al pastor para que interceda entre los dos. El prelado achaca el extraño comportamiento del campesino a delirios de borracho[60]. Pero al final los esposos se alían entre

[55] *Faßnacht spiel mit 4 Personen. Der gestolen Pachen* (1552). (*Ibid.*, pp. 246-283).

[56] "*Heintz Knol gehet ein redt wider sich selb / vnd spricht:* // Der kopff thut mir so mechtig weh/ das ich kaum auff den füssen steh/ wann ich war nechten aber truncken/ das ich an wenden heim bin ghuncken/ Jch bin die nacht heindt schier erdürst/ vnd wo nicht endt nemen die würst/ die Faßnacht sambt all den rohtsecken/ wirt mir mein kopff int leng nit klecken". (…) "*Heintz Knol spricht*:/ Jch zecht nechten mit vnserm Pfaffen/ gieng heim schier vmb den Hannen krat". (*Ibid.*, pp. 250-252).

[57] *Ein Faßnacht Spil mit 3 Person. Das heiß Eysen* (1551). (*Ibid.*, pp. 320-351).

[58] "*Die Gefatter spricht:* / Mein Gfatter, lasts best bey euch liegen!/ Wölt meinr Gfattern vergeben das!/ Wer ist der, der sich nie vergaß?/ Kompt! Wil wöllen dran giessn ein Wein!". (*Ibid.*, p. 348).

[59] *Faßnacht spiel mit 3 Personen. Das Kelberbruten* (1551). (*Ibid.*, pp. 352-391).

[60] "*Der pfaff spricht:* / Mein Gredt, in all meinem beduncken / hat er sich vol brantweins getruncken, / derselbig geht jm vmb im schopff // *Die Bewrin spricht*: / Ey, trinckt er kein, der heyloß tropff; / aber den vnbranntn trinckt er gern, / des kan er offt nit vol gnug wern". (*Ibid.,* pp. 372-374). En esta cita se alude a un tipo

sí y se enfadan con el sacerdote. Tras haberse reconciliado, el matrimonio decide aliviar las penas y calmar sus nervios gastándose el dinero que han ganado en el mercado bebiendo vino de la taberna[61]. Este paso termina, como el anterior, con un final feliz, en donde el vino sella el conflicto.

1.4. *HISTORIA VON DOKTOR JOHANN FAUSTEN* (1587) [62]

Dentro de los muchos mitos literarios existentes en la cultura occidental, el alemán Fausto se ha convertido en uno de los más famosos. Se inspira en un personaje que existió realmente y cuyo verdadero nombre era Georg Zabel, tomando posteriormente el sobrenombre por el que todos lo conocemos "Faustus", que significa "feliz, dichoso"[63]. En 1506 se tienen las primeras noticias de este personaje, que se dedicaba a ir de ciudad en ciudad por toda Alemania realizando milagros y haciendo predicciones. Se sabe también que en 1520 el obispo de Bamberg le paga diez florines por haberle leído el horóscopo, y que sus servicios fueron solicitados incluso en la corte de Francisco I de Francia hacia 1528[64]. Pero al igual que le hacen honores en las cortes principescas, Fausto también es despreciado por sus coetáneos y en los años siguientes fue expulsado de varias ciudades alemanas por nigromante. Las últimas referencias que poseemos de Fausto se sitúan en torno al año 1540, calculando así esta fecha como la de su muerte. A partir de entonces se fue formando una leyenda en torno a Fausto y el pueblo le atribuyó sucesos maravillosos y

---

de aguardiente, el *Branntwein*, que goza además de una nota explicativa (*Ibid.*, p. 375, nota 16).

[61] "… Geh gleich inß Wirtzhauß, hol vns Wein,/ wöln das heutig marckgelt verzechen, / zu samb sitzen, am Wein vns rechen / vnd vergessen als vngemachs. / Glück bringt als wider, spricht H. Sachs". (*Ibid.*, p. 390).

[62] Para profundizar más sobre la relación de este personaje con el vino véase el estudio de Mónica Rodríguez Gijón, "El vino mágico en el mito de Fausto a través del *Faustbuch*, Marlowe y Goethe". *XXVII Jornadas de Viticultura y Enología de la Tierra de Barros*. Badajoz, 2006, pp. 329-338.

[63] Cfr. la introducción de Manuel José González/ Miguel Angel Vega a la obra de Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto*, ed. Manuel José González/ Miguel Angel Vega, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 34-35.

[64] Cfr. la introducción de Juan José del Solar a la obra *Historia del Doctor Johann Fausto*, ed. Juan José del Solar, Madrid, Siruela, 2004, pp. 15-19.

mágicos, tales como salir cabalgando a lomos de una cuba en una taberna de Leipzig[65].

Medio siglo después de la desaparición del mago, concretamente en 1587, el librero Johann Spiess, de Frankfurt del Main, publica la obra anónima *Historia von D. Johann Fausten*, donde se contaba ampliada y fortalecida la leyenda del nigromante. Es su primera aparición en la literatura como personaje de leyenda y en ella se muestra por primera vez a Fausto pactando con el diablo. Esta obra tuvo tanta repercusión que a partir de ahí surgió una larga saga de versiones sobre el nigromante que hizo perdurar su memoria durante siglos llegando incluso hasta nuestros días[66].

Se trata de un *Volksbuch* –de ahí que también se le conozca con el nombre de *Faustbuch*-. El protagonista, Fausto, es un erudito renacentista que sediento por poseer el conocimiento absoluto de la vida y de la naturaleza, pacta con el diablo a cambio de ese poder. Durante veinticuatro años el diablo le colmará de todos sus deseos y le informará sobre todo lo que quiere saber. Pasada la fecha, su alma le será arrebatada y llevada a los infiernos.

A lo largo de la obra se describen las andanzas de Fausto durante ese plazo de tiempo que dura su goce, en donde se dedicará a mantener disertaciones teológicas con Mefistófeles sobre la naturaleza del cielo y del infierno, y gracias a la magia viajará por todo el mundo para conocer la geografía del planeta, volará a las estrellas para explorar el universo, confeccionará horóscopos y calendarios astrológicos, realizará curas milagrosas y prodigios de todo tipo, y por supuesto profundizará en el conocimiento de los placeres mundanos. Tras el plazo exigido, la obra tiene un desenlace trágico y violento con la muerte de Fausto, cuya alma

[65] Cfr. Goethe, *op. cit*., p. 30.

[66] Gracias a las traducciones al inglés que se hicieron del *Faustbuch*, Christopher Marlowe (1564-1593) tuvo acceso a este material y pudo escribir su propia versión. Su *Tragical History of Doctor Faustus* es el primer drama escrito sobre Fausto, se estructura en cinco actos, y en cuanto al contenido hay que destacar que se ajusta bastante al *Faustbuch* original. Después de Marlowe hubo muchas más versiones, pero fue Johann Wolfgang von Goethe quien hizo de *Fausto* (publicado entre 1808 y 1832) la obra fundamental de su carrera y enriqueció la leyenda confiriéndole además un profundo valor humano, porque en esta versión, Fausto además de arrepentirse al final de su vida, consigue salvar su alma al sacrificarse por sus buenas obras.

le es arrancada de manera sangrienta, quedando así condenado para toda la eternidad.

En sus años de disfrute mágico Fausto transgrede todos los pecados capitales. Uno de ellos es la gula, y ahí es donde entra el vino, pues esta es una de las muchas fuentes de placer a las que se entrega el nigromante. El vino va siempre asociado a la buena comida, por lo que hay que considerarlo como bebida exquisita, puesto que Fausto come y bebe vituallas de la mejor calidad y además en abundancia[67].

Cuando Fausto quiere impresionar a uno de los príncipes del Emperador alemán, que tantos honores le ha hecho, le muestra un castillo que él ha construido con magia y luego lo convida a sentarse a su mesa, donde le sirve un festín con todo género de viandas y bebidas imaginables. El narrador hace un catálogo de carnes, pescados, aves y vinos que se sirvieron[68].

Los verbos *comer* y *beber* van siempre juntos, y es un pretexto para que se reúnan también los amigos en celebraciones menos formales. Por ejemplo, el día que termina su plazo, Fausto llama a sus colegas y les pide que almuercen con él a modo de despedida en un mesón donde comieron y bebieron vino de buena calidad[69].

Otro aspecto completamente distinto que interesa resaltar sobre el vino se observa en el capítulo 26, cuando Fausto comienza sus viajes por toda Alemania. En ese momento el narrador va describiendo las ciudades

[67] "Sein Nahrung vnd Prouiandt hatt D. Faustus vberflüssig/ wann er einen guten Wein wolte haben/ bracht jme der Geist solchen auß den Kellern/ wo er wolte/ wie er sich dann selbst einmal hören lassen/ er thete seinem Herrn dem Churfürsten/ auch dem Hertzogen auß Bäyrn/ vnd dem Bischoffen von Saltzburg/ viel Leyds in den Kellern/ So hatte er täglich gekochte Speiß/ dann er kundte ein solche zauberische Kunst/ daß so bald er das Fenster auffthete/ vnd nennet einen Vogel/ den er gern wolt/ der floge jhme zum Fenster hinein". (*Historia von D. Johann Fausten. Kritische Ausgabe*, ed. St. Füssen/ H.-J. Kreutzer, Stuttgart, Reclam, 1999, pp. 26-27).

[68] Nos interesan los últimos: "Von Weinen waren da/ Niederländer/ Burgunder/ Brabänder/ Coblentzer/ Crabatischer/ Elsässer/ Engelländer/ Frantzösische/ Rheinische/ Spanische/ Holänder/ Lützelburger/ Vngerischer/ Osterreischer/ Windische/ Wirtzburger oder Francken Wein/ Rheinfall vnd Maluasier/ in summa von allerley Wein/ daß bey hundert Kanten da herumb stunden". (*Ibid.*, p. 91).

[69] Cfr. *Ibid.*, pp. 118-119.

alemanas explicando el significado de sus topónimos y cuando quiere resaltar la riqueza económica de dicho lugar, menciona si tiene episcopado y buenos viñedos y bodegas. Así ocurre cuando habla de la Viena austriaca[70] o de la Ginebra suiza[71]; de Würzburg dirá que allí crece un vino fuerte y poderoso[72]; y a Ratisbona se la caracterizará al decir que Fausto se marchó de allí no sin antes realizar un hurto en sus bodegas[73].

Como Fausto sobrepasaba continuamente la línea de lo correcto, andaba a menudo en pendencias. En unos días de carnaval memorables para nuestro protagonista, éste invita a unos amigos suyos a colarse en las bodegas del obispo de Salzburgo, que son especialmente predilectas de Fausto. Para ello, el nigromante los transporta por el aire hasta allí y cuando llevan un tiempo bebiendo los sorprende el bodeguero, al que Fausto coge por los cabellos y volando lo cuelga de lo alto de un pino[74].

Al día siguiente es martes de carnaval, y siguen ocurriendo cosas mágicas en torno al vino con las mismas personas, a las que Fausto invita a cenar. No obstante, él quiere sorprenderles y les advierte que aunque lo que vayan a comer y beber aparezca por arte de magia en sus platos y copas, se trata de objetos totalmente reales. De esta manera tan original los invitados aderezan su comida con vino húngaro, italiano y español[75].

[70] "Jtem/ man braucht zum weinlesen 1200. Pferdt/ so hat diese Statt auch weite vngegründte keller/ die gassen mit harten steinen/ die Häuser mit lüstigen gemachen vnd stuben/ weit an stallungen/ vnd sonst mit allerley gezierden". (*Ibid.*, p. 67).

[71] "Von Cölln vnd Ach lendt er sich wider ins Welsche Land gen Genff/ die Statt zu besichtigen/ welche ist ein Statt in Saphoy/ ligt in der gegend deß Schweitzerlands/ ein schöne vnd grosse Gewerbstatt/ hat fruchtbare Weinwachß/ vnd wont ein Bischoff da". (*Ibid.*, p. 64).

[72] "… vnd war Würtzburg/ die Bischoffliche Hauptstatt in Francken/ daneben der Fluß Mayn her fleust/ das wächsßt guter starcker wolschmackender Wein/ vnd sonsten von Getreyde auch Fruchtbar". (*Ibid.*, p. 65).

[73] "D. Faustus ist aber bald wider fortgeruckt/ vnd sich nit lang da geseumbt/ allein hat er einen Diebstall gethan/ vnd einem Wirt zum hohen Busche den keller besucht…". (*Ibid.*, pp. 66-67).

[74] Cfr. *Ibid.*, pp. 92-93.

[75] "... daß ich drey Fläschen/ eine fünff/ die ander acht/ vnd widerumb eine acht Maß haltend/ vor zwo stunden in meinen Garten gesetzt habe / vnd meinem befohlen/ einen Vngerischen/ Jtalianischen vnd Hispanischen Wein zuholen. (...) Zum Tischwein brachte er Welschwein/ Ehrwein/ Vngerischen vnd Hispanischen/ vnnd als sie nun alle Voll vnd Doll waren/ jedoch noch viel Speiß vberbliebe/ fiengen sie letzlich an zusingen vnnd zuspringen/ vnnd giengen erst gegen Tag zu

Fausto iba por el camino del mal mezclándose con malas compañías. Se emborrachó durante todos los días que duró esa semana de carnaval con los vinos de la más alta calidad[76].

Otra fechoría también digna de mención es la broma que le gasta al Papa en Roma[77]. Al llegar al Vaticano, Fausto se hace invisible y pasa allí tres días quitándole al Papa la comida y los cubiertos de su mesa, que ante los ojos del prelado desaparecen por arte de magia. El Papa, al principio anonadado, se va irritando y estalla definitivamente cuando desaparece todo su vino. Piensa que el autor de las bromas es un alma en pena y la condena al purgatorio.

No sólo es el vino protagonista, sino también la fruta de la cual procede, la uva. Ésta se considera un exquisito manjar. Fausto es invitado al palacio del príncipe de Anhalt. El mago se siente halagado y se dirige a la princesa, que está embarazada, preguntándole si ha tenido algún antojo, a lo que ella responde que en ese momento, aunque estaban fuera de temporada, lo que más le apetecía era comer uvas y fruta fresca. Fausto, muy galante, hizo aparecer por arte de magia una gran bandeja con racimos de uvas blancas y rojas y un surtido de frutas exóticas para que la princesa pudiera escoger a su gusto[78].

2. CONVERGENCIAS OBSERVADAS EN LAS OBRAS ELEGIDAS

Todas estas obras que pertenecen a la literatura renacentista escrita en lengua alemana tienen numerosos puntos comunes que las convierten en un corpus representativo. Por ejemplo, es imposible ignorar la influencia de la Reforma en los autores literarios de la época. De esta manera, *Das Narrenschiff* es católica, aunque en ella podemos observar gran cantidad de críticas y elementos que luego recordarán a los escritos de los reformistas. En el caso de los dos *Volksbücher* se relatan bromas a clérigos corruptos y al Papa. Tampoco están exentos de esta influencia los pasos de Hans Sachs, que se convirtió en uno de los exponentes defensores del protestantismo en Nuremberg.

Hauß/ Morgens aber wurden sie auff die rechte Faßnacht beruffen". (*Ibid.*, pp. 93-94).

[76] Cfr. *Ibid.*, pp. 93-94.

[77] Cfr. *Ibid.*, pp. 61-63.

[78] Cfr. *Ibid.*, pp. 89-90.

Otro punto común en este pequeño corpus es, como hemos mencionado al comienzo, su carácter urbano. Efectivamente, el espacio protagonista en estas obras es la ciudad. Además de eso, se observa también tanto en *Till Eulenspiegel* como en el *Faustbuch* una gran movilidad geográfica por parte de sus personajes que viajan constantemente, no sólo por toda Alemania, sino incluso en el caso de Fausto, por todo el mundo. Además, en todas ellas se muestra un amplio panorama de la sociedad renacentista alemana: desde las más altas autoridades como el Papa o el Emperador, al estamento más humilde, los campesinos. En un plano intermedio, pero descrito con todo lujo de detalles se encuentra la burguesía, que ya desde el nacimiento de las ciudades en los siglos XII-XIII comenzó su promoción social y económica, y ahora sigue su ascenso progresivo. En este caso los distintos gremios de artesanos están descritos con todo lujo de detalles -bodegueros, zapateros, pellejeros, etc.-, y son víctimas de las ácidas bromas de Eulenspiegel o de la crítica satírica de Sebastian Brant, que los embarca a todos en su nave particular rumbo a Narragonia. Tampoco escapan al ojo crítico de Hans Sachs, que los presenta a menudo como protagonistas de sus farsas, ni tampoco a las bromas y pendencias del propio Fausto.

La visión de estas obras es crítica y satírica. Si bien Brant opina que el mundo que le circunda y sus pobladores no están desarrollando el ambiente más óptimo para salvar sus almas y su libro se convierte así en un catálogo que enumera todos los vicios que ve, las otras obras tampoco están exentas de una crítica a la crisis de valores. No obstante, el tratamiento utilizado en todas ellas es diferente, porque frente a la visión negativa de Brant, las otras tres obras muestran sus caricaturas en tono positivo, cómico y humorístico. Así, en el caso del *Faustbuch* se presenta el vitalismo de su protagonista hasta sus últimos extremos, en el caso de *Till Eulenspiegel* la espontaneidad del personaje que se ríe de sus congéneres a veces raya la locura, y en el caso de los *Fastnachtspiele* Hans Sachs no olvida añadir una nota didáctica y moralizante a sus farsas, aunque éstas se representen en la época de desinhibición antes del recogimiento de la Cuaresma.

En todas las obras elegidas se observa la repetición de ciertas líneas temáticas relacionadas con el vino. Es interesante observar cómo en el Renacimiento el vino es un recurso económico explotable que forma parte del sustento diario y de la economía de muchos campesinos que lo elaboran. Por ejemplo, en *Das Narrenschiff* ya hemos visto que cuando Brant ataca a los mercaderes que adulteran el vino para sacar más dinero,

está presentando esta bebida como un bien preciado que es sometido a daño y escarnio para beneficio económico de los necios que mercadean con él. Existe todo un mundo laboral en derredor, cuyas figuras aparecen representadas en distintos personajes de las obras comentadas: bodegueros, taberneros, comerciantes de vinos y viticultores. Se sabe que el vino era una bebida de alto consumo en el Renacimiento y que existía un comercio ágil y constante de este producto, por lo que en Alemania su importación y exportación estaba a la orden del día.

Los vinos mencionados proceden en su mayoría de países latinos que ciertamente en aquella época eran los vinos importados que más se bebían en Alemania. Los italianos aparecen en la obra de Brant, en los pasos de carnaval y en el gran catálogo que enumera el autor del *Faustbuch*, que amplía el número de vinos extranjeros, y en donde por cierto tampoco olvida el vino español.

Muchas de las bodegas y viñedos se muestran repartidos por la geografía alemana. Fausto viaja mágicamente por un sinfín de ciudades que Mefistófeles le va describiendo. Al mismo tiempo enfatiza especialmente aquellas que son ricas económicamente, ya que pueden contar con buenas bodegas, buenos viñedos y vinos de gran calidad: Würzburg, Ratisbona, Ginebra o Viena. A estas se les suman las bodegas de Salzburgo, de calidad mundialmente reconocida.

La uva como fruta también se muestra de forma atractiva, como ocurre con la anécdota de la princesa de Anhalt y Fausto, y el zumo de uvas puede usarse como bebida que alivia al enfermo mientras se le está operando, como sucede en uno de los pasos de carnaval de Sachs. De esta forma, el vino y la uva se consideran altamente saludables, y por tanto perfectamente consumibles por embarazadas, bien sean princesas o mujeres de condición humilde.

El vino está presente en la vida cotidiana y en las casas, ya que toda vivienda que se precie tiene en su sótano una bodega. El vino acompaña también a fórmulas y ritos sociales elevando el tono de distinción y haciendo la vida más agradable, como por ejemplo, el hecho de ofrecer una copa de vino tinto a un invitado, de sellar con un brindis un negocio bien hecho, o simplemente para cerrar un final feliz, como se observa en algunos de los pasos de carnaval. Es un elemento tan presente en la vida cotidiana que el propio lenguaje se impregna de él. Frases hechas y giros idiomáticos relacionados con el vino cuajan estas obras literarias dotando de mayor color el discurso de sus autores.

El vino además sirve para aderezar las buenas comidas que se organizan con motivo de celebraciones. Esto lo mencionan tanto Brant como Fausto. A este último le encanta comer y beber bien, y a lo largo de su obra tienen lugar varios banquetes memorables de príncipes, emperadores y jerarcas, en donde el vino es variado y abundante. Por su parte, Brant no tiene inconveniente en reconocer que beber una copa de vino es un hábito de buen gusto con el que cualquier sabio disfrutaría, porque si se sabe beber con moderación, el vino puede ser el elemento clave para que una buena comida tenga un éxito total.

Pero cuando el consumo de vino aumenta sin control, las obras muestran distintas visiones. Los pasos de carnaval y los *Volksbücher* celebran este vitalismo en todo su esplendor: los borrachos en el caso de las farsas aparecen como personajes cómicos; Fausto se emborracha constantemente como producto de su comportamiento disoluto y Eulenspiegel se emborracha durante unas fiestas hasta perder el control, y lo secuestran. Por el contrario, el único que censura de manera explícita los efectos fatales de la embriaguez es Brant.

Un momento del año de mayor espontaneidad es la época de carnaval. Curiosamente, aparece mencionado en casi todas las obras. Al ser una fecha previa a la Cuaresma, la gente aprovecha para emborracharse. Así aparece criticado en la obra de Brant cuando habla de los necios del carnaval, o en las andanzas del propio Fausto, que en una semana de carnaval se emborrachó todos los días con los mejores vinos, o en las propias farsas de carnaval, donde algunos personajes reconocen haberse puesto como cubas durante estas fiestas.

3. CONCLUSIÓN

El vino está presente en el *Faustbuch* unido a la magia que recrea Mefistófeles y que permite a Fausto disfrutar de los placeres de la vida. De manera parecida, en *Till Eulenspiegel* el vino es compañero de las bromas que gasta el bufón, al igual que en los *Fastnachspiele* de Hans Sachs, donde el vino siempre va asociado a la personalidad de estas representaciones teatrales que recrean situaciones jocosas con alusiones a esta etapa previa a la Cuaresma. Por tanto, en gran medida casi siempre aparece unido a celebraciones, a visitas a la taberna y a borracheras. Esto último lleva a que precisamente en una obra de corte moral y didáctico como es *Das Narrenschiff*, Sebastian Brant condene el uso abusivo del vino y exhorte al ser humano a que lo tome con moderación.

Muchas son las cualidades que se le han atribuido a esta bebida a lo largo de la historia de la humanidad. Observamos que la literatura también habla al respecto, celebrando o condenando los efectos que puede tener el vino en los personajes de las obras que conforman su corpus. En este caso hemos visto a través de unos ejemplos concretos su significación en el mundo cotidiano renacentista alemán, pudiendo comprobar que tanto ayer como hoy el vino puede llegar a ser un elemento configurador más del acervo cultural de una sociedad y ayudarnos con su estudio a conocerla y comprenderla mejor.

4. BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Luis (coord.), *La literatura alemana a través de sus textos*. Madrid, Cátedra, 1997.

Bickermann, J., *Don Quijote y Fausto. Los héroes y las obras*. Barcelona, 1932.

Boor, Helmut de / Newald, Richard, *Die deutsche Literatur vom Späten Mittelalter bis zum Barock. Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance 1370-1520.* München, C.H. Verlag, 1970.

Borries, Ernst und Erika, *Deutsche Literaturgeschichte.* Vol. I: "Mittelalter. Humanismus. Reformationszeit. Barock". München, Dtv, 1987.

Brant, Sebastian, *La nave de los necios*, ed. Antonio Regales, Madrid, Akal, 1998.

Brant, Sebastian, *Das Narrenschiff*, ed. H.-J. Mähl, Stuttgart, Reclam, 2006.

Ein kurtzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel, ed. Wolfgang Lindow, Stuttgart, Reclam, 2007.

Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la estupidez*, ed. Tomás Fanego, Madrid, Akal, 2004.

Fernández Gonzalo, Jorge, "Elementos carnavalescos en el *Quijote*. Del carnaval al libro y del libro al carnaval". *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas* 6 (2010), pp. 27-47.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Fausto*, ed. Manuel José González / Miguel Angel Vega, Madrid, Cátedra, 1996.

Hippe, Robert, *Faust. Das Volksbuch, Christopher Marlowe, Lessing, Goethes "Urfaust", Paul Válery*. Stuttgart, Relcam, 1980. 2ª ed.

Historia del Doctor Johann Fausto, ed. Juan José del Solar, Madrid, Siruela, 2004.

Historia von D. Johann Fausten. Kritische Ausgabe, ed. St. Füssen/ H.-J. Kreutzer, Stuttgart, Reclam, 1999.

La Santa Biblia. Madrid, San Pablo, 2007. 19ª ed.

Lubkoll, Christine, *"...und wär's ein Augenblick". Der Sündenfall des Wissens und der Liebeslust in Faustdichtungen*. Schäuble, 1986.

Naudin, Claude / Flavigny, Laure (eds.), *Los vinos. Los secretos del vino. Países y regiones*. Barcelona, Larousse, 2008.

Rodríguez Gijón, Mónica, "El vino mágico en el mito de Fausto a través del *Faustbuch*, Marlowe y Goethe". *XXVII Jornadas de Viticultura y Enología de la Tierra de Barros.* Badajoz, 2006, pp. 329-338.

Rodríguez Gijón, Mónica, "La presencia del vino en *Das Narrenschiff* de Sebastian Brant". *XXXII Jornadas de Viticultura y Enología de la Tierra de Barros.* Badajoz. En prensa.

Roetzer, Hans / Siguán, Marisa, *Historia de la literatura alemana*. Barcelona, Ariel, 1990.

Sachs, Hans, *Pasos de carnaval*, ed. Mª Teresa Zurdo, Madrid, Cátedra, 1996.

Sachs, Hans, *Meisterlieder, Spruchgedichte, Fastnachtsspiele*. *Auswahl*, ed. Harmut Kugler. Stuttgart, Reclam, 2003.

Schlosser, Horst Dieter, *Dtv-Atlas Deutsche Literatur*. München, dtv, 1999. 8ª ed.

Till Eulenspiegel, ed. Luis Acosta / Isabel Hernández, Madrid, Gredos, 2001.

CERVANTES Y EL ENTREMÉS DE "LOS MIRONES"

BASES OBJETIVAS PARA SU ATRIBUCIÓN

Alfredo Rodríguez López-Vázquez
Universidad de La Coruña

Como es sabido hay algunas obras menores que han sido en algún momento editadas, con mayor o menor esmero, a nombre de Cervantes, lo que nos lleva directamente al problema de las atribuciones dudosas. En el caso de *La tía fingida* o en el del *Entremés de la cárcel de Sevilla* la forma de abordar el problema exige bastante complejidad, de modo que deben considerarse como de atribución discutida. En cuanto al *Entremés de los mirones* (en adelante, ELM) que ha sido considerado como "digno de la pluma de Cervantes", creo que hay argumentos suficientes para validar esta obra como una de las que proceden de la pluma del genio alcalaíno. La obra ha estado siempre en el punto de mira de la crítica desde la edición de Adolfo de Castro (1874) y su posterior inclusión en la obra monumental de Cotarelo (1911), sin que haya habido ningún consenso crítico sobre la conjetura de que su autor puede haber sido Cervantes. Gracias al repertorio CORDE podemos ahora sostener por vía teórica que la obra corresponde plenamente al estilo léxico de Cervantes y que ha debido ser escrita en torno a 1615. Veamos la argumentación que puede apoyar esta propuesta.

Hemos seleccionado, del texto ELM, un repertorio léxico de 30 vocablos, sintagmas o unidades léxicas complejas, todas ellas muy poco frecuentes en los autores del período 1605-1616. La verificación de su uso en ese período a través del repertorio CORDE arroja varios casos en los que el único autor que usa determinado índice léxico es Miguel de Cervantes; en otras ocasiones el elenco de autores que lo usan es inferior a 5, lo que otorga una alta fiabilidad al hecho de que uno de ellos sea Cervantes. Finalmente hay tan sólo 4 casos en que un índice léxico no aparece en la obra cervantina, pero sí en la de un autor como Quevedo, o bien como Alonso Fernández de Avellaneda, a quien sabemos que Cervantes leyó muy detenidamente en la segunda mitad de 1614; o bien en la obra, también de autoría discutida, *La pícara Justina*, obra que Avellaneda leyó y utilizó de forma relevante. El detalle de estos 30 índices es el siguiente:

1) "carta de horro". "al punto se le da carta de horro y le borramos de nuestra cofradía" (ELM). Entre 1605 y 1615 el CORDE sólo registra 8 ejemplos de uso de este sintagma, uno de ellos en un romance anónimo. Tan sólo hay 6 autores que usan esta fórmula; de ellos podemos descartar a San Juan Bautista de la Concepción y a Alonso de Ledesma, escritores místicos. Los cuatro restantes son Argensola, Góngora, Baltasar del Alcázar y Miguel de Cervantes en su comedia "El gallardo español" (1615). Cervantes no es el único que usa la fórmula, pero el elenco de autores es muy reducido.
2) "desbuchar". "Ya va haciendo hora de recogerse a desbuchar algún par de mirones." (ELM). En este caso el CORDE sólo registra 2 casos de uso de este verbo en infinitivo. El que aparece en el *Entremés de los mirones* y el que aparece en la segunda parte del *Quijote*, que sabemos que Cervantes estaba escribiendo en 1614. Tal vez haya algún otro autor que use el verbo en alguna forma conjugada, pero en principio este infinitivo apunta directamente a Cervantes. El CORDE no lo registra ni en gerundio ni en las cuatro formas posibles de participio.
3) "prioste". "que a fuerza de brazos han querido que sea su prioste" (ELM). Esta forma popular sólo aparece registrada 4 veces en el CORDE entre 1605 y 1615: está en la primera parte del *Quijote* y también en la segunda parte de 1615. Además de esto está también en el entremés "El juez de los divorcios". En plural tan sólo se registra un caso en el cronista indígena americano Felipe Guamán Poma de Ayala. Por lo tanto "prioste", al igual que "desbuchar" apunta a Cervantes de forma inequívoca.
4) "renco". "andando renco de una pierna que trae medio arrastrando" (ELM). Tan sólo hay dos casos en el CORDE. El otro es de la comedia de Cervantes *Pedro de Urdemalas*.
5) "rapacejos". "medias de seda y ligas con rapacejos" (ELM). Sólo hay 6 casos en ese período. El vocablo lo usa Cervantes en la segunda parte del *Quijote*, tal vez por influencia del texto de Avellaneda, donde también aparece.
6) "agraciado". "No he visto en mi vida más agraciado disparate" (ELM). Tan sólo aparece 8 veces. El único autor que repite este vocablo es Cervantes, en la segunda parte del *Quijote*.
7) "hecho/a una mona". "me dieron una matraca el otro día con que me quedé hecho una mona" (ELM). La expresión sólo aparece en

La pícara Justina y en el entremés de los mirones, aunque en *Justina* también está la variante "convertido en mona". No aparece en Cervantes, pero es importante anotarlo.

8) "apreciador/es". "Lindo, a fe de hidalgo, fue el negro apreciador" (ELM). Tan sólo se registran 4 casos entre singular y plural. Además de ELM, un entremés de Antonio Hurtado de Mendoza y la segunda parte del *Quijote*.
9) "la nata". "Por esto nuestros cofrades son muy pocos, pero la nata de todos estos estudios" (ELM). Tan sólo se registran 10 casos, pero concentrados en 4 autores: Luis Carrillo, Fernández de Avellaneda, el autor de *La Pícara Justina*, todos ellos una sola vez, y Cervantes, 5 veces: una en la primera parte del *Quijote*, 3 en la segunda parte y otra más en el entremés del Vizcaíno fingido. Siendo de un uso, como se ve, muy restringido, es rasgo típico del estilo de Cervantes, que lo usa 4 veces en las obras que edita en 1615.
10) "los mirones". Precisamente el adjetivo sustantivado que da nombre al entremés. En realidad es un vocablo de muy escaso uso en la época. De las 13 veces que registra el CORDE, 7 de ellas son de este entremés. El único autor que usa el término más de una vez es Cervantes, que lo usa en la segunda parte del *Quijote* y en el entremés del juez de los divorcios, donde ya aparecía otros de los usos coincidentes entre Cervantes y ELM. Los otros autores son Villaviciosa, Salas Barbadillo, Duque de Estrada, el autor de *La pícara Justina* y Avellaneda.
11) "los diablos del infierno". "y lo que ellos no hicieren, no lo harán los diablos del infierno". Sólo hay dos casos en el CORDE; el otro está en Avellaneda.
12) "badana". "un mandil delante, de badana" (ELM). Tan sólo aparece en 4 autores: lo usa Cervantes en *El coloquio de los perros* y lo usan también Avellaneda, el soldado Miguel de Castro y Juan Méndez Nieto. Los otros casos registrados en el CORDE son textos anónimos.
13) "un mandil". "un mandil, delante, de badana, y un vestidillo viejo de picote". En este breve fragmento hay 4 vocablos de interés y muy poco usuales. El sintagma "un mandil" sólo aparece en este entremés y en una obra de Cervantes, la comedia *La entretenida*, donde está repetido.
14) "un gran rato". "habiendo el buen viejo caminado un gran rato". Este sintagma de duración temporal imprecisa lo usan muy pocos autores. Aparece 18 veces, pero, de ellas, lo usa 8 veces Miguel

de Castro. Aparece dos veces en *Los mirones* y lo usa Cervantes en *La ilustre fregona.*

15) "vestidillo…de picote". "un vestidillo" sólo aparece en 4 textos. Uno de ellos es el entremés de *La guarda cuidadosa*. Lo usa también Jerónimo de Passamonte. La precisión "de picote" es todavía más restrictiva, ya que sólo aparece 5 veces, pero 2 de ellas en la segunda parte del *Quijote*. Otros dos son anónimos y el último está en Alonso de Ledesma, escritor místico.
16) "de lustre". "con un manto de lustre, que cuesta diez ducados" (ELM). Aparece en 9 documentos, algunos anónimos. Los usan, una vez, Lope, Salas Barbadillo y Cervantes.
17) "cuatro blancas". "mujer ordinaria de oficial que tenga cuatro blancas" (ELM). Esta expresión sólo aparece 3 veces entre 1605 y 1626. Está en *La gitanilla* de Cervantes y en San Juan Bautista de la Concepción.
18) "jubileos". "fiestas y jubileos" (ELM). Este uso profano es rarísimo, frente al uso litúrgico. Cervantes lo repite en *La española inglesa* y en *El viejo celoso*. En este último caso con el valor inequívoco de *fiesta popular* " jubileos… y a todos los actos de regocijos públicos".
19) "cordellate". "vestido de un cordellate basto" (ELM). Tan sólo aparece en 5 autores, uno de ellos Cervantes en la segunda parte del *Quijote*. Las demás entradas son anónimas.
20) "manto de soplillo". "de entrarse con esos mantos de soplillo a riesgo de que se rasguen" (ELM). Hay sólo 7 ejemplos, 3 de ellos en *La pícara Justina*. En el caso de Cervantes está en *El vizcaíno fingido*.
21) "turrón". "con otros dos de su talle, comprando un poco de turrón" (ELM). El vocablo aparece sólo 11 veces, una de ellas en la segunda parte del *Quijote*. En otros 3 casos se trata de autores anónimos, y hay también un ejemplo en *La pícara Justina*.
22) "ganapán". "¡Que me maten si éste no es nuestro ganapán!" (ELM).Tanto en singular como en plural, se trata de una palabra constante en Cervantes, y que también se repite en ELM (4 veces en singular y una en plural). En Cervantes aparece en las dos partes del *Quijote* en singular y en plural, y aparece también en "El coloquio de los perros", en "El juez de los divorcios", en "El retablo de las maravillas" y en "El gallardo español".
23) "medias de seda carmesí/encarnada". "un hombrón con unas medias de seda carmesí en unas piernas con unas pantorrillazas" (ELM). Sólo aparece 4 veces en el período. Está en la segunda

parte del *Quijote* en la variante "medias de seda encarnada" que responde al mismo efecto irónico.

24) "daga de ganchos". "espada y daga de ganchos plateada" (ELM). Sólo se registran 5 casos, tres de ellos en el entremés del rufián viudo de Cervantes. El otro está en el *Romancero de germanía* de 1609.
25) "franjones de oro". "los mismos franjones de oro" (ELM). Sólo hay 3 casos en el CORDE. Además de esta de *Los mirones* aparece también en *La pícara Justina*. La tercera es un autor anónimo de una relación.
26) "una tinaja". "que por rodar una tinaja o por pasar de un barrio a otro" (ELM). Los 21 usos del CORDE son engañosos, porque 4 corresponden al *Tesoro* de Covarrubias y 8 a San Juan Bautista de la Concepción. Lo llamativo es que hay 3 casos en Cervantes: uno en *la Gitanilla*, otro en el entremés de *La guarda cuidadosa* y otro en *La elección de los alcaldes de Daganzo.* Así que es un término muy cervantino.
27) "cairel". "Un sombrero de ala con cairel y cordón de plata"(ELM) . Sólo se registran 3 casos. Los otros dos están en dos jácaras de Quevedo, o atribuidas a él.
28) "resoluto". "un cura del Sagrario, hombre celoso y resoluto" (ELM). Otro caso interesante. De los 15 registros, cinco corresponden a Cairasco de Figueroa. Cervantes lo usa repetido, en el entremés del Rufián viudo y en la comedia *La casa de los celos*.
29) "mozo rollizo". "Dejó un mozo rollizo que le servía en la botica" (ELM). Tan sólo hay dos registros en el CORDE. El otro está en la segunda parte del *Quijote.*
30) "legañas". "y los ojos de arrope y de legañas" (ELM). De los 10 ejemplos que registra el CORDE, cinco están en un tratado de Alonso de los Ruyzes y otro en el *Tesoro* de Covarrubias. El único uso de escritor está en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes (1614).

El corolario de todo esto es muy sencillo. De los 30 índices rastreados, 26 de ellos (casi un 90 por ciento) parecen en las obras de Cervantes editadas entre 1613 (fecha de las *Novelas ejemplares*) y 1616 (fecha del *Persiles*), lo que incluye la edición de las *Ocho comedias y entremeses* (1615) y de la segunda parte del *Quijote*. Estos 26 índices coincidentes con ELM reaparecen en varias noveles ejemplares, en varios entremeses y

en varias comedias, por lo tanto apuntan a un repertorio de uso global en el período cercano a 1615. La explicación más sencilla es que "Los mirones" ha sido escrita por Cervantes en esta época, seguramente algo después de entregar a imprenta el volumen de *Ocho comedias y entremeses*. Una explicación más complicada tendría que partir de la posibilidad de que quien se esconde bajo el alias de Alonso Fernández de Avellaneda (probablemente José de Villaviciosa, conforme a análisis léxicos objetivos) habría esperado a la publicación de las *Ocho comedias* y habría vuelto a imitar a Cervantes, pero en este caso para escribir una obra de menor salida comercial, como es un entremés escrito en prosa, en unos años en los que los entremeses se escribían mayoritariamente en verso. En este sentido los seis entremeses cervantinos escritos *en prosa* y publicados en 1615 son, ya de por sí, una anomalía. Que apunta a Cervantes para el caso de "Los mirones", la misma anomalía.

Hemos contemplado la posibilidad de que un avezado entremesista como es Salas Barbadillo fuese el autor de ELM. La escasa coincidencia con este repertorio de 30 índices descarta la idea. No parece sensato proponer como autor del entremés a alguien que coincide en sólo 4 índices de 30 cuando Cervantes coincide en 26 y de ellos al menos en *siete* como único autor que usa estos términos. Es el caso del subconjunto {daga de ganchos, desbuchar, mozo rollizo, prioste, renco, vestidillo de picote}. Esto representa casi la cuarta parte del total de índices analizados.

En la medida en que la verificación de frecuencias léxicas es un índice objetivo, que no depende de conjeturas sobre supuestas intenciones de composición, entendemos que los resultados de este estudio son concluyentes a favor de la atribución a Miguel De Cervantes de este entremés. Esta atribución resalta, además, la complejidad del entramado léxico usado por Cervantes en este último período de su vida, en que incorpora léxico de germanía, está atento a elementos descriptivos muy precisos en el caso del atuendo (cordellate, rapacejos, daga de ganchos, manto de soplillo, vestidillo de picote) y asume giros populares que no se encuentran en casi ningún autor de la época (un gran rato, la nata, los diablos del infierno, cuatro blancas). En este sentido el análisis léxico, por encima de su aparente frialdad estadística contribuye al necesario escrutinio de los elementos estéticos que caracterizan al creador de la novela moderna.

BIBLIOGRAFÍA

Fernández de Avellaneda, Alonso: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2011.

Alonso, Dámaso *El hospìtal de los podridos y otros entremeses alguna vez atribuidos a Cervantes*, Madrid, mayo de Oro, 1987.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo: "Cervantes, Avellaneda y la *Tercera parte de Lope de Vega y otros autores*", *Mvrgetana*, nº 122 (2010), pp. 37-42.

---- "El *Quijote* de Avellaneda y José de Villaviciosa: una nueva propuesta de autoría", *Artifara*, nº 11 (2011), sección Addenda.

---- "El *Quijote* de Avellaneda: nuevos índices de atribución a José de Villaviciosa", *Lemir*, nº 15 (2011).

---- "Una refutación de las atribuciones del *Lazarillo* a Alfonso de Valdés, Hurtado de Mendoza y Arce de Otálora: la hipótesis de Fray Juan de Pineda", *Lemir*, nº 14, (2010).

---- "Un teólogo criptoerasmista en el siglo XVI: Fray Juan de Pineda y su Diálogo XXVIII", *Isidorianum*, nº 38 (2010), pp. 483-500.

---- "*La mujer por fuerza*, *El condenado por desconfiado* y *El burlador de Sevilla*: tres comedias atribuidas a Tirso de Molina", *Revista digital Castilla*, nº 1 (2010).

---- "El tratado del Escudero en el *Lazarillo de Tormes* y la metodología de atribución de la obra. Nuevas aportaciones al *stemma*", *Lemir,* nº 14 (2010).

---- "El *Viaje de Turquía,* el *Lazarillo de Tormes* y Gonzalo Fernández de Oviedo", *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, Sección *Estudios* (en prensa).

AVANCES EN LA ANOTACIÓN DEL *PRIMERO SUEÑO*, DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Rocío Olivares Zorrilla

Universidad Nacional Autónoma de México

A más de cincuenta años de la espléndida anotación filológica que Alfonso Méndez Plancarte realizó de las obras de Sor Juana, entre ellas el *Primero sueño*, es ahora preciso reemprender la tarea a la luz de la crítica que en las últimas décadas ha complementado, añadido y discutido diversas interpretaciones de este poema que no sólo significa una versión americana del ejemplo gongorino, sino también una propuesta desde América a las edificaciones poéticas del Barroco en su conjunto, con lo cual este poema se coloca, por sus preocupaciones y su particular composición, no sólo como hermano de su familia española de progenie gongorina –Pedro de Soto y Rojas o Francisco de Trillo y Figueroa- sino al lado de otros poemas en otros idiomas que compartieron un concepto y una visión metafórica del alma humana, de la mente y del cuerpo, así como su sentido en el universo. Para comprender esta obra de Sor Juana en un marco tal, no podemos limitarnos a una filología meramente genética, sino a una filología renovada en la que los diversos contextos de la obra y su funcionalidad como engranajes de lo que podría llamarse el imaginario de una era o eón –para rescatar el término de Eugenio D'Ors- como lo fue el Barroco, se expresan en el texto, lo codifican y, por tanto, han de ser considerados en la interpretación de su sentido.

Como primer punto hay que precisar con toda claridad que los parámetros hermenéuticos con los que debemos aproximarnos a un poema como el *Primero sueño*, aunque sea a manera de marco, deben ser los que la autora siguió al concebir y componer su obra poética, obra característica de la alusión cifrada barroca, con múltiples referencias intertextuales entreveradas en el discurso poético. Adicionalmente, el instrumental de la filología contemporánea, tal como, por ejemplo, el estudio de las isotopías en el texto poético[1], resulta de gran utilidad. ¿Por qué esta combinación de enfoques? En primer lugar, el *Primero sueño* responde a toda una tradición compositiva en que los integumentos o niveles de significación culminan con la anagogía, la cual frecuentemente es soslayada por la crítica contemporánea al haberse reducido históricamente el interés de la generalidad del público lector por los contenidos relacionados con lo divino, lo que circunscribe a un reducido sector de lectores familiarizados con la ontología o la teología dicho nivel de significación. En segundo lugar, porque la retórica en tiempos de Sor Juana estaba enfocada al aspecto de la creación textual más que al de su interpretación, por lo que hemos de encontrar en la semiología contemporánea los instrumentos adecuados para decodificar el texto barroco. La particular aproximación que propongo tiene como finalidad rescatar lo más posible el sentido que el texto poético tuvo para Sor Juana misma y sus contemporáneos sin anteponer a ese sentido los diversos significados que los lectores de hoy pretenden encontrar haciendo, a veces, caso omiso de los contextos del poema. Como ejemplo podríamos mencionar una serie de interpretaciones que, al omitir el aspecto

[1] François Rastier, *Semántica interpretativa*, trad. Eduardo Molina y Vedia, México, Siglo XXI, 2005.

anagógico del poema, traducen solamente el aspecto moral, a veces incluso relacionándolo con la biografía de la autora, permaneciendo así en un horizonte que no sólo colocaría –en el menos malo de los casos– a un poema de esta envergadura en un plano similar al de obras didascálicas como las del género de aviso y despertador, sino que oblitera su sentido más elevado en la escala de significados textuales establecida desde San Agustín hasta los preceptistas del Barroco hispánico, esto es, el sentido anagógico. Sobra decir que dicha interpretación anagógica debe corresponder a la concepción que se tenía de *anagogía* en ese momento, que era la misma establecida, sobre todo, por Santo Tomás en la *Suma* I, 10, por Dante en el *Convivio* y la *Epístola XIII*, así como en su adopción por diversos autores de los siglos XVI y XVII, y es que el sentido anagógico trasciende las metáforas alegóricas de la imaginación, así como también trasciende ese horizonte moral al que me he referido, por el hecho de que toca aspectos de índole ontológica que en la época eran denominados «divinos» o «eternos», y cuya abstracción es muy claramente aludida en el *Primero sueño* en diversos momentos, adscribiéndose, junto con los poetas contemplativos, a ese versículo de *Números* 12, 8: «Cara a cara hablaré con él, y claramente, y no por figuras». El sentido anagógico, además, accesible sólo para los muy pocos de ese entonces y con toda la intención de los autores, hoy debe ser explicitado con toda claridad por la crítica y no sólo enunciado sin profundizar en él, puesto que lo que entonces estaba restringido a los grupos de poder –eclesiásticos o cortesanos– ahora puede y debe –con toda su riqueza connotativa– ser objeto de apropiación del lector, o de lo contrario incurriríamos en una lectura parcial y restringida que estaba ya desde entonces destinada para los públicos más amplios y menos avezados en las abstracciones de la metafísica teológica, añadiéndose a esa

desventaja la facilidad con que se resbala a sentidos añadidos por la cultura moderna, como serían las interpretaciones psicologistas, por ejemplo, cuya aplicación a la exégesis del poema resulta, cuando no anacrónica, limitada sólo a un horizonte medio respecto al sentido cabal de esta obra poética.

Me concentraré a partir de este momento en las particularidades del comentario ilustrativo del poema teniendo en cuenta, tácitamente, todo lo anterior y comenzaré sólo con la primera parte de la silva, aunque algunas veces tenga que hacer mención de versos posteriores que completan el sentido de aquellos comentados. La primera observación se refiere a la supuesta alusión a un eclipse lunar al principio del poema, que ninguna de las anotaciones anteriores menciona, excepto la de Alberto Pérez-Amador[2], quien da amplia cabida al comentario del ingeniero Américo Larralde[3] en el sentido de que se trata del eclipse lunar del 22 de diciembre de 1684, y de una nota de Alatorre sobre la supuesta similitud de este pasaje del *Primero sueño* con la descripción del eclipse en *El Divino Narciso*[4]. Al respecto, como ya lo he hecho desde 1995[5], insisto en que la letra del poema no sustenta tal interpretación. El suceso del eclipse en *El Divino Narciso*, en cambio, es claramente señalado en los parlamentos de los personajes, por lo que ahí sí hay una materialización

[2] Alberto Pérez-Amador Adam, *El precipicio de Faetón. Nueva edición, estudio filológico y comento de «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz*, Frankfurt / Madrid, Vervuert, 1996, pp. 112-113.

[3] Américo Larralde, «El eclipse en el "Sueño" de Sor Juana», en *El Zaguán*, 1, 8, 1991, pp. 8-11.

[4] Antonio Alatorre, «Notas al *Primero sueño* de Sor Juana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 43, 2 (1995), pp. 379-408, p. 382.

[5] Rocío Olivares Zorrilla, «*El sueño* y la emblemática», en *Literatura Mexicana*, revista del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 6, 2, 1995, pp. 367-398, p. 381.

poética del eclipse. En el *Primero sueño* no existe tal, ni en este momento ni en ninguno otro posterior, y forzosamente hemos de considerar que se trata de la sombra proyectada por la tierra todas las noches, sombra que, en efecto, se eleva piramidalmente hasta la órbita lunar («del orbe de la diosa»[6]), no hasta la luna, como dice claramente el poema. En ninguno de estos primeros versos se insinúa que la sombra opaque el cuerpo lunar. Más aún, toda la intención poética se dirige a destacar la impotencia de la sombra en relación con los cuerpos astrales, quedando la sombra sólo dueña de sí misma, como cualquier noche del año. Por su parte la «triforme diosa» lleva el epíteto de «hermosa», es decir, brillante, clara y conspicua, y esta forma de presentarse se mantiene incólume en el *Primero sueño*. En todo caso, como un agregado a los comentarios anteriores, debemos tener en cuenta lo que en su momento destacó Alejandro Soriano[7], quien ha estudiado las bases tomistas del poema, y es que las sombras nocturnas eran consideradas por la ciencia escolástica como emanaciones gaseosas de la tierra, algo que también menciona Sigüenza y Góngora en su *Libra astronómica*, lo que explica a la perfección los versos que dicen: «del aire que empañaba / con el aliento denso que exhalaba»[8].

Respecto a la «triforme diosa» hay mucho más qué decir de lo apuntado hasta ahora. Primeramente, que la identificación del satélite terrestre con diversas diosas de la mitología las implica no de manera

[6] Sor Juana Inés de la Cruz, «Primero sueño», en *Obras completas*, vol. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1951 (reimp., 1976), p. 335, v. 13.

[7] Alejandro Soriano Vallés, *El «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz. Bases tomistas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000 (Estudios de Literatura, 6), p. 20.

[8] Juana Inés, p. 335, vv. 17-18.

excluyente, sino permutante, siendo la tríada Luna/Diana/Proserpina una de las más frecuentes en el Siglo de Oro. Ya Méndez Plancarte había aseverado, aunque fuera de paso, que «la triforme Hécate, sin perder ese nombre, tenía otros tres...»[9]. Por su parte, Alatorre reitera los cotejos con Ovidio y Virgilio, añadiendo a Horacio[10]. Álvarez de Lugo, por su parte, además de destacar con admiración que los quince versos que hay del principio del poema a la mención de la luna equivalen a los quince días que tarda la luna en mostrarse llena, comparando esta autorreferencia poética con otras de Virgilio y Claudiano, no hizo ninguna identificación mitológica específica[11]. Karl Vossler menciona a Hécate, Diana y Luna, mientras que Méndez Plancarte, aunque le da especial atención a Hécate, prefiere Luna, Diana y Proserpina, como es usual en los autores españoles[12]. Respecto a Hécate, habría que decir que representa el aspecto ctónico de la Luna, con sus cabellos de serpientes, su cuerpo de medio estadio de grosor y su cabeza triple: de perro, de caballo y de jabalí. Este aspecto de la luna en realidad está ausente de los versos del *Primero sueño*. En cambio ninguno de los críticos anteriores parece percatarse de que hay otra diosa con la que las demás permutan, el astro lunar, y es precisamente una asociación particularmente cara a Sor Juana, como podemos verlo destacadamente en el *Neptuno alegórico*: se trata de Minerva. Esta diosa incluso sustituye al conjunto de las demás, pues que como Tritogenia, tres veces generada, es triforme ella misma. Sor Juana

[9] Alfonso Méndez Plancarte, notas al «Primero sueño», en Juana Inés de la Cruz, Sor, *Obras completas*, vol. 1, pp. 575-617, p. 582, nota al v. 13.

[10] Alatorre, pp. 382-383.

[11] Pedro Álvarez de Lugo, «Ilustración al "Sueño" de la Décima Musa Mexicana», en Andrés Sánchez Robayna, *Para leer el «Primero sueño»*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 68.

[12] Méndez Plancarte, p. 582.

consultaba a los mitógrafos italianos con gran fruición, algo evidente en las veintitrés menciones de la obra de Natal Conti, las once de Vincenzo Cartari y las seis de Pierio Valeriano en el *Neptuno*, siendo Conti el autor más citado en esta obra. Si los tomamos como referencias intertextuales muy próximas al poema, nos percatamos de que el tópico privilegiado por Sor Juana tanto en el *Neptuno* como en el *Primero sueño* y la *Respuesta*, que es el del silencio elocuente o la sabiduría circunspecta, está vinculado estrechamente con Minerva, diosa a la cual menciona claramente Sor Juana más adelante en el *Primero sueño*, cuando se refiere al aceite de las lámparas que bebe la lechuza. Minerva aparece en Conti con las siguientes cargas simbólicas:

> Otros la llamaban Luna porque creían que acostumbraba aparecer el tercer día de la conjunción, a pesar de que a veces ese día, por diversas causas juntas, se muestra vieja y nueva a la vez. No faltaron los que opinaban que era el alma y así la llamaban, cuyas tres facultades son la razón, el deseo y la que concita la ira[13].

Minerva está asociada así al alma humana, y, como triple, es a la vez la joven guerrera, Belona, la hacendosa tejedora y la diosa sabia a la que

[13] Natal Conti, *Mithologiae sive explicationis fabvlarum*, Patavii, Petrumpaulum Tozzium, 1616, p. 162: «*Alii Lunam ita dici, crediderunt, quia tertio die à coniunctione apparere soleat: quamuit eodem die aliquando nonnullis caussis cumulatis & vetus & noua prodeat. Nec defuerunt qui animam esse arbitrarentur, quae sic vocetur, cuius tres sunt vires, ratiocinandi, cupiendique & qua ira concitetur. Alii aera esse maluerunt, qui tribus temporibus maximè immutatur & generatur, vere, aestate, hyeme: cùm annus fuerit in haec tria tempora diuisus*».

acompañan las aves nocturnas[14], y así aparece en la imagen emblemática de Natal Conti.

Fig. 1 - Minerva en su triple aspecto o 'triforme', representada emblemáticamente por Natal Conti en *Mythologiae* (1616).

Apuleyo, tan leído en el Siglo de Oro, describe en *El asno de oro* cómo Lucio invoca a la diosa blanca, la luna, y ésta se le revela diciendo:

> A mí, sola y una diosa, honra y sacrifica el mundo en muchas maneras y nombres. De aquí los troyanos... me llaman Pesinuntica, madre de los dioses. De aquí asimismo los atenienses... me llaman Minerva cecrópea, y también los de Chipre... me nombran Venus Pafia. Los arqueros y sagitarios de Creta, Diana. Los sicilianos... Proserpina. Los eleusinos, la diosa Ceres

[14] Robert Graves, *La diosa blanca*, trad. Luis Echávarri, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 91-92.

> antigua. Otros me llaman Juno, otros Bellona, otros Hecates, otros Ranusia[15].

Es así como cobra relieve una serie de isotopías a lo largo de toda esta parte inicial de la sombra de la noche y las aves nocturnas, todas ellas consagradas a Minerva, algo que no sólo habían explicado todos los mitógrafos de la Antigüedad –hay que recordar que Ovidio relata cómo las Mineidas, o murciélagos, deciden consagrarse a Minerva en sustitución de Baco-[16], sino que también se registra en la obra de Alciato, sobre todo en la detallada explicación del emblema de la lechuza en la edición de Padua, de 1621[17], donde el búho, el autillo y la lechuza son

[15] La traducción de Apuleyo es de Diego López de Cortegana, 1513, cit. por Graves, pp. 91-92.

[16] Las Minias, tejedoras y narradoras, se deciden por Pallas en lugar de Dionisos: «*E quibus una levi deducens pollice filum / "dum cessant aliae commentaque sacra frequentant, / nos quoque, quas Pallas, melior dea, detinet" inquit, / "utile opus manuum vario sermone levemus / perque vices aliquid, quod tempora longa videri / non sinat, in medium vacuas referamus ad aures!*"», *Ovidii Nasonis Metamorphoses*, ed. Rudolph Ehwald, Berlín, 1903; ed. E. Rösch, München, 1961, accesible en línea: *Bibliotheca Augustana*.

[17] En dicho comentario de los *Emblemata* de Alciato, Padua, Petro Paulo Tozzi, 1621, p. 113, encontramos que todas las aves con garras están consagradas a Pallas: «*Aristotelis verba transferens ait: Vncos vngues et nocturnae aues habent, vt noctuae, bubo, vlulae. Plura de huius Emblematis materia qui desiderat, legat adagia,* "*Vlulas Athenae, Noctua volauit, Noctua Lauriotica; et, Atheniensium incosulta temeritas*", Pierium 20, *Hieroglyph*. Gyrald. *Syntag*. II». En Cartari, 1581, p. 165, dentro del pasaje dedicado a Minerva como Belona, el autor cita la descripción de la Fama en la *Eneida* de Virgilio: «*Monstrum horrendum, ingens, cui, quot sunt corpore plumae, / Tot vigiles oculi subter (mirabile dictu) / Tot linguae, totidem ora sonant, tot surrigit aures. / Nocte volat caeli medio, terraeque per umbram / Stridens, nec dulci declinat lumina somno. / Luce sede custos, aut summi culmine tecti / Turribus aut altis, et magnas territat urbes; / Tam ficti, prauique tenax, quam nuncia veri.*» Sor Juana destaca estas mismas características de los murciélagos al describirlos. Al lado de esta cita en Cartari, p. 166, aparece la siguiente frase: «*Eas alas aliqui Vespertilionis similes afficiunt*».

consideradas aves de Minerva. Igualmente vemos que entre la lechuza de las ediciones hispanas de Alciato -de las cuáles sólo la de Diego López[18] conserva algo de su connotación anagógica- y la lechuza de Sebastián de Covarrubias[19], la balanza se inclina por éste último, atento en su emblema al secreto o *consilio* guardado sabiamente, y en todo caso está también el largo y riquísimo discurso en la edición latina de Alciato en Padua.

Figs. 2 y 3 - Dos de los emblemas más probablemente aludidos por Sor Juana respecto a la lechuza: Alciato, *Emblemata* (ed. de 1621) y Sebastián Covarrubias, *Emblemas morales* (1610). Ambos apuntan anagógicamente al secreto o 'consilio' nocturno.

De tal suerte, podemos atar una serie de hilos o isotopías que nos van conduciendo a un sentido anagógico de todos estos personajes,

[18] Alciato, Andrea, *Declaración magistral sobre los Emblemas de Andrés Alciato*, ed. Diego López, Valencia, Juan de Mongaston, 1615, emblema 19, p. 112.

[19] Sebastián Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, centuria III, emblema 47, p. 247.

presididos por la luna como la Tritonia Minerva, diosa propicia a las revelaciones arcanas, secretas, lo cual corresponde perfectamente a la índole de sueño que tendrá el alma en el *Primero sueño*, que es, como ya lo he explicado anteriormente, el enigmático[20]. Más aún, la aparición de Harpócrates como el resorte que incita al silencio reverente vuelve a explicarse isotópicamente en este sentido. Las amplias descripciones correspondientes a Minerva en Vincenzo Cartari[21] y en Pierio Valeriano[22] armonizan con Natal Conti, por lo que podemos afirmar que su ascendiente sobre Sor Juana fue categórico. Los españoles Baltasar de Vitoria y Juan Pérez de Moya retoman constantemente a dichos autores de emblemas italianos, pero hay que hacer notar que Sor Juana, aunque consulta a unos y otros, frecuentemente se vale de connotaciones de los italianos ausentes o suprimidas en los hispanos. Hay que subrayar que a través de estos mitógrafos itálicos, por lo que respecta al campo semántico de las figuras mitológicas, Sor Juana abarcaba un espectro mucho más amplio que el ofrecido por las *Metamorfosis* de Ovidio, considerando también relatos de Pausanias, Hesíodo, Heródoto, Apolodoro, Calímaco o Marciano Capella, por mencionar sólo unas cuantas de las fuentes que

[20] Ver Rocío Olivares Zorrilla «Los tópicos del sueño y del microcosmos. La tradición de Sor Juana Inés de la Cruz» en *Sor Juana y las vicisitudes de la crítica*, ed. José Pascual Buxó, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1998, p. 182.

[21] Vincenzo Cartari, *Imagines deorum, qvi ab antiqvis colebantur*, Lugduni, Barptolemaeum Honoratum, 1581, pp. 238-272.

[22] Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sev de sacris aegyptorivm aliarvmque gentivm literis commentarii*, Lvgdvni, Pauli Frelon, 1602, p. 418: «*Quod uerò pertinet ad Mineruam, trigeminam eam nonnulli faciunt, propter anni tempora, quae vt saepe dictum, apud Aegyptios tria tantùm fuere, quippe, uer, aestas, & hyems. Huic etiam teritum uniuscuiusque mensis diem dedicarant, cùm à Lunae coitu mensem auspicarentur, ut Sthenis autor est. Pallas enim vt in eorum est Theologia, die tertia orta est. Et eandem & Pallada & Lunam plerique interpretantur*».

integran las entradas de la teogonía clásica en estos autores renacentistas. Sobre Harpócrates, por ejemplo, su relación con Minerva está explicitada con toda claridad por Cartari[23], quien coloca a Angerona, como una faceta de Minerva, presidiendo a dos representaciones de este dios: la del joven que se pone el dedo sobre los labios, como en el *Primero sueño*, y la del hombre cubierto con una piel de lobo llena de ojos y orejas, simbolizando que todo lo ve y oye mientras calla. Cartari atribuye esta triple representación a los egipcios y la relaciona con el silencio ante los arcanos de la religión, siendo evidente su sentido anagógico.

[23] Cartari, p. 250: «*Plinius, Lib. III, atque Solinus scribunt, hanc Deam ita affictam, vt intelligeremus, religionis arcana non euulganda: quod etiam Numa instituit, cum Deam quamdam, Tacitam dictam, colendam proposuit, nam diuinas res tacere nos oportet. Itaque Aegyptii silentii Deum inter praecipua sua numina sunt venerati; eum Harpocratem vocauerunt, quem Graeci Sigaleonem dicunt. Hunc Apuleius, & Martianus lib. I redimitum puerum faciunt, ad os compresso digito salutari, quasi silentium commoneret. Silentii Deus interdum effingebatur absque distincta facie, pileo caput contectum habens, lupina pelle indutus, quae oculis, atque auribus plurimis erat distincta; vt eo intelligeremus, multa videnda, atque audienda, sed loquendum parum; omnes tacere posse, cum libuerit, sed loqui non item: id pileo quidem innuitur, quod est libertatis symbolum*».

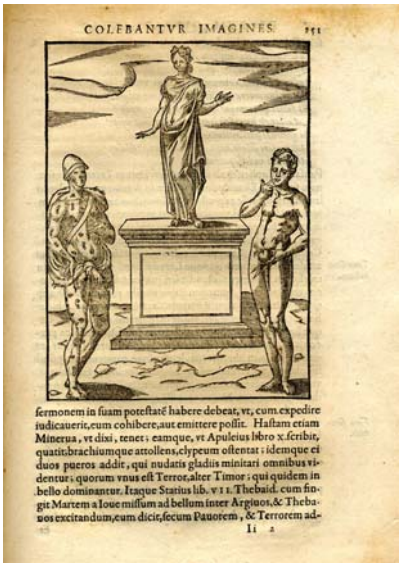


Fig. 4 - Vincenzo Cartari atribuye a los egipcios representar a Minerva asociada a Harpócrates significando el silencio teologal, aquí con dos versiones del dios: *Imagines deorum* (1521).

También debemos señalar que de las múltiples representaciones emblemáticas de Harpócrates, la que menos concuerda con el poema de Sor Juana es la de Alciato[24], quien representa a un rey sentado ante un escritorio haciendo el gesto del silencio. En este caso se alude al silencio político, y la esfera de la política está prácticamente fuera del eje del *Primero sueño*, en cambio las connotaciones teologales que aparecen en Cartari son mucho más afines al poema de Sor Juana; así sucede también con otros emblemas de Harpócrates, como sucede con el de Achille Bocchi[25], una fusión entre Harpócrates y Mercurio que simboliza la

[24] Alciato, 1621, p. 65, emblema 11.
[25] Achille Bocchi, *Symbolicae Quaestiones*, Bolonia, Societas Typographiae Bononiensis, 1555, libro 5, p. 326, emblema 141.

elocuencia taciturna del que ama a Dios, y que en este breve espacio no podremos analizar a conciencia[26].

Figs. 5 y 6 - A la izquierda, una asociación improbable al *Primero sueño*: el silencio político en Andrea Alciato, *Emblemata* (1621). A la derecha, un emblema afín al poema de Sor Juana: Hermes-Harpócrates y el silencio teologal Achille Bocchi, *Symbolicae quaestiones* (1555).

Hay otros significativos paralelos entre las *Symbolicae quaestiones* de Bocchi y el *Primero sueño*, por lo que parece más que probable la impronta de su obra en nuestra silva. Otro emblema sería el relativo al naufragio del alma, el emblema 51 con el mote «*Fortuna forti sublevanda industria*»[27], también emblematizado por Hermann Hugo en *Pia desideria*

[26] Para ello recomiendo leer el estudio de Elizabeth See Watson, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge, University Press, 1993, pp. 142-143.

[27] Bocchi, p. 104.

de manera muy similar[28]. En ambos emblemas, la mano salvadora del amor divino impide que el intelecto se ahogue mientras la nave del alma naufraga. La obra de Bocchi, protegido del Papa, fue muy difundida en toda Europa. Respecto a la figura de Harpócrates, es evidente que las reflexiones sobre el silencio teologal fueron compartidas por los poetas metafísicos ingleses, los humanistas italianos, españoles y también por Sor Juana. Las fuentes simbólicas del mismo Bocchi están en Vincenzo Cartari y en Natal Conti, tan citados por Sor Juana en el *Neptuno alegórico*.

Así llegamos a uno de los aspectos más retadores de la anotación crítica del poema de Sor Juana en el cual no pueden quedar fuera los paralelos emblemáticos, siendo la tendencia general atribuir con demasiada facilidad tal o cual emblema a determinado pasaje de la silva sin tener en cuenta la naturaleza de cada integumento o nivel de significado. Por el contrario, en la confrontación de las diversas representaciones emblemáticas que ofrecen autores de emblemas, ya sean españoles, italianos o jesuitas, todos al alcance de Sor Juana y de los demás intelectuales novohispanos, hemos de favorecer el aspecto teologal de sus diversas connotaciones, puesto que la mira del *Primero sueño* está colocada precisamente en esa esfera. Más aún, las sucesivas alusiones emblemáticas deben guardar una armonía que, como vimos, la actual sistemática de la isotopía nos ayuda a establecer. Hay que subrayar que no hay alusiones sueltas, sino que todas van guardando un sentido único en el contexto del poema. Menos aún podemos cercenar una imagen emblemática de su texto con el fin de identificarla con algún pasaje, sino

[28] Hermann Hugo, *Pia desideria*, Antverpiae, Henrici Aertssenii, 1624, emblema 11, p.17.

por el contrario, vincular con el poema ambos componentes del emblema sin disociación, lo que implica algo más que la mera écfrasis o la hipotiposis, es decir, exactamente lo mismo que cualquier cotejo filológico requiere, y es que el discurso del emblema debe corresponder también con el discurso del poema en un alto grado de afinidad textual. Como meros ejemplos de toda una serie de confrontaciones, podemos ver la famosa personificación de la Filosofía en César Ripa[29] frente a la pirámide coronada por el sol de Juan de Solórzano y Pereira, *Sic Docti a Potentibus Sublimandi* (*Así los doctos son encumbrados por los poderosos*)[30].

[29] César Ripa, *Iconologia,* vol. 1, trad. del italiano al español Juan Barja y Yago Barja; trad. del latín y del griego Rosa Ma. Mariño Sánchez-Elvira y Fernanda García Romero; introd. Adita Allo Manero, Madrid, Akal, 1987, p. 418.

[30] Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata centum regio politica*, *in centuriam vnam redacta et laboriosis atque vtilibus commentarijs illustrata*, Matriti, Domin. Garciae Morras, 1653, emblema 79, p. 665.

Figs. 7 y 8 - A la izquierda, una asociación parcial al *Primero sueño*: Cesare Ripa, *Iconologia* (1625). A la derecha un emblema mucho más ajustado al poema: Juan Solórzano Pereira, *Emblemata centum regio politica* (1653).

Mientras que Ripa cita la frase de Petrarca acerca de que la Filosofía va pobre y desnuda y describe su vestimenta como humilde y llena de agujeros, sin que nada de esto tenga que ver con el *Primero sueño* y sin explicar mayormente el escalonamiento piramidal de dicho traje, Solórzano diserta largamente sobre los esfuerzos de la disciplina que realizan los doctos para llegar al conocimiento, comparándolos con la hiedra que se eleva poco a poco hasta alcanzar la cumbre de la pirámide. La afinidad con el *Primero sueño* es mayor en Solórzano, y aunque no pueda excluirse el emblema de Ripa, comprobamos que las identificaciones emblemáticas son un problema harto complejo.

Otro ejemplo del tema de la elevación, verdadero *leit-motiv* del *Primero sueño*, lo tenemos en las isotopías del faro de la imaginación y el monte de la mente. Como sitio de elevación y contemplación, la atalaya fue uno de los símbolos predilectos de la literatura humanista, y sobre este asunto existe una interesante tesis doctoral presentada en 2006 por Nicolás M. Vivalda en la Universidad de Pittsburgh[31]. El tema es de estirpe agustiniana[32] –aunque el autor no abunda mucho en ello–, es retomado luego por Petrarca[33] y pasa también a través de Erasmo al humanismo del siglo XVI. Dicha atalaya de la contemplación aparece en el *Primero sueño* como el faro de la fantasía que produce las representaciones «mañosas» que el alma mira, pero a la vez, y de un modo significativamente contiguo en el poema, lo encontramos en esa «cumbre de un monte»[34] donde el alma es a la vez espectadora y protagonista, «juzgándose»[35] remontada de pronto –«sin saber cómo»[36]– al lugar donde puede contemplar su propia esencia: la «centella» del intelecto que goza en sí «con similitud», «participada de alto ser»[37]. Fantasía e intelecto son aludidos sucesivamente en el espacio de sólo treinta versos. Ambos puntos

[31] Nicolás M. Vivalda, *Refiguraciones del valor de la experiencia en el siglo XVII español: apuntes desde la modernidad de una episteme alternativa.* Tesis doctoral, University of Pittsburgh, 2006, accessible en línea: [http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-12062006-122059/unrestricted/vivalda_etdPitt2006.pdf].

[32] San Agustín de Hipona, *Las confesiones*, ed. Ángel Custodio Vega, Madrid, Editorial Católica, 1998 (Biblioteca de Autores Cristianos, VI, Filosofía, 11), X, VIII, p. 12.

[33] Petrarca, *Obras. I. Prosa*, ed. Francisco Rico, trad. próls. y notas Pedro M. Cátedra, José M. Tatjer y Carlos Yarza, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1978 (Clásicos Alfaguara), *Familiares*, IV, 1, pp. 255-269.

[34] Juana Inés, p. 343, v. 310.

[35] Juana Inés, p. 342, v. 297.

[36] Juana Inés, p. 346, v. 425.

[37] Juana Inés, p. 342, v. 295.

elevados del *Primero sueño* están 'objetivamente' en el cerebro humano, donde reside el intelecto agente según la medicina galénica[38], y que -como 'ápice del alma', según San Buenaventura, o 'centella del alma', según Eckhart-[39] es un punto de contacto entre el hombre y la Gracia divina y alcanza virtualmente la región empírea donde residen los conceptos universales. La participación divina -que Sor Juana retoma de Tomás de Aquino- consiste precisamente en la Gracia de Dios concedida al hombre, y Sor Juana refuerza esa idea en otras partes de su silva[40]. Juan Luis Vives, en su *Tratado del alma*[41], ubica a la fantasía detrás de la imaginativa, en el centro del cerebro. Dante[42], por su parte, pone a la imaginativa y a la fantasía comunicadas por el nervio óptico, por lo que

[38] Según los escolásticos, la cogitativa está en la parte media central del cerebro y es la base del intelecto agente. Ver Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996: pp. 65-66. Serés cita el *Canon medicinae* de Avicena, lib. I, fen. I, doc. VI, cap. 5, así como a diversos estudiosos contemporáneos del problema.

[39] Los términos usados por ellos fueron *apex animae* o *scintilla animae*. Ver Rocío Olivares Zorrilla, «La poética matemática en Sor Juana», en *La producción simbólica en la América Colonial*, ed. y pról. José Pascual Buxó, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001 (Serie Estudios de Cultura Literaria Novohispana), pp. 145-160, pp. 145-146.

[40] Juana Inés, pp. 352-353, vv. 692-703.

[41] Juan Luis Vives, *Tratado del alma*, trad. José Ontañón, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942, p. 42: «Otorgó la Naturaleza a estas facultades diversos instrumentos, a modo de laboratorios distintos, en las partes del cerebro: en la región anterior de éste se afirma que está el origen y asiento de los sentidos y que en este mismo sitio se forma la imaginación; en el centro se hallan la fantasía y la facultad estimativa; la memoria en el occipucio».

[42] Dante Alighieri, *Obras completas con la "Divina Comedia" en texto bilingüe*, Nicolás González Ruiz (trad.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994: *El convite*, II, X, p. 600: «Y aquí hay que saber que, aunque en un momento dado pueden presentarse muchas cosas a la vista, en realidad sólo se ve aquella que viene en línea recta al extremo de la pupila, y sólo ésta se graba en la imaginación. Y esto sucede porque el nervio por el cual corre el espíritu visual está dirigido a aquella parte... y muchas veces, al enderezar esta línea, dispara el arco de aquel a quien toda arma es ligera. Por eso la expresión *que los vio tal dama* significa que sus ojos y los míos se miraron».

Vives es consistente con Dante. Ese punto central, por tanto, donde la luz del *spiritus phantasticus* proyecta sus imágenes, está justo debajo del «espiráculo» del intelecto agente, según el término con que a él se refiere Fernando de Herrera[43], ubicado, repito, en la parte central y elevada del cerebro. El *Primero sueño*, como sueño de anábasis, nos señala por igual esa cumbre intelectual a la que se dirigen místicos y contemplativos, aunque ese señalamiento sea onírico, una refracción en el espejo del Faro o la fantasía, un poco más abajo. Las proyecciones descritas en el poema, por lo mismo, no son azarosas o erráticas como en cualquier sueño, sino intencionales, pues son una refracción de la luz del intelecto agente. Sueño enigmático u *oneiros*, el *Primero sueño* es, pues, un sueño verdadero visto por la puerta córnea o translúcida de la que hablan los autores de la Antigüedad[44].

Ahora bien, si fantasía e intelecto (faro y monte intelectual) tienen un equivalente emblemático, este no necesariamente es la empresa del Faro en Francisco Núñez de Cepeda, pues aunque yo la mencioné en 1995 respecto a estos versos del poema de Sor Juana, en mi tesis expresé las limitaciones de este emblema respecto al contenido del *Primero sueño*[45],

[43] Fernando de Herrera, «Comentarios», en Garcilaso de la Vega, *Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentaristas. El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara.* 2ª. ed., revisada y adicionada, ed., introd. y notas Antonio Gallego Morell. Madrid, Gredos, 1972 (Biblioteca Románica Hispánica), p. 364: «Es nuestra ánima un espíritu incorpóreo y centella y espiráculo de la mente divina, que discierne al hombre de las bestias y lo consagra a la inmortalidad. Los filósofos le dieron asiento en medio del corazón; mas los médicos que más acabadamente inquirieron las obras de naturaleza, la constituyen en el cerebro, del cual proceden todos los sentidos y facultades y todas las acciones de la alma».

[44] Ver Olivares, 1998ª, pp. 180-181.

[45] Rocío Olivares Zorrilla, *La figura del mundo en El sueño, de Sor Juana Inés de la Cruz*, tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México,

porque la obra de Núñez de Cepeda[46] está impregnada del concepto del buen sacerdote como vigilante de su grey. Su sentido es más moral que anagógico y carece de la fuerza magnética que sí podemos percibir en la visión poética de Sor Juana. En cambio en *Pia desideria*, del jesuita Hermann Hugo[47], encontramos un Faro –Dios en la noche de la existencia- que conduce al alma enamorada de la Divinidad por los meandros de la vida, como Ariadna a Teseo[48]. El sentido anagógico prevalece en *Pia desideria*, donde el alma contemplativa se parece a la del *Primero sueño*, volviendo los ojos a la cima de su propio intelecto, partícipe de lo divino.

Facultad de Filosofía y Letras, 1998, pp. 185-186, accesible en Dialnet, http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=21810

[46] Francisco Núñez de Cepeda, *Idea del buen pastor en empresas sacras*, Valencia, Lorenzo Mesnier, 1689.

[47] Hugo, p. 17.

[48] «*Quis Deus, in tantâ, sit mihi nocte Pharus?*
Isacidas quondam per inhospita regna vagantes,
Insolitas docuit clara columna vias:
Stella comes monuit Nabathæos lumine reges,
Paruque Bethlemiæ duxit in antra domus.
Quin recreant trepidos, fratrum duo sidera, nautas
Tu quoque mî gemini Castoris ede facem.
Gnosis aberrantem reuocauit Thesea filo,
Et fuit Hero tibi nocte, Leandre, Pharus.
Ecce ego sum Theseus, vice tu mihi sis Ariadnes,
Herus agasque vicem, quando Leander ero.
Aspicis vt multi, vaga turba, per auia currant,
Et suus huc, illuc, quemlibet error agat?», Hugo, 1624, p. 17.

Figs. 9 y 10 - A la izquierda, el faro como símbolo del cuidado pastoral del sacerdocio: Francisco Núñez de Cepeda, *Idea del buen pastor en empresas sacras* (1682). A la derecha, el faro como guía del alma en su camino de elevación teologal: Hermann Hugo, *Pia desideria* (1624).

Los sueños celestes, según los describe una respetable lista de autores cristianos, son los sueños verdaderos que se tienen al amanecer, en el momento previo al despertar, cuando el cuerpo está libre de la pesadez de los humores producidos por la digestión[49]. Así lo encontramos no sólo entre los tratadistas de medicina, como Pedro de Abano, retomado constantemente por Marsilio Ficino en su *De vita*[50], sino entre los filósofos y poetas, como Alberto el Grande, Tomás de Aquino, Miguel

[49] Cit. por Harvey Hamburgh, «Naldini's *Allegory of Dreams* in Francesco I's *Studiolo*», *Sixteenth Century Journa*l, XXVII, 3 (1996), pp. 679-704, pp. 679-704, p. 694.

[50] Marsilio Ficino, *Tres libros sobre la vida (Luigi Cornaro, De la vida sobria)*, trad. Marciano Villanueva Salas, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría 2006, nota del editor 50, p. 205.

Escoto, el mismo Dante y también Petrarca[51]. No es casual, por tanto, que el espejo del Faro como representación de la fantasía en esta parte del poema de Sor Juana, se torne una linterna mágica al final[52], cuando antes de despertar, el alma ve difuminarse «las fantasmas» para no quedarse más que con su certeza interior y secreta, tal como son las revelaciones anagógicas en que lo invisible se percibe sólo intelectualmente y en silencio. El espejo se ha convertido en una lente translúcida, como son los sueños de inspiración celestial.

Baste por ahora este breve vistazo al aspecto anagógico del *Primero sueño* a través de la emblemática y quedan a posteriores informes otras vías de aproximación al poema en el proceso de su anotación.

[51] Ver Charles Speroni, «Dante's Prophetic Moning-Dreams», *Studies in Philology*, 45, 1, ene, 1948, pp. 50-59, pp. 50-59.
[52] Juana Inés, p. 356, vv. 845-852 y p. 357, vv. 868-869.

LA CELESTINA: ADICIONES PRIMERAS AMPLIFICADAS CON ADICIONES SEGUNDAS. CONSECUENCIAS PARA LA ATRIBUCIÓN DE LA AUTORÍA.

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo
IES *Jorge Santayana* y UNED (Ávila)

Introducción

En la versión tardía de *La Celestina*, es decir, en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Fernando de Rojas intercaló en el texto (además de los cinco actos del *Tratado de Centurio*) casi un centenar de adiciones más o menos extensas, a las que llamaremos, empleando la terminología de Marciales, *adiciones segundas*.

Parece claro que también la primera versión de la obra, la *Comedia de Calisto y Melibea*, está repleta de adiciones, que llamaremos *adiciones primeras*. Marciales se refirió a ellas en varias ocasiones, considerando que incluso son más numerosas que las adiciones segundas[1]. Otros autores están de acuerdo en la existencia de estas adiciones primeras[2].

A mi juicio las principales dudas que pueden suscitar estas adiciones primeras son:

1) ¿Cuántos pasajes de la *Comedia* son adiciones y cuántos son textos originales? Es claro que se trata de una materia muy difícil y sujeta a discusiones. Así, García-Valdecasas considera adiciones primeras una gran cantidad de pasajes, mientras que en mi reciente edición de la *Comedia* he seguido un criterio más restrictivo, aun cuando muchos textos que no he considerado adiciones primeras creo que sí pueden estar algo

[1] Marciales, Miguel, ed., Fernando de Rojas: *Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 1985, 2 vols, p. 81. Incluye Marciales (pp. 63-64) un listado de posibles adiciones primeras.

[2] Así, Fernando Cantalapiedra ("Sentencias petrarquistas y adiciones a la *TragiComedia de Calisto y Melibea*", en P. Botta, F. Cantalapiedra, K. Reichenberger y J. Snow, eds., *Traslos pasos de La Celestina*, Kassell, Reichenberger, 2001, pp. 55–154) considera adiciones primeras o segundas todo el material petrarquesco de *La Celestina*. Cfr. también mi artículo "El bachiller Fernando de Rojas acabó (y empeoró) la *Comedia de Calisto y Melibea*. Veinte ejemplos", *Etiópicas,* 5 (2009), pp. 162-184, donde señalo una serie de adiciones primeras cuya existencia queda suficientemente demostrada, creo yo, con criterios de fuentes, estilo y coherencia de los diálogos.

retocados[3]. Otros lectores de la obra, con otros criterios, pueden llegar a soluciones distintas de las nuestras[4].

2) ¿Intercala Rojas las adiciones primeras en su propio texto? La contestación de Marciales es afirmativa, ya que en su opinión Rojas es el autor de *La Celestina* desde el acto II. Nuestra postura, siguiendo a García-Valdecasas, es que tanto las adiciones primeras como las segundas: a) son estilísticamente diferentes de los textos originales; b) demuestran una distinta concepción estética de la obra; c) empeoran el texto casi siempre. Por tanto, solo podemos concluir que se deben a un autor distinto de quien ha escrito el texto original.

En efecto, la tesis de José Guillermo García-Valdecasas sobre la elaboración de *La Celestina* se puede sintetizar de la siguiente forma: un autor anónimo escribe hasta el acto XIV, y Rojas acaba la obra en dos fases: en la primera (*Comedia*) concluye la obra con los actos XV y XVI, e incorpora las adiciones primeras en los catorce actos originales; en la segunda fase (*Tragicomedia*) añade el *Tratado de Centurio* y las adiciones segundas en el resto de los actos[5]. De ahí la semejanza entre las adiciones primeras y la adiciones segundas; y la diferencia de todas ellas con los textos originales[6].

La tesis de García-Valdecasas tiene la virtud, en mi opinión, de explicar con sencillez y coherencia el texto que ha llegado hasta nosotros. De ahí que últimamente haya recibido valiosas adhesiones[7].

---

[3] Cfr. Bernaldo de Quirós Mateo, José Antonio, ed., *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia la "Celestina" anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, Manuscritos, 2010.

[4] Así, Antonio Sánchez y Remedios Prieto (*Fernando de Rojas y "La Celestina"*, Madrid, Teide, 1991) van bastante más lejos, encontrando huellas no sólo de adiciones y retoques, sino de cambios más profundos, como el traslado y refundición de escenas.

[5] José Guillermo García-Valdecasas, *La adulteración de "La Celestina"*, Madrid, Alianza, 2000. Como es sabido, esta hipótesis tiene muchos puntos de contacto con las que Sánchez y Prieto o Cantalapiedra defienden desde hace años con multitud de argumentos. Cfr., además de otros trabajos posteriores, Antonio Sánchez y Remedios Prieto, *op. cit*.; Fernando Cantalapiedra, *Lectura semiótico-formal de "La Celestina"*, Kassel, Reichenberger, 1986.

[6] Miguel Marciales, *op. cit*., pp. 64-65 recalcó la similitud entre adiciones primeras y segundas: "Algunas [adiciones primeras] son tan similares a las que fueron hechas en el alargamiento y modificación posterior que es trabajo pensar por qué no habían sido antes descubiertas y analizadas como tales".

[7] Cfr. Julio Alonso Asenjo, "Bases y despegue del teatro como instrumento educativo en la Edad Moderna", *TeatrEsco* 4 (2010): 29-62, p. 52: "De representaciones, habituales seguramente por esas fechas en esa universidad (y

Si sostenemos que las adiciones empeoran el texto primitivo, esto será tanto más evidente en los casos en que adiciones primeras y segundas se intercalan en el mismo lugar. Porque, en efecto, algunas adiciones segundas están escritas sobre probables adiciones primeras; es decir que en realidad son amplificaciones de ellas. El resultado de la suma de ambas es tan nocivo para el texto primitivo que para comprobarlo basta una simple lectura, sin necesidad de más comentarios.

Vamos a centrarnos en algunos de estos casos. (Marcamos con letra redonda el presunto texto original, en cursiva la adición primera y en cursiva subrayada la adición segunda).

Primer caso: Sempronio y Celestina (acto III)

Presunto texto original:

> SEMP. […] El tiempo me dirá qué haga; que primero que [Calisto] caiga del todo, dará señal, como casa que se acuesta. Si te parece, madre, guardemos nuestras personas de peligro. Hágase lo que se hiciere. Si la hobiere, hogaño; si no, otro año; si no, nunca. Procuremos provecho mientra pendiere la contienda, y si a pie enjuto le pudiéremos remediar, lo mejor mejor es; y si no, poco a poco le soldaremos el reproche o menosprecio de Melibea contra él. Donde no, más vale que pene el amo que no que peligre el mozo.

---

posiblemente en todas), nos alertaría la extensión de la *Celestina* en los primeros I-XIV autos, anteriores a la intervención de Fernando de Rojas, pensados para la representación según la práctica de la comedia humanística en Italia". Cfr. también Piero Menarini, "Il *Romeo e Giulietta* spagnolo scopre un papà mezzo italiano", *Libero*, Milano, XLVI, 14-I-2011, n° 11, p. 32: "si possono sinteticamente fissare alcuni punti qualificanti (e, secondo noi, probanti) per comprendere l'intera vicenda. Fernando de Rojas è sincero in tutto ciò che afferma; se si fosse preso sul serio quanto scrive nella lettera e nell'acrostico, si sarebbe capito prima che egli veramente si trovò tra le mani un testo da "portare a compimento", mancante solo della conclusione e delle fase di rifinitura (ci sono addirittura varianti). Le vistose differenze di stile e di pensiero dimostrano che Rojas non compose che gli atti dal XV al XXI, aggiungendo inoltre qua e là scene e dialoghi pessimi". Por su parte, Remedios Prieto, aunque discrepando en diversos puntos, en su reseña de mi edición de la *Comedia de Calisto y Melibea* (*Celestinesca* 34 [2010], 205-214, p. 211) comenta: "Bernaldo de Quirós muestra claramente, a través de su estudio y de su edición de la *Comedia*, que *La Celestina* que nos ha llegado refleja la actuación de Rojas a partir de un texto dramático que superaba muy ampliamente los límites actuales del primer auto. Esto resulta meridianamente claro".

Texto tras las adiciones primera y segunda:

> SEMP. […] El tiempo me dirá qué haga; que primero que [Calisto] caiga del todo, dará señal, como casa que se acuesta. Si te parece, madre, guardemos nuestras personas de peligro. Hágase lo que se hiciere. Si la hobiere, hogaño; si no, otro año; si no, nunca. *Que no hay cosa tan difícile de sofrir en sus principios que el tiempo no la ablande y haga comportable. Ninguna llaga tanto se sintió que por luengo tiempo no aflojase su tormento, ni placer tan alegre fue que no le amengüe su antigüedad. El mal y el bien, la prosperidad y adversidad, la gloria y pena, todo pierde con el tiempo la fuerza de su acelerado principio. Pues los casos de admiración y venidos con gran deseo, tan presto como pasados, olvidados. Cada día vemos novedades, y las oímos, y las pasamos, y dejamos atrás. Diminúyelas el tiempo, hácelas contingibles. ¿Qué tanto te maravillarías si dijesen: "La tierra tembló" o otra semejante cosa que no olvidases luego? Así como: "Helado está el río, el ciego vee, ya muerto es tu padre, un rayo cayó, ganada es Granada, el Rey entra hoy, el turco es vencido, eclipse hay mañana, la puente es llevada, aquél es ya obispo, a Pedro robaron, Inés se ahorcó". ¿Qué me dirás, sino que a tres días pasados o a la segunda vista no hay quien dello se maraville? Todo es así, todo pasa desta manera, todo se olvida, todo queda atrás. Pues así será este amor de mi amo: cuanto más fuere andando, tanto más disminuyendo. Que la costumbre luenga amansa los dolores, afloja y deshace los deleites, desmengua las maravillas*. Procuremos provecho mientra pendiere la contienda, y si a pie enjuto le pudiéremos remediar, lo mejor mejor es; y si no, poco a poco le soldaremos el reproche o menosprecio de Melibea contra él. Donde no, más vale que pene el amo que no que peligre el mozo.

Comentario.

Lo que consideramos texto original se caracteriza por el estilo vivo y directo: es una logradísima recreación culta del lenguaje popular. Detalle muy notable: no hay ni un adjetivo.

La primera adición tiene como consecuencia inmediata interrumpir la lógica del parlamento de Sempornio: se van intercalando sentencias y ejemplos que se alejan incomprensiblemente de su línea de razonamiento. En el texto original, Sempronio habla de que no será fiel a Calisto en caso de peligro; en la primera adición pronuncia un prolijo discurso sobre la inconstancia de las cosas humanas. Objetivamente hablando, el parlamento tras la adición es menos coherente. En cuanto al estilo, la adición se caracteriza por el retoricismo: empleo de varias sentencias, adjetivos cultos (*comportable, acelerado, contingibles*), contrastes (*mal y bien; prosperidad y adversidad; gloria y pena*), anáforas (*todo… todo… todo*) y paralelismos.

Contenido y estilo invitan a pensar que la adición primera es de autor distinto al del texto original.

La adición segunda está al mismo nivel que la primera, tanto por el estilo (paralelismo) como por el contenido (aumenta más la quiebra de coherencia del diálogo al añadir una sentencia del *Índice* de Petrarca).

Segundo caso: Melibea, Celestina y Lucrecia (acto IV)

Presunto texto original:

> MELIB. Di, madre, todas tus necesidades; que, si yo las pudiere remediar, de muy buen grado lo haré, por el pasado conocimiento y vecindad, que pone obligación a los buenos.
> CEL. ¿Mías, señora? Antes ajenas, como tengo dicho; que las mías, de mi puerta adentro me las paso sin que las sienta la tierra, comiendo cuando puedo, bebiendo cuando lo tengo.
> MELIB. Pide lo que querrás, sea para quien fuere.

Texto tras las adiciones primera y segunda:

> MELIB. Di, madre, todas tus necesidades; que, si yo las pudiere remediar, de muy buen grado lo haré, por el pasado conocimiento y vecindad, que pone obligación a los buenos.
> CEL. ¿Mías, señora? Antes ajenas, como tengo dicho; que las mías, de mi puerta adentro me las paso sin que las sienta la tierra, comiendo cuando puedo, bebiendo cuando lo tengo. *Que, con mi pobreza, jamás me faltó, a Dios gracias, una blanca para pan y un cuarto para vino después que enviudé; que antes no tenía yo cuidado de lo buscar, que sobrado estaba un cuero en mi casa, y uno lleno y otro vacío. Jamás me acosté sin comer una tostada en vino, y dos docenas de sorbos, por amor de la madre, tras cada sopa. Agora, como todo cuelga de mí, en un jarrillo mal pegado me lo traen, que no cabe dos azumbres. Seis veces al día tengo de salir por mi pecado, con mis canas a cuestas, a le henchir a la taberna. Mas no muera yo de muerte, hasta que me vea con un cuero o tinajica de mis puertas adentro. Que en mi ánima no hay otra provisión, que como dicen: pan y vino anda camino, que no mozo garrido. Así que donde no hay varón todo bien fallece: con mal está el huso cuando la barba no anda de suso. Ha venido esto, señora, por lo que decía de las ajenas necesidades y no mías.*
> MELIB. Pide lo que querrás, sea para quien fuere.

Comentario.

El texto original es una conversación natural y sencilla. Como en el ejemplo anterior, es un ejemplo de propiedad y corrección. Notemos de nuevo la ausencia de adjetivos.

Pero el simple hecho de que Celestina mencione la bebida ("comiendo cuando puedo, bebiendo cuando lo tengo") le da pie a Rojas para intercalar una primera adición que tiene el efecto de interrumpir el diálogo, la concatenación de intervenciones de Celestina y Melibea. Tanto se aparta de la conversación, que al final tiene que dar una explicación para retomar el hilo ("Ha venido esto, señora, por lo que decía de las ajenas necesidades y no mías").

Además de esto, es poco acertado, como señala García-Valdecasas[8], que la anciana presuma ante Melibea de su afición al vino. ¿Así quiere convencerla de que será una mensajera discreta y fiable? Y es, por añadidura, una afición realmente exagerada, si consideramos que su jarrillo de vino tiene una capacidad de casi dos azumbres (cuatro litros).

Ahora bien, también hay que reconocer que en este caso el estilo no denuncia la existencia de la adición primera, ya que no desmerece del texto original. También tiene el acierto de emplear un refrán ("mal está el huso cuando la barba no anda de suso") en lugar de una sentencia, que sería más impropia en boca de Celestina.

La adición segunda está exactamente en la misma línea de la primera: acertada estilísticamente pero muy inadecuada en el contenido: no es apropiado que Celestina diga delante de Melibea (a quien lleva un mensaje secreto) que toma doce azumbres de vino al día y que desearía tener un cuero en su propia casa. Escribir esto es traicionar a un personaje a quien el primer autor ha creado como un modelo de astucia.

Tercer caso: Melibea, Celestina y Lucrecia (acto IV)

Presunto texto original:

> MELIB. […] Así que no ceses tu petición por empacho ni temor.
> CEL. El temor perdí mirando, señora, tu beldad, que no puedo creer que en balde pintase Dios unos gestos más perfetos que otros, más dotados de gracias, más hermosas faciones, sino para hacerlos almacén de virtudes, de misericordia, de compasión, ministros de sus mercedes y dádivas, como a ti. Bien ternás, señora, noticia en esta ciudad de un caballero mancebo, gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto.

[8] García-Valdecasas, *op. cit*, p. 121.

Texto tras las adiciones primera y segunda:

> MELIB. […] Así que no ceses tu petición por empacho ni temor.
> CEL. El temor perdí mirando, señora, tu beldad, que no puedo creer que en balde pintase Dios unos gestos más perfetos que otros, más dotados de gracias, más hermosas faciones, sino para hacerlos almacén de virtudes, de misericordia, de compasión, ministros de sus mercedes y dádivas, como a ti. *Y pues, como todos seamos humanos nacidos para morir, sea cierto que no se puede decir nacido el que para sí solo nació, porque sería semejante a los brutos animales, en los cuales aun hay algunos piadosos, como se dice del unicornio, que se humilla a cualquiera doncella. El perro, con todo su ímpetu y braveza, cuando viene a morder, si se le echan en el suelo, no hace mal: esto de piedad. ¿Pues las aves? Ninguna cosa el gallo come que no participe y llame las gallinas a comer dello. El pelicano rompe el pecho por dar a sus hijos a comer de sus entrañas. Las cigüeñas mantienen otro tanto tiempo a sus padres viejos en el nido, cuanto ellos les dieron cebo siendo pollitos. Pues tal conocimiento dio la natura a los animales y aves, ¿por qué los hombres habemos de ser más crueles? ¿Por qué no daremos parte de nuestras gracias y personas a los prójimos, mayormente cuando están envueltos en secretas enfermedades, y tales que, donde está la melecina, salió la causa de la enfermedad?*
> *MELIB. Por Dios que, sin más dilatar, me digas quién es ese doliente que de mal tan perplejo se siente, que su pasión y remedio salen de una misma fuente.*
> CEL. Bien ternás, señora, noticia en esta ciudad de un caballero mancebo, gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto.

Comentario.

Se puede observar la lógica y coherencia del texto original: tras una pequeña introducción (cuya función es la *captatio benevolentiae*), Celestina da salida a su verdadera embajada: hablar de Calisto.

La adición primera, con sus referencias zoológicas -a las que era tan aficionado Rojas-, alarga la introducción de Celestina hasta límites inverosímiles. La agilidad del parlamento teatral original se resiente.

Además contiene una incongruencia, agudamente señalada por García-Valdecasas[9]: si Celestina le dice a Melibea que el mal y el remedio de Calisto provienen de una misma fuente (y así lo entiende Melibea, puesto que lo repite), después no puede poner el pretexto del dolor de muelas del joven, dolor que desde luego no puede provenir de Melibea. Una incongruencia de ese calibre puede muy legítimamente entenderse como indicio de que la adición y el texto original son de autores distintos.

[9] García-Valdecasas, *op. cit*, p. 355.

La adición segunda no hace sino confirmar el gusto de Rojas por alargar los parlamentos, atentando contra su naturaleza teatral.

Cuarto caso: Celestina, Melibea y Lucrecia (acto IV)

Presunto texto original:

> CEL. Señora, porque mi limpio motivo me hizo creer que, aunque en menos lo propusiera, no se había de sospechar mal. Por Dios que no me culpes. Y si él otro yerro ha hecho, no redunde en mi daño; no quiebre la soga por lo más delgado. No paguen justos por pecadores, que no es, señora, razón que su atrevimiento acarree mi perdición. Que no es otro mi oficio, sino servir a los semejantes: desto vivo y desto me arreo. Nunca fue mi voluntad enojar a unos por agradar a otros, aunque hayan dicho a tu merced en mi ausencia otra cosa.
> MEL. Por cierto, tantos y tales loores me han dicho de tus mañas que no sé si crea que pidías oración.

Texto tras las adiciones primera y segunda:

> CEL. Señora, porque mi limpio motivo me hizo creer que, aunque en menos lo propusiera, no se había de sospechar mal. *Que, si faltó el debido preámbulo, fue porque la verdad no es necesario abundar de muchas colores. Compasión de su dolor, confianza de tu magnificencia ahogaron en mi boca la expresión de la causa. Y pues conoces, señora, que el dolor turba, la turbación desmanda y altera la lengua, la cual había de estar siempre atada con el seso,* por Dios que no me culpes. Y si él otro yerro ha hecho, no redunde en mi daño; *no tengo otra culpa sino ser mensajera del culpado*. No quiebre la soga por lo más delgado. *No seas la telaraña, que no muestra su fuerza sino contra los flacos animales.* No paguen justos por pecadores. *Imita la divina justicia, que dijo: El ánima que pecare, aquella misma muera; la humana, que jamás condena al padre por el delicto del hijo ni al hijo por el del padre.* Ni es, señora, razón que su atrevimiento acarree mi perdición; *aunque, según su merecimiento, no ternía en mucho que fuese él el delincuente y yo la condemnada.* Que no es otro mi oficio, sino servir a los semejantes: desto vivo y desto me arreo. Nunca fue mi voluntad enojar a unos por agradar a otros, aunque hayan dicho a tu merced en mi ausencia otra cosa. *Al fin, señora, a la firme verdad el viento del vulgo no la empece. Una sola soy en este limpio trato. En toda la ciudad pocos tengo descontentos. Con todos cumplo, los que algo me mandan, como si toviese veinte pies y otras tantas manos*.
> MEL. *No me maravillo, que un solo maestro de vicios dicen que basta para corromper un gran pueblo.* Por cierto, tantos y tales loores me han dicho de tus mañas que no sé si crea que pidías oración.

Comentario

Tras la primera adición, el texto se llena de sentencias (tres de Petrarca), una cita literal de Diego de San Pedro, otra de la Biblia, y un ejemplo zoológico. La consecuencia ya la hemos visto en casos anteriores: el diálogo queda mucho menos ágil y teatral.

En esta adición encontramos además una digresión de tipo jurídico, muy propia del jurista Rojas pero muy impropia en boca de Celestina: "Imita la divina justicia, que dijo: El ánima que pecare, aquella misma muera; la humana, que jamás condena al padre por el delicto del hijo ni al hijo por el del padre".

La segunda adición está en la misma línea de la primera: añade otra sentencia del *Índice* de Petrarca –la pronuncia Melibea- y alarga aún más el parlamento de Celestina. La consecuencia inmediata es romper la concatenación entre las intervenciones de los personajes: en el texto original, la queja de Celestina por su injusta mala fama ("aunque hayan dicho a tu merced"), provoca la contestación confirmativa de Melibea ("tantos y tales loores me han dicho"); inmediatez que se pierde tras la interpolación.

Quinto caso: Celestina y Pármeno (acto VII)

Presunto texto original:

> CEL. […] Todavía me parece que te quedan reliquias vanas: hablando por antojo, más que por razón, desechas el provecho por contentar la lengua. Bien creo que de tu yerro sola la edad tiene culpa. Espero en Dios que variarán tus costumbres creciendo y viendo cosas nuevas cada día. Si tú tovieras memoria, hijo Pármeno, del pasado amor que te tuve, la primera posada que tomaste, venido nuevamente en esta ciudad, había de ser la mía.

Texto tras la adición primera (*Comedia*):

> CEL. […] Todavía me parece que te quedan reliquias vanas: hablando por antojo, más que por razón, desechas el provecho por contentar la lengua. *Óyeme si no me has oído, y mira que soy vieja, y el buen consejo mora en los viejos y de los mancebos es propio el deleite*. Bien creo que de tu yerro sola la edad tiene culpa. Espero en Dios que variarán tus costumbres *variando el cabello; digo, hijo*, creciendo y viendo cosas nuevas cada día. *Porque la mocedad en solo lo presente se impide y ocupa a mirar; mas la madura edad no deja presente ni pasado ni porvenir*. Si tú tovieras memoria, hijo Pármeno, del pasado amor que te

> tuve, la primera posada que tomaste, venido nuevamente en esta ciudad, había de ser la mía.

Texto tras la adición segunda de la *Tragicomedia* (en cursiva subrayada):

> CEL. […] Todavía me parece que te quedan reliquias vanas: hablando por antojo, más que por razón, desechas el provecho por contentar la lengua. *Óyeme si no me has oído, y mira que soy vieja, y el buen consejo mora en los viejos y de los mancebos es propio el deleite*. Bien creo que de tu yerro sola la edad tiene culpa. Espero en Dios que *serás mejor para mí de aquí adelante, y mudarás el ruin propósito con la tierna edad. Que, como dicen, múdanse las costumbres con la mudanza del cabello y variación; digo, hijo,* creciendo y viendo cosas nuevas cada día. *Porque la mocedad en sólo lo presente se impide y ocupa a mirar; mas la madura edad no deja presente ni pasado ni porvenir*. Si tú tovieras memoria, hijo Pármeno, del pasado amor que te tuve, la primera posada que tomaste, venido nuevamente en esta ciudad, había de ser la mía.

Comentario.

Aunque la amplificación que se hace en la adición segunda no es muy extensa, se trata de un caso particularmente interesante. La sencilla formulación del presunto texto original queda amplificada con la inclusión de tres adiciones primeras -tres sentencias de Petrarca-. Lo más curioso es que la segunda sentencia ("variando el cabello") está interpolada de forma bastante acertada, conservando un eco de ella pero sin copiarla literalmente. Sin embargo parece que Rojas quedó descontento, y en la corrección de la *Tragicomedia* actúa como lo hace normalmente: copiando literalmente, por si acaso no se había notado que era una sentencia. Es una corrección que encuentro muy significativa, ya que Rojas deja bien en evidencia sus criterios como escritor.

Obsérvese también, tanto en las adiciones primeras como en las segundas, la acumulación de adjetivos antepuestos (*ruin propósito, tierna edad, madura edad*), rasgo estilístico ajeno al primer autor.

Sexto caso: Calisto, Sempronio y Pármeno (acto VIII)

Presunto texto original:

> CAL. […] Daca mis ropas, iré a la Madalena. Rogaré a Dios aderece a Celestina y ponga en corazón a Melibea mi remedio, o dé fin en breve a mis tristes días.
> SEMP. No te fatigues tanto. No lo quieras todo en una hora. Quisieras tú ayer que te trajeran a la primera habla, amanojada y envuelta en su

> cordón, a Melibea; como si hobieras enviado por otra cualquiera mercaduría a la plaza, en que no hobiera más trabajo de llegar y pagalla.

Texto tras la adición primera (*Comedia*):

> CAL. […] Daca mis ropas, iré a la Madalena. Rogaré a Dios aderece a Celestina y ponga en corazón a Melibea mi remedio, o dé fin en breve a mis tristes días.
> SEMP. No te fatigues tanto. No lo quieras todo en una hora*, que no es de discretos desear con grande eficacia lo que puede tristemente acabar. Si tú pides que se concluya en un día lo que en un año sería harto, no es mucha tu vida.*
> *CAL. ¿Quieres decir que soy como el mozo del escudero gallego?*
> *SEMP. No mande Dios que tal cosa yo diga, que eres mi señor. Y, demás desto, sé que, como me galardonas el buen consejo, me castigarías lo mal hablado. Verdad es que nunca es igual la alabanza del servicio o buena habla, que la reprehensión y pena de lo mal hecho o hablado.*
> *CAL. No sé quién te avezó tanta filosofía, Sempronio.*
> *SEMP. Señor, no es todo blanco aquello que de negro no tiene semejanza. Tus acelerados deseos, no medidos por razón, hacen parecer claros mis consejos.* Quisieras tú ayer que te trajeran a la primera habla, amanojada y envuelta en su cordón, a Melibea; como si hobieras enviado por otra cualquiera mercaduría a la plaza, en que no hobiera más trabajo de llegar y pagalla.

Texto tras la adición segunda (*Tragicomedia*):

> CAL. […] Daca mis ropas, iré a la Madalena. Rogaré a Dios aderece a Celestina y ponga en corazón a Melibea mi remedio, o dé fin en breve a mis tristes días.
> SEMP. No te fatigues tanto. No lo quieras todo en una hora, *que no es de discretos desear con grande eficacia lo que puede tristemente acabar. Si tú pides que se concluya en un día lo que en un año sería harto, no es mucha tu vida.*
> *CAL. ¿Quieres decir que soy como el mozo del escudero gallego?*
> *SEMP. No mande Dios que tal cosa yo diga, que eres mi señor. Y, demás desto, sé que, como me galardonas el buen consejo, me castigarías lo mal hablado. <u>Aunque dicen que no</u> es igual la alabanza del servicio o buena habla <u>con</u> la reprehensión y pena de lo mal hecho o hablado.*
> *CAL. No sé quién te avezó tanta filosofía, Sempronio.*
> *SEMP. Señor, no es todo blanco aquello que de negro no tiene semejanza <u>ni es todo oro cuanto amarillo reluce</u>. Tus acelerados deseos, no medidos por razón, hacen parecer claros mis consejos.* Quisieras tú ayer que te trajeran a la primera habla, amanojada y envuelta en su

> cordón, a Melibea; como si hobieras enviado por otra cualquiera mercaduría a la plaza, en que no hobiera más trabajo de llegar y pagalla.

Comentario.

El texto que consideramos original no puede ser más perfecto en su concisión: Sempronio aconseja a Calisto, con naturalidad y sentido común, que tenga paciencia, ya que Melibea no es una mercancía que se pueda comprar en la plaza. La adición primera, muy extensa, interrumpe este sencillo consejo para intercalar una sentencia de Petrarca, a la que se encadenan después un refrán (el escudero gallego) y otras dos sentencias. Se hace difícil creer que el autor del texto original desvirtúe voluntariamente su texto de tal manera.

La adición segunda corrige un poco (sin mejorarla) la redacción de una de las sentencias y añade al final otro dicho más: parece claro que ambas adiciones son fruto de la misma mano, de la misma mentalidad.

Séptimo caso: Celestina, Sempronio, Pármeno, Elicia y Areúsa (acto IX)

Presunto texto original:

> CEL. […] Después que me fui haciendo vieja, no sé mejor oficio a la mesa que escanciar, porque quien la miel trata, siempre se le pega dello. Pues de noche, en invierno, no hay tal escalentador de cama: que, con dos jarrillos destos que beba cuando me quiero acostar, no siento frío en toda la noche. Que un cortezón de pan ratonado me basta para tres días.
> SEMP. Tía, señora, a todos nos sabe bien.

Texto tras las adiciones primera y segunda:

> CEL. […] Después que me fui haciendo vieja, no sé mejor oficio a la mesa que escanciar, porque quien la miel trata, siempre se le pega dello. Pues de noche, en invierno, no hay tal escalentador de cama: que, con dos jarrillos destos que beba cuando me quiero acostar, no siento frío en toda la noche. *Desto aforro todos mis vestidos cuando viene la navidad; esto me calenta la sangre; esto me sostiene continuo en un ser; esto me hace andar siempre alegre; esto me para fresca; desto vea yo sobrado en casa, que nunca temeré el mal año*. Que un cortezón de pan ratonado me basta para tres días. *Esto quita la tristeza del corazón, más que el oro ni el coral; esto da esfuerzo al mozo y al viejo fuerza, pone color al descolorido, coraje al cobarde, al flojo diligencia, conforta los celebros, saca el frío del estómago, quita el hedor del anélito, hace potentes los fríos, hace sufrir los afanes de las labranzas, a los cansados segadores*

> *hace sudar toda agua mala, sana el romadizo y las muelas, sostiénese sin heder en la mar, lo cual no hace el agua. Más propriedades te diría dello que todos tenéis cabellos. Así que no sé quien no se goce en mentarlo. No tiene sino una tacha: que lo bueno vale caro y lo malo hace daño, así que con lo que sana el hígado enferma la bolsa. Pero todavía con mi fatiga busco lo mejor, para eso poco que bebo, una sola docena de veces a cada comida. No me harán pasar de allí, salvo si no soy convidada como agora.*
> *PARM . Madre, pues tres veces dicen que es bueno y honesto todos los que escribieron.*
> *CEL. Hijos, estará corrupta la letra, por trece tres*.
> SEMP. Tía, señora, a todos nos sabe bien.

Comentario

Una vez más asistimos a la amplificación, hasta extremos asombrosos. En el texto que creemos original, Celestina se limita a expresar su gusto por el vino, contraponiéndolo con su escasa afición a la comida.

La primera adición (una larga enumeración, con reiteración de anáforas) convierte lo que era un simple comentario humorístico en un prolijo canto de alabanza al vino. La segunda adición es de la misma mano: demuestra el mismo concepto idiomático y la misma falta de sentido artístico.

Como ha señalado García-Valdecasas, el autor de estas adiciones, de humor facilón sobre el consumo exagerado de vino (hemos visto otra en el acto IV, y hay otra más en la *Tragicomedia,* en el acto III), es el mismo: es un escritor con poco sentido de la proporción y sin el fino sentido del humor del autor primitivo[10].

Octavo caso: Lucrecia, Celestina, Sempronio, Pármeno, Elicia y Areúsa (acto IX)

Presunto texto original:

> LUCR. Buena pro os haga, tía y la compañía. Dios bendiga tanta gente y tan honrada.
> CEL. ¿Tanta, hija? ¿Por mucha has ésta? Bien parece que no me conociste en mi prosperidad, hoy ha veinte años. ¡Ay, quien me vido y quien me vee agora no sé cómo no quiebra su corazón de dolor! Yo vi, mi amor, a esta mesa donde agora están tus primas asentadas, nueve

[10] García-Valdecasas, *op. cit*., p. 119 y 121.

> mozas de tus días, que la mayor no pasaba de deciocho años y ninguna había menor de catorce.
> LUCR. Trabajo tenías, madre, con tantas mozas; que es ganado muy trabajoso de guardar.

Texto tras las adiciones primera y segunda:

> LUCR. Buena pro os haga, tía y la compañía. Dios bendiga tanta gente y tan honrada.
> CEL. ¿Tanta, hija? ¿Por mucha has ésta? Bien parece que no me conociste en mi prosperidad, hoy ha veinte años. ¡Ay, quien me vido y quien me vee agora no sé cómo no quiebra su corazón de dolor! Yo vi, mi amor, a esta mesa donde agora están tus primas asentadas, nueve mozas de tus días, que la mayor no pasaba de deciocho años y ninguna había menor de catorce. *Mundo es, pase, ande su rueda, rodee sus alcaduces, unos llenos, otros vacíos. Ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanece, su orden es mudanzas. No puedo decir sin lágrimas la mucha honra que entonces tenía, aunque por mis pecados y mala dicha poco a poco ha venido en diminución. Como declinaban mis días, así se diminuía y menguaba mi provecho. Proverbio es antiguo: que cuanto al mundo es, o crece o descrece, todo tiene sus límites, todo tiene sus grados. Mi honra llegó a la cumbre, según quien yo era; de necesidad es que desmengüe y abaje. Cerca ando de mi fin. En esto veo que me queda poca vida. Pero bien sé que subí para descender, florecí para secarme, gocé para entristecerme, nací para vivir, viví para crecer, crecí para envejecer, envejecí para morirme. Y pues esto antes de agora me consta, sofriré con menos pena mi mal; aunque del todo no pueda despedir el sentimiento, como sea de carne sentible formada.*
> LUCR. Trabajo tenías, madre, con tantas mozas; que es ganado muy trabajoso de guardar.

Comentario

En lo que consideramos el texto original, hay una coherencia entre la mención a las "nueve mozas" de las que habla Celestina y el comentario posterior de Lucrecia. Esta coherencia queda en entredicho –cada vez más– al intercalar las dos adiciones. La adición primera está formada con diversas sentencias (dos de ellas de Petrarca). La segunda se inicia con otra sentencia más del mismo autor.

La causa de la injerencia de las interpolaciones es la misma que ya hemos encontrado en casos anteriores: basta que Celestina mencione la caída de su prosperidad para que Rojas aproveche la coyuntura y ponga en su boca un párrafo lleno de "sentencias filosofales".

En ambas adiciones el retoricismo es constante: hipérbatos, contrastes, concatenaciones… Aparecen también crudos latinismos sintácticos: "como sea de carne sensible formada". Un estilo bien contrario al del texto primitivo.

Noveno caso: Sempronio, Pármeno, Calisto, Celestina (acto XI)

Presunto texto original:

> SEMP. No sea ruido hechizo, que nos quieran tomar a manos a todos. Cata, madre, que así se suelen dar las zarazas en pan envueltas, porque no las sienta el gusto.
> PÁRM. Nunca te oí decir mejor cosa. Mucha sospecha me pone el presto conceder de aquella señora, y venir tan aína en todo su querer de Celestina.
> CAL. ¡Callad, locos, bellacos, sospechosos! Parece que dais a entender que los ángeles sepan hacer mal. Sí, que Melibea ángel disimulado es, que vive entre nosotros.

Texto tras las adiciones primera y segunda:

> SEMP. No sea ruido hechizo, que nos quieran tomar a manos a todos. Cata, madre, que así se suelen dar las zarazas en pan envueltas, porque no las sienta el gusto.
> PÁRM. Nunca te oí decir mejor cosa. Mucha sospecha me pone el presto conceder de aquella señora, y venir tan aína en todo su querer de Celestina, *engañando nuestra voluntad con sus palabras dulces, y prestas por hurtar por otra parte, como hacen los de Egipto cuando el signo nos catan en la mano. Pues alahé, madre, con dulces palabras están muchas injurias vengadas. El manso boezuelo con su blando cencerrar trae las perdices a la red; el canto de la serena engaña los simples marineros con su dulzor. Así esta con su mansedumbre y concesión presta querrá tomar una manada de nosotros a su salvo; purgará su inocencia con la honra de Calisto y con nuestra muerte. Así como corderica mansa que mama su madre y la ajena, ella con su segurar tomará la venganza de Calisto en todos nosotros, de manera que con la mucha gente que tiene podrá cazar a padres e hijos en una nidada y tú estarte has rascando a tu fuego, diciendo: "A salvo está el que repica".*
> CAL. ¡Callad, locos, bellacos, sospechosos! Parece que dais a entender que los ángeles sepan hacer mal. Sí, que Melibea ángel disimulado es, que vive entre nosotros.

Comentario

El presunto texto primitivo es de una lógica aplastante: ante la noticia traída por Celestina de que Melibea concede a Calisto una entrevista, los dos mozos se atreven a intervenir expresando sus dudas, que son rápidamente cortadas por el amo.

La adición primera alarga las protestas de Pármeno, oscureciendo el pasaje con una alusión a los engaños de los gitanos, eco del *Diálogo del viejo, el amor y la hermosa*. La segunda adición es aún más nociva: la verbosidad del criado, en larga y enrevesada cháchara con Celestina, como si al amo no estuviera delante; los consabidos ejemplos zoológicos tan del gusto de Rojas… Todo se suma para hacer un texto poco creíble artísticamente.

Esta segunda adición, además, plantea un problema que -dada la inmensidad de la bibliografía celestinesca- ignoro si alguna vez se ha planteado. Obsérvese que Pármeno, hablando con Celestina, se refiere a Calisto, estando él presente, con su nombre de pila. Una asombrosa falta de respeto que no se da en ningún otro momento de la obra[11]. Por tanto, el pasaje podría ser un aparte entre Celestina y Pármeno, lo que sería bastante desacertado, teatralmente hablando, dada su desproporcionada extensión. En uno u otro caso, tanto si es un aparte como si no lo es, esta adición resulta sumamente defectuosa.

La larga adición provoca también que la riña de Calisto a los dos criados, que en el texto primitivo es absolutamente natural, sea menos oportuna, ya que la intervención de Sempronio hace largo rato que está olvidada.

Una vez más aparecen en las adiciones los adjetivos antepuestos y los epítetos, característicos de Rojas y no del autor primitivo: *dulces palabras, manso boezuelo, blando cencerrar, simples marineros, corderica mansa*.

Conclusiones

Del análisis de los nueve casos precedentes parece desprenderse lo siguiente:

1º.- La adiciones primeras y segundas son idénticas en lo que se refiere a estilo, fuentes, criterios estéticos y concepción de la obra.

[11] En el primer acto de la *Comedia*, Pármeno se dirige en una ocasión a su amo con el nombre de pila: "Quéjome, Calisto, de la dubda de mi fidelidad y servicio". Este vocativo tan impropio fue sustituido en la *Tragicomedia* por el vocativo habitual "señor".

Retoricismo, adjetivación antepuesta, sentencias de Petrarca, son sus rasgos característicos.

2º.- A su vez, las adiciones son radicalmente distintas de los textos originales, mucho más concisos y aptos para el diálogo teatral.

3º.- Independientemente de los distintos gustos estéticos de los lectores (preferencia por textos más o menos retóricos), objetivamente muchas adiciones primeras y segundas empeoran el texto al hacer que los diálogos pierdan coherencia.

4º.- Las adiciones dañan también la caracterización de los personajes. Así ocurre con Celestina y su afición al vino, Sempronio y sus filosofías, o Pármeno y su falta de respeto a Calisto.

Por consiguiente,

A) Parece que la existencia de adiciones primeras a lo largo de toda la *Comedia* es un hecho difícilmente discutible.

B) Las adiciones primeras y segundas son del mismo escritor, el cual no es quien redactó los textos primitivos. Es completamente legítimo, por tanto, atribuir estos al "primer autor" (como le llama Rojas en sus prólogos), y atribuir las adiciones a Rojas, quien, según su propia declaración, metió la pluma en el texto por dos veces.

C) Editar la *Tragicomedia* como estado preferible de *La Celestina* es una decisión como mínimo cuestionable, puesto que ofrece lecturas más oscuras y prolijas que la versión original; atenta contra la naturaleza teatral de la obra -por el alargamiento de las intervenciones y la pérdida de coherencia entre ellas - ; y daña la acertadísima caracterización de los personajes que traza el primer autor.

Bibliografía citada

Alonso Asenjo, Julio, "Bases y despegue del teatro como instrumento educativo en la Edad Moderna", *TeatrEsco* 4 (2010): 29-62.

Bernaldo de Quirós Mateo, José Antonio, "El bachiller Fernando de Rojas acabó (y empeoró) la *Comedia de Calisto y Melibea*. Veinte ejemplos", *Etiópicas,* 5 (2009), pp. 162-184.

Bernaldo de Quirós Mateo, José Antonio, ed., *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia la "Celestina" anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, Manuscritos, 2010.

Cantalapiedra, Fernando, *Lectura semiótico-formal de "La Celestina"*, Kassel, Reichenberger, 1986.

--- "Sentencias petrarquistas y adiciones a la *TragiComedia de Calisto y Melibea*", en P. Botta, F. Cantalapiedra, K. Reichenberger y J. Snow (eds.), *Tras los pasos de La Celestina*, Kassell, Reichenberger, 2001, pp. 55–154.

García-Valdecasas, José Guillermo, *La adulteración de "La Celestina"*, Madrid, Alianza, 2000.

Marciales, Miguel, ed., Fernando de Rojas: *Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 1985, 2 vols.

Menarini, Piero: "Il *Romeo e Giulietta* spagnolo scopre un papà mezzo italiano", *Libero*, Milano, XLVI, 14-I-2011, n° 11, p. 32.

Prieto, Remedios, "Reseña" de Bernaldo de Quirós, ed., *Comedia de Calisto y Melibea*, *Celestinesca* 34 (2010), pp. 205-214.

Sánchez, Antonio, y Prieto, Remedios, *Fernando de Rojas y "La Celestina"*, Madrid, Teide, 1991.

LA POESÍA DE LOS *DESENGAÑOS AMOROSOS* DE MARÍA DE ZAYAS Y SU FUNCIÓN UNIFICADORA EN EL MARCO NARRATIVO[1]

Benito Quintana
University of Hawaii at Mānoa

El trabajo literario de María de Zayas y Sotomayor ha sido explorado con detenimiento por varios críticos quienes se han enfocado en sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1634), en su *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* o *Desengaños amorosos* (1647), y en su única comedia conocida *La traición en la amistad* (1618-1620). En contraste, pocos críticos se han aproximado al estudio de su producción poética.[2] A pesar de que ésta no es de una calidad estilística particularmente memorable, los pasajes poéticos intercalados en las obras narrativas de los Desengaños amorosos cobran relevancia cuando se analizan narratológicamente y se presta especial atención a la focalización de los personajes que cantan los poemas.

Estos momentos poéticos podrían parecer superfluos porque, aparentemente, no contribuyen al avance de la narrativa. De hecho, los poemas parecen simplemente hacerse eco de las manifestaciones de amor, celos, engaños y desengaños de los personajes y su omisión en la lectura podría sustentar dicha opinión. Sin embargo, cuando analizamos los poemas desde la perspectiva del sujeto enunciador y consideramos también la estructura del marco narrativo de la obra, podemos identificar cómo los poemas no son meros ejercicios líricos por parte de Zayas sino que crean una narrativa adicional interna que resumen los aspectos

[1] Una versión abreviada de este trabajo se presentó en octubre de 2006 en el congreso de la Asociación de Escritoras de España y las Américas, 1300-1800 (AEEA, actualmente GEMELA) celebrado en Washington, DC.

[2] Las excepciones notables son los trabajos de Susan Paun de García, "Love and Deceit in the Works of Doña María de Zayas y Sotomayor", Dissertation, University of Michigan, 1987, y de Julián Olivares y Elizabeth S. Boyce "Introducción", en *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1993, pp. 1-95.

fundamentales de la fábula principal y conectan a todos los desengaños entre sí. Esta técnica narrativa demuestra que a nivel estilístico los poemas de Zayas no son una adición caprichosa, sino que cumplen una función narrativa que enriquece el texto. A través de la lectura de los poemas y su consideración narratológica en función del marco principal de la obra, encontramos que los personajes cobran aún más complejidad, lo que nos permite observar con mayor detenimiento sus más profundos sentimientos en torno al deseo.[3]

Partiendo desde un análisis narratológico de los pasajes poéticos y su focalización, mi lectura del texto de Zayas subraya el aspecto más inmediato, complementario a la narrativa en prosa que crea una narrativa adicional interna. Al nivel más amplio, los poemas sirven de puente entre los desengaños unificando el texto de Zayas, y al referir a algún mito clásico con sus correspondientes arquetipos desde los cuales se basa la fábula primaria, se expanden los niveles de interpretación en torno a los personajes. Con frecuencia, a través del poema y su referencia clásica el sujeto enunciador revela sus sentimientos más íntimos en torno al deseo y la situación en la cual se encuentra en ese momento. Con estas consideraciones podemos identificar cuatro funciones fundamentales de los poemas en los *Desengaños*: primero, son una ventana a los sentimientos íntimos de los personajes; segundo, funcionan como un resumen o cápsula narrativa de algún aspecto de la fábula; tercero, crean una segunda narrativa desde la focalización interna del personaje que experimenta los acontecimientos; y cuarto, entrelazan las experiencias de cada protagonista rompiendo los marcos narrativos internos y uniéndose

[3] Frederick de Armas ha mostrado cómo Zayas modela a sus personajes utilizando a las diosas y heroínas clásicas, añadiendo complejidad a sus perfiles, mientras que Margarita Levisi ha postulado que las historias hagiográficas son utilizadas por Zayas para caracterizar a las heroínas de los desengaños. Para un estudio más detallado del uso del mito clásico y la hagiografía en Zayas ver, Frederick de Armas, "Psyche's Fall and Magdalene's Cross, Myth and Hagiography in María de Zaya's *Tarde llega el desengaño*", en *Estudios en honor de Janet Pérez: El sujeto femenino en escritoras hispánicas*, eds. Susana Cavallo, Luis A. Jiménez y Oralia Preble-Niemi, Maryland, Scripta Humanistica, 1998, pp. 3-15. y Margarita Levisi, "La crueldad en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas", en *Estudios literarios de Hispanistas Norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, eds. Josp M. Sola-Solé, Alessandro Crisafulli y Bruno Damiani, Barcelona, Hispam, 1974, pp. 447-456. Ninguno de los dos, sin embargo, menciona la función de la poesía como un posible recurso que puede enriquecer la caracterización de los personajes.

así al marco narrativo principal. Mi análisis se enfocará en los pasajes poéticos de "La esclava de su amante" (primer desengaño) y "Amar sólo por vencer" (sexto desengaño) así como en algunos poemas de transición entre los desengaños y la conexión narrativa que Zayas utiliza propiamente para unificar totalmente su obra. Es decir, en el nivel narratológico la voz poética funciona como un narrador secundario (interno) que expresa los sentimientos e ideas que el narrador primario (externo) omite, convirtiéndose en una herramienta esencial para interpretar correctamente la fábula insertada a través del poema y la fábula primaria del desengaño según va siendo narrado.[4] Como señala Mieke Bal, la fabula insertada no sólo explica la fábula primaria, sino que tiene la capacidad de influenciarla. Tal estructura, continúa Bal, más que una simple técnica narrativa, es una parte integral de la poética del texto y debe entenderse como tal.[5] En el caso del texto de Zayas, los poemas intercalados en el desengaño irrumpen e interrumpen en la narrativa del marco en el que se enuncian, mientras que los declarados entre un desengaño y el próximo—cantados por Isabel/Zelima,—retoman el núcleo del desengaño anterior antes de introducir el siguiente.[6] Al romper los marcos narrativos internos, los poemas de transición conectan las fábulas internas—los desengaños—con la fábula primaria—la del sarao y entretenimiento honesto—vinculándose al final con el marco más externo: la decisión de Lisis de ingresar a un convento donde está Dios, el único amante que no desengaña.[7]

[4] Mieke Bal explica en *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 2a ed., Toronto, University of Toronto Press, 1994, que el cambio de nivel narrativo en un texto—enmarcado por una serie de signos, entre ellos un verbo declarativo—establece "a personal language situation of the second level (CN2)" que dramatiza el momento del habla del personaje. Bal, *op. cit.*, p. 48.

[5] Bal, *Op. Cit*., p. 54.

[6] Isabel es siempre la que declama todos los pasajes poéticos entre un desengaño y el próximo con excepción de los romances al finalizar la introducción y el final del desengaño quinto que son cantados por los músicos.

[7] William H. Clamurro ha mostrado cómo la multitud de voces narrativas que Zayas crea en "Estragos que causa el vicio" (décimo desengaño) provocan una desorientación en los personajes del sarao—y en el lector—a imitación del delirio temporal de Lisis. Para un estudio más detallado del uso de los niveles narrativos con un propósito desorientador, ver Clamurro, "Madness and Narrative Form in 'Estragos que causa el vicio'.", en *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*, eds. Amy R. Williamsen y Judith A. Whitenack, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1995, pp. 219-233.

Comenzando con el nivel más íntimo de la estructura narrativa, es decir en los momentos poéticos internos al desengaño, la fábula insertada a través del poema frecuentemente utiliza arquetipos mitológicos para revelar características que tienen influencia sobre la narrativa primaria del desengaño. En "La esclava de su amante", el hilo narrativo en torno a los celos lo inicia Isabel/Zelima. Este desengaño es particular porque lo narra Zelima, la protagonista de la historia. Mientras ella desaparece del estrado para cambiar su atuendo, los músicos cantan un romance enfocado en los celos de los amantes. En el romance, la voz narrativa clama por Salicio, su amante, que la ha abandonado haciendo de sus ojos "caudalosas fuentes" que emanan copiosas lágrimas y extienden el tiempo de su dolor hasta la eternidad.[8] Tal como anticipa el final del desengaño que cuenta Isabel, el romance cantado prepara el espacio narrativo de la fábula insertada.

Zelima, ahora ya transformada en Isabel Fajardo, narra sus aventuras y experiencias, y a petición de Lisis declama el soneto que don Manuel le cantó revelando la pasión que tenía por ella y la traición que él ejecutará más adelante. Antes de iniciar, Isabel declara que como parte del cortejo él a ella y ella a él se llamaban respectivamente Salicio y Belisa.[9] Desde la perspectiva de la narratología, la sustitución onomástica no es simplemente una parte integral del cortejo, sino que añade un nivel adicional de desplazamiento entre la narrativa primaria de Isabel, el mundo pastoril creado por los nombres seleccionados, y su relación aludida en el soneto con la referencia clásica a Filomena y Progne como víctimas de la violencia masculina:

> A un diluvio la tierra condenada,
> que toda se anegaba en sus enojos,
> ríos fuera de madre eran sus ojos,
> porque ya son las nubes mar airada.
> La dulce Filomena retirada,
> como no ve del sol los rayos rojos,
> no le rinde canciones en despojos,
> por verse sin su luz desconsolada.
> Progne lamenta, el ruiseñor no canta,
> sin belleza y olor están las flores,
> y estando todo triste de este modo,
> con tanta luz, que al mismo sol espanta,

[8] María de Zayas y Sotomayor, *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños Amorosos]*, 1647, 3a. ed, Madrid, Cátedra, 1998, p. 121.

[9] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p 132.

toda donaire, discreción y amores,
salió Belisa, y serenóse todo.[10]

Como bien han señalado Olivares y Boyce, el soneto sólo puede entenderse en su totalidad "a la luz de la narración".[11] A través del desfasamiento narrativo que aleja a Isabel y a don Manuel de la cercanía del momento de enunciación, se incrementa la complejidad de la identidad de la protagonista−narradora Isabel/Zelima. Los planos narrativos e identidades se multiplican y también extienden a las demás participantes de los otros desengaños cuestionando, según Rolón-Collazo, la "identidad única de los otros personajes".[12] Pero es precisamente esta multiplicidad lo que le permite a la voz poética onomásticamente alejada hablar con mayor libertad y de hacerlo no sólo desde la perspectiva individual, sino colectiva en la que la comunidad de narradoras comparten sentimientos y experiencias comunes. Dentro de la estructura global de la novela de Zayas, y a través de las fábulas de los poemas insertados en la narrativa, el texto cobra una cualidad particular. En su obra, Zayas reúne características de la comunidad femenina que reflejan solidaridad, amistad y convenciones amorosas que no requieren de los apuntalamientos y la aprobación del hombre.[13]

En este caso don Manuel aprovecha tal alejamiento para reclamarle a Isabel su falta de atención hacia él, y arrojando el instrumento musical al terminar de cantar el soneto le reclama: "¿Qué me importa a mí que salga el sol de Belisa en el oriente a dar alegría a cuantos la ven, si para mí está siempre convertida en triste ocaso?"[14] Acto seguido, don Manuel sufre un desmayo que lo incapacita por varios días preocupando a todas las asistentes.[15] El narrador original del poema (don Manuel) y el actor de los eventos que narra el poema en sí (Salicio) comparten la misma identidad

[10] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 132.

[11] Olivares y Boyce, *op. cit.*, p. 20.

[12] Lissette Rolón-Collazo, "La forma de la novela cortesana según María de Zayas", *Torre de Papel*, 4.2 (1994), pp. 47-60. La cita corresponde a la página 50.

[13] Olivares y Boyce destacan el papel de la comunidad femenina en su análisis de los trabajos poéticos de varias poetas contemporáneas a María de Zayas subrayando las diferencias de las perspectivas y separaciones entre el mundo creado en la poesía masculina y femenina (Olivares y Boyce, *op. cit.*, pp. 86-90). Para un estudio detallado de la poesía amorosa, religiosa, y la comunidad femenina en las poetas del siglo XVII, ver Olivares y Boyce, *op. cit.*

[14] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 132.

[15] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, pp. 132-133.

en la fábula y por lo tanto los signos emotivos contenidos en el soneto se convierten en signos de referencia propia que le permiten a don Manuel expresar públicamente sus sentimientos más íntimos sin apegarse al protocolo social evitando así comprometerse con Isabel y su padre. Don Manuel se aprovecha de este desfase porque sus intenciones no son castas—un poco más tarde don Manuel viola a Isabel[16] y acto seguido promete casarse con ella lo cual nunca cumple—. Su desmayo al finalizar el soneto y su enfermizo y débil carácter que muestra más tarde proyectan características femeninas que él manipula para provocar lástima y pretender poseer una sensibilidad y humildad de espíritu que realmente no tiene. A través de esta manipulación sentimental y sus manifestaciones públicas, don Manuel oculta sus verdaderas intenciones y la integración de la narrativa y los poemas creados por Zayas codifican su crítica a los hombres que usan un comportamiento afeminado con tal de poseer a una mujer. A través del poema y sus correspondientes cambios de nivel narrativo, el soneto revela la lujuria del galán hacia Isabel pero de forma encubierta. Además, el comportamiento que don Manuel muestra inmediatamente después—y en efecto a lo largo de todo el relato—subrayan cuán socialmente incorrectas son sus intenciones, por un lado, y justifican el valor del momento poético como parte integral de la narrativa del desengaño, por el otro.

Un poco más tarde, don Manuel deja caer por descuido sobre el vestido de Isabel una daga que llevaba consigo. La presencia de esta arma le causa un gran disgusto a Isabel quien compone un soneto que resalta sus sentimientos sobre su violación, los eventos transcurridos desde entonces, y las excusas que don Manuel continúa pronunciando para evitar casarse con ella. A través del poema Isabel le dice a don Manuel:

> Toma tu acero cortador, no seas
> causa de algún exceso inadvertido,
> que puede ser, Salicio, que sea Dido,
> si por mi mal quisieses ser Eneas.
> Cualquiera atrevimiento es bien que creas
> de un pecho amante a tu valor rendido,
> muy cerca está de ingrato el que es querido;
> llévale, ingrato, si mi bien deseas.
> Si a cualquiera rigor de aquesos ojos
> te lloro Eneas y me temo Elisa,

[16] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, pp. 137-138.

quítame la ocasión de darme muerte.
Que quieres la vida por despojos,
que me mates de amor, mi amor te avisa;
tú ganarás honor, yo dulce suerte.[17]

Con el soneto Isabel utiliza referencias al mito de Dido y Eneas para focalizar de forma encapsulada su perspectiva y sentimientos en torno a los eventos transcurridos. Además, la referencia mítica le permite a Isabel/Zelima focalizar internamente su experiencia y denunciar tanto el crimen del cual fue víctima como el engaño de don Manuel.

Así mismo la referencia mítica encaja con diversos aspectos de la historia central de Isabel/Zelima. De acuerdo a la mitología clásica, Dido era el objeto de la pasión de Eneas. Éste, a pesar de haberle prometido vivir el resto de su vida con ella, la abandona. En consecuencia, Dido se atraviesa con una espada que Eneas le había obsequiado y se arroja a una hoguera que ella había mandado construir. Siguiendo la versión del mito como lo presenta Virgilio en la *Eneida*, la narrativa del soneto evidencia cómo Zayas adapta a la historia de Isabel/Zelima los rasgos arquetípicos que el mito de Dido y Eneas presentan para ampliar y profundizar en el significado y la perspectiva que Isabel tiene de su situación.[18] Dentro del espacio narrativo Isabel alude al mito para acusar a su violador y anticipar un posible fin a su desengaño. De esta forma el soneto condensa la narrativa de la historia de Isabel/Zelima y utiliza la reinterpretación de la historia clásica para mostrar el descontento que ella tiene hacia don Manuel. Además de la conexión al mito y su correspondiente valor narrativo el soneto provee la focalización interna que revela, en forma codificada, los detalles de los eventos que han afectado a Isabel.

Utilizando una fórmula similar de focalización el tópico de los celos reaparece en el soneto siguiente cuando Isabel experimenta esos sentimientos por la presencia de Alejandra, la mujer a quien ahora don Manuel dedica sus galanterías. El soneto es una advertencia de la brevedad de la vida y el amor, profundiza sobre la situación de Isabel y le advierte a Alejandra cómo don Manuel la abandonó para cortejarla, señal de que hará lo mismo una tercera vez:

[17] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, pp. 140-141.

[18] Para un estudio detallado de las fuentes de los mitos clásicos en el Renacimiento español, ver María Rosa Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.

Pagarásme el agravio con su desvío;
no pienses que has feriado muy barato,
que te has de ver, como yo estoy, celosa.[19]

Más tarde, para mostrar la profundidad de sus sentimientos Isabel/Zelima compone unas décimas extensas donde ella detalla sus celos, la brevedad de la vida, el deseo y el sufrimiento de los desdenes causados por el amante:

Celos tuve, mas, querida,
de los celos me burlaba;
antes en ellos hallaba
sainetes para la vida;
ya, sola y aborrecida,
Tántalo en sus glorias soy;
rabiando de sed estoy,
¡ay, qué penas! ¡ay, qué agravios!,
pues con el agua a los labios,
mayor tormento me doy.
. . . . . .
¡Oh tú, que vives segura
y contenta en casa ajena!
de mi fuego queda llena,
y algún día vivirá,
y la tuya abrasará;
toma escarmiento en mi pena.[20]

De esta forma, Isabel subraya la futilidad de las pasiones humanas y los resultados negativos de la competencia entre mujeres por obtener un hombre. Y mientras ella inicialmente se burlaba de los celos sintiéndose incluso capaz de controlarlos y obtener satisfacción al experimentarlos, ahora, abandonada, sufre una sed comparable a la de Tántalo. Finalmente, sus experiencias le permiten focalizar las circunstancias de manera que su sufrimiento sirva de ejemplo y advertencia de que los hombres siempre estarán cortejando a otras mujeres y en el momento en que se enfaden con la que poseen o cuando encuentre otra que le parezca mejor, fríamente abandonarán a la amada como ella misma reitera en el desenlace de la

[19] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 143.
[20] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 146.

obra declarando: "[¿]no reconocéis que en los hombres no dura más la voluntad que mientras dura el apetito, y en acabándose, se acabó?".[21] Las motivaciones que llevarán a Lisis, Isabel, Laura y Estefanía a ingresar al convento al final de la obra para desposarse con Cristo, el único amante que no desengaña, vienen estableciéndose no sólo en la narrativa y las experiencias de desengaños narrados en los diez relatos, sino que también vienen anticipándose en los momentos poéticos a través de las diversas focalizaciones ahí presentes.

El caso de "Amar sólo por vencer" contrasta con los otros desengaños porque los poemas son recitados por Estefanía quien es en realidad Esteban travestido de mujer. El objeto de su deseo, Laurela, es unos seis años menor que él y su gracia, hermosura y fama son bien conocidas en Madrid.[22] Al ver a Laurela, Esteban se enamora "tan locamente (si se puede decir así) que perdió el entendimiento y la razón" y a imitación del mito de Apolo y Dafne, Esteban aplica todas sus destrezas de músico y poeta para declararle su amor.[23] Sin embargo la posición en la escala estamental de Esteban le imposibilita acercarse a ella. Al enterarse de la gran pasión que Laurela siente por la música, Esteban vende lo que tiene para travestirse de mujer y ofrecer sus servicios en la casa de su amada lo cual le dará acceso a Laurela.[24] Como en la narrativa de Isabel/Zelima, las aventuras de Esteban y Laurela poseen paralelismos con los mitos clásicos. Al igual que Apolo, Esteban posee cualidades para la poesía y la música, mientras que Laurela, una Dafne encarnada, es sumamente joven (apenas cuenta con catorce años) y su poca conciencia de los galanteos de los hombres la hacen ignorar los intentos de Esteban de enamorarla.[25] Al entrar al servicio de Laurela, Esteban—asumiendo su personalidad como la joven dama Estefanía—utiliza sus habilidades musicales para comunicarle en forma encubierta su pasión.

Laurela admira tanto el aspecto de Estefanía que le pide que cante para indagar si su voz le es tan agradable como su rostro.[26] Estefanía inmediatamente toma una guitarra y canta una silva satírica que cuestiona el valor de la vestimenta y critica su deterioro y su capacidad de encubrir

[21] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 507.
[22] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 295.
[23] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 296.
[24] Zayas y Sotomayor, *op. cit.,* p. 298.
[25] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 296.
[26] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 300.

el verdadero estado estamental y sexual del individuo.[27] Con este poema Esteban/Estefanía le ofrece a Laurela una visión personal sobre la diferencia social de ambas, y subraya veladamente su travestismo. Su talento impresiona tanto a Laurela que le da un beso en la mejilla. Es entonces cuando Estefanía intenta por primera vez desvelar su identidad y sus sentimientos al asegurarle que, "desde que el punto que vi tu hermosura, estoy tan enamorada (poco digo: tan perdida), que maldigo mi mala suerte en no haberme hecho hombre" para amarla, servirla, y obtener su favor ya que "el poder de amor también se extiende de mujer a mujer, como de galán a dama".[28] Las grandes risas que provoca su comentario muestra cuán rotundamente falla en sus intentos, pero Esteban continúa usando el canto y la poesía para intentar desvelarse como el hombre que es y no como la dama que pretende ser.

Debido a que su travestismo está tan bien logrado, Estefanía comienza a ser víctima de los galanteos de Bernardo (padre de Laurela) quien la persigue y promete encontrarle un marido de valor si ella accede a sus intenciones.[29] Los desmayos, la melancolía y los cuidados que Estefanía finge para no ser acechada y descubierta por Bernardo hace que los pasajes poéticos sean más directos porque a través de ellos ella intenta mostrar la futilidad del travestismo que le imposibilita enamorar a Laurela:

¡Oh soberana diosa,
así tu Endimión goces segura,
sin que vidas celosa,
ni desprecie por otra tu hermosura;
que te duela mi llanto,
pues sabes qué es amar, y amaste tanto:
ya ves que mis desvelos
nacen de fieros y rabiosos celos!
. . . . . .
Daréte el blanco toro,
de quien Europa, enamorada, goza;
de Midas, el tesoro,
y de Febo, tu hermano, la carroza;
el vellocino hermoso,

[27] Esta silva la utiliza Zayas, en forma un poco modificada, en el tercer acto de su comedia *La traición en la amistad*. Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, pp. 300-305.
[28] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 306.
[29] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, pp. 309-310.

que de Jasón fue premio venturoso,
y por bella y lozana,
juzgaré que mereces la manzana.
. . . . . .
¿Cómo, di, ingrato fiero,
tan mal pagas mi amor, tan mal mi pena?
Mas ¡ay de mí!, que quiero
contar del mar la más menuda arena,
ver en el suelo estrellas,
y en el hermoso cielo plantas bellas;
pues, si lo consideras,
es lo mismo pedirte que me quieras.
Del amor dijo el sabio
que sólo con amor pagar se puede.
No es pequeño mi agravio,
no quiera Amor que sin castigo quede;
pues cuando más te adoro,
si lo entiendes así, confusa ignoro,
y es mi mal tan extraño,
que mientras más te quiero, más me engaño.
. . . . . .
Ojos, ¿no la mirasteis?
Pues pagad el mirar con estas penas.
Corazón, ¿no la amasteis?
Pues sufrid con paciencia estas cadenas.
Razón, ¿no te rendiste?
Pues, di, ¿por qué razón estás tan triste?
¿Pues es mayor fineza
amar en lo que amáis esa tibieza?
¿No sabes que te adoro?
Pues ¿cómo finges que mi amor ignoras?
Mas ¿qué mayor tesoro,
que cuando tú nueva belleza adoras,
halles el pecho mío
tan abrazado, cuando el tuyo frío?
Y ten en la memoria
que amar sin premio es la mayor victoria.[30]

El pasaje poético subraya la infatuación de Esteban, los sacrificios que ha hecho para conquistar a Laurela, el desdén que ella le muestra y los sufrimientos que experimenta por su situación actual. Al mismo tiempo, las declaraciones sumamente directas de Estefanía resaltan sus

[30] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, pp. 311-314.

sentimientos más profundos porque él está convencido de que, provenientes del alma, tienen las mejores intenciones. La pasión extrema y el sufrimiento causado por el amor no correspondido que se encuentra en las referencias mitológicas se muestran sólo en este punto de la narrativa a través del pasaje poético. Por lo tanto, el poema emerge como un vehículo que Esteban/Estefanía utiliza para expresarse directamente. Hacia el final del poema, Estefanía revela su secreto:

> Desháganse los lazos
> del leal y dichoso Hermafrodito,
> pues en ajenos brazos
> a mi hermoso desdén estar permito,
> sin que mi mano airada
> no tome la venganza deseada;
> que con celos bien puedo
> ni respetar deidad, ni tener miedo.[31]

La referencia a Hermafrodito apunta a hacia dos situaciones paralelas en torno al deseo de Estefanía por Laurela y los celos de la primera hacia don Enrique, el galán que también desea a Laurela. Al mismo tiempo, Estefanía expresa una vez más su travestismo y su deseo de mostrarse como Esteban. Al finalizar su canción, Estefanía señala que amar sin premio es la mayor expresión del verdadero amor y subraya que "las almas no son hombres ni mujeres, y el verdadero amor en el alma está […]; y el que amare el cuerpo con el cuerpo, no puede decir que es amor, sino apetito, y de esto nace arrepentirse en poseyendo".[32] A través de la focalización interna que provee el pasaje poético, observamos cómo este comentario de Estefanía subraya el conflicto entre su travestismo y lo que representa el amor desde la perspectiva de la mujer y el hombre.

Así pues, los sentimientos más profundos y filosóficos sobre el amor se reflejan en los pasajes poéticos cantados por Esteban/Estefanía y son reiterados en el dialogo posterior. Estos pasajes muestran la condición del enamorado joven y anticipan el desengaño que sufre Laurela cuando Esteban logra convencerla de huir con él sólo para abandonarla después de revelar su verdadero origen y estado civil. Al cantar su poema, la condición de Esteban/Estefanía como hombre travestido de mujer quien no puede obtener el favor de Laurela por su estatus inferior en la

[31] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 316.
[32] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 317.

estructura estamental del siglo XVII, lo obliga a expresar sus deseos desde una perspectiva idealizada, encubierta y codificada en la mitología y revelar su identidad a través de sus canciones y poesías.

Las expresiones de los sentimientos internos a los desengaños los toma Zelima con sus poemas intercalados los cuales utiliza Zayas para unificar su texto. Zelima, como "personaje/narrador se convierte en personaje/protagónico de una de las narraciones internas" sellando así la conexión entre los diversos marcos narrativos.[33] Al declamar sus poemas la narrativa de cada desengaño se enlazará para vincular los diez desengaños con un efecto totalizador. Tanto en la introducción al texto como en los interludios a los desengaños, los momentos poéticos de Isabel/Zelima cumplen dos funciones. La primera es limitar la temática del sarao a amores, engaños, desengaños y a los problemas que estas manifestaciones del deseo traen consigo. La segunda es comentar el desengaño anterior para conectarlo con los otros a través de un interludio. Estas funciones se ejecutan con un lenguaje simbólico que ocasionalmente alude a figuras mitológicas o religiosas para ilustrar la temática de los desengaños. Tal uso del lenguaje simbólico usado como límite temático del sarao lo encontramos cuando Isabel canta al final de "Tarde llega el desengaño". La alusión a las figuras mitológicas contribuye al efecto totalizador que se ha venido presentando:

> Como Tántalo muero,
> el cristal a la boca,
> y cuando al labio toca,
> y que gustarla quiero,
> de mí se va apartando,
> sin mirar que de sed estoy rabiando.
> ¿Hurté yo la ambrosía?
> ¡Oh Júpiter airado!
> ¿por qué me has castigado
> con tanta tiranía?
> ¡Ay, qué rigor tan fiero,
> que estando junto al bien, por el bien muero!
> ¡Ay, pensamiento mío!,
> ¿qué te han hecho mis ojos,
> que, colmados de enojos,
> es cada cual un río?
> ¡Y tú, sordo de mis quejas,

[33] Rolón-Collazo, *op. cit.*, p. 50.

sin dolerme su mal, llorar los dejas![34]

Estas alusiones al desengaño narrado por Filis son claras y a través de ellas el poema encapsula la esencia del desengaño y subraya la crueldad de los hombres que comenten agravios contra la mujer. En este caso en particular las alusiones revelan la inocencia de Elena y acusan a don Jaime de Aragón de actuar irracionalmente al vengarse cuando su percepción de los hechos es falsa.

Un ejemplo de cómo el lenguaje simbólico de los poemas comenta un desengaño para vincularlo con el resto de los otros se encuentra en el poema intercalado entre "Amar sólo por vencer" (sexto desengaño) y "Mal presagio casar lejos" (séptimo). Es evidente que este poema vincula el sexto desengaño con los otros diez al retomar en el interludio la temática de los amores, engaños y desengaños para pormenorizar las razones por las cuales Lisis decidirá hacerse religiosa la última noche del sarao. Mientras doña Luisa se prepara para comenzar su desengaño, Isabel canta:

Su cruel tiranía
huir pienso animosa;
no he de ser de sus giros mariposa.
En sólo un hombre creo,
cuya verdad estimo por empleo.
Y éste no está en la tierra,
porque es un hombre Dios, que el cielo encierra.
Éste si que no engaña;
éste es hermoso y sabio,
y que jamás hizo a ninguna agravio.[35]

Pero Zayas perfecciona la vinculación de la narrativa interna del sexto desengaño y el marco narrativo externo (el propósito del sarao y la decisión final de Lisis) con el lenguaje simbólico del poema que construye una alusión religiosa a Cristo. Esta alusión enfatiza la temática en torno al peligro que corre la mujer a merced de los hombres y cuan defectuosos son los argumentos con que éstos intentan justificar esas acciones peligrosas. Es más, la alusión reafirma las acciones y la narrativa interna adicional de los poemas que enriquece el texto en prosa. Así pues, a pesar

[34] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 255.
[35] Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 336.

de que las destrezas poéticas de Zayas son un cuanto limitadas, su capacidad para utilizar los poemas como una parte integral de la estructura narrativa la autorizan y muestra que es capaz de crear una estructura bastante compleja que conecta los diversos niveles narrativos externos entre sí.

Los pasajes poéticos en el texto de Zayas ofrecen, entonces, una narrativa adicional interna que descubre los pensamientos e intenciones más íntimos de los personajes. Así pues, la poesía crea una marco totalizador de la narrativa y ofrece un punto de vista interno y personal de los protagonistas. La polifonía ofrecida en las múltiples voces de las mujeres que cuentan desengaños y declaman los cantos y poemas refleja la complejidad de la estructura narrativa que María de Zayas ha elaborado. El deseo expresado por las y los protagonistas no solo es sexual y social sino que, como señala Peter Brooks, es también parte de los mecanismos que mueven internamente la narrativa y la llevan a su culminación.[36] Zayas elabora un texto que presenta a través de los pasajes poéticos una narrativa focalizada por los personajes que experimentan los acontecimientos de los desengaños. Esta técnica narrativa enriquece el texto con múltiples niveles de lectura que proyectan la visión más íntima de los personajes en torno al deseo y subrayan la importancia de los pasajes poéticos. Con el manejo deliberado de los poemas, María de Zayas autoriza la complejidad de su narrativa y justifica que las interrupciones creadas por aquellos son en realidad elementos de suma importancia para comprender la totalidad de su obra.

[36] Peter Brooks, *Reading for The Plot. Design and Intention in Narrative,* New York, Alfred A. Knopf, 1984, p. 37.

«YO NO PRESUMO DE POETA…»
LA TRAYECTORIA DE JUAN DE JÁUREGUI

Francisco Javier Álvarez Amo
Universidad de Córdoba

La trayectoria poética de Jáuregui parece deliberadamente calcada sobre el consabido esquema del "gran Virgilio"[1]: comienza en la bucólica; concluye en la epopeya. Es cierto que, a continuación del aserto previo, hay que matizar: su periplo editorial no empieza ni termina con aportaciones originales, sino con sendas traducciones de Torquato Tasso y de Lucano, quienes, además, distan de representar la poesía eclógica y la poesía épica en su pureza clásica. La importancia de la traducción como género en Jáuregui tiene mucho que ver, en mi opinión, con el hecho de que, en la medida de lo posible, evitase a lo largo de su vida fundamentar su autorrepresentación pública sobre su condición de poeta lírico ni mucho menos sobre su dedicación a las artes plásticas.

Los pintores y dibujantes, aún en tiempo de Velázquez, se consideraban, más que artistas, artesanos; baste con traer a la memoria la discreta posición del propio Diego de Silva dentro del organigrama palaciego. Velázquez, allí, percibía "doce reales diarios, igual [...] que [...] los ayudantes de los barberos"[2]. Y es que, en palacio, "[m]ás lucrativo que pintar [...] era desempeñar cualquier menester vulgar y vil". En el caso concreto de Velázquez, "[s]iempre los barberos eran sus congéneres; no cobraba más que ellos y jerárquicamente algunos le serían superiores". Todavía en 1629, fue necesario que algunos de los primeros espadas de las letras españolas, entre los que se contaba, por entonces, el propio Jáuregui, se pronunciasen en favor de eximir del pago de impuestos a los

[1] Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad, 2002, p. 19.
[2] Véase el instructivo epígrafe "Velázquez, dependiente de Palacio", en José Deleito y Piñuela, *El rey se divierte*, Madrid, Alianza, 2006, pp. 123ss., de donde proceden esta cita y las inmediatas.

profesionales de las artes plásticas[3]. Por más que los contemporáneos de Jáuregui hagan, por tanto, alusión a su ambivalente dominio del pincel y de la pluma, estaba claro que el supuesto responsable del famoso retrato desconocido de Cervantes debía buscar el reconocimiento de sus contemporáneos en lugar diverso, tanto más cuanto que Jáuregui, a diferencia de Velázquez, no necesitaba trabajar para ganar dinero[4].

En cuanto a la posibilidad de fundamentar su autorrepresentación sobre el cultivo de la poesía, baste con remitir a la siguiente declaración, en el inicio de su controvertido examen de la "Soledad primera": "Yo no presumo de poeta" (*Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, cit., p. 5). Es cierto que la aseveración debe mucho a la secular costumbre de afectar modestia en los preliminares; consideremos, no obstante, la obra estrictamente lírica de Jáuregui. Sus composiciones exceden apenas el medio centenar, y muchas de ellas son, o bien rimas absolutamente circunstanciales, o bien adaptaciones de textos clásicos: hasta sus obras más originales se encuentran plagadas de transparentes imitaciones de los poetas latinos[5].

La trayectoria que Jáuregui quiso afectar fue, más que la del poeta, la del intelectual clasicista a la manera de Cristóbal de Mesa y los neo-aristotélicos tan en boga en las postrimerías del siglo XVI o, aún mejor, la de los tardíos humanistas sevillanos a la manera de Francisco de Medrano

[3] Véase, por ejemplo, José Manuel Rico García, *La perfecta idea de la altísima poesía. Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, p. 39. En el *Para todos* (1632) de Montalbán se anuncia cierto libro "que quiere dar a la estampa Vincencio Carducho, en que pone los elogios que han hecho a la pintura Lope de Vega Carpio, el maestro Josef de Valdivielso, don Lorenzo Vanderhammen y León, el doctor Juan Rodríguez y León, don Juan de Jáuregui y otros" (*Obra no dramática*, ed. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, p. 750).

[4] A pesar de la malintencionada redondilla que Inmaculada Ferrer de Alba reproduce en Juan de Jáuregui, *Obras*, Madrid, Espasa, 1973, vol. I, p. XVI, donde se acusa a Jáuregui de vivir "de pintor". Sobre la situación económica de la familia Jáuregui, véase, sobre todo, José Manuel Rico García, *La perfecta idea de la altísima poesía*, cit., p. 26.

[5] La silva "Acaecimiento amoroso", sin ir más lejos, traduce algunas líneas de Ovidio en sus vv. 66ss.; véase, por ejemplo, Ovidio, *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Cátedra, 2003, p. 218. Sobre la obra estrictamente lírica de Jáuregui, véase Melchora Romanos, "La poesía de Juan de Jáuregui en el fiel de la balanza", *Edad de Oro*, 6 (1987), pp. 253-265; y Juan Matas Caballero, *Juan de Jáuregui. Poesía y poética*, Sevilla, Diputación, 1990.

y, sobre todo, Juan de Arguijo, compañeros de Jáuregui en los cenáculos hispalenses, en los que pudo integrarse gracias a la nobleza de su origen y quizás también a que su padre fue, igual que Arguijo, caballero veinticuatro del municipio. Algunas de las más apreciables composiciones de Jáuregui recuerdan, de hecho, a los sonetos epigramáticos de Arguijo ("A Marco Antonio, en su batalla naval", "A Mucio Cévola"). El carácter más bien conservador de la doctrina poética de Jáuregui condice además con el de otros ingenios sevillanos, "apegados al espíritu y la letra del humanismo más elemental", como Juan de Robles[6].

La popularidad de Jáuregui, ayer y hoy, se debe de todas formas, más que a cualquiera de sus obras de creación, a su madrugadora intervención en el debate a propósito de los poemas mayores de don Luis de Góngora y Argote. Cualquier lector contemporáneo percibe de inmediato que el tono de la censura de Jáuregui es agresivo en exceso, y se ha aventurado que su malquerencia hacia don Luis deriva de acontecimientos tres o cuatro años previos a la eclosión de la controversia. En 1610, ambos participan en el certamen organizado en Sevilla con motivo de la promoción a beato de San Ignacio de Loyola, certamen que, según la interpretación más extendida, cimentaría diversas enemistades, más o menos enconadas. Góngora, tras el certamen, vuelve a Córdoba con las manos vacías, en tanto que Jáuregui, de forma posiblemente irregular, se hace con algún premio; el cordobés arremete enseguida contra Juan de Pineda (1558-1637), otro asiduo de los cenáculos hispalenses, a quien hace responsable de la manipulación del concurso; van y vienen sonetos y se acaba forjando enemistad vitalicia entre don Luis y el padre Pineda, quien, en 1627, solicita y obtiene la censura y recogida de la primera edición de las obras en verso de don Luis de Góngora[7]. Aunque Jáuregui no se encontraba involucrado personalmente en el conflicto, existe la posibilidad de que,

[6] Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad, 2009, pp. 101 (de donde procede la cita), 118, etc.

[7] El soneto de don Luis contra Pineda se puede leer, por ejemplo, en Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1992, p. 276. Ahí se reproduce también, en la p. 237, la composición con que el cordobés hubo parte en el certamen de sonetos: "En tenebrosa noche, en mar airado". El soneto de Jáuregui se edita, junto con el resto de sus composiciones presentadas a concurso, en José Jordán de Urríes y Azara, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1899, pp. 127ss. En su *Para todos* Juan Pérez de Montalbán recurre varias veces a la autoridad de Pineda; se le cita, por ejemplo, como azote de libros prohibidos (*Obra no dramática*, cit., p. 612).

como ganador en algunas de las categorías del certamen, llegase a la conclusión de que las denuncias de manipulación efectuadas por don Luis afectaban a su recién adquirido prestigio literario. Se puede aventurar, de hecho, que el "teólogo docto" a quien don Luis, según Jáuregui, se atreve a "ultrajar de idiota" era, precisamente, Pineda (*Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, cit., p. 81).

No hay que olvidar, en efecto, que el certamen de 1610 vino a ser algo así como la puesta de largo de Juan de Jáuregui en el ámbito de la poesía contemporánea; en 1607 había publicado, en Roma, su antes aludida traducción de Torquato Tasso, con que revelaba su intención de emular la trayectoria poética de Virgilio. Se trata, seguramente, de la obra poética más elogiada de Jáuregui, desde el momento de su publicación hasta el mismo siglo XVIII, tan poco propenso, en principio, a la lectura de los escritores del Barroco[8]. Cervantes, en su encomio, proporciona el contexto en que debe entenderse la obra de Jáuregui, a saber, la publicación de otra traducción, la de Guarini a cargo de Cristóbal Suárez de Figueroa, autor de importancia para comprender, desde sus mismos comienzos, la trayectoria del sevillano. Se desconocen por completo los motivos y duración del viaje a Italia de Jáuregui; su incursión primeriza en el mundo de las letras humanas va dirigida, en cualquier caso, a su paisano y patrón don Fernando Enríquez de Ribera, marqués de Tarifa, nacido en 1583 como el propio autor. Era don Fernando protector de varios otros ingenios sevillanos, entre los que me gustaría citar a Juan de la Cueva porque, en fecha próxima a la de la traducción de Jáuregui, le dirige también sus tercetos sobre Poética. En 1583, por cierto, se produjo también el nacimiento de Francisco de Rioja; entre su vida y la de Jáuregui existen interesantes paralelismos que tendremos ocasión de explorar más adelante.

El tropiezo con Góngora se sitúa, en cualquier caso, en el comienzo mismo de la carrera de Jáuregui y acabaría, según ahora se sabe, determinándola en gran medida. La enemistad hacia don Luis, sin embargo, pudo tener algo de deliberado. Jáuregui, lejos de ser el primer poeta de su generación que se enfrentaba con el cordobés, conocía probablemente que Francisco de Quevedo, nacido tres años antes que él,

[8] Sobre la fortuna de la traducción de Jáuregui en el siglo XVIII, véase, por ejemplo, Joaquín Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, *sub uoce* "Jáuregui, J. de", en el "Índice onomástico". El encomio de Cervantes a que aludo a continuación se puede leer en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, R.A.E. / Alfaguara, 2004, p. 1032.

en 1580, se había convertido en individuo visible de la República de las Letras gracias a su intercambio de sátiras con don Luis en el Valladolid cortesano de comienzos de siglo. Comoquiera que fuese, no se vuelve a tener noticia de la participación de Jáuregui en certamen poético alguno hasta 1616 (o 1615, si se acepta que sus seis composiciones consagradas a Santa Teresa de Jesús fueron compuestas con motivo del certamen organizado ese año en Sevilla para conmemorar su promoción a beata)[9].

La intervención de Jáuregui en el debate acerca de las obras mayores de Góngora se puede calificar, creo, de oportunista: se produce, de hecho, en aquellas fechas tempranísimas de la discusión —postrimerías de 1614, comienzos de 1615— en que nadie, o muy pocos, se pronunciaban en favor de don Luis; en que la mayoría letrada afectaba reserva o abierta oposición a sus novedades estilísticas[10]. Obsérvese, por ejemplo, que en la diatriba de Jáuregui no se alude, a diferencia de lo que suele ocurrir en textos posteriores, a los imitadores incondicionales de Góngora. En este momento, maldecir del cordobés se antojaba la mejor de las ideas: el gesto apenas entrañaba riesgo y ayudaba a ubicar el propio nombre en el mapa de la escritura poética española. Equivalía, en cierto modo, a los ataques estrictamente contemporáneos de Cervantes contra Arbolanche y otros poetas menores, a quienes probablemente nadie se iba a molestar en defender[11].

Conviene, en cualquier caso, acariciar la argumentación de Jáuregui en busca de los relieves de su autorrepresentación. Jáuregui, envuelto como de costumbre en la bandera del más ortodoxo clasicismo, ataca en Góngora la inadecuación entre fábula y estilo: el desprecio, en definitiva,

[9] La hipótesis se debe a Inmaculada Ferrer de Alba.

[10] Véase Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, cit., p. XXXI. El soneto "Restituye a tu mudo horror divino", de don Luis de Góngora, se escribe en este clima de derrotismo; en Chacón lleva la fecha de 1615. Cfr. con Begoña López Bueno, "Por la coherencia textual: otra lectura del soneto «Restituye a tu mudo horror divino» (1615)", pendiente de publicación en *Filología*. Sobre los primeros compases de la controversia, véase también María José Osuna Cabezas, *Las* Soledades *caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

[11] Francisco J. Álvarez Amo, "Significado y función de los catálogos de poetas españoles del siglo XVII", en *El canon poético en el siglo XVII*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, 2010, pp. 313-314. Es cierto que el escrito de Jáuregui circulaba sin nombre; también lo es que nadie ignoraba el de su autor: véase Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, cit., pp. XXIII-XXIV.

del principio del decoro. Ocurre, sin embargo, que el principio del decoro agonizaba entre los intelectuales contemporáneos debido, entre otros diversos factores, a la divulgación de las doctrinas estilísticas de Hermógenes y sus comentaristas e intérpretes. Contra el principio del decoro, Hermógenes sostiene que el orador "puede rebajar pensamientos muy elevados y brillantes mediante ciertos tratamientos o figuras o cualquier otro elemento y, a los que son endebles y de poca importancia puede, a su vez, realzarlos y enderezarlos con los mismos procedimientos"[12]. Jáuregui, en consecuencia, se ve en la obligación de abandonar la doctrina virgiliana de los tres estilos, sobre la que en cierto modo había pretendido calcar su propia trayectoria poética; en su lugar, adopta la terminología característica de la teoría bizantina de las formas del estilo: de ahí la importancia de conceptos, o pares de conceptos, como "dulzura" y "aspereza" en Jáuregui y, de hecho, en el conjunto del pensamiento poético de comienzos del siglo XVII.

No se debe pasar por alto otro de los errores de apreciación de Jáuregui: sus alusiones a Garcilaso como príncipe y norma de estilo de los poetas castellanos. Algunas de estas alusiones le obligaron, de hecho, a re-escribir segmentos de su discurso: me refiero, por supuesto, a sus inexactos comentarios sobre la utilización, más o menos frecuente, del acusativo griego y del hipérbaton en el poeta de Toledo[13]. Las referencias a Garcilaso como norma de estilo no podían ser, a la altura de 1614-1615, más extemporáneas, y provocaron atrevidas descalificaciones entre los primeros lectores de Jáuregui[14]. La centralidad de Garcilaso estaba en duda, por lo menos, desde la publicación de las anotaciones de Fernando de Herrera y, en 1630, Lope discutía a Garcilaso el primer lugar, no entre los poetas españoles, sino, incluso, entre los naturales de Toledo[15].

[12] Hermógenes, *Sobre las formas de estilo*, ed. Consuelo Ruiz Montero, Madrid, Gredos, 1993, p. 102.

[13] José Manuel Rico García argumenta convincentemente en favor de la existencia de dos versiones o redacciones del texto; véase Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, cit., pp. CXIIss.

[14] Véase, por ejemplo, José Manuel Rico García, *La perfecta idea de la altísima poesía*, cit., p. 102, n. 192. En el ms. B.N.E. 3965 se llega a leer lo siguiente: "Harto bien aviada estuviera lengua y poesía castellana, si se había de quedar en las mantillas en que Garcilaso la dejó". La apostilla se debe, muy posiblemente, a Francisco de Amaya.

[15] Véase Francisco J. Álvarez Amo, "Significado y función de los catálogos de poetas españoles del siglo XVII", cit., p. 316. En la enumeración de "El jardín de

En 1616 se vuelve a tener noticia de la participación de Jáuregui en dos certámenes poéticos, en Sevilla y Toledo. Su aparición entre los poetas contribuyentes en el segundo de ellos llama poderosamente la atención. Y es que el certamen toledano, auspiciado por el cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas (tío del duque de Lerma, además de pariente de Diego de Sandoval y Rojas, el famoso conde de Saldaña) fue concebido como convención-homenaje de los gongoristas a su líder y maestro, que tenía previsto trasladarse a Madrid en breve; baste con recordar que la redacción del cartel fue encargada a Paravicino. El certamen, desde el punto de vista de Góngora, tuvo algo de exploración de las posibilidades de mecenazgo: a través de Sandoval y Rojas, don Luis pudo amistar con el duque de Lerma, destinatario de su célebre "Panegírico"; recuérdese, también, la décima que en su favor había escrito, en los albores de la controversia, el conde de Saldaña. Considerar la asistencia de Jáuregui a este certamen como primer indicio de su supuesta aceptación progresiva del gongorismo me parece, de todas formas, arriesgado. Hay que tener en cuenta que se celebra dos años escasos después de su agresivo ataque contra don Luis y dos años escasos antes de las *Rimas* de 1618, en que Jáuregui vuelve a maldecir, aunque en tono menor, de las innovaciones estilísticas del cordobés. No hay que olvidar, tampoco, que a este certamen asistieron asimismo otros clasicistas a ultranza, como Cristóbal de Mesa, Esteban Manuel de Villegas o el famoso Pedro de Torres Rámila, más enemigos, en verdad, de las concesiones de Lope a su público que de las novedades estilísticas gongorinas. Así las cosas, la asistencia de Jáuregui a la consagración de la nueva capilla de Nuestra Señora del Sagrario, pretexto del certamen, tiene parte de público reto, parte de anhelo de confraternizar con otros adeptos de la ortodoxia neoclásica.

La escasez de datos conservados sobre la vida de Jáuregui impide seguir de cerca sus pasos. De varios documentos parece desprenderse, sin embargo, que hasta las postrimerías de la segunda década del Seiscientos había residido en Sevilla, a pesar de sus frecuentes excursiones a Madrid; antes de abril de 1619 se traslada a la corte, desde donde realiza puntuales

---

Lope de Vega", Lope subraya que Gregorio Hernández no recibe honores después de su paisano, sino, justamente, "al lado del divino Garcilaso" (v. 288). La mención del traductor de Virgilio precede, en cualquier caso, a la del príncipe de los poetas castellanos. Pedro Ruiz Pérez habla del "declive específico que conoce Garcilaso a partir de la [...] edición comentada por Tamayo de Vargas (1622)" (*La rúbrica del poeta*, cit., p. 99).

excursiones a su patria chica. Aunque nadie, antes de José Manuel Rico García, se había percatado de la relevancia del hecho, a día de hoy parece claro que la marcha de Jáuregui a Madrid debe entenderse en el contexto de la privanza de Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, que abandona Sevilla camino de la corte en 1615, poco antes que Jáuregui, acompañado de diversos artistas y escritores sevillanos a quienes consigue mercedes y beneficios a cambio de su adhesión y servicios propagandísticos[16]. Carlos M. Gutiérrez se ha referido acertadamente a la situación de inter-dependencia de Francisco de Rioja, antes mencionado, respecto del conde de Olivares; encargado de custodiar la biblioteca regia de la Torre Alta del Alcázar, Rioja fue, sin embargo, "mucho más que un bibliotecario y, cuando las circunstancias lo requerían, su área de actuación se acercó mucho durante el mandato de Olivares a lo que podríamos llamar «oficina de información y propaganda»".[17] Todo hace pensar que las funciones cortesanas de Jáuregui eran similares; a Gaspar de Guzmán dirige, de hecho, sus obras impresas en los años 1624-1625 y, cuando Quevedo abandona definitivamente el partido de Olivares, se convierte de inmediato en objeto de los ataques de Jáuregui y del resto de paniaguados del conde-duque[18].

Se diría que el objetivo primario de las *Rimas* de 1618 fue, precisamente, el de servir de carta de presentación de Jáuregui ante los círculos cortesanos; el volumen informa, de paso, sobre la modificación del prestigio relativo de Luis de Góngora en la corte madrileña, a cinco años solos de la difusión de sus obras mayores, y a tres o cuatro de la impugnación de Jáuregui. A don Luis y sus seguidores se alude, de pasada y sin nombrarlos explícitamente, en los preliminares; en el cuerpo del volumen solo se ridiculiza a Góngora, y sin particular acritud, en la composición que cierra la sección de rimas humanas, a saber: "Al húngaro

[16] José Manuel Rico García, *La perfecta idea de la altísima poesía*, cit., pp. 35ss.
[17] Carlos M. Gutiérrez, *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2005, pp. 131-132.
[18] Véase José Manuel Rico García, *La perfecta idea de la altísima poesía*, cit., pp. 40ss. Creo que no se ha advertido que Jáuregui reproduce el orden y estructura de su refutación de la "Soledad primera" años después, en la disección de *La cuna y la sepultura*, que comienza también con el examen del título y concluye con el análisis de la elocución; véase José Jordán de Urríes y Azara, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, cit., pp. 180ss. Sobre la caída en desgracia de Quevedo, véase J. H. Elliot, *El conde-duque de Olivares*, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 607ss.

Tiburcio, en la opresión de Esmirna"[19]. Las rimas de Jáuregui, en cualquier caso, fueron recibidas con cierta displicencia, según se desprende de la conocida carta privada de Antonio Hurtado de Mendoza a Francisco de Calatayud que extracta, entre otros, Inmaculada Ferrer de Alba[20]. La impresión y circulación de los versos de Jáuregui, junto con el patrocinio político y administrativo del conde de Olivares, surtieron de todas formas algo del efecto previsto: en 1620, Jáuregui recibe la sanción y espaldarazo de Lope de Vega, quien, en el certamen madrileño celebrado con motivo de la promoción a beato de San Isidro, subraya el cariz humanístico de sus aspiraciones y trayectoria ("Don Juan de Jáuregui, armado / de letras humanas, entra / como sevillano Horacio...") que don Juan se había preocupado minuciosamente de construirse, y que había llevado a Tomás Tamayo de Vargas a consultarle cuestiones relativas a fuentes con vistas a la elaboración de su Garcilaso comentado[21].

[19] El título habría hecho las delicias de Gimferrer. Se trata, creo, de la primera composición en que los estilemas gongorinos se utilizan con intención paródica; véanse sólo los vv. 34-35: "allí el forjado yelo / es a las breñas funeral mordaza". Cfr. con la lectura de Juan Matas Caballero, *Juan de Jáuregui*, cit., pp. 136ss. Desde Robert Jammes, se ha señalado la posibilidad de que también se haga burla de las novedades estilísticas de don Luis en la composición que cierra la sección de "Rimas sacras": "Epílogo más que poético de la vida desta santa"; véase, por ejemplo, Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009, p. 325.

[20] Juan de Jáuregui, *Obras*, cit., vol. I, pp. XXIX-XXX.

[21] La cita procede de Juan de Jáuregui, *Obras*, cit., vol. I, p. XXX. Sobre las relaciones de Jáuregui con Tamayo de Vargas, véase José Manuel Rico García, *La perfecta idea de la altísima poesía*, cit., pp. 33-34; y Francisco Javier Escobar Borrego, "Erudición y canon poético en las letras españolas del siglo XVII: de bibliófilos, humanistas y crítica literaria", en *El canon poético en el siglo XVII*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, p. 173. Jáuregui, como se ve, participa de la estrategia de edición de clásicos contemporáneos contra Luis de Góngora que, en diez años escasos, da lugar a la impresión de los versos de Garcilaso (1622, edición de Tamayo), Figueroa (1625, con textos liminares de Lope y Jáuregui), Francisco de la Torre (1631, edición de Quevedo) y Luis de León (1631, edición de Quevedo); véase ahora Valentín Núñez Rivera, "Una polémica encubierta. Poetas renacentistas en ediciones programáticas (1600-1650)", en el colectivo del Grupo PASO más arriba citado, pp. 193-213. Lope también ilustra sus ideales estéticos acogiendo composiciones de Pedro de Medina Medinilla y el Príncipe de Esquilache en sus volúmenes misceláneos de 1621 y 1624. En su *Para todos* Juan Pérez de Montalbán elogia cálidamente la

Desde 1621, cuanto menos, hasta su muerte veinte años después, le vemos además encargado de redactar aprobaciones en las obras de algunos de sus amigos y rivales, o amigos y rivales sucesivamente, como Luis de Góngora y Argote (en la edición, eso sí, del también clasicista Salcedo Coronel), Lope de Vega o Francisco de Quevedo[22]. A comienzos de la segunda década del Seiscientos, en conclusión, Jáuregui se encuentra en el cenit de su trayectoria, protegido, en el ámbito político, por Olivares; en el ámbito poético, por Lope. Ejemplo transparente del servilismo de los escritores cortesanos respecto del poder establecido, glosa, en composiciones circunstanciales, acontecimientos luctuosos y festivos de la corte madrileña, como la caída de don Rodrigo Calderón, el misterioso asesinato del conde de Villamediana o las proezas tauromáquicas de Felipe IV[23]. Participa, bajo la protección amable de Lope y su entorno, en algunos de los certámenes literarios más concurridos de la época, entre los

---

edición quevedesca del supuesto "bachiller Francisco de la Torre" (*Obra no dramática*, cit., p. 739).

[22] Véase ahora Javier Jiménez Belmonte, "De Cleopatra y mecenazgos: la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* de Alonso de Castillo Solórzano (Zaragoza, 1639)", en *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. II, pp. 315-322. Según observa Pedro Ruiz Pérez: "La implicación del poeta en los mecanismos de censura y en sus derivaciones hacia la crítica literaria lastraban ambas facetas con una dimensión corporativa, cuando no con efectivas y comprobadas relaciones personales entre ambos personajes; no constan situaciones en que los enfrentamientos o la rivalidad derivara[n] en juicios conducentes a impedir una publicación, mientras que los ejemplos de la situación inversa se multiplican" (*La rúbrica del poeta*, cit., p. 117). Ruiz Pérez, después, alude a Lope como escritor de aprobaciones y concluye: "Como Lope, otros poetas encontraron en esta actividad no sólo una forma más o menos efectiva de remuneración económica, sino sobre todo de reconocimiento e integración socio-cultural". Fue este, creo, el caso de Jáuregui.

[23] Sobre el asesinato de Villamediana, véase la sección correspondiente de José Deleito y Piñuela, *El rey se divierte*, cit., a pesar de lo retrógrado de sus alusiones a la homosexualidad del conde. Cfr. con M. Peña Díaz y F. Bruquetas, *Pícaros y homosexuales en la España moderna*, Barcelona, DeBolsillo, 2005, pp. 242ss. Villamediana, nacido en 1582, pertenece estrictamente a la promoción poética de Jáuregui. Como Soto de Rojas y otros contemporáneos, fue de los más efusivos admiradores de don Luis y eso explica, en parte, el tono agrio de las décimas que Jáuregui pergeña con motivo de su muerte. Se pueden leer, por ejemplo, en José Jordán de Urríes y Azara, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, cit., pp. 141-142.

que cabe destacar el celebrado en 1622 con motivo de la canonización de San Isidro, donde se vedaba explícitamente la participación de quien "no escribiere en lengua puramente castellana"[24].

De pronto, no obstante, poco después de volver a Sevilla para participar en el certamen poético de 1623 en honor de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, su carrera, inesperadamente, adquiere rumbos diversos. Lope de Vega, su valedor en los círculos poéticos cortesanos, le vuelve la espalda tras conocer, posiblemente manuscrita, su revisión del mito de Orfeo, impresa en 1624 y dirigida, lógicamente, a Olivares. El Fénix, supuestamente escondido bajo el nombre de su discípulo Juan Pérez de Montalbán, contraataca con su propia re-escritura de la historia, compuesta, a diferencia de la de Jáuregui, "en lengua castellana". Siguen varios cruces de panfletos y alusiones malintencionadas hasta que, alrededor de 1627, la enemistad entre ambos vuelve, misteriosamente, a deshacerse[25]. Algunas de las heridas, sin embargo, quedaron abiertas y supurantes: así se explica, por ejemplo, el que en 1636 el nombre de Jáuregui brille por su ausencia en el homenaje póstumo a Lope organizado por Pérez de Montalbán (autor putativo, según muchos, del *Orfeo en lengua castellana*) mientras que algún enemigo declarado de Lope, como, por ejemplo, Pellicer, aporta religiosamente sus contribuciones[26].

El cariz de la contribución de Jáuregui a la boga de la fábula mitológica debe entenderse en el contexto de la cambiante situación contemporánea de la poesía. Se puede afirmar que, desde su llegada a Madrid, Góngora estaba en condiciones de disputar a sus adversarios el

[24] Véase Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 665.

[25] Hay detalles adicionales sobre el conflicto y subsecuente polémica en Juan de Jáuregui, *Obras*, cit., vol. I, pp. XXXVIss.

[26] En los preliminares, Montalbán escribe, a propósito de los autores de los elogios: "pintan a claro y escuro, que todo se usa" (*Obra no poética*, cit., p. 896). A modo de curiosidad: en su *Para todos* cita tres veces como autoridad a Jáuregui, "rarísimo ingenio […] que sólo compite consigo mesmo" (ibíd, pp. 518, 679, de donde procede la cita, y 750). La integración de autores modernos entre las autoridades del *Para todos* es digna de consideración detenida. Baste con señalar que Montalbán elogia también, por ejemplo, a Góngora (ibíd., p. 722), a Pellicer (véase solo la entrada correspondiente en el "Índice de los ingenios de Madrid") y, con abierta cautela, a Villamediana ("el misterioso y agudo, aunque no muy claro, ingenio del conde de Villamediana"; ibíd., p. 681). Véanse también mis notas 3, 7 y 31.

favor de los círculos aristocráticos cortesanos. En carta de septiembre de 1617, Lope subraya que los admiradores de don Luis eran, en su mayor parte, "señores"[27]; estaba en lo cierto, sin duda: con sus obras mayores, "Góngora había conseguido [...] el prestigio como escritor entre los aristócratas que Lope no había logrado con sus diferentes publicaciones". Este proceso de penetración de la nueva poesía dentro de los círculos aristocráticos culmina, simbólicamente, con la confección del manuscrito Chacón[28]. La aceptación progresiva de las novedades estilísticas entre los "señores" hace que Jáuregui disminuya la intensidad de sus ataques contra don Luis, a quien de hecho no vuelve a mencionar por escrito después de 1614-1615, y que el Fénix distinga siempre, en sus diatribas, entre el propio Góngora y la secta de sus imitadores y comentaristas. Así lo hace en los propios preliminares de su re-escritura del mito de Orfeo[29]: "un Fenis hubo solo / y así, no más de un Góngora, un Apolo; / los demás desvarían, / que en pensar que le imitan se confían". Y, también, en el famoso soneto "Claro cisne del Betis que, sonoro", encartado después de la segunda respuesta del Fénix a Colmenares (véase, más adelante, la n. 43). Le lleva también a publicar, en 1621 y 1624, sus propias fábulas mitológicas, que en gradación creciente replican a las de don Luis e implícitamente reconocen su ascendiente entre los poetas contemporáneos

[27] Xavier Tubau, *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 40-41. La siguiente cita procede de la p. 88.

[28] La pérdida de prestigio relativo de Lope se traduce, asimismo, en el menor impacto comercial de sus libros de poesía. *La Filomena* se edita solo dos veces, ambas en 1621, y ninguna de las subsecuentes obras poéticas de Lope conoce más edición que la príncipe; véase Felipe B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003, p. 153; y, del mismo, "Lope de Vega y el canon poético", en *El canon poético en el siglo XVII*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, 2010, pp. 389ss. Cfr. con Trevor J. Dadson, "La difusión de la poesía española en el siglo XVII", *Bulletin Hispanique*, 113.1 (2011), p. 28: "su popularidad [a saber: la de Lope], muy fuerte en las dos primeras décadas del siglo XVII, sufre un declive muy notable a partir de la década de 1620, que es precisamente cuando entra en escena la nueva generación de poetas influidos, en su mayoría, por la poesía de don Luis de Góngora". El modelo editorial a que responden *La Filomena* y *La Circe* tuvo, sin embargo, alguna continuidad, en cuanto fue abiertamente imitado por Gabriel Bocángel en sus *Rimas y prosas* de 1627; en su aprobación del *Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid* (1627), de Alonso de Castillo Solórzano, Montalbán anuncia varios libros en curso de impresión, entre los que se cuenta el de Bocángel (*Obra no dramática*, cit., p. 1025).

[29] Juan Pérez de Montalbán, *Obra no dramática*, cit., p. 316.

a la vez que tratan de disputarle, con sumo servilismo, el favor del conde de Olivares. Jáuregui quiso hacer lo propio, pero fue, de acuerdo con sus contemporáneos, más allá de lo admisible: llegó incluso a imitar a don Luis en la modalidad de difusión elegida. Jáuregui, en efecto, no dio personalmente sus octavas a las prensas, sino que las hizo entregar, manuscritas, a Gaspar de Guzmán. Es a su amigo Lorenzo Ramírez de Prado a quien hay que atribuir, en rigor, la iniciativa de la impresión. La cuestión dista de ser trivial, según se desprende de los siguientes versos de Lope, también de 1624: "Silvio, si conocer poetas quieres, / a las obras impresas te remite, / que aquéllas son las verdaderas señas"[30]. Las críticas a Jáuregui, de todas formas, solo son comprensibles a la luz de su trayectoria previa. Bocángel, antes de mayo de 1625, había compuesto su "Fábula de Leandro y Hero", igualmente cultista y dirigida, de hecho, a Jáuregui, sin suscitar controversia de ningún tipo[31].

Parece, sin embargo, que la opinión de Jáuregui acerca de las novedades estilísticas de don Luis de Góngora no se había modificado lo más mínimo a la altura de 1624. En su *Discurso* (o ensayo[32]) *poético*, impreso ese mismo año, Jáuregui propugna exactamente la misma doctrina que, diez años atrás, informaba su examen de la "Soledad primera"; hay de hecho pasajes en que la argumentación es idéntica: aludo, por ejemplo, a la distinción entre hipérbatos lícitos e ilícitos en el "Capítulo segundo", o a la comparación entre poetas y jurisconsultos, traída de Julio César Escalígero, en las postrimerías del "Capítulo

[30] *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, p. 1293; véase también Felipe B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega*, cit., p. 181.

[31] Véase Gabriel Bocángel, *La lira de las musas*, ed. Trevor J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985, p. 319, n. Es más: en la segunda edición del *Orfeo en lengua castellana*, de 1626, se incluye a Bocángel entre los ingenios celebrados en el repertorio del "Canto IV"; véase Juan Pérez de Montalbán, *Obra no dramática*, cit., p. LVII. En el *Para todos*, Montalbán llega a citar, incluso, la "Fábula de Leandro y Hero" de "nuestro amigo don Gabriel Bocángel, ángel en la condición y en el ingenio, bibliotecario de su Alteza y joven en quien concurren todas las partes imaginables para ser grande, por su erudición y valiente espíritu" (ibíd., p. 598); se le alaba también, lógicamente, en el "Índice de los ingenios de Madrid" (ibíd, p. 862). En 1633, Montalbán contribuiría con varias decenas de tercetos a los preliminares del *Retrato panegírico* de Bocángel (ibíd., pp. 1000-1001).

[32] Eso significaba, en esta época, la palabra "discurso"; véase, por ejemplo, Lope de Vega, *Obras poéticas*, cit., p. 872, n. 3; y Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, F.C.E., 2008, p. 333.

cuarto"[33]. Su tono, sin embargo, es mucho más conciliador. Baste con leer el inicio del "Capítulo tercero", donde se sostiene que "nunca falta algo estimable en la peor composición"[34]. Jaúregui desautoriza, en dos ocasiones, a algunos de quienes han escrito "contra la demasía moderna"[35]. Y se abstiene incluso de citar versos de sus adversarios, para que nadie se pueda sentir aludido: "No traigo ejemplos ejecutados por no ofender autores", "Entendamos estos con ejemplos, aunque fingidos, pues no he de traer los de otro" (ibíd, pp. 77-78), etc.

Entender la controversia de Jáuregui con el Fénix a partir de 1624 requiere algún conocimiento previo de circunstancias relativas a la recepción de la obra de Lope de Vega entre los intelectuales neo-aristotélicos del Siglo de Oro. Uno de los episodios culturales más llamativos del Seiscientos fue, en efecto, el enfrentamiento de Lope de Vega con el doctor Pedro de Torres Rámila y el resto de los nuevos y recalcitrantes secuaces de Aristóteles. Algunos versos de la epístola "Al contador Gaspar de Barrionuevo" demuestran el escaso prestigio crítico de Lope, contra quien poetas y preceptistas arremetían impunes. "No se tiene por hombre el que primero / no escribe contra Lope sonetadas" (vv. 244-245), dice Lope, y continúa: "Luego se canoniza de Poeta / […] cualquiera que ha enseñado a su vecino / el sonetazo escrito contra Lope" (vv. 253- 257)[36].

[33] Juan de Jáuregui, *Discurso poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos*, ed. Melchora Romanos, Madrid, Editora Nacional, 1978, pp. 80ss. y 104, respectivamente; compárese con Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, cit., pp. 77ss. y 55ss. Sobre Julio César Escalígero, véase la divertida semblanza de Lucien Febvre, en *El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais*, Madrid, Akal, 1993, pp. 57ss.

[34] Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, cit., p. 87. Recuérdese que, diez años antes, escribía a propósito de la "Soledad primera": "no hay un trecho siquiera de una docena de versos que se pueda sacar en limpio como bueno" (Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, cit., pp. 54-55).

[35] Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, cit., pp. 81 y 98ss. (de donde procede la cita).

[36] Lope de Vega, *Obras poéticas*, cit., pp. 237-238. Cfr. con Marcella Trambaioli, "Una pulla contra Miguel de Cervantes en *El animal de Hungría* de Lope de Vega", en *Compostella aurea,* cit., vol. III, p. 462. La narración que sigue se apoya en el relato de los hechos que establece Joaquín de Entrambasaguas en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, C.S.I.C., 1946-1947.

El *annus horribilis* de Lope fue el de 1617. La llegada de don Luis a la corte, por un lado, amenazaba su situación de privilegio en la República de las Letras. En los últimos meses del año comenzó a circular, además, un malicioso libelo, que se decía escrito de mano de cierto "Trepus Ruitanus Lamira", anagrama de "Petrus Turrianus Ramila". Pedro de Torres, universitario con pretensiones cortesanas nacido, como Jáuregui, en 1583, era muy estrecho camarada de Cristóbal Suárez de Figueroa, quien, con toda probabilidad, le había contagiado su animadversión hacia Lope. Se recordará, por lo demás, que Cristóbal Suárez de Figueroa y Pedro de Torres Rámila habían participado en el certamen poético de octubre de 1616, antes mencionado, con que la ciudad de Toledo había celebrado la inauguración de la capilla catedralicia de Nuestra Señora del Sagrario. El certamen, a mayor gloria de Luis de Góngora y de sus admiradores, había contado con la asistencia de varios de los más acérrimos enemigos del Fénix (Cristóbal de Mesa, Esteban Manuel de Villegas, además de Torres y Suárez de Figueroa) y supuso, en cierto sentido, el establecimiento de una alianza entre los "cultos" y los neo-aristotélicos contra Lope de Vega Carpio; conviene advertir, con todo, que los neo-aristotélicos, igual que Jáuregui, tampoco perdían ocasión de zaherir eventualmente a quienes imitaban el estilo de don Luis. Suárez de Figueroa, por caso, arremete con idéntica violencia contra Luis de Góngora y contra Lope de Vega[37].

No se conserva, por desgracia, ninguna copia del libelo latino de Pedro de Torres Rámila, pero Joaquín de Entrambasaguas, a mediados del siglo XX, se propuso reconstruir sus argumentos. Huelga decir que los dicterios de Rámila debían mucho a Cristóbal Suárez de Figueroa y no poco a Juan Pablo Mártir Rizo. Los tres, de hecho, parecen haber participado en su redacción[38]. Torres Rámila, por lo que sabemos, hizo una feroz crítica, desde la óptica del preceptista neo-aristotélico, de las más obras del Fénix. De su novela de pastores censuraba los increíbles conocimientos científicos con que Lope dotaba a sus zagales y zagalas[39]. De sus poemas épicos, con particular énfasis en los versos con que el Fénix cantó las

[37] Véase, por ejemplo, Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta*, cit., pp. 80ss.

[38] Varias de las copias, según parece, llevaban de hecho el nombre de Juan Pablo Mártir Rizo. De su mano se conserva, en la Biblioteca Nacional de Madrid, una libérrima traducción de los textos sobre Poética de Aristóteles; en ella Mártir censuraba las obras de Lope y suscribía por completo las críticas de Torres Rámila.

[39] Crítica de la que, con argumentos interesantes, se protege Lope en la después mencionada "Segunda parte de La Filomena" (*Obras poéticas*, cit., pp. 647ss.).

batallas de los cristianos contra Saladino, muy discutidos desde el momento mismo de su impresión primera, no perdonaba siquiera una línea[40]. Pedro de Torres Rámila acusaba incluso a Lope de difamar a Felipe II y ensalzar a Francis Drake.

Un libelo madrileño de 1618, atribuido a cierto "Juan Columbario" y dividido en tres apartados, a saber, [1] la "Expostulatio Spongiae a Petro Turriano Ramila pro Lupo a Vega Carpio" (que daba título a la obra y aludía, de paso, a las maliciosas páginas del profesor de Alcalá de Henares), [2] el "Oneiropaegnion" y [3] los "Varia illustrium virorum poemata in laudem eiusdem Lupi a Vega", constituye la más notable reacción a las insidias de Pedro de Torres Rámila; el volumen, a lo que parece, se distribuyó gratuitamente entre varios de los más reputados intelectuales y literatos de Madrid, Toledo y Alcalá de Henares. Las seis copias que Joaquín de Entrambasaguas pudo ver son, todas ellas, diferentes entre sí. Los autores del libro, escrito en un latín más bien pobre, parecen haber sido Francisco López de Aguilar (a quien Pérez de Montalbán, *Obra no dramática*, cit., p. 861, se lo atribuye en exclusiva), Lope de Vega, Simón Chauvel, Tomás Tamayo de Vargas y Baltasar Elisio de Medinilla. Se hizo cargo de los costes de la edición el omnipresente duque de Sessa, dedicatario del texto y mecenas de Lope a quien Suárez de Figueroa había zaherido, además, personalmente.

La repercusión del escandaloso libelo, en cualquier caso, fue mínima, porque las autoridades civiles ordenaron de inmediato la recogida de todas sus copias. La polémica, no obstante, se prolongó en los preliminares de las partes de comedias impresas en el lapso 1618-1624. El Fénix, además,

[40] Tampoco Mártir Rizo perdió la oportunidad de criticar la revisión lopista de la conquista de Jerusalén. Lope, decía Juan Pablo Mártir, apenas observa "los preceptos del arte […] como no los observó Ovidio ni Lucano en sus poemas, ni en nuestros tiempos Ludovico Ariosto" (Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, cit., vol. I, p. 293). Sin ir más lejos, no trata de "una actión o conquista solamente", como recomendaba el Estagirita; su fábula, por tanto, no era "una" y, además, introducía a tres distintos héroes: "tres héroes, tres cabeças fueron las de esta fábula contra el preçepto del Arte" (ibíd, vol. I, p. 295; modifico, en parte, la ortografía). Acusaba asimismo a Lope de haber introducido en su poema multitud de cosas "que ni son posibles, verisímiles ni necesarias" (ibíd., vol. I, p. 299). Obsérvese que, en su controversia con Lope, Jáuregui también se limita a enjuiciar el mismo texto, a pesar de que llevaba más de quince años impreso. Cfr. con Elizabeth B. Davis, *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*, Columbia and London, University of Missouri Press, 2000, pp. 172-173.

dedicó varias de las "otras diversas rimas" encuadernadas con *La Filomena* (1621) a arremeter contra Pedro de Torres y sus acólitos. La "Segunda parte de La Filomena", de hecho, no parece tener otro propósito que vengar el honor herido de Lope[41]. Lo mismo se puede decir de su métrica misiva "A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla", tal vez compuesta hacia 1611-1612[42], con que Lope pretendía defenderse de las supuestas insidias de "los tasistas" (v. 8), a saber, de los que cada dos por tres "están en el Torcato idolatrando" (v. 39): Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Mesa y Esteban Manuel de Villegas según Entrambasaguas (*Estudios sobre Lope de Vega*, cit., vol. II, pp. 39-43), nombres a los que servidor añadiría, creo que con motivo, el de Jáuregui. Juan Pérez de Montalbán, leal escudero de Lope, arremete también contra Pedro de Torres en "Los primos amantes", novela de ambiente cordobés impresa en 1624, y en el prólogo-dedicatoria de "La prodigiosa", perteneciente a la misma colección; en las líneas dirigidas a Antonio Domingo de Bobadilla, caballero veinticuatro de Sevilla, se recuperan, de hecho, los disfraces alegóricos de la "Segunda parte de la Filomena" (*Obra no dramática*, cit., pp. 250, 268).

Los ataques de Pedro de Torres, casi olvidados a mediados de la década de 1620, resucitaron con motivo del recrudecimiento de la polémica de los "claros" contra los "cultos". Y aquí volvemos a Jáuregui. Sus versos órficos, que habían visto la luz en el verano de 1624, parecían corroborar su deserción de la falange de los "claros"[43]; parece que el Fénix optó por contar a su manera la fábula de Orfeo, que dio a las prensas en el mismo verano de 1624 con el nombre de su discípulo Juan Pérez de Montalbán. La respuesta de Jáuregui no se hizo esperar. Y es que lo que le separaba de Lope era, en verdad, más de lo que tenían en común. Todavía en 1621, y contra el parecer ordinario de los poetas de comienzos del Seiscientos, el Fénix se pronunciaba en favor de "el natural" en la

[41] Cfr. con Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta*, cit., pp. 200ss.
[42] Felipe B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega*, cit., p. 162.
[43] Véase ahora Juan Manuel Daza Somoano, "Lope, Góngora, Jáuregui y los preliminares del *Orfeo* de Montalbán (con la polémica gongorina de fondo)", en *Compostella aurea,* cit., pp. 245-251. En la famosa epístola "A un señor destos reinos", Lope menciona a cierto "poeta insigne que escribiendo en sus fuerzas naturales y lengua propia [...] fue leído con general aplauso, y después que se pasó al culteranismo, lo perdió todo" (*Obra poética*, cit., p. 1264). Es improbable, sin embargo, que la alusión tenga que ver con Jáuregui, porque la redacción de la epístola tuvo lugar, según Tubau (*Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*, cit., pp. 46ss.), en 1621 o 1622.

secular disyuntiva naturaleza-arte[44]. El inconstante poeta sevillano, en fin, dirigió sus iras contra los versos de Lope que más ataques habían recibido desde las trincheras de los preceptistas neo-aristótelicos, a saber, su narración de las escaramuzas de los cristianos contra Saladino. Los presuntos errores del Fénix acabaron ensartados, uno tras otro, en la maliciosa "Carta del licenciado Claros de la Plaza al maestro Lisarte de la Llana". Y Lope de Vega, no satisfecho con la burla, quiso renovar, a principios de 1625, sus ataques contra Juan de Jáuregui con un libelo manuscrito que circulaba, según parece, bajo el nombre del inexistente licenciado Luis de la Carrera.

El enfrentamiento con Lope tuvo que alterar, necesariamente, la situación de Jáuregui en el Parnaso contemporáneo; apenas dio lugar a variaciones notables, sin embargo, en su situación de preeminencia en el organigrama administrativo del conde-duque de Olivares. En 1626, dos años escasos después de la publicación de su controvertida revisión del mito de Orfeo, se le nombra caballerizo de la reina y se incoa, además, el expediente de concesión del hábito de la Orden de Calatrava, efectivo en 1639[45]. El año siguiente Jáuregui contribuye a los preliminares del primer libro de versos y prosas de su amigo Gabriel Bocángel, quien reproduce, en algunos aspectos, la trayectoria de su padrino de boda. Como este, sucumbe a la boga de la fábula mitológica; como Jáuregui también, se manifiesta explícitamente contra la moda cultista y se niega a fundamentar su autorrepresentación en el cultivo de la poesía. La disposición y estructura de las *Rimas y prosas* de 1627 se inspiran en *La Circe* y Bocángel, igual que Lope, cede a la tentación de la autobiografía en alguna de sus composiciones, como, por ejemplo, en la interesantísima "Epístola al Licenciado don Francisco de Paz y Balboa" (*La lira de las musas*, cit., pp. 380ss.). Ahí se extiende Bocángel a propósito de su abandono del estudio de las leyes en favor del cultivo de la poesía, y concluye: "Mas no digamos más, que no procuro / preciarme en esta parte de poeta, / no siendo de los que hablan muy oscuro" (vv. 88-90). En el momento de su muerte, en enero de 1641, Jáuregui aceleraba los trámites conducentes a la publicación de su Lucano romanzado, que, como sabemos a través de Cervantes, había comenzado en algún momento

[44] Lope de Vega, *Obra poética*, cit., p. 735.

[45] Es sabido que la concesión de hábitos se encontraba entre las gracias que con mayor frecuencia gustaba de conceder el conde-duque; véase José Manuel Rico García, *La perfecta idea de la altísima poesía*, cit., p. 38; y, especialmente, J. H. Elliot, *El conde-duque de Olivares*, cit., p. 169.

previo a 1614 y venía a suponer el más adecuado broche a su trayectoria neoclásico-virgiliana. Las aprobaciones llevan fecha de enero de 1640, pero el caso es que la obra permanece sepultada en el olvido durante casi medio siglo, hasta su impresión madrileña de 1684.

Es el momento, ahora, de extraer conclusiones. Se ha insistido, con cierta frecuencia, en la supuesta soledad de Jáuregui, a medio camino entre "cultos" y "claros" y, en consecuencia, enemigo de ambos. Desde luego, a Jáuregui le fue dado vivir en tiempos de controversia poética, y es posible, incluso, que el episodio del descuartizamiento del poeta Orfeo pretendiese ser alegoría de los distintos enfrentamientos del sevillano con sus rivales en el ámbito del verso, en los que fue común que se llevase la peor parte[46]. Según hemos ido viendo a lo largo de las páginas precedentes, sin embargo, Jáuregui distaba de estar solo: sabía perfectamente quiénes eran sus correligionarios y cuál era su ideal estilístico: el de los neo-clásicos o neo-aristotélicos a la manera de Cristóbal de Mesa o Cristóbal Suárez de Figueroa. Las aseveraciones acerca de la supuesta soledad de Jáuregui derivan, en mi opinión, de la consideración simplista de los poetas de comienzos del Seiscientos como polarizados en torno a dos núcleos tradicionales: los "cultos" y los "claros". La trayectoria de Jáuregui ilustra, más bien, el carácter sistemático de la República de las Letras en el Siglo de Oro. El valor de las posiciones individuales depende de, y repercute sobre, el valor de la posición del resto de individuos. Cualquier alteración del campo da lugar a casi imprevisibles efectos de acción y reacción. La azarosa carrera de Jáuregui debe así muchas de sus vicisitudes a circunstancias históricas que, en principio, poco tenían que ver con él: el irresistible ascenso de Luis de Góngora, desde la difusión de sus obras mayores hasta su aterrizaje en el Madrid cortesano hacia 1617; la privanza de Olivares y la situación de privilegio de su partido sevillano; la disminución del prestigio relativo de Lope de Vega entre los aristócratas madrileños; etc. La trayectoria de Jáuregui deja, de esta forma, de contener misteriosos e inexplicables virajes a favor y en contra de Luis de Góngora o Lope de Vega: sus acciones y omisiones, en efecto, como las del resto de sus contemporáneos, como las de los nuestros, nacen del conflicto entre sus aspiraciones individuales y las coordenadas poéticas de su tiempo.

[46] Cfr. con la «Tercera parte» de *El mapa y el territorio*, de Michel Houellebecq (Barcelona, Anagrama, 2011), en que el narrador francés noveliza su propio asesinato y descuartizamiento.

LA EDICIÓN CRÍTICA DE LOS *SOLILOQUIOS AMOROSOS DE UN ALMA A DIOS*, DE LOPE DE VEGA

Hugo Lezcano Tosca
ILCEA

¿Para qué editar un texto? Primordialmente, para permitir una lectura del mismo lo más fiable posible en relación con los documentos impresos y manuscritos de los que disponemos. En segundo lugar, para explicar, contextualizar y aclarar los pasajes que lo necesiten. Los *Soliloquios* de Lope son una obra que no ha recibido demasiada atención por parte de la crítica; presentamos a continuación algunos aspectos novedosos relacionados con la edición que hemos publicado recientemente[1].

La primera parte de este trabajo se centra en cómo fijar un texto literario, o al menos en los factores que nos han llevado a elegir un texto de los *Soliloquios* y no otro, así como en mostrar algunos ejemplos de las desafortunadas enmiendas que se habían incorporado a esta obra.

En la segunda parte proponemos algunas fechas de composición de los *Soliloquios* para esclarecer aspectos controvertidos de este libro

[1] *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, ed. Hugo Lezcano Tosca, Sevilla, Ediciones Alfar, 2008, por la que citamos y en la que encontraremos la bibliografía pertinente. Dicha bibliografía sobre los *Soliloquios* lopescos puede ser completada con nuestros trabajos "San Agustín en la literatura religiosa de Lope", *Criticón*, 107 (2009), pp. 137-150 y "La oración jaculatoria en los siglos XVI y XVII: textos y libros", ponencia actualmente en prensa que fue presentada en el Coloquio *Édition et littérature en Espagne (XVIe-XVIIe siècles),* Université Stendhal-Grenoble III, 27-29 de mayo de 2010, organizado por Anne Cayuela. El origen del presente artículo fue una comunicación para la Journée d´études previa a la preparación del Coloquio, en el marco del grupo de investigación ILCEA-Cerhius "Espagne Moyen Age-Siècle d'Or".

misceláneo, ampliado en sucesivas etapas y organizado sin embargo como un conjunto coherente.

EL TEXTO DE LOS *SOLILOQUIOS*

Llama la atención el abandono en el que ha permanecido esta obra de Lope. No es tan destacado si tenemos en cuenta que la primera edición crítica de las *Rimas sacras* es de 2006[2] y lo es aún menos si lo comparamos con el desolador paisaje que describe Francisco Rico en *El texto del "Quijote"*[3]. Entendemos por edición crítica la que no se limita a reproducir un ejemplar, sino que establece un texto determinado tras el cotejo exhaustivo del mayor número de testimonios disponibles, el análisis de las variantes y las conjeturas sobre cada uno de los pasajes dudosos. En el caso de los *Soliloquios* contamos con una dificultad añadida, y es que la *princeps*, de Madrid, en 1626, a la que más adelante nos referiremos, fue mostrada en público por última vez en 1935; en la actualidad no se conoce la existencia de ningún ejemplar.

Las primeras noticias de la obra que nos ocupa se remontan a 1611, año en el que Lope escribe al Duque de Sessa la siguiente carta:

> No hallaba los *Soliloquios* y *Romances* en persona deste lugar, y pienso que los tienen todos, porque tengo desgracia en hallar lo que busco. Ya quiso Dios que los tuviese un fraile; diómelos con condición de que en trasladándolos se los devolviera legalmente. Esto es decir a V.E. que me saque deste fraile con mandar allá que

[2] Lope de Vega, *Rimas sacras*, ed. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Biblioteca Áurea Hispánica, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2006.
[3] Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Universidad de Valladolid, 2005.

> los copie algún devotísimo escribano; yo no sé qué tan verdaderos van, pero sé que el original era mío[4].

Se trataría, como supone Nicolás Marín, de los *Cuatro soliloquios*, y de los Romances de las *Rimas sacras*, ambos inéditos en aquel momento e igualmente influidos por los *Ejercicios espirituales* ignacianos. La gestación de estas obras parece paralela, aunque su publicación tiene lugar en momentos diferentes. Los *Cuatro soliloquios* ven la luz en 1612, y si tenemos en cuenta su portada, Lope los habría escrito "después de aber recibido el hávito de la tercera orden del Seráphico Francisco"[5]. Sabemos que Lope ingresa en dicha orden el 26 de Septiembre de 1611[6].

Las *Rimas sacras* ven la luz en 1614; esta colección iba a incluir los soliloquios, pero finalmente fueron separados de ella, como escribe Lope al de Sessa:

> Los *Soliloquios* envío en su mismo borrador, así quitados del libro en que estaban las *Rimas*. V.E. los haga copiar con cuidado; que el escritor no pierda esas hojas, porque no hay otras en el mundo y, aunque por mías no debo estimar esas prosas, por haberlas escrito con tanta devoción y lágrimas, querría que aprovechasen a otros[7].

Nicolás Marín interpreta, con acertado y aceptado criterio, que Lope habría ampliado las redondillas de los cuatro soliloquios con un comentario en prosa para cada una de ellas, y que "esas prosas" desentonarían en un volumen exclusivamente poético como las *Rimas sacras*.

---

[4] Lope de Vega, *Cartas*, ed. Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1995, p. 100.
[5] *Quatro soliloquios*, Valladolid, Francisco Abarca de Angulo, 1612. Esta edición es reproducida en Lope de Vega, *Obras sueltas*, ed. Antonio Pérez y Gómez, Cieza, "…la fonte que mana y corre", 1967-1971, 4 vols., vol. III.
[6] Palau, *Manual del librero hispano-americano*, Barcelona, 1973.
[7] Lope de Vega, *Cartas*, cit., p. 134.

Catorce años después, en 1626, Lope publica una ampliación de soliloquios; ha añadido tres soliloquios en verso más, con sus respectivos comentarios en prosa, un prólogo, una introducción en redondillas, cien jaculatorias, dos versiones castellanas de himnos latinos y una canción en estrofas aliradas que incluye en la prosa del soliloquio VII. Dirige el conjunto a Inés de Zúñiga, esposa del Conde-Duque de Olivares, a quien el año anterior había dedicado los *Triunfos divinos*.

Lope titula este libro misceláneo *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*. Ve la luz en Madrid, en casa de la viuda de Alonso Martín. Un ejemplar de esta edición perteneció a Pedro Masaveu y desapareció después de 1935, fecha en la que figura en el catálogo de la exposición que la Biblioteca Nacional de Madrid dedicó a Lope en el tercer centenario de su muerte[8].

En ese mismo año de 1626 se editan de nuevo los *Soliloquios* en Barcelona, probablemente para no usurpar el derecho que tenía en Castilla la viuda de Alonso Martín, como sucede a menudo con las *Partes* de las comedias[9].

En 1627 Lope publica la tercera edición de los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, a costa de Alonso Pérez[10]. Es la última que

[8] *Catálogo de la exposición bibliográfica de Lope de Vega*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1935, p. 215. Llegó a ser vista por Palau, quien la describe así: "*Soliloqvios amorosos de vn alma a Dios*. Escritos en lengua Latina por el mui R. P. Graviel Padeocopeo y en la castellana por Lope de Vega Carpio..., Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1626, 16º, 16 hojas, 128 fols. (Pedro Masaveu)".

[9] La edición de Barcelona, a cargo de Sebastián de Cormellas, tiene el mismo número de hojas y de folios que la de Madrid de 1626, pero no podemos asegurar que el texto de ambas fuera idéntico, pues en Barcelona se lleva a cabo una nueva composición a partir del original de Madrid. Un ejemplar se halla en la Biblioteca Municipal de Madrid.

[10] Se mantiene el formato en 16º que según Anne Cayuela, en las ediciones financiadas por Alonso Pérez, "sólo corresponde a dos ediciones: las *Rimas* de Lope y los *Soliloquios amorosos*. Las dos obras se presentan como objetos

ve la luz en vida del autor y ha sido la que hemos tomado como testimonio base en nuestra edición crítica. Partimos de la hipótesis de que Lope pudo revisarla y corregirla y de la certeza de que no es una mera reimpresión de la de 1626, al menos en lo que se refiere al paratexto, como veremos a continuación. Hemos tenido en cuenta las restantes ediciones para enmendar sus escasos errores.

La edición de 1627 corrige lecciones de la de 1626 de Barcelona y tenemos la seguridad de que Lope participó en la modificación de sus preliminares, puesto que añadió o mandó añadir en 1627 el título de *frey*, conseguido ese mismo año. Por otro lado, Alonso Pérez, editor predilecto de Lope, quien no había intervenido en las dos ediciones anteriores de los *Soliloquios*, lo hace ahora de manera directa, puesto que financia la edición y ostenta en la portada de 1627, por primera vez en su carrera, el título de Librero de su Majestad, como señala Anne Cayuela[11].

El camino hacia el título de *frey* es para Lope un largo proceso que nuestro autor querría rentabilizar al máximo. Repasemos los movimientos de Lope para conseguir esta prestigiosa denominación[12].

---

preciosos, íntimos, y el formato subraya el carácter quintaesenciado de estas composiciones de Lope", *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005, p. 53. A pesar de esto, Line Amselem afirma que la primera edición de 1626 es en 24º; véase Lope de Vega, *Soliloques amoureux d'une âme à Dieu*, ed. Line Amselem, Paris, Editions Allia, 2006, p. 7.

[11] Anne Cayuela, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, cit., p. 25. La autora explica que, sin embargo, «otras ediciones del mismo año lo denominan "mercader de libros"». Lo mismo sucede en 1628, año en el que la mención "Librero de su Majestad" sólo aparece en una edición.

[12] No hemos visto los siguientes artículos de José Simón Díaz: "La estancia del cardenal legado Francesco Barberini en Madrid el año 1626", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII (1980), pp. 159-213; "Encuentros del Cardenal F. Barberini con Lope de Vega y con el príncipe de Esquilache en Madrid, 1626", en *Homenaje al Cardenal Tarancón*, Madrid, Academia de Arte e Historia de San Dámaso, pp. 289-316.

En 1626 el Cardenal Barberino, sobrino del Papa Urbano VIII, se dispone a visitar Madrid, y Lope se apresura a pedirle al de Sessa que le permita acompañarle:

> Vex.ª, Señor mío, mande auisarme; que si va a caballo, no puede faltar este capellán antiguo suyo de que vean los extranjeros entre los criados de su cassa a un ombre que allá conocen. Y porque si Vex.ª me ha de favorecer con él, sepa la causa, pues no puede haber otra mayor para conseguir cualquier pretensión mía[13].

Lope debió de acudir con el Duque de Sessa, quien "acompañado de muchos señores, títulos y caballeros" fue a dar la bienvenida al Cardenal en nombre de Su Majestad, según se relata en el *Discurso de la jornada que se hizo a los Reynos de España el Ilustrísimo, y Reverendíssimo señor don Francisco Barberino*[14]. El Cardenal venía a España como Legado del Papa con la misión de bautizar a la hija de Felipe IV, y la tarea encubierta de mediar en el conflicto entre franceses y españoles por el control de la Valtelina, Bormio y Chiavenna. Barberino fue agasajado por la Corte española; no obstante, se le excluyó de las negociaciones políticas, y no fue gracias su mediación sino a la de el embajador francés en Madrid por la que se llegaría ese mismo año de 1626 a la Paz de Monzón, que

[13] Agustín de Amezúa y Mallo, *Lope de Vega en sus cartas. Introducción al Epistolario de Lope de Vega Carpio,* reimpr. Real Academia Española, Madrid, 1989, 4 vols., vol. IV, p. 91.

[14] Juan Antonio de la Peña, *Discurso de la jornada que hizo a los Reynos de España el Ilustrísimo, y Reverendíssimo señor don Francisco Barberino Cardenal, título de Santa Águeda, Legado à latere de n. muy S. P. Urbano VIII y su sobrino: con relación de las ceremonias con que se eligen los Legados en Roma: entrada que hizo en esta corte: Bautismo de la señora Infante: y fiestas del Corpus*, Madrid, Luis Sánchez, 1626 (fol. 7v).

aseguraba para esas regiones la religión católica bajo el dominio de Francia y España[15].

A la ceremonia del bautismo de la infanta, el siete de junio de 1626, son invitados, entre otros muchos nobles, el Duque de Sessa[16], quien lleva la toalla, y la Condesa de Olivares, que es quien desnuda a la niña y se la pasa al Cardenal[17].

El 11 de junio, en relación con las fiestas del Corpus, el Cardenal asiste a la representación de unos autos sacramentales:

> A la tarde, Andrés de la Vega, y Avendaño, autores de comedias, en ocho carros triunfales representaron a sus Majestades los Autos, y desde Palacio yuan a la Encarnación a seruir con ellos al señor Legado, que se alegró en ver tantas galas, propia representación, ingenio de tramoyas, y agudeza de alegorías dignas de los felices ingenios de Lope de Vega Carpio, y el Doctor Mira de Amescua. *Discurso de la jornada*…, cit., (fol. 21r).

Debemos entender que fueron representados dos autos sacramentales, obra de Lope y Mira de Amescua, por dos compañías de actores diferentes. Quizás a partir de ahí se *iniciaría la amistad de Lope con Barberino. No podemos precisar qué autos* sacramentales eran, y no hemos encontrado ningún estudio que se refiera a ellos[18].

---

[15] Véase Ludovico Pastor, *Historia de los Papas desde fines de la Edad Media*, tomo XIII, volumen XXVII, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1945, pp. 370-371 y John Lynch, *Los Austrias 1516-1700*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 497-498.

[16] *Discurso de la jornada*…, cit., (fol. 17r).

[17] "Desnudó la niña la señora Condesa de Olivares en la cama que para esto estaua preuenida, asistiendo a Su Excelencia la Condesa de Salvatierra", *Discurso de la jornada*…, cit., (fol. 18r).

[18] No aparecen mencionados en la completa introducción de Lope de Vega, *El bosque de amor. El labrador de la Mancha*, ed. Agustín de la Grana, Madrid, CSIC, 2000.

Poco después, en 1627, Lope dedica la *Corona trágica* al tío del Cardenal Barberino, el Papa Urbano VIII. La obra de Lope se basa, no por casualidad, en un relato en latín del dominico George Conn, secretario del Cardenal Barberino que había acompañado a éste en su visita a Madrid. Lope, además, traduce un poema latino de Urbano VIII y lo convierte en soneto, comenta la presencia de Barberino en Madrid, etc[19]. Más adelante, Lope dirige al Papa una carta en latín, recogida por Amezúa[20].

Por fin, en una carta que Amezúa sitúa a principios de 1627 y Marín a principios de 1628, pero que nosotros datamos entre octubre y diciembre de 1627, puesto que los preliminares de la *Corona trágica* son de mediados de septiembre de ese año, Lope puede comunicar al Duque de Sessa la gran noticia:

> Ayer me enbió su Su Santidad un Breue en que me haze gracia de un hábito de San Juan. Yo le despaché a Malta para que el Gran Maestre le confirme. ¿Qué le parece a Vex.ª destas cosas? ¿Anda buena la locura? Dizen que mandará que a mí me le dé alguna persona de la Religión, o que mandará que vaya por él a Malta; y si esto ha de ser ansí, no me mate Dios hasta que vaya a Malta. (Amezúa, *Epistolario*, cit., tomo IV, p. 94).

Nos interesa subrayar la última frase de la carta, puesto que muestra la importancia que Lope le da al hábito de San Juan, que le permite utilizar el título de *frey* a sus 62 años. Si nuestros cálculos son acertados, tiene unos tres meses para que el título concedido por el Papa pase de la carta a la portada de los *Soliloquios*, puesto que la Tasa de la *Corona trágica* es del 17 de septiembre de 1627.

[19] Véase Lope de Vega, *Poesía V*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004, pp. xv-xvi.
[20] *Epistolario*, cit., tomo IV, pp. 98-99.

Después de dedicar dos obras sin éxito ninguno a la Condesa de Olivares, los *Triunfos divinos* y los *Soliloquios*, y de ver cómo se le cierran las puertas de la Corte, Lope puede mostrar en España, frente a los que le niegan, lo que ha obtenido en Italia[21]. Este deseo de ostentar el nuevo título le lleva a Lope a introducir de manera anacrónica el *frey* en la suma del privilegio y las aprobaciones de los *Soliloquios* de 1627, que sin embargo tienen fecha de 1626[22].

Creemos que este dato es de gran relevancia a la hora de considerar la edición que nos ocupa, puesto que Lope parece tener un interés especial en que vea la luz, en presentarse el mayor número de veces posible como frey Lope Félix de Vega Carpio ante los Olivares, a la espera de verse de una vez favorecido por tan ilustre familia. Lope seguramente pensaría que el Conde-Duque, gran amante de los libros (su biblioteca inventariada entre 1625 y 1627 por el padre Alaejos, constaba de 2700 impresos y 1400 manuscritos)[23] podría abrirle las puertas de la Corte, cosa que no sucedió en ningún caso. Será la última vez que Lope dedique a los Olivares una obra religiosa, y no nos consta que recibiera beneficio alguno.

[21] Véase el artículo clásico de Juan Manuel Rozas, "Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo "de senectute", *Estudios sobre Lope de Vega,* Madrid, Cátedra, 1990, p. 73-132.

[22] En la librería de Alonso Pérez se hallan cinco ejemplares de los *Soliloquios* frente a 217 de la *Corona trágica* (Anne Cayuela, *Alonso Pérez de Montalbán*…, cit., p. 138). Este dato nos hace pensar que en el escaso éxito comercial de la *Corona trágica*, la última obra enteramente religiosa de Lope financiada por el librero madrileño.

[23] Gregorio de Andrés, "Historia de la Biblioteca del conde-duque de Olivares y descripción de sus códices. I: Formación", *Cuadernos Bibliográficos*, XXVIII (1972), pp. 131-142. Según Trevor Dadson, mil de esos códices manuscritos fueron donados en 1654 a Felipe IV, quien los colocó en la Biblioteca de El Escorial, donde hoy se encuentran, "Las bibliotecas particulares en el Siglo de Oro: sus fuentes, su formación y su función", pp. 13-50, cita de la p. 38, en *Libros, lectores y lecturas*, Madrid, Arco/Libros, 1998.

Podemos pensar que Lope no se limita a insertar el *frey* en la edición de 1627. Aunque contamos con la dificultad de que la primera edición ha desaparecido, creemos que sería reproducida por la edición de Barcelona, de 1626. M, la edición de Madrid de 1627, la corrige en algunos casos que resultan determinantes[24]. Lope podría, pero sólo podría, haber revisado el texto impreso de 1626, que funcionaría como original, para eliminar los errores que se habrían deslizado en las dos ediciones anteriores. Por ejemplo, en la jaculatoria 53, B (Barcelona) daba "que más pareces tú y peor soy yo", y M (Madrid) corrige: "que más padeces tú y peor soy yo". En "El llanto de la Virgen", B trae la lección "y porque a amarle me animo", y M en cambio "y porque a amarle me anime". En la jaculatoria 88, B escribe "pienso que han de llorar cuando ellos se ríen", y M en cambio: "pienso que han de llorar cuando ellos se rían". Ahora bien, no podemos demostrar que Lope se encargara personalmente de introducir estas acertadas enmiendas. En cualquier caso, M elimina algunos errores importantes de B.

Nuestra edición de los *Soliloquios*, al tomar como base el testimonio M, despoja el texto de las deturpaciones con que se había presentado en las dos únicas ediciones anotadas, de 1863[25], y de 1948[26], a cargo de Vicente Barrantes y María Antonia Sanz Cuadrado, en las que se hallaban numerosas correcciones *ope ingenii*, de mano del editor, fruto de la concepción de la filología del siglo XIX. Estos errores sin embargo se

[24] Tratamos estas cuestiones textuales con más detalle en nuestra edición, Lope de Vega, *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, cit., pp. 81-90. Denominamos M a la edición de Madrid, a costa de Alonso Pérez, 1627 y B a la edición de Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1626.

[25] *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, ed. Vicente Barrantes, Madrid, Imprenta de Prudencio Cuartero, 1863.

[26] *Soliloquios amorosos de un alma a Dios,* ed. María Antonia Sanz Cuadrado, Madrid, Editorial Castilla, 1948.

mantuvieron en la edición de Sanz Cuadrado, texto de referencia de los *Soliloquios* durante buena parte del siglo XX y a partir de ahí se reprodujeron en otras ediciones. Por ejemplo, Barrantes añadió en 1863 los "triviales versos" de San Agustín a los que Lope alude en el Prólogo, creyendo que era un descuido del autor el no haberlos incluido[27]. Es llamativo que Sanz Cuadrado los reproduzca, cuando no están en ninguna de las ediciones de los siglos XVII y XVIII y la editora toma M como testimonio base. Algunas de las lecturas incorrectas que introduce Barrantes, seguido por Sanz Cuadrado, proceden de una edición de 1644; en M y B se leía: "Ay Dios, si os amara yo | al peso que os ofendí", que se convierte en "Ay Dios, si os amara yo | al paso que os ofendí". Los *Soliloquios* no son una obra compleja en cuanto a su trayectoria textual; el lector no va a perder detalles de la trama si lee una edición y no otra, como sucede en el "*Quijote*", pero a pesar de esto se hacía necesario fijar el texto.

Mucho más deteriorada se presenta la edición de Barrantes, reproducida por Federico Sainz de Robles[28]. Nótese que la cuarta reimpresión de Sainz de Robles ve la luz en 1991, y contiene lecturas como las siguientes: donde todas las ediciones leían "me deshago llorando", Barrantes y Sainz de Robles lo cambian por "me desahogo

[27] "*Quisquis amat dictiis alienam rodere famam, hanc mensam vetitam duxerit esse sibi*"*;* anota Barrantes: "Todas las ediciones conocidas suprimen estos versos, aunque sin ellos manca el sentido (…). Sin duda fue errata" (*Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, cit., viii). Remitimos a nuestra edición en lo relativo a estas cuestiones.

[28] *Obras escogidas de Lope de Vega Carpio,* ed. Federico Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1991, 2 vols.

llorando"; si M decía "se deviesen", ahora se convierte en "dividiesen"; el "último palio" de la carrera de la vida se transforma en el "último paso"[29].

La situación de abandono de los *Soliloquios* a la que nos hemos referido hace que editarlos sea una labor muy distinta de lo que supone dedicarse a una obra sobre la que la crítica ha vuelto una y otra vez[30]. En nuestro estudio hemos tenido que eliminar algunos errores que se han repetido a lo largo de los años, y que, lejos de desaparecer, se reproducen últimamente. Así, sorprende que Line Amselem, siguiendo a María Antonia Sanz Cuadrado, continúe afirmando en dos trabajos diferentes que los *Cuatro soliloquios* fueron incluidos en las *Rimas sacras*[31]. Pasamos ahora a la segunda parte de este trabajo, en la que nos centramos en el proceso de ampliación que convierte los *Cuatro soliloquios* en los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*.

EL SENTIDO DE UNA OBRA MISCELÁNEA

Para comprender los *Soliloquios* es necesario entender que se compusieron en sucesivas etapas. Hemos visto que a la altura de 1614 ya se habrían escrito los comentarios en prosa a cada uno de los cuatro

[29] La escasez de ediciones fiables y accesibles de los *Soliloquios* se aprecia en un reciente libro de Arantza Mayo, *La lírica sacra de Lope de Vega y José de Valdivielso*, Universidad de Navara-Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 98 y ss., en el que la autora se refiere a los *Soliloquios* por una edición de 1935 en la que no son siete los soliloquios, sino dos menos.

[30] Las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, por ejemplo, cuentan con varias ediciones en estos últimos años, al igual que las *Novelas a Marcia Leonarda*.

[31] Lope de Vega, *Soliloques amoureux d'un âme a Dieu*, ya citado, y «Encarnación de Lope de Vega en los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* », *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 19-34.

soliloquios publicados en 1612. Pero Lope añadió posteriormente unas líneas al comentario del soliloquio I:

> Y eslo esto tanto, que ha pocos días que quisistes Vos que una de las que me agradaron viniesse a morir adonde yo la viesse, tan miserable, que no sólo avía perdido la hermosura, mas también el entendimiento, para que viesse yo el fuego que me pareció luz, tan fea y abominable ceniza, que me abriesse más de veras los ojos a la contemplación de nuestra común miseria, y que en essos mismos días viesse, Dios mío, una virgen difunta sobre un túmulo, descubierto el rostro, las manos con una palma y la cabeça con una guirnalda de flores, con tan divina hermosura, que en los labios, que estavan vertiendo risa, se engañava la atención de los que la miravan, y sólo por la mortaja, paños negros y hachas encendidas constava de su muerte; pero qué mucho que tuviesse hermosura aquel dichoso cuerpo, cuya alma entonces estava recibiendo de vuestras manos, Jesús dulcíssimo, la corona de gloria que para vuestras esposas tenéis guardada. (*Soliloquios*, cit., pp. 159-160).

La primera "muerte" a la que se hace referencia ha sido relacionada con los más tempranos síntomas de la locura de Marta de Nevares[32]; la segunda, con la profesión Marcela, hija de de Lope, en el convento de las Trinitarias, que tiene lugar poco antes de 1623; nuestro autor la describe en términos similares en una Epístola que aparece en *La Circe*[33]. La inserción de este fragmento coincide con el planteamiento global del libro,

---

[32] José Rubinos, *Lope de Vega como poeta religioso*, La Habana, La Habana cultural, 1935, p. 83.

[33] Comparten esta interpretación tanto Rubinos, *Lope de Vega como poeta religioso*, cit., p. 83, como Sanz Cuadrado, en nota a su edición de los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*. Recordemos el fragmento de la "Epístola cuarta Don a Francisco de Herrera" incluida en *La Circe*, de 1624: "En claueles, en gloria, en cielo, en risa / bañado el dulce Esposo, truxo el velo / de las arras espléndidas diuisa. / Allí postrada en el sagrado suelo / sus exequias penúltimas cantaron, / tan triste el mundo, quanto alegre el cielo. / Todas una por una la abraçaron, / fuéronse con su Esposo, y a la Mesa / con el diuino niño la sentaron. / Allí Marcela viue, allí profesa / lexos del loco mundo y sus engaños / del cielo sigue la diuina empresa", Madrid, viuda de Alonso Martín (fol. 173v).

con el tono de arrepentimiento, de adiós encubierto a los amores humanos que se aprecia en el Prólogo, la Introducción y las Jaculatorias. Podemos pensar que, hacia esos años, Lope comienza a transformar los cuatro soliloquios hasta conseguir el texto que ve la luz en 1626, en el que ocupa un lugar destacado la sombra de Marta de Nevares, siempre con la Condesa de Olivares como dedicataria[34]. Estas ampliaciones cambian la naturaleza de los *Soliloquios*.

En la misma línea podemos interpretar el siguiente pasaje del soliloquio III, en el que Lope recrea a su modo una recomendación procedente de los *Ejercicios* ignacianos y difundida por la literatura jesuita:

> ¡O ciega afición de una miserable y frágil hermosura! ¡Si me quitaras de ver la de mi Dios, la de su santíssima humanidad, la de su Madre puríssima, la de tantos ángeles, santos, vírgines, mártires y confessores, y por averte amado locamente nos viéramos los dos en el infierno entre tanta diversidad de fealdades abominables! Yo blasfemara entonces de ti, y tú de mí; yo te echara maldiciones rabiosas, y tú rabiando me atormentaras con las tuyas! (*Soliloquios*, cit., p. 194)[35].

[34] Sin embargo, Guillermo Serés, "Temas y composición en los *Soliloquios* de Lope", *Anuario Lope de Vega*, I (1995), pp. 209-227, p. 210, y Valentín Núñez Rivera, "El arpa de David, que no de Apolo. Vida y poesía en los "Salmos" de Lope", *Anuario Lope de Vega*, XII (2006), pp. 159-177, consideran que los siete soliloquios estarían terminados alrededor de 1616. Siguen en esto a Cayetano Alberto de la Barrera, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Ediciones Atlas, I, 1973, p. 275.

[35] San Ignacio se refiere a la meditación sobre las penas infernales durante la primera semana de los *Ejercicios espirituales*: "El primer preámbulo, composición que es aquí ver con la vista dela ymaginación, la longura, anchura y profundidad del infierno. (...) El segundo [puncto] oýr con las orejas llantos, alaridos, vozes, blasfemias, contra Christo nuestro señor y contra todos sus santos", *Ejercicios espirituales, Texte autographe des Exercices spirituels et documents contemporains (1522-1615)*, ed. É. Gueydan, Paris, Desclée de Brouwer, 1986, p. 90. Pero parece que en este caso Lope sigue de cerca las instrucciones para la meditación de Nicolás de Arnaya en *Compendio de las*

Lope elige con cuidado los pasajes en los que interpolar estas adiciones, puesto que los comentarios en prosa siguen siempre el orden marcado por las redondillas. Es decir, Lope debe encontrar un momento en el que en el texto de 1612 en verso se haga referencia a sus pecados de juventud, para insertar estas reflexiones en las que, como en el pasaje del soliloquio I, trata de mostrar con palabras encubiertas que sus amores con Marta de Nevares han quedado atrás[36].

Con menos atención parece que decidió Lope el título final del libro, *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, pues sólo en el soliloquio VII es el alma, en femenino, quien se dirige a la divinidad, tal y como sucede en el libro de emblemas *Pia Desideria*, del jesuita Herman Hugo. En la Introducción en redondillas, sin embargo, es un yo masculino el que se presenta vagando por unos "extraños caminos" que debemos relacionar con el entorno natural de la Gran Cartuja, descrito en el Prólogo, y en el que Lope dice que fueron escritos los *Soliloquios*.

Hemos hablado más arriba de algunas inexactitudes que conciernen a este libro de Lope. Vamos a dedicar las siguientes páginas a una de ellas, que consiste en afirmar que la canción intercalada en la prosa del soliloquio VII, "Si tus penas no pruebo, Jesús mío" fue compuesta por

---

Meditaciones del Padre Luis de la Puente, Valencia, Juan Crhysóstomo, 1617: "Consideraré la miseria, desventura, y desconcierto de los moradores deste lugar infame; se aborrecen, y maldicen vnos a otros, sin reconocimiento de hijo a padre, de siervo a señor, llenos vnos contra otros de rabia, y rencor, *principalmente los que fueron compañeros en las culpas*, y esta rabia, y coraje se les aumentará, sabiendo, que mal que les pese han de estar eternalmente juntos, sin poder huir, ni apartarse vnos de otros, ni aver quién les ponga en paz, rabiando vnos como perros, bramando otros como leones, etc." (la cursiva es nuestra, p. 38).

[36] Vicente Barrantes considera por su parte que la prosa de los *Soliloquios* es descuidada, fruto de la improvisación, que nuestro autor probablemente los escribiera "una madrugada, entre la misa y el chocolate", *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, cit., p. xxi.

Lope antes de 1589, a partir de un texto "a lo profano" de Francisco de Guerrero.

Miguel Querol Gavaldá afirmó en su día que la letra de la canción impresa por Guerrero en sus *Canciones y villanescas espirituales* (1589) era de Lope y no del propio Guerrero, quien sin embargo ponía música a la composición de Lope. Su mayor argumento era que una versión parecida de esa canción figuraba en el soliloquio VII y por tanto ambas tenían que ser del Fénix[37]. A partir de entonces, el dato se halla un poco por todas partes entre los musicólogos[38]. Lo reproduce, por primera vez en el ámbito literario, Line Amselem[39].

Querol respondía así a una pregunta planteada por Jesús Bal en 1935: "¿Fue del Fénix esa vuelta a lo divino de la canción que comenzaba "Tu dorado cabello"? ¿O se habría hecho tan célebre esta canción de Guerrero vuelta a lo divino que Lope la pusiese al frente de su soliloquio VII?"[40] Nos decantamos por la segunda opción; intentaremos apuntalar nuestra opinión en tan complicado asunto.

Existe una villanesca profana, musicada por Guerrero y que seguramente fue compuesta por él mismo en su juventud:

Tu dorado cabello, zagala mía,

[37] Ya había anunciado la noticia en Francisco de Guerrero, *Opera Omnia*, Barcelona, CSIC-Instituto de Musicología, 1955-7; profundiza en su explicación años después, *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*, Madrid, Comisaría Nacional de la Música, 1975, p. 169.
[38] Véase Herminio González Barrionuevo, *Francisco Guerrero (1528-1599), vida y obra: la música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000 pp. 564-566.
[39] En su artículo « Encarnación de Lope de Vega en los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* », cit., pp. 19-20 y en el prólogo de *Soliloques amoureux d'une âme à Dieu*, cit., pp. 14-15.
[40] *Treinta canciones de Lope de Vega*, Madrid, Revista de la Residencia de Estudiantes, Número extraordinario en homenaje a Lope, 1935, p. 104.

me tiene fuerte atado.
Suéltame, pues el alma ya te he dado;
y si esto no hizieres,
amor, me quexaré quán cruel eres[41].

Se halla en el *Cancionero musical de la casa de Medinaceli*. Según Querol, Francisco de Guerrero nunca se atrevió a publicar esta villanesca, y en su versión profana no pasó del manuscrito[42].

En 1583 se publica la versión a lo divino de la villanesca en *Il secondo libro delle laudi spirituali* (Roma), de Soto de Langa, según el propio Querol. Esta versión pasa a las *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, 1589) de Francisco de Guerrero. Nótese que, según Querol, la vuelta a lo divino habría sido obra de Lope, en una fecha muy anterior a la publicación de sus *Soliloquios* y a partir de una versión profana que nunca se llegó a imprimir[43]. Veamos la versión a lo divino, obra de Guerrero según nuestro criterio:

Si tus penas no pruebo, o Jesús mío,
vivo triste y penado.

[41] *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli: (siglo XVI) I, Polifonía profana*, ed. Miguel Querol Gavaldá, Barcelona, CSIC-Instituto Español de Musicología, 1949-1950, 2 vols, vol. II, nº 59, p. 9. Este *Cancionero* es un volumen manuscrito, con composiciones de varios autores, de mediados del siglo XVI, conservado en Madrid, en la Biblioteca de la Casa del Duque de Medinaceli. Querol Gavaldá sólo transcribe las canciones en castellano, de modo que deja fuera, por ejemplo, un Ave Maris Stella, que figura en el fol. 32 de dicho manuscrito (*Cancionero musical*, cit., vol. I, p. 13).

[42] En los preliminares del *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli*, Querol explica que Francisco de Guerrero "había escrito gran cantidad de canciones profanas, que se divulgaron con gran rapidez a causa del gran deleite que producían en los que las oían. (…). Entregado luego por completo a la vida sacerdotal ejemplar, nunca quiso publicar aquellas canciones de su juventud", cit., vol. I, p. 27.

[43] Line Amselem indica que se trata de una nueva "reutilización" de un material antiguo por parte de Lope, « Encarnación de Lope de Vega en los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* », cit., pp. 19-20.

> Hiéreme, pues el alma ya te é dado.
> Y, si este don me hizieres,
> mi Dios, claro veré que bien me quieres[44].

Difiere de la que Lope incluye en la prosa del soliloquio VII:

> Si tus penas no pruevo, Jesús mío,
> vivo triste y penado;
> dámelas por el alma que te he dado,
> que si este bien me hizieres,
> ¡ay Dios, cómo veré lo que me quieres! (*Soliloquios*, cit., pp. 254-255)

Lope ha eliminado el "oh", para que el primer verso sea endecasílabo. Sustituye el "hiéreme" por "dámelas", de manera que se pierde la ambigüedad de la herida amorosa de Dios, y lleva el poema al terreno que le interesa, el de compartir las penas de Cristo, dejando de lado herida mística de Guerrero. Otro rasgo destacable es que Lope amplía la canción y la continúa con nueve estrofas aliradas más, mientras que Guerrero sólo había musicado y vuelto a lo divino una estrofa; un punto de partida idóneo para ir más allá y conseguir su propia composición. En cualquier caso, la canción de Lope es uno de los momentos de los *Soliloquios* en los que más se acerca a la religiosidad efusiva, cercana a la mística del siglo XVI[45].

---

[44] Francisco de Guerrero, *Opera Omnia*, cit., p. 15. Esta versión musicada la recoge Jesús Bal, *Treinta canciones de Lope de Vega*, con las dudas sobre su autoría a las que ya nos hemos referido.

[45] "Yo dixe que te dava el alma mía / pues vive tú en mi pecho (…)", *Soliloquios*, cit., p. 255; "¡Ay, si estuviesse un hora yo contigo / y que esta hora fuesse / tan grande que mayor que el tiempo fuesse, / y que tanto durasse / que tus eternos años igualasse", *Soliloquios*, cit., p. 256. La ampliación de los *Cuatro soliloquios* entronca con la tradición mística de la literatura religiosa del siglo XVI, tanto en algunas jaculatorias, en las que es patente la influencia de Blosio, como en la prosa y el verso, en los que se vuelven los ojos a textos que

¿Cómo llegaría Lope a conocer la canción a lo divino de Guerrero? Su recreación no parece una decisión repentina, puesto que nuestro autor ya sabía al escribir los versos del soliloquio VII que incluiría una canción en los comentarios en prosa; en la redondilla nº 4 lo anuncia: "deziros una canción / que os enamore deseo". (p. 251).

Creemos que Lope pudo tener acceso a las *Canciones y villanescas espirituales* de Guerrero, pues al inicio del soliloquio VI vuelve a lo divino el famoso madrigal de Cetina que Guerrero ya había incluido en el *Cancionero* de Medinaceli[46].

Recordemos los versos de Gutierre de Cetina:

> Ojos claros y serenos,
> si de un dulçe mirar sois alabados,
> ¿por qué si me miráis, miráis airados?
> Si quanto más piadosos
> más bellos pareçéis a quien os mira,
> no me miréis con ira,
> porque no parezcáis menos hermosos.
> ¡Ay, tormentos raviososo!
> Ojos claros y serenos,
> ya que ansí me miráis, miradme al menos[47].

Es menos conocida hoy en día la versión "a lo divino" de Francisco de Guerrero en *Canciones y villanescas espirituales*:

---

pertenecen al género del soliloquio, como los pseudoagustinianos que tanto éxito tuvieron en el siglo XVI, o el *Soliloquio entre el ánima y Dios* de fray Francisco de Ortiz, autor que fue procesado por la Inquisición. Véase nuestro trabajo *El género del soliloquio en la literatura hispánica (desde San Agustín a Lope de Vega*), Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2006, en especial pp. 26-38 y 57- 63. Sobre Francisco de Ortiz, "Fray Francisco de Ortiz: un ejemplo de epistolario "alumbrado", *Etiópicas*, 1 (2004-2005), pp. 161-242.

[46] *Cancionero musical de la casa de Medinaceli*, cit., vol. I, p. 33.
[47] *Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. Elías Rivers, Madrid, Cátedra, 1997, p. 99.

Ojos claros, serenos,
que vuestro apóstol Pedro an ofendido,
mirad y reparad lo que é perdido.
Si, atado fuertemente,
queréis sufrir por mí ser açotado,
no me miréis ayrado,
porque no parezcáis menos clemente;
pues lloro amargamente,
bolved, ojos serenos,
y, pues morís por mí, miradme al menos[48].

Lope, al inicio del soliloquio VI, convierte el madrigal en redondillas:

Ojos ciegos y turbados,
si pecados son venenos,
¿cómo estáis claros y buenos
después que lloráis pecados?

Si mis pecados lloráis,
que el alma labar desea,
y es una cosa tan fea,
¿cómo tan claros estáis?

No sé qué sienta de vos,
que después que avéis llorado
tan claros avéis quedado,
que osastes mirar a Dios. (*Soliloquios*, cit., p. 237).

La influencia de Cetina en Lope no es directa, sino que llega a través de la versión de Guerrero. El yo poético de los *Soliloquios* no se dirige a los ojos de Cristo, como sucede en el caso de Guerrero, sino a sus propios ojos. En la versión de Guerrero, no tan buen poeta como músico, Cristo no debe mirar airado al yo cuando sufre su castigo en la Cruz; en cambio en la de Lope, los ojos que lloran

[48] *Opera Omnia*, cit., nº 34, p. 9.

pecados, según la tradición ignaciana, abandonan la ceguera, quedan limpios y pueden mirar a Cristo[49].

Por lo tanto, Lope, en las fechas en las que decidió la ampliación de los *Soliloquios*, desde el inicio de la década de los veinte hasta 1626, podría haber echado mano de estos versos musicados por Guerrero (la versión de Cetina y la villanesca a lo divino "Si tus penas no pruebo") y los habría incorporado, con su estilo particular, al conjunto de los *Soliloquios*. Las huellas de los textos de Guerrero se hallan en los soliloquios VI y VII; la ampliación de los soliloquios tiende hacia una expresión amorosa que conecta con la espiritualidad del siglo anterior, y que contrasta con la sobriedad tridentina dominante en los cuatro primeros soliloquios. En el soliloquio VI, por ejemplo, comenta un pasaje de la *Historia Natural* de Plinio, al hilo de las lágrimas del yo ante la Cruz [50]. Semejantes aperturas son muy escasas en los cuatro primeros soliloquios, en los que impera la ortodoxia postulada por los tratados de meditación y la temática es más homogénea y por tanto previsible

[49]Comenta a este respecto con gran sabiduría Menéndez Pidal: "Pero Lope no puede limitarse a la repetición, siempre va a una re-creación del tema poético cuyo recuerdo le asalta; no puede recordarlo inerte; lo ha incorporado a su ser; vive él su poesía y la vida es continua renovación del acto que se reitera, reiteración renovada", en el prólogo a J. Bal, *Treinta canciones de Lope de Vega*, cit., p. 11. Véase nuestro trabajo "El tema de la ceguera en la literatura religiosa de Lope", *Revista de Literatura*, LXVI, 132 (2004), pp. 389-407.

[50] "Ay unos hombres tan raros | que se sustentan de olor. | ¡O, quién viviera, Señor, | de llorar y de miraros!", *Soliloquios*, cit., p. 239.

Los *Soliloquios* de Lope han sido leídos de distintas maneras a lo largo de la historia; es decir, las diferentes generaciones de críticos se han acercado a ellos desde su punto de vista particular. Nuestra edición es una forma de plasmar nuestra opinión sobre el texto. No pretendemos que sea inmutable, pero sí incorporarla a la lista de los comentarios que ha recibido esta obra. La edición del texto de 1627, con las enmiendas de los demás testimonios en los casos en que pensamos que era necesario, constituye una apuesta por un sistema de trabajo basado en el sentido común y la valoración particular de cada variante. Al tratarse de una obra poco estudiada, ha sido preciso dudar de un buen número de informaciones recibidas, de datos que merecían ser revisados. Nuestra edición de los *Soliloquios* no intenta detener el progreso de la sucesión de sus lecturas, sino contribuir a él[51]. Que la filología, cuyo interés fundamental es editar los textos, no los encierre en las bibliotecas, sino que los saque a la luz.

[51] Véase Antoine Compagnon, Prólogo a Michel de Montaigne, *Los Ensayos (según la edición de Marie de Gourmay)*, Barcelona, Acantilado, 2007, p. xiii.

BIBLIOGRAFÍA

AMEZÚA Y MALLO, Agustín G. de, *Epistolario*: *Lope de Vega en sus cartas. Introducción al Epistolario de Lope de Vega Carpio,* Tipografía de Archivos Olózaga, 1935, vols. I-II; *Epistolario de Lope de Vega Carpio,* Artes Gráficas "Aldus", III, 1941; IV, 1943; reimpr. Real Academia Española, Madrid, 1989, 4 vols.

Catálogo de la exposición bibliográfica de Lope de Vega, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1935.

AMSELEM, Line, «Encarnación de Lope de Vega en los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* », *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 19-34.

ANDRÉS, Gregorio de, "Historia de la Biblioteca del conde-duque de Olivares y descripción de sus códices. I: Formación", *Cuadernos Bibliográficos*, XXVIII (1972), pp. 131-142.

ARNAYA, Nicolás de, *Compendio de las Meditaciones de Luis de la Puente*, Valencia, Juan Chrysóstomo, 1617, BNE R-i 369.

BAL, Jesús, *Treinta canciones de Lope de Vega*, Madrid, Revista de la Residencia de Estudiantes, Número extraordinario en homenaje a Lope, 1935.

Cancionero musical de la Casa de Medinaceli: (siglo XVI) I, Polifonía profana, transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá, Barcelona, CSIC-Instituto Español de Musicología, 1949-1950, 2 vols.

BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Ediciones Atlas, I, 1973.

CAYUELA, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán*. *Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.

DADSON, Trevor, "Las bibliotecas particulares en el Siglo de Oro: sus fuentes, su formación y su función", pp. 13-50, en *Libros, lectores y lecturas*, Madrid, Arco/Libros, 1998.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio, *Francisco Guerrero (1528-1599), vida y obra: la música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000.

GUERRERO, Francisco de, *Opera Omnia*, transcripción por Vicente García, introducción y estudio por Miguel Querol Gavaldá, Barcelona, CSIC-Instituto de Musicología, 1955-1957.

HUGO, Herman, *Pia Desideria*, Antuerpiae, 1676, BNE 2 /17138, aunque la primera edición es de 1624.

IGNACIO DE LOYOLA, San, *Ejercicios espirituales*, *Texte autographe des Exercices spirituels et documents contemporains (1522-1615)*, ed. É. Gueydan, Paris, Desclée de Brouwer, 1986.

LEZCANO TOSCA, Hugo, "El tema de la ceguera en la literatura religiosa de Lope", *Revista de Literatura*, LXVI, 132 (2004), pp. 389-407.

--, *El género del soliloquio en la literatura hispánica (desde San Agustín a Lope de Vega*), Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2006.

--, "San Agustín en la literatura religiosa de Lope", *Criticón*, 107 (2009), pp. 137-150.

--, "La oración jaculatoria en los siglos XVI y XVII: textos y libros", Prensas Universitarias de Zaragoza, en prensa.

LYNCH, John, *Los Austrias 1516-1700*, traducción castellana de Juan Faci, Barcelona, Crítica, 2000.

MAYO, Arantza, *La lírica sacra de Lope de Vega y José de Valdivielso*, Biblioteca Áurea Hispánica, Universidad de Navara-Iberoamericana-Vervuert, 2007.

MONTAIGNE, Michel de, *Los Ensayos (según la edición de Marie de Gourmay)*, Prólogo de Antoine Compagnon, Barcelona, Acantilado, 2007.

NÚÑEZ RIVERA, Valentín, "El arpa de David, que no de Apolo. Vida y poesía en los "Salmos" de Lope", *Anuario Lope de Vega*, XII (2006), pp. 159-177.

PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del librero hispano-americano*, Barcelona, 1973, XXV vols.

PASTOR, Ludovico, *Historia de los Papas desde fines de la Edad Media*, tomo XIII, volumen XXVII, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1945.

PEÑA, Juan Antonio de la, *Discurso de la jornada que se hizo a los Reynos de España el Ilustrísimo, y Reverendíssimo señor don Francisco Barberino Cardenal, título de Santa Águeda, Legado à latere de n. muy S. P. Urbano VIII y su sobrino: con relación de las ceremonias con que se eligen los Legados en Roma: entrada que hizo en esta corte: Bautismo de la señora Infante: y fiestas del Corpus*, Madrid, Luis Sánchez, 1626, BNE R / 12274.

Poesía lírica del Siglo de Oro, ed. Elias L. Rivers, Madrid, Cátedra, 1997.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*, Madrid, Comisaría Nacional de la Música, 1975.

RICO, Francisco, *El texto del "Quijote"*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Universidad de Valladolid, 2005.

ROZAS, Juan Manuel, Rozas, "Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo "de senectute">>, *Estudios sobre Lope de Vega,* Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-132.

RUBINOS, José, *Lope de Vega como poeta religioso: estudio crítico de sus obras épicas y líricas religiosas*, La Habana, La Habana Cultura, 1935.

SEDEÑO RODRÍGUEZ, Francisco Javier, «Fray Francisco de Ortiz: un epistolario "alumbrado" », *Etiópicas*, 1 (2004-2005), pp. 161-242.

SERÉS, Guillermo, "Temas y composición en los *Soliloquios* de Lope", *Anuario Lope de Vega*, I (1995), pp. 209-227.

SIMÓN DÍAZ, José, "La estancia del cardenal legado Francesco Barberini en Madrid el año 1626", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII (1980), pp. 159-213.

--, "Encuentros del Cardenal F. Barberini con Lope de Vega y con el príncipe de Esquilache en Madrid, 1626", en *Homenaje al Cardenal Tarancón*, Madrid, Academia de Arte e Historia de San Dámaso, pp. 289-316.

VEGA, Lope de, *La Circe*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1624, BNE R / 30595.

--, *El bosque de amor. El labrador de la Mancha*, ed. Agustín de la Granja, Madrid, CSIC, 2000.

--, *Cartas*, ed. Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1995.

--, *Obras sueltas*, ed. Antonio Pérez y Gómez, Cieza, "…la fonte que mana y corre", 1967-1971, 4 vols.

--, *Obras escogidas de Lope de Vega Carpio,* ed. Federico Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1991, 2 vols.

--, *Quatro soliloquios*, Valladolid, Francisco Abarca de Angulo, 1612. Incluidos en *Obras sueltas*, ed. Antonio Pérez y Gómez.

--, *Poesía V*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004.

--, *Rimas sacras*, ed. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Biblioteca Áurea Hispánica, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2006.

--, *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, Biblioteca Municipal de Madrid, signatura 13 / 96.

--, *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, Madrid, viuda de Luis Sánchez, a costa de Alonso Pérez, 1627, BNE R / 7210.

--, *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, ed. Vicente Barrantes, Madrid, Imprenta de Prudencio Cuartero, 1863, B.N.M. 1 / 16019.

--, *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, ed. María Antonia Sanz Cuadrado, Madrid, Editorial Castilla, 1948.

--, *Soliloques amoureux d'une âme à Dieu*, ed. Line Amselem, Paris, Editions Allia, 2006.

--, *Soliloquios amorosos de un alma a Dios,* ed. Hugo Lezcano Tosca, Sevilla, Ediciones Alfar, 2008.

RESEÑAS

Natalia Palomino Tizado
Mar González Mariano
José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo

Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro, ed. Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010 (Colección *Studia Aurea Monográfica*).

Natalia Palomino Tizado

El Seminario celebrado en octubre de 2009 entre las Universidades de Barcelona y Girona, con el título *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro,* dio como fruto el presente volumen, que cuenta con la aportación de relevantes especialistas de toda Europa. Aun cuando las relaciones entre política y literatura sean punto irrenunciable para la Historia de la Literatura, durante los Siglos de Oro se establece un estrecho vínculo entre ambas, debido, entre otras causas, a que España, a comienzos del siglo XVI, se convierte en una de las más importantes potencias europeas, e irá declinando en el XVII hasta llegar a una situación de profunda crisis política, que se verá transparentemente reflejada en la literatura del momento. De este modo, encontramos una considerable cantidad de escritos impregnados de una evidente propaganda política, dictados principalmente por destacados personajes importantes del momento ―como a continuación veremos―, al tiempo que se refuerzan los lazos entre la alta nobleza y las gentes de letras, que ponen a su servicio un poderoso instrumento con el fin de dar una visión positiva de su personas y de sus intereses.

La colección se abre con el artículo de Xavier Tubau «Alfonso de Valdés y la política imperial del canciller Gattinara», donde nos ofrece claves esenciales para interpretar correctamente la obra de Valdés. El autor hace hincapié en que se ha sobredimensionado el papel que ejerció Valdés en la corte imperial, pues, a pesar de ser el secretario de cartas latinas del emperador Carlos V, no fue un secretario personal que pudiera tomar parte en las decisiones políticas. Si tenemos en cuenta que Valdés ejerció su carrera profesional en la cancillería dirigida por Mercurio Arborio Gattinara, podremos observar cómo dicho canciller influyó en la obra de Valdés, sobre todo en sus *Diálogos*, pues el análisis que hace del erasmismo, según Tubau, es el propio de un político y no tanto el de un humanista: «…la descripción de toda la historia del problema y la solución que propone para el mismo sólo se entienden desde las coordenadas políticas del momento y, en concreto, desde las coordenadas

políticas en las que se movía el canciller Gattinara» (p. 28). En esta misma línea hay que leer el artículo de Ana Vian que analiza la *Comedia del Saco de Roma* de Juan de la Cueva, haciendo especial hincapié en el papel que ejerció el duque de Borbón en el conflicto. La obra, que recrea el saqueo al que las tropas del emperador sometieron a la sede papal, está evidentemente escrita con posterioridad a los hechos en cuestión; y por ello, según entiende Vian, de la Cueva «está más interesado en la utilidad didáctica de la historia que en su verdad 'objetiva' y usa el pasado como documentación para la teoría política coetánea, es decir, la historia como 'maestra para la acción' política» (p. 48).

Ines Ravasini se ocupa del *Cortesano* de Luis de Milán, obra que intenta rivalizar con el *Cortesano* de Castiglione, cuyo éxito inmediato lo asevera la posesión de éste por la mayoría de damas valencianas a la altura de 1535. La obra de Milán sigue las pautas del género renacentista y la continua evocación del diálogo de Castiglione pone en relación el universo cultural italiano y el valenciano que, según Ravasini, son distintos aunque contiguos. La verdadera identidad de los Abencerrajes, estudiada detalladamente por el arabista Antonio Peláez, constituye una nueva visión en lo que respecta a la novela y al romancero español de tema moro, cuya lucha de bandos fue, según Peláez, ideada por la imaginería literaria de Ginés Pérez de Hita muy al margen de la realidad —como se encarga de constatar el autor en artículo—, pues, aunque los Abencerrajes fueran familias de la aristocracia granadina, en ningún caso fueron las únicas.

Si continuamos con las aportaciones correspondientes al siglo XVI, cabe detenernos en el artículo de Pedro Ruiz, que analiza los significativos cambios de mentalidad encabezados por el grupo de poetas sevillanos que se definen en torno al prólogo de Francisco de Medina a las *Anotaciones* de Herrera. Tras una profunda reflexión sobre la cuestión de «las armas y las letras», el resultado del discurso termina, sorprendentemente, siendo un elogio de Medina a Herrera, más que al propio Garcilaso, no sólo porque se plasme una relación de obras del poeta sevillano, sino porque se defiende un modelo poético que valora la elaboración y la dificultad por encima del ingenio. De otra obra de Herrera, como el *Tomás Moro*, se ocupa Sebastian Neumeister, para subrayar su difícil clasificación genérica y vincularla al *genus memorabile*, en tanto que se presenta como una vida ejemplar, reducida a sus datos esenciales y jalonada de excursos de índole moral y teológica. El martirio de Tomás Moro estructura toda la obra, de manera que todos los detalles que se ofrecen de la vida del humanista inglés giran en torno a su condena y muerte. Es éste un claro

ejemplo de cómo Herrera, a través de la historia, aprovecha literariamente las lecciones de matiz ético y moral. Los artículos dedicados al siglo XVI culminan con la brillante aportación de Michel Cavillac, que se encarga de ahondar en los orígenes sociales de Guzmán de Alfarache, incidiendo en la doble paternidad del protagonista. El supuesto padre biológico de Guzmán, el mercader –y no el anciano amancebado con su madre–, estará tan presente en la vida del pícaro, que se convertirá en un elemento fundamental en la reforma final de su hijo, que vuelve sus ojos hacia el comercio.

Los trabajos que atienden al siglo XVII encajan en esa conciencia de una profunda crisis política de la que hablábamos al principio para analizar sus complejas relaciones con la literatura y la sociedad. Así, a partir del epistolario de Almansa, Manuel Borrego analiza los estrechos vínculos entre la concesión de cargos y los parentescos familiares. Donatella Gagliardi, por su parte, se ocupa de las traducciones españolas de los *Ragguagli di Parnaso* de Traiano Boccalini y dedica a un certero estudio los manuscritos de versiones castellanas de la *Pietra del parangone politico*, un texto de enorme difusión en la época. A su vez, Daniel García Vicens ofrece nuevas perspectivas para la lectura de la obra castellana de Virgilio Malvezzi, haciendo especial hincapié en su estrecha relación con los intereses políticos de la corte madrileña.

El libro recoge tres contribuciones centradas en la obra de Lope de Vega. En primer lugar, Georges Güntert examina los aspectos estructurales de las novelas dedicadas a Marcia Leonarda, en las que destaca el alejamiento de Lope respecto al precepto aristotélico de la verosimilitud para presentar a sus lectores motivos y escenarios que rozan lo extraordinario. El segundo lugar lo ocupa *Don Lope de Cardona*, que Eugenia Fosalba señala como ejemplo de las relaciones entre política y literatura, pues Lope utilizará todos sus recursos para engrandecer a los ojos del mundo la figura de Don Lope, tan desprestigiada en ese momento. Por último, Felice Gambin realiza un interesante estudio sobre *La Dorotea*, obra en la que se encuentran multitud de elementos de la tradición docta, especialmente vinculados a la melancolía, a partir de un elemento altamente simbólico como el oro. La obra de Lope constituye un irremplazable testimonio de la hipocresía de la sociedad contemporánea, que reserva al oro un papel fundamental hasta llegar incluso a convertirlo en una suerte de fármaco para las enfermedades del alma o –mejor– del corazón.

Como cabía esperar, Quevedo tiene un papel fundamental en la obra, tanto por su actividad política como por su relevancia literaria. Henry

Ettinghasuen y Valentina Nider se ocupan respectivamente del examen de los *Sueños* y de *La hora de todos*. En los *Sueños*, atendemos a un proceso de reelaboración, que es minuciosamente analizado por Ettinghausen, pues los enemigos de Quevedo hicieron lo imposible para censurar la obra del poeta y lograr que fuera condenada por la Inquisición. Tuvo lugar entonces un proceso de reescritura que finalizará con la aceptación de algunas de sus obras, muy a pesar de sus contrarios, que seguirían acusándolo de hereje y mal cristiano. Valentina Nider ahonda en las relaciones que aparecen en *La hora de todos* entre el narrador y los personajes de los oradores, el marco de los discursos y la estructura y función que éstos presentan.

Los últimos trabajos están dedicados a otro personaje que aúna la política y la literatura, como fue don Diego de Saavedra Fajardo. Jorge García López realiza una muy seria exposición estadística de la presencia de autores clásicos en las *Empresas políticas*, concluyendo que todas ellas encierran ideas procedentes del polémico Maquiavelo, a través del cual Saavedra lee al resto de autoridades. En la misma línea se inserta el artículo de Sònia Boadas, que resalta la importancia que tuvo Saavedra en las colecciones de sentencias políticas, a través de un manuscrito encontrado en los fondos de la British Library, que recoge un conjunto de sentencias extraídas de las *Empresas políticas*. Este manuscrito da fe de la evolución del estilo lacónico que se desarrollará en el siglo XVII y que llegaría a su máxima representación en la obra de Baltasar Gracián y Antonio Pérez.

A pesar de su carácter misceláneo, *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro* supone un estudio detallado de cómo se imbrican las relaciones de poder en la literatura áurea, a través de obras que en su momento fueron atentamente leídas y a través de autores que tuvieron un papel fundamental en la política de su tiempo, desde Alfonso de Valdés a Saavedra Fajardo. Hay, pues, que agradecer la labor de Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo, que han logrado ofrecer en esta suma de trabajos una honda panorámica intelectual de los siglos XVI y XVII, a través de los cuales puede verse cómo los acontecimientos políticos y sociales del momento terminan filtrándose en la literatura para dar como fruto textos excepcionales como el *Guzmán de Alfarache* de Alemán, *La Dorotea* de Lope o *Los sueños* de Quevedo.

José Montero Reguera, *Cervantismos de ayer y de hoy. Capítulos de historia cultural hispánica*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011.

Mar González Mariano

Desde que en 1605 se publicara el *Quijote*, por entonces, en casa de Juan de la Cuesta, son muchos los escritores, críticos y ensayistas que han hecho de Cervantes una razón de ser. A partir de ese mismo momento, los estudios sobre el autor, las lecturas de su obra y el seguimiento de su recepción se ha venido a unificar bajo el común denominador de *cervantismo*. Con estas premisas comienza el libro en que José Montero Reguera revisa, a través de diferentes momentos de la historia y distintos lugares, la admiración, la atención y la deuda de muchas gentes con la figura literaria de Cervantes.

La perspectiva cronológica del volumen marca un recorrido que se inicia en el siglo XVII y que llega hasta nuestros días, deteniéndose en diferentes momentos claves de la lectura del *Quijote*, para entender las distintas motivaciones que llevan a un acercamiento multidisciplinar del libro. Los cuatro siglos que nos separan de aquella primera impresión se acogen a una diacronía rigurosa, en la que se repasan nombres y fechas claves en esa lectura del libro. Desde las primeras lecturas del *Quijote*, nacidas de una motivación lúdica, hasta los intentos por desentrañar los entresijos de la obra y las intenciones del autor, los lectores han ido moviéndose entre un plano real y otro simbólico, que permite infinidad de interpretaciones.

De esta forma expone en diversos apartados hechos tan singulares como el aspecto histórico y político del *Quijote* en la contienda y la coyuntura mediática entre el Reino de Castilla y Portugal (pp. 17-24), cuando hasta entonces la obra no sobrepasaba el interés puramente placentero. Llegarán también las visiones simbólicas de la novela, insinuadas ya en 1639 por Manuel de Faria e Sousa, y que se acentuarán, después, en una de las cartas marruecas de José Cadalso (1774), la número LXI, y que apunta lo siguiente: «*en esta nación hay un libro muy aplaudido por todas las demás. Lo he leído, y me ha gustado sin duda; pero no deja de mortificarme la sospecha de que el sentido literal es uno y*

el verdadero es otro muy diferente» (p.39). Cadalso anticipaba de esta forma la lectura trascendente del *Quijote*, efectuada a caballo entre los siglos XVIII y XIX por los románticos alemanes, quienes inauguran la interpretación simbólica y filosófica de la obra cervantina. Así pues el XVIII verá el texto cervantino como modelo de obra romántica, abriendo la obra hacia una nueva concepción en la que se entiende como reflejo de la ideología, la estética y la sensibilidad modernas. Será en esta centuria, la dieciochesca –como afirma Montero Reguera–, cuando nacerá una conciencia de *siglo de oro*, motivada por un sentimiento español frente a lo francés y lo italiano, una determinación de la hegemonía literaria tan importante como las de sus vecinos, que llevará a la transformación del *Quijote* en el clásico por antonomasia de ese periodo. Comienzan así los estudios antológicos de la literatura áurea y los comentarios a sus principales obras, a los que, por supuesto, no fue ajena la obra cervantina.

Otro de los aspectos que destaca Montero en sus páginas es el de un Cervantes geógrafo, que da ocasión a continuas anotaciones topográficas. Este conocimiento se materializó, entre otras cosas, en la inclusión de mapas e ilustraciones del recorrido quijotesco en las ediciones de la obra. A este respecto se refería Bowle White (1777), señalando la necesidad de acompañar la historia con mapas ilustrativos a las ediciones, que se convertirían en ayuda para el lector, pero también en fuente de entretenimiento. Aun cuando renunciara de antemano a la posibilidad de una traza geográfica exacta, Bowle se convirtió en el editor que incluyó un mapa acompañando el comentario a su edición de 1781. Se iniciaba así una tradición que habría de seguir viva en la mayoría de las ediciones comentadas del texto cervantino.

Cervantes y el teatro resulta una dicotomía interesante dentro del libro. Una relación que si bien no tuvo mucho éxito en la época cervantina, sí reaparece como fructífera cuando se observa, no solo las influencias en dramaturgos posteriores sino que es el propio autor del *Quijote* quien en sus novelas utiliza numerosos elementos teatrales, así lo vemos en los episodios de Cardenio (I, 24 y 27) y Dorotea (I, 28) o en los amores del cautivo y la hermosa Zoraida, entre otros; y en las *Novelas ejemplares* como «La ilustre fregona» o «Las dos doncellas». Será también la obra cervantina la que ofrezca un extenso corpus de personajes y motivos al teatro español del siglo XVIII, tal como registró Felipe Pérez Capo ya en 1947, señalando esta influencia cervantina en 290 obras, a las que podrían sumarse algunas más según estudios recientes. No solo el hidalgo caballero y su inseparable Sancho son abundantemente imitados, también los capítulos intercalados como *La novela del curioso impertinente* (I, 33-

35) o la historia del capitán cautivo (I, 39-41) ofrecen un sinfín de motivos. La deuda que el teatro posterior adquiere con Cervantes resulta especialmente evidente en la obra del duque de Rivas, *Don Álvaro y la fuerza del sino* (1835). Su protagonista y héroe romántico aparece en escena de una forma natural, gracias a conversaciones entre personajes, a las acotaciones o también por la intromisión de rasgos distintivos de la personalidad, lo que lleva a pensar en claras influencias cervantistas. Sin embargo –apunta Montero Reguera– esta técnica novedosa para el 1835, no lo era tanto, puesto que en buena parte del teatro áureo ya era posible encontrarla, por ejemplo, en *El alcalde de Zalamea* (1636) de Calderón de la Barca.

Un planteamiento controvertido sobre el origen andaluz de Cervantes, va a originar toda una serie de investigaciones iniciadas ya en el mismo siglo XVII. Unos estudios basados principalmente en aspectos singulares del lenguaje utilizado por Cervantes, también en su estancia por largos años, en tierras sevillanas y en su propia ascendencia cordobesa. La primera sospecha del origen andaluz sale tras la publicación de la *Bibliotheca Hispana Nova* (1788) de Nicolás Antonio y donde reza: «sevillano de nacimiento o de origen». En este sentido el siglo XVIII y las voces de Gregorio Mayans (*Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, 1737) y del padre Sarmiento (*Noticia de la verdadera patria (Alcalá) de Miguel de Cervantes*, 1761) verán insuficientes los datos del bibliógrafo para confirmar un origen sureño a Cervantes, a lo que hay que sumar el conocimiento de la *Historia de Argel* (1752) del padre Haedo y el descubrimiento de la partida de nacimiento de Cervantes en Alcalá de Henares. Sin embargo, un siglo después, el XIX, volverá a reconsiderar los orígenes andaluces del escritor impulsados por Martín Fernández de Navarrete (*Vida de Miguel de Cervantes*, 1819) para más tarde ser definitivamente defendidos por Francisco Rodríguez Marín ("Cervantes en Andalucía", *Estudios*, 1905), ya entrada la centuria pasada. Una cuestión, la del andalucismo, que aún hoy sigue motivando diversas investigaciones y estudios. A ello contribuyen los trabajos de Emilio Orozco (1980) y Francisco Márquez de Villanueva (1999). El libro *¿Cuándo, dónde y cómo se escribió el Quijote de 1605?* permite a Orozco revisar viejas ideas y teorías sobre el andalucismo de Cervantes para llegar a concluir que este aspecto no es secundario en la obra sino que proporciona abundante material literario (y vivido) que se integra en el libro a través del prólogo, de las situaciones geográficas –camino real a Sevilla–, de la cárcel sevillana, o de algunos modelos vivos (en Sevilla o La Mancha). Por su parte Villanueva aporta en su obra *Sevilla y Cervantes, una vez más* la perspectiva de incluir la ciudad andaluza como

un personaje importante en la novela cervantina, una manera de reflejar la ciudad de finales del XVI y convertirla en un factor determinante dentro del propio *Quijote*.

Los estudios cervantinos que se inician en el siglo XX resultan, cuando menos, difíciles de sintetizar y así lo sugiere José Montero cuando intenta abarcar esta centuria. Para abordarlo recuerda acontecimientos importantes de finales del diecinueve, entre ellos la penetración generalizada del *Quijote* en el sistema educativo español, lo que origina toda una variedad de ediciones destinadas a ello y que culminará con la incorporación de la obra a los manuales de historia de la literatura española. No olvida tampoco nombres destacados del cervantismo decimonónico como Juan Eugenio Hartzenbusch, Pascual de Gayangos, Manuel Milá y Fontanals, Adolfo de Castro, José María Asencio y Toledo, entre otros. Tampoco autores de la talla de Juan Valera, María de Pereda, Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas Clarín o Emilia Pardo Bazán, quienes contribuyen con su pluma a ratificar una deuda con Cervantes y el *Quijote*.

Las fechas claves de la centuria que se inicia, el siglo XX, proporcionan nuevos estudios que realzan la figura de *Don Quijote*. Así pues, en 1905 se conmemora el tercer centenario de la publicación del libro, en un clima renovado por jóvenes noventayochistas y modernistas que sucumben ante la figura del héroe, en su mayoría son acusados *quijotistas* antes que *cervantistas*, tanto es así que el libro «será literalmente canonizado». Entre los nombres ilustres destacan Miguel de Unamuno, Azorín, Pio Baroja y el propio Antonio Machado, este último defensor a ultranza del carácter popular y folklórico del libro, un libro que considera ante todo español. Para Machado dos obras de principios del siglo resultan especialmente importantes en su personal visión del *Quijote*, *Meditaciones sobre el Quijote* (Ortega y Gasset, 1914) y *Vida de Don Quijote y Sancho* (Unamuno, 1905).

Años después, en 1925, Américo Castro y su obra *El pensamiento de Cervantes*, dará una visión totalmente novedosa y situará al autor del *Quijote* en las coordenadas propias de su época, un conocedor de la realidad imperante de su entorno, del erasmismo, de las relaciones con la cultura italiana y del humanismo renacentista. Se estudiará por primera vez el peculiar concepto cervantino del honor, su hipocresía, el perspectivismo o la realidad oscilante. Un libro, el de Castro, que va a tener una influencia notable en estudios cervantistas posteriores. En el mismo camino se encuentra la creación de la Escuela Filológica Española, donde será colaborador Castro y otros nombres de la talla de Tomás

Navarro Tomás o Vicente García de Diego que junto al fundador y director, Ramón Menéndez Pidal, contará con los discípulos Amado Alonso, Federico de Onís, Dámaso Alonso, Samuel Gili Gaya y Rafael Lapesa entre otros. Aunque en principio los objetivos de la escuela son más filológicos que cervantistas, la constante lectura de la obra cervantina hace pensar, en ocasiones, lo contrario y el propio Menéndez Pidal resaltaba de entre sus trabajos los dedicados al *Quijote* como los predilectos.

Con la llegada de la guerra en 1936 muchos de los integrantes de la escuela se ven obligados a salir de España y se reparten por la geografía americana y estadounidense, por lo que Cervantes y el hispanismo renuevan su hegemonía fuera del ámbito nacional. En el caso de América Latina la relación es especialmente fructífera, a un lado y otro del Atlántico se suceden escritores, críticos y ensayistas preocupados por el legado cervantista. José Montero, cuando trata la relación con Latinoamérica retrocede en el tiempo para poner sobre el tapete escritores del siglo XIX y más atrás aún, del XVIII, que guardan alguna relación con la obra de Cervantes. Tal es el caso de don Calisto Bustamante Carlos Inca y su *Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima* (1773), al parecer de cierta dependencia cervantina, y de José Joaquín Fernández Lizardi, autor de *Periquillo Sarmiento* (1816-31) y *La Quijotita y su prima* (1818-19), con evidentes huellas cervantistas. Entrada ya la centuria del siglo XX, recuerda Montero Reguera nombres propios del cervantismo hispanoamericano que toman el *Quijote* como el libro por antonomasia, a la luz de sus páginas el autor reseña los nombres de autores como Francisco de A. Icaza, Federico de Onís, Amado Alonso, Arturo Marasso, Ana María Barrenechea, Celina Sabor de Cortázar, Isaías Lerner, Luis Andrés Murillo, José Gaos y Carlos Fuentes.

En la década de los ochenta la creación de nuevas instituciones (la Cervantes Society of América, 1978, o la Asociación de Cervantistas, 1988) y los numerosos congresos y actividades (especialmente recordados los del período 1991-92) dedicados a Cervantes y su obra dan una idea de la buena salud de la que siguen gozando los estudios cervantinos. A los últimos años del XX y principios de nuestro siglo, José Montero dedica sus últimas páginas, en ellos destaca el ilusionado viaje de los cervantistas a Lepanto y los numerosos congresos y actividades dedicados al escritor áureo, así como las evocaciones a estudiosos del tema entre los que destaca a Vicente Gaos, Alberto Porqueras Mayo y a su estimado compañero José María Casasayas. Se trata, en suma, de un recorrido necesario, pertinente y bien resuelto por las complejas trayectorias que el

cervantismo ha seguido desde sus inicios, a la sombra misma del *Quijote*, hasta nuestros días.

José Luis Canet (edición crítica, introducción y notas), *Comedia de Calisto y Melibea*, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2011, 353 páginas

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo

Esta edición de la *Comedia de Calisto y Melibea* realizada por José Luis Canet presenta un gran interés por la elevada cantidad de propuestas novedosas que incluye (si bien, como es lógico al tratarse del fruto de muchos años de dedicación, muchos de los planteamientos ya han sido presentados por su autor en trabajos anteriores). Para mayor claridad, vamos a agrupar dichas propuestas en cuatro apartados:

- El texto editado.
- Génesis de la obra.
- Género.
- Contexto en el que aparece la *Comedia*.

La abundancia de nuevas propuestas indudablemente sitúa a esta edición como punto paradigmático en los nuevos rumbos de la crítica celestinesca. Ya que, en efecto, frente a las propuestas más tradicionales (editar la *Tragicomedia* y no la *Comedia*; atribuir el texto a Rojas en su totalidad o en su mayor parte), últimamente una parte de la crítica se declara abiertamente favorable a la *Comedia* y plantea serios interrogantes acerca de la génesis de la obra y el papel de Rojas en ella.

1.- El texto editado

Para empezar, Canet elige la *Comedia* y no la *Tragicomedia*. Se basa para ello en que es un estadio superior en cuanto a calidad literaria (p. 149, nota). Es una decisión que creo muy acertada teniendo en cuenta las características de la versión ampliada: parlamentos más largos y prolijos, estilo más retórico, desacierto global del *Tratado de Centurio*. Remito a

las magistrales páginas dedicadas por José Guillermo García-Valdecasas a esta cuestión[1].

Una vez elegida la *Comedia*, se puede optar entre las tres ediciones conservadas: Burgos, Toledo o Sevilla. Canet escoge Toledo por su valor textual, a pesar de reconocer el descuido con que esta edición fue hecha (p. 129). Aun cuando otros críticos muestran su preferencia por Burgos, es una opción plenamente defendible.

Muy valioso es el nuevo *stemma* que propone para las ediciones de la *Comedia*: postula una *princeps* salmantina perdida (¿1500?) de la que derivan, en plano de igualdad, Toledo, Burgos y Sevilla[2]. El cotejo de las variantes realizado por Canet (pp. 136-146) así lo aconseja. Además, como es ya bien conocido gracias a los trabajos de Moll, Infantes y otros especialistas, el colofón de la imprenta burgalesa con la fecha 1499 es poco fiable, y una edición lujosa como es la de Burgos (en cuanto a grabados y cuidado del texto), más que una *princeps* parece una edición que quiere vencer a sus competidoras ofreciendo más a los lectores.

El texto que presenta Canet está muy cuidado, cotejadas las variantes con paciencia y esmero. Lo acompaña con dos tipos de notas, las del aparato crítico (donde, además de las variantes de las distintas *Comedias,* reproduce los textos intercalados en la *Tragicomedia*, excepto el *Tratado de Centurio*) y las notas aclaratorias del texto, en las que hace referencia fundamentalmente a la procedencia de las sentencias intercaladas. Es muy original que señale en los márgenes con manecillas negras las sentencias y con manecillas blancas los refranes. También es un acierto incluir reproducciones facsímiles de numerosas páginas de Toledo, Sevilla y Burgos que presentan divergencias textuales por razones tipográficas: se muestran así a los lectores, de un modo gráfico e instructivo, las curiosas variantes que se producen por esta causa.

2.- Génesis de la obra

Niega Canet credibilidad a los acrósticos y a las octavas de Proaza; para él solo son una maniobra para ocultar a los autores: "muy probablemente el autor de las estrofas de arte mayor en los prólogos y el colofón sean una misma persona, que enreda deliberadamente para borrar

[1] José Guillermo García-Valdecasas, *La adulteración de "La Celestina"*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 107-147.

[2] La edición sevillana, que es la más alejada del arquetipo, podría derivar de otra edición perdida (p. 147).

cualquier vestigio de la autoría. Creo que la declaración final de Alonso de Proaza es una falacia más de las utilizadas a lo largo de la *Comedia*" (p. 18).

De acuerdo con ello, nos propone la siguiente hipótesis:

A) Existía una *Comedia de Calisto y Melibea* completa, de final feliz[3], que "era conocida algunos años antes de su edición impresa. El Manuscrito de Palacio así lo demuestra" (p. 21). Su extensión sería pequeña (unas 30-35 páginas manuscritas), al estilo de las comedias humanísticas italianas, y en ella "se describiría el proceso del enamoramiento y la consecución de la dama mediante la intervención de criados y/o medianeras, finalizando rápidamente una vez conseguido el placer sexual entre los enamorados (así sucede en la mayoría de las comedias humanísticas latinas)" (p. 21). Coincidiría con el primer acto de la *Comedia* impresa, que tiene casi todos los ingredientes; "Solo faltarían unas pocas páginas en las que veríamos desplegar las tretas de la alcahueta para convencer a Melibea y la cita entre los enamorados, terminando la obra rápidamente con algún final feliz" (p. 22). En suma, "Esta primera *Comedia* sería mucho más breve [que la *Comedia* impresa], probablemente no dividida en actos o cenas, y algo más extensa que el auto 1º de la tradición impresa" (p. 146).

B) Se realiza entonces la ampliación a 16 actos. Según Canet, no es obra de Rojas (como tampoco lo será la ampliación a 21 actos); "como mucho, es posible que haya participado en su versión definitiva, de ahí la frase aparecida en los acrósticos de que "acabó" la obra, es decir, le dio "la última mano", según ha detallado Joseph T. Snow" (p. 19). Canet niega el protagonismo de Rojas porque no cree posible que un joven estudiante pueda asumir la financiación de la edición de una obra de esta envergadura, o convencer a un impresor para que asuma la aventura; sí ve detrás de la obra una serie de personas y poderes que pretenden promover la *Celestina* como herramienta para la renovación de la docencia en la universidad: "Es la crisis de la enseñanza medieval y por tanto la búsqueda de nuevos modelos y propuestas. En la *Comedia* hay un claro afán de ridiculizar la inserción indiscriminada de autoridades y de la lógica y dialéctica escolástica […], pero también de las rígidas normas de las gramáticas y poéticas al uso, al menos en el Auto 1º, que es donde más

[3] Idea propuesta, como es bien sabido, por Antonio Sánchez y Remedios Prieto en diversos trabajos. Véase por ejemplo *Fernando de Rojas y "La Celestina"*, Barcelona, Teide, 1991.

se evidencia" (p. 22). "Pienso, pues, que la *Celestina* fue una propuesta intelectual en la que participaron diversos profesores e intelectuales de su tiempo, pero además algún que otro poder fáctico capaz de aportar el primer capital y renombre" (p. 29). Y en este contexto cobra relevancia la figura de Alonso de Proaza: "¿Y si fuera Alonso de Proaza realmente el editor de la *Comedia* en 16 Actos y posteriormente de la *Tragicomedia*?"[4] (p. 29). "No quiero afirmar rotundamente que sea Alonso de Proaza el autor de *La Celestina*, pero sí que tuvo mucho que ver con la evolución del texto celestinesco como portaestandarte de un movimiento intelectual que propugnaba cambios en la educación, que cuestionaba la lógica escolástica, la filosofía moral estoica y peripatética, y el uso abusivo de las *auctoritates* en la construcción del discurso" (p. 30).

Esta propuesta tan interesante merece un comentario detenido.

Que un manuscrito anónimo circuló por Salamanca (probablemente por su universidad) parecen indicarlo la *Carta* y los acrósticos, que dan a entender que diversas personas lo conocían. Pero creo firmemente que la extensión de ese texto era bastante mayor que la que le atribuye Canet. Porque, como ha mostrado García-Valdecasas, los actos I-XIV (eliminando las numerosas sentencias interpoladas y demás "adiciones primeras") son fruto de un autor, de un solo acto de redacción; así lo indica su innegable unidad estilística, ideológica y de técnica dramática[5].

Si esto es así, me parece discutible negar validez a las afirmaciones de los paratextos de la *Comedia*, ya que son plenamente verosímiles y prácticamente todas ellas están de acuerdo con esta evidencia textual. ¿Por qué no creer a (probablemente) Rojas, cuando nos dice que la obra "estaba por acabar" y que le puso un fin, si esto concuerda con la diferencia que

[4] Posibilidad que también acepta Di Camillo, como indica Canet.

[5] García-Valdecasas, *op. cit*, pp. 209-275. Véanse también Bernaldo de Quirós Mateo, José Antonio, "El bachiller Fernando de Rojas acabó (y empeoró) la *Comedia de Calisto y Melibea*. Veinte ejemplos", *Etiópicas,* 5 (2009), pp. 162-184; y José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo (ed.), *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia* La Celestina *anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, ed. Manuscritos, 2010. Por su parte, Fernando Cantalapiedra lleva largos años defendiendo que el texto anónimo primitivo abarcaba los doce actos primeros (véase, entre otras, *Lectura semiótico-formal de* La Celestina, Kassel, Reichenberger, 1986).

muestra la obra en los actos I-XIV frente a XV-XVI?[6] También me parece muy arriesgado eliminar el nombre de Rojas como autor de las dos ampliaciones de la obra (actos XV-XVI y *Tratado de Centurio*) si los acrósticos nos dicen que "acabó la comedia" y el prólogo está redactado por alguien que dice meter por segunda vez la pluma en la obra. Máxime cuando esto se confirma con el análisis textual, que muestra una identidad absoluta entre las adiciones primeras y segundas, en cuanto a estilo, concepción dramática y fuentes[7]. Por añadidura, si Rojas fue un simple comparsa al que "se le permitió" dar la última mano, ¿qué sentido tiene que Proaza hable en sus octavas de "aqueste gran hombre", "su digna gloria", "su claro nombre"? No veo la razón de tanto fingimiento.

Esta concepción de la génesis de la obra que defendemos (la obra anónima llegaba hasta el actual acto 14 y no contenía las adiciones primeras; Rojas escribió todo lo demás) no se opone al resto de las tesis de Canet: alguien (¿Proaza?) pudo animar al bachiller a hacer su labor, para servirse de ella en los ámbitos universitarios. De ahí que Rojas no solo acabara la obra, sino que además intercalara todas las sentencias de Aristóteles, Petrarca, Séneca…

Que *La Celestina* original fue modificada y ampliada para ser empleada como arma docente en los ambientes universitarios es una hipótesis realmente interesante. Canet la apoya en la amplia y rápida difusión que obtuvo, que considera inverosímil fuera de los ambientes universitarios, así como en el contenido mismo de la obra. Pero de momento es una hipótesis que necesitaría mayor verificación, ya que, aunque Canet cree que hay algunos indicios, reconoce que "no tenemos datos de que el texto fuera usado en su docencia en la Universidad de Salamanca o en otras universidades, al menos que yo conozca" (p. 24). La gran difusión de la obra puede apoyar la hipótesis de Canet, pero, en rigor, no excluye que fuera una obra destinada desde sus orígenes a un público más general, como la *Cárcel de amor* (de otro bachiller, por cierto), el

[6] La única discordancia entre todas las afirmaciones de los paratextos es la desafortunada enmienda tardía con que concluye la *Carta*, que al atribuir el primer acto al autor anónimo choca con la evidencia textual. El primer acto no acaba en el mismo lugar donde acaban las sentencias de Aristóteles, lo cual es un hecho que nos habla de forma elocuente sobre la falsedad de esta enmienda.

[7] Véase José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, "*La Celestina*: adiciones primeras amplificadas con adiciones segundas. Consecuencias para la atribución de la autoría", *Etiópicas*, 7 (2011), pp. 87-104.

Amadís u otras obras que alcanzaron un buen número de ediciones por esos mismos años. El hecho de estar en romance, y no en latín, apunta más a un público general que a un público universitario.

Con este posible origen universitario se relacionaría el "claro afán de ridiculizar la inserción indiscriminada de autoridades" que, como hemos visto anteriormente, caracteriza a *La Celestina* en opinión de Canet. Pero esto tampoco está tan claro. Más bien me parece que Rojas adiciona las sentencias con auténtica veneración, y siempre que puede resalta su presencia como algo positivo. La misma valoración positiva de las sentencias encontramos en los textos editoriales. Dice el título de la *Comedia*: "contiene demás de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales". Si la referencia al estilo es una alabanza, ¿por qué no va a serlo la referencia a las sentencias? Podemos también pensar, por tanto, que Rojas, en lugar de estar en el bando de los reformistas que satirizan el uso de sentencias, está en el otro, el de quienes las veneran hasta extremos que en la actualidad nos resultan chocantes.

3.- El género

El capítulo que Canet dedica al género de la comedia humanística es sintético y muy acertado, como corresponde a un gran especialista en la materia. Hace hincapié en las muchas características comunes entre este género y la *Comedia de Calisto y Melibea*, aunque también señala los mecanismos de raigambre española que hacen a esta original, especialmente el final trágico. Me parece, sin embargo, que su afirmación de que "la *Celestina* no es una obra teatral aunque posea un alto contenido dramático" (p. 43) debe ser matizada. Creo, con García-Valdecasas, que la obra original (actos I-XIV) se concibió para representarse. De acuerdo con ello, he intentado demostrar que el escenario imaginado por el antiguo autor era un escenario simultáneo, como los que se empleaban en Italia o Francia, que constaba de cinco tablados, de dos alturas cada uno (el tablado de la casa de Melibea tenía adosado el tablado del huerto). Todo lo que plantea el antiguo autor es representable en este escenario[8]. Otra cosa es el texto resultante tras la ampliación hasta la *Comedia*, al que se refiere Canet, que ya es más difícil de representar.

[8] Véase José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, "*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría", *Lemir*, 13 (2009), pp. 97-108.

4.- El contexto en que aparece la obra

En coherencia con su concepción de que *La Celestina* es un libro universitario, dedica Canet el resto de su estudio introductorio a analizar la pugna entre diversas escuelas filosóficas en la universidad española de finales del XV, y a insertar a *La Celestina* en este contexto. Son páginas de un denso contenido, escritas por un gran conocedor del tema.

Primero repasa el estado de la pugna entre tomistas, escotistas, nominalistas y lulianos (escuela esta última en la que se integra Alonso de Proaza). Comenta el nivel de penetración de cada doctrina en las universidades, así como los principales temas de debate: lógica y dialéctica, fe y razón. Y llega a la conclusión de que "Todas estas controversias aparecen en la *Comedia de Calisto y Melibea*, sobre todo centradas en las críticas a la filosofía escolástica, pero también peripatética y estoica" (p. 53).

A continuación reflexiona sobre cómo sería la recepción, entre los lectores universitarios, de frases como "En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios", o "¿Yo? Melibeo só, y a Melibea adoro y en Melibea creo, y a Melibea amo"; o cómo valorarían el hecho de que todos los personajes utilizan "las artes falaces de la retórica y de la dialéctica" (p. 64). Son reflexiones muy interesantes, porque es claro que unos lectores avezados en teología y lógica no interpretan estos textos del mismo modo que un lector más lego.

En los últimos apartados de su estudio introductorio, Canet recalca el carácter moralizante de la *Comedia*, situándolo en la órbita de una espiritualidad renovadora que entronca con la vuelta de los humanistas a los padres de la Iglesia y a la doctrina de San Pablo. En esta órbita, la función de la comedia es educar a los jóvenes corrigiendo sus pasiones y encaminándolos hacia la virtud; censurando en personajes como Calisto y Melibea el triunfo de la carne sobre el espíritu, peligro contra el que alerta San Pablo en numerosos textos de sus epístolas. Así mismo, Canet considera, creo que con acierto, que quienes alargan la comedia original introducen el tema de la magia queriendo mostrar que esta no elimina la responsabilidad moral de Melibea, su libre albedrío.

Para terminar voy a referirme a la intención y sentido de la comedia del "primer autor". Canet cree que las sentencias de Aristóteles estaban ya en el texto del antiguo autor (lo que, por otra parte, es la concepción más extendida entre la crítica, por lo menos hasta ahora). Pero tanto García-Valdecasas como yo mismo hemos intentado demostrar que esto no es así:

no puede ser que el mismo autor escriba un texto plenamente coherente, con unos criterios idiomáticos de claridad y precisión, y acto seguido intercale sentencias que, aparte de mostrar un estilo diferente, muchas veces destruyen el sentido original de ese texto. Veamos un ejemplo muy significativo:

> CAL. Hermanos míos, cient monedas di a la madre. ¿Hice bien?
>
> SEMP. ¡Ay si hiciste bien! Allende de remediar tu vida, ganaste muy gran honra. ¿Y para qué es la fortuna favorable y próspera sino para servir a la honra, *que es el mayor de los mundanos bienes*? *Que esto es premio y galardón de la virtud. Y por eso la damos a Dios, porque no tenemos mayor cosa que le dar. La mayor parte de la cual consiste en la liberalidad y franqueza*. A esta los duros tesoros comunicables la escurecen y pierden, y la magnificencia y liberalidad la ganan y subliman.

¿Cómo podemos pensar que las sentencias de Aristóteles intercaladas (en cursiva) pertenecen al mismo escritor que ha redactado el texto original cuando, en el original, el demostrativo *esta* se refiere a la *honra*? Tras la interpolación de las sentencias el demostrativo se refiere a la *franqueza*, y el texto queda sin sentido.

Como este ejemplo, que pertenece al comienzo del segundo acto, hay innumerables en los primeros catorce actos de *La Celestina*. Lo que, en mi opinión, indica que el primer autor escribió una obra *literaria*, en la que el objetivo, valiéndose del molde de la comedia humanística[9], era pintar problemáticas y personajes de la realidad (Celestina, Calisto, Melibea, Sempronio, Areúsa…); y es completamente ajeno a la política de Rojas (o los que estén tras él) de intercalar sentencias en todo el texto (quizá para parodiar un tipo de enseñanza, como quiere Canet, o quizá por veneración hacia ellas, como creo más probable).

Emilio de Miguel señaló hace tiempo con mucho acierto cómo los críticos que ven distinta autoría en el primer acto y en el resto de la obra encuentran entre las dos partes unas semejanzas sorprendentes[10]. Casi como si ambos autores fueran hermanos gemelos. Esto le ocurre a Canet,

[9] Sin olvidar otro modelo importantísimo, la *Historia duobus amantibus*.

[10] Emilio de Miguel Martínez, "*La Celestina" de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996.

que señala: "las citas de Petrarca cuestionan el estoicismo, al igual que para el "antiguo autor" las citas indiscriminadas de *Auctoritates Aristotelis* le valieron para criticar la filosofía peripatética y estoica mediante el uso abusivo de Aristóteles y Séneca" (p. 84). Pero si el procedimiento de interpolación de Aristóteles y de Petrarca es el mismo (ya lo señaló Ruiz Arzálluz[11]) y los resultados sobre el texto original son igual de nocivos, ¿no será más fácil y exacto atribuir al mismo autor (Rojas) todas las interpolaciones de sentencias dentro de un texto primitivo escrito por otra persona?

Es ya un tópico reconocer que *La Celestina* es "instrumento de lid y contienda" y que todos los lectores queremos opinar "dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad", como sabiamente vio el autor del prólogo de la *Tragicomedia*. En estas páginas he expresado algunos reparos a las hipótesis brillantemente expuestas por José Luis Canet, dado que se trata de materias muy polémicas y donde existen muchas opiniones distintas; pero estos reparos van acompañados de todo el reconocimiento que creo merece la fecundidad de sus hipótesis, su concienzudo trabajo y las numerosas decisiones acertadas que contiene su edición.

[11] Íñigo Ruiz Arzálluz, "El mundo intelectual del "antiguo autor": las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva", *Boletín de la RAE*, LXXVI (1996), pp. 265-284: "hay cierta tendencia a que los préstamos se tomen como cerezas: la mayoría de las veces una sentencia arrastra consigo la siguiente, ésta a su vez la que tiene a continuación, etc.; otras veces son sentencias que no están inmediatamente seguidas una de otra, pero sí muy próximas entre sí [...]; procedimiento que no parece tener nada de particular y que recuerda inevitablemente el de Fernando de Rojas con el índice de su Petrarca" (p. 279).

A
B C D E
F

ETIÓPICAS

8 (2012)

ÍNDICE

8 (2012)

ARTÍCULOS

Alejandro Alejandro García Reidy y Carlos M. Gutiérrez, *Prosa y cultura del Siglo de Oro: líneas de investigación (2008-2011)*

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, *Efectos provocados en la* Comedia de Calisto y Melibea *por las adiciones primeras. Una clasificación*

María José Tobar Quintanar, *El romance* Echando verbos y nombres *de Quevedo: comentario y anotación*

Inmaculada Osuna y Antonio Sánchez Jiménez, *Tendencias en los estudios de poesía del Siglo de Oro (2008-2011). Estado de la cuestión y comentario crítico*

Lorena Uribe Bracho, *Burned in a sea of ice*. La tensión de los extremos y la tradición del *amor hereos*

TEXTO

José Luis Rodríguez del Corral, La noche de Cipión. Segundo coloquio de los perros *(con varios preliminares y un ultílogo)* [premisa de Valentín Núñez Rivera]

RESEÑAS

Women's Literacy in Early Modern Spain and the New World, eds. Anne J. Cruz y Rosilie Hernández, Aldershot, Ashgate, 2011 (Laura S. Muñoz Pérez)

Rosa Rius Gatell y Montserrat Casa Nadal, *Il Principe de Maquiavel. Primera traducció espanyola basada en un manuscrit inèdit*, Col·lecció Germà Colón d'Estudis Filològics, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Castelló-Barcelona, 2010, 163 páginas (Oriol Miró Martí)

Travestimenti: Mondi Immaginari E Scrittura Nell'Europa Delle Corti, a cura di Raffaele Girardi, edizioni di Pagina-Bari, 2009, 270 páginas (Raquel E. López Ruano)

Pedro de Valencia, *Obras completas. VI, Escritos varios*, Jesús María Nieto Ibáñez (coordinador), León, Universidad de León, Instituto de Humanismo y Tradición Clásica, 2012, 661 pp. (Manuel Cabello Pino)

ARTÍCULOS

Alejandro García Reidy y Carlos M. Gutiérrez

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo

María José Tobar Quitanar

Inmaculada Osuna y Antonio Sánchez Jiménez

Lorena Uribe Bracho

PROSA Y CULTURA DEL SIGLO DE ORO: LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN (2008-2011)

Alejandro García Reidy
Universitat Autònoma de Barcelona

Carlos M. Gutiérrez
University of Cincinnati

Como viene siendo habitual, el congreso organizado por la *Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* acogió en su novena edición, celebrada en Poitiers (Francia) del 11 al 15 de julio de 2011, un encuentro de investigadores centrado en el estado de los estudios dedicados a la prosa y la cultura del Siglo de Oro español, cuya coordinación nos fue encomendada a quienes firman este trabajo por la Junta Directiva de la asociación. El objetivo de este encuentro era el de volver la mirada sobre los trabajos publicados durante los tres últimos años y ofrecer una visión panorámica de las principales líneas de investigación que se han seguido en este campo de los estudios áureos. Gracias a la gentil invitación de la revista *Etiópicas*, presentamos en las páginas que siguen los principales resultados a los que llegamos en dicho panel, pues consideramos que pueden ser útiles para los investigadores interesados en este ámbito de nuestra disciplina.

Para poder trazar este estado de la cuestión, en primer lugar llevamos a cabo un rastreo de la bibliografía referente a trabajos sobre prosa y cultura áureas publicados entre 2008 y mediados de 2011 tanto en las Américas como en Europa. Este listado bibliográfico, que ofrecemos a final de este trabajo, se ha elaborado a partir de las principales bases de datos actualmente disponibles. Por ello, aunque no pretende ser exhaustivo, creemos que es un listado lo suficientemente significativo como para poder llegar a ciertas conclusiones, pues refleja las publicaciones incluidas en las principales revistas científicas o publicadas por las casas editoriales más activas en relación con el período áureo español. En segundo lugar, clasificamos los diferentes trabajos en una serie de categorías dependiendo de si se trata de estudios que se centran de manera concreta en algún escritor, obra (en el caso de las piezas anónimas) o género (como la novela de caballerías), macrocategoría que representa el 63% de los estudios en total, o bien si se trata de trabajos con un enfoque temático más amplio, interesado en explorar un fenómeno literario o cultural más que un determinado escritor o texto, macrocategoría que representa el 37% de los estudios. Somos conscientes de que esta clasificación es debatible y de que hay trabajos que podrían encuadrarse en más de una categoría, pero la consideramos plenamente operativa para nuestros objetivos.

1. LA IMPORTANCIA DE LOS GRUPOS DE INVESTIGACIÓN Y LOS TRABAJOS EN COLABORACIÓN

Un primer factor que cabe destacar es que los equipos de investigación continúan siendo un foco fundamental de trabajo en España y cada vez más en otros países europeos, gracias a la sinergia que potencian al reunir

y aunar esfuerzos de investigadores de múltiples centros —y a veces también de diversas disciplinas—, y a los fondos económicos que consiguen de convocatorias públicas para poder llevar a cabo su labor y contribuir a difundirla por medio de congresos, seminarios, revistas y volúmenes de estudios colectivos. Por supuesto, la presencia en la web de estos grupos de investigación es ya una necesidad ineludible, no sólo para mantener una visibilidad internacional actualizada e inmediatamente accesible, sino sobre todo porque se trata de un medio de difusión científica especialmente útil para aquellos grupos que dedican una parte fundamental de su labor a preparar instrumentos de investigación —bases de datos, catálogos, índices, etc.— aprovechables por otros muchos investigadores del campo en cuestión. Muchos de estos grupos cuentan ya con una sólida trayectoria a sus espaldas y, por consiguiente, el trabajo que han ido realizando durante el período 2008-2011 se nutre en gran medida de la experiencia y los esfuerzos de años anteriores, buena muestra de la necesidad de encauzar y mantener proyectos a largo plazo por los continuados réditos que ofrecen. Algunos de estos grupos de investigación se articulan en torno a ciertos escritores particulares, que constituyen el fundamento de su objeto de estudio, con frecuencia desde múltiples metodologías de análisis; otros grupos, en cambio, han adoptado enfoques más teóricos y susceptibles de indagaciones trasversales a través de autores o géneros textuales.

Uno de los grupos más activos sigue siendo el GRISO, fundado en 1990 por Ignacio Arellano en la Universidad de Navarra. Además de su actividad quevediana, este grupo desarrolla varios proyectos adicionales, tanto ecdóticos como de investigación: autos y comedias completas de Calderón de la Barca; las obras completas de Tirso de Molina y las

comedias burlescas completas. De reciente creación es la red europea *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, coordinada desde el grupo Griso de Navarra y con participación de la Universidad de Oxford, la Westfälische Wilhelms Universität de Münster y la Université de le Sorbonne Nouvelle-París III (www.unav.es/evento/autoridad-poder), el cual promete ser una línea muy fructífera de investigación. Desde 2007 ha abordado el estudio de la problemática de autoridad y poder en la época altomoderna a través de la celebración de una serie de seminarios en diversos países europeos y americanos, cinco de los cuales han tenido lugar en estos tres últimos años, con la publicación posterior de sus resultados

Son de destacar asimismo los trabajos llevados a cabo en el marco del SIELAE (*Seminario Interdisciplinar para el estudio de la Literatura Áurea Española*), grupo de investigación encabezado por Sagrario López Poza y que desde 1993 ha trabajado en la elaboración de cuatro bibliotecas digitales con información bibliográfica, bases de datos y textos digitalizados, centradas en cuatro grandes ámbitos de estudio: las relaciones de sucesos publicadas entre el siglo XVI y el XVIII; la literatura emblemática áurea; los repertorios y misceláneas de erudición humanística; e inventarios y bibliotecas del Siglo de Oro. Todo ello está dispuesto para su consulta en internet a partir de una página web que centraliza toda esta información (http://rosalia.dc.fi.udc.es/SIELAE/). Igualmente, el *Grupo de Estudios de Prosa Hispánica Bajomedieval y Renacentista*, que dirigen Consolación Baranda y Ana Vian, activo desde 2005, ha continuado su trabajo en la base de datos digital *Dyalogica*, centrada en los diálogos literarios hispánicos de los siglos XV y XVI (http://www.ucm.es/info/dialogycabddh/index.html).

Otro proyecto que cuenta ya con una sólida tradición es el grupo de investigación *Conceptos Barrocos*, que se centra especialmente en la historia de los conceptos tomando como eje central la producción de Baltasar Gracián, y que difunde sus resultados especialmente a través de seminarios y su revista *Conceptos* (http://www.baltasargracian.net).

El Centro de Estudios Cervantinos (http://www.centroestudioscervantinos.es) de Alcalá de Henares cuenta ya con más de veinte años de experiencia en su haber, y estos últimos años ha seguido llevando a cabo una labor encomiable de estudio y difusión de la obra narrativa de Cervantes. Otro de los grupos consolidados, GLESOC (*Grupo Literatura Española de los Siglos de Oro*) continúa desarrollando varias líneas de investigación desde acercamientos histórico-literarios y culturales, con especial interés hacia la circulación textual impresa y manuscrita, la recepción de la narrativa de ficción o la representación de Madrid en el contexto áureo (http://www.glesoc.es/). El grupo de investigación *Francisco de Quevedo*, de la Universidad de Santiago de Compostela, continúa trabajando en la publicación rigurosa de la prosa completa de Quevedo (http://www.usc.es/quevedo). En 2010 salieron los dos volúmenes de lo que conforma el cuarto tomo de esta colección, los cuales incluyen los tratados morales del escritor.

Fundamental asimismo es la labor llevada a cabo en torno a la base de datos *CLARISEL* (clarisel.unizar.es), dirigida desde la Universidad de Zaragoza por Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra. Se integra en ella tres bases de datos bibliográficas independientes, dos de las cuales pueden ser de interés para el investigador en literatura áurea:

Amadís, una base de datos de literatura caballeresca, y *Heredia*, dedicada a la literatura aragonesa.

La base de datos BIESES, *Bibliografía de escritoras españolas*, dirigido por Nieves Baranda y alojado en la página de la UNED (www.uned.es/bieses/), ofrece una detallada base de datos con la bibliografía primara y secundaria referente a las escritoras españolas desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, incluyendo, cuando es posible, enlaces a ediciones digitales de los textos de estas escritoras.

La Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político Hispánico (saavedrafajardo.um.es), dirigida por José Luis Villacañas desde la Universidad de Murcia, ofrece un importante caudal de textos digitalizados relacionados con las ideas políticas españolas a través de los tiempos —incluyendo el período altomoderno—, un recurso que puede ser extremadamente útil para aquellos investigadores interesados en la vinculación entre literatura áurea y política.

Hay que destacar asimismo la existencia de varios grupos de investigación que adoptan una perspectiva de estudio interdisciplinar, en particular en relación con la vinculación entre literatura y poder, como, por ejemplo, el Grupo I+D *Literatura y Corte en la Edad Media y en Renacimiento: España e Italia*, bajo la dirección de María Morrás de la Universidad Pompeu Fabra, con colaboradores españoles e italianos. En Italia también se están abordando las relaciones hispano italianas en la época moderna, desde diversas perspectivas de estudio y en todos los géneros literarios, como el grupo *Relazioni intertestuali fra Spagna e Italia: riscritture e traduzioni*, coordinado por Giulia Poggi en la

Universidad de Pisa, o el grupo *Editoria e cultura in lingua spagnola e d'interesse ispanico nei Regni di Napoli e di Sicilia tra Rinascimento e Barocco (1503-1707): Catalogazione e approssimazione critica*, dirigido por Encarnación Sánchez (Università degli Studi di Napoli).

En los Estados Unidos es de destacar la labor ecdótica y editorial llevada a cabo por la revista *eHumanista*, fundada en 1999 y editada por Antonio Cortijo Ocaña desde la Universidad de California, Santa Barbara. Dicha revista pone a disposición del especialista pulcras ediciones electrónicas de textos y documentos de los siglos XV-XVII (http://www.ehumanista.ucsb.edu/projects/index.shtml) a los que únicamente se podía acceder por microfilm o de los que sólo se conservan manuscritos. Así, entre los proyectos en curso destacan ediciones, por parte de varios especialistas, de las traducciones ibéricas del siglo XV de la *Confessio amantis* y de *Las 'Trezientas' del famosíssimo poeta Juan de Mena con glosa* de Hernán Núñez de Toledo, además de traducciones de varios textos pertenecientes a la Leyenda negra, y ediciones de comedias de Luis de Belmonte Bermúdez, Juan Pérez de Montalbán o Lope de Vega.

2. TEXTOS Y AUTORES

Uno de los pilares de la investigación literaria, la preparación de ediciones críticas que se adentran en los pormenores textuales de las obras, garantizando su fiabilidad, y visibilizan otras producciones que permanecían poco estudiadas, ha dado frutos en forma de nuevas ediciones, tanto de textos canónicos como de otros más desatendidos editorialmente. No puede insistirse lo suficiente en la imprescindible

función que cumplen estas ediciones de sólido fundamento filológico en la lectura crítica del período áureo y en la ampliación de miras, especialmente evidente cuando se trata de ediciones que ponen a disposición de los investigadores textos novedosos o de difícil consulta hasta la fecha. Así, contamos con nuevas ediciones del *Lazarillo de Tormes* por Fernando Rodríguez-Mansilla en Cenlit (2010), o de *La hora de todos y fortuna con seso* de Quevedo editada por Lía Schwartz en Castalia (2009). En algunos casos se trata de ediciones facsímiles, como la de *El Criticón* en tres volúmenes preparada por Aurora Egido y aparecida en 2009, o la del *Buscón* preparada (junto con una edición crítica) por Alfonso Rey Álvarez y publicada en 2010. El Centro de Estudios Cervantinos sigue siendo un foco fundamental de difusión editorial. Por un lado, en la colección *Guías de Lectura Caballeresca*, que se ha estado publicando desde hace ya más de una década, se ha podido sacar a luz durante estos tres últimos años cinco nuevas ediciones de libros de caballerías, mientras que la más reciente colección de *La ficción sentimental* acoge ya cuatro ediciones críticas de novelas sentimentales. Tampoco podemos dejar de mencionar el nuevo proyecto de Biblioteca Clásica auspiciado por la Real Academia Española, que ya ha publicado dos textos del Siglo de Oro de muy variada naturaleza: una edición del *Buscón* al cuidado de Fernando Cabo y una obra algo más liminar pero que es una pieza canónica en una parcela del contexto cultural áureo, la gramática de Nebrija.

Es de destacar asimismo la aparición en 2009 y en 2011 de los dos volúmenes del *Diccionario filológico de literatura española*, dirigidos por Pablo Jauralde Pou y publicados por Castalia, los cuales ofrecen al investigador una utilísima visión de conjunto de la producción de varios

centenares de escritores áureos, especialmente en lo referente a su *corpus* textual. Estos volúmenes sirven de compendio de todos los testimonios manuscritos e impresos localizados de estos escritores, junto con un somero y actualizado estado de la cuestión de cada uno, por lo que constituyen un ineludible punto de partida tanto para la realización de ediciones críticas como de estudios que atiendan a los textos desde múltiples perspectivas, tales como su circulación y transmisión, los soportes materiales en los que aparecieron, su recepción, etc. La utilidad de estos volúmenes también radica en que permiten vislumbrar de manera rápida las lagunas a nivel textual que todavía quedan por cubrir en diferentes escritores y obras u autores que están todavía prácticamente por explorar.

Centrándonos en los trabajos de interpretación, podemos clasificar las monografías y artículos que han aparecido en estos años en dos grandes categorías: por un lado, aquellos estudios que se articulan en torno al análisis de autores, de obras concretas de su producción o de géneros literarios, es decir, trabajos de carácter más autorial o textual. Por otro lado, encontramos una amplia nómina de estudios que abordan cuestiones más generales de la prosa, la cultura y el pensamiento literario o estético de los siglos XVI y XVII. Evidentemente se trata de una clasificación limitada, en la que se producen contaminaciones, pero funciona como punto de partida para percibir las principales líneas de investigación que se han estado desarrollado estos últimos tres años.

Si nos fijamos primero en aquellos trabajos cuyo interés principal radica en el análisis de un aspecto concreto de un escritor o género literario, resulta útil comenzar con un estudio cuantitativo de los estudios

publicados, observando el porcentaje que representan dentro del conjunto. Los resultados se recogen en la siguiente tabla, ordenada de acuerdo con las subdivisiones de "Autor", "Obra" o "Género" empleadas, y que pueden servir al lector como índice de la bibliografía final:

Autor/Obra/Género	**Nº de trabajos**	**Porcentaje**
Mateo Alemán	13	1,5
Alonso de Castillo Solórzano	6	0,7
Miguel de Cervantes	308	35,3
Francisco Delicado	11	1,3
Diálogos	7	0,8
Antonio Enríquez Gómez	2	0,2
Vicente Espinel	1	0,1
Baltasar Gracián	9	1
Gonzalo de Céspedes y Meneses	4	0,5
Juan Huarte de San Juan	2	0,2
Lazarillo de Tormes	10	1,1
Novelas de caballerías	36	4,1
Novelas pastoriles	4	0,5
Novelas picarescas	21	2,4
Juan Pérez de Montalbán	2	0,2
La pícara Justina	1	0,1

Francisco de Quevedo	83	9,5
Diego de Saavedra Fajardo	5	0,6
Pedro de San Pedro	1	0,1
Santa Teresa de Jesús	3	0,3
Cristóbal Suárez de Figueroa	1	0,1
Tirso de Molina	1	0,1
Lope de Vega Carpio	10	1,1
Viaje de Turquía	2	0,2
María de Zayas y Sotomayor	10	1,1

Miguel de Cervantes continúa siendo, con enorme diferencia, el escritor que mayor atención ha recibido por parte de la crítica por su condición central en el canon y gracias sobre todo a la multitud de estudios que siguen dedicándose al *Quijote*. Para una exhaustiva recopilación bibliográfica del cervantismo internacional, remitimos a la página creada por Eduardo Urbina en la Texas A&M University (http://cervantes.tamu.edu/V2/Bibliografias/index.htm), punto de partida de gran utilidad para los investigadores interesados en la producción cervantina.

Las monografías cervantinas que han aparecido en los últimos tres años se han centrado en una amplia variedad de temas, tales como la presencia de la tradición clásica en el *Quijote*, el erotismo, los personajes femeninos, la reflexión literaria sobre los géneros que aflora a lo largo de las páginas de la novela o su relevancia como novela moderna, por destacar algunas de las líneas de investigación destacadas. Siguen

concentrando particularmente la atención de la crítica cuestiones clásicas como los problemas textuales de la novela o cuestiones de narratología y de construcción de personajes, pero también se han desarrollado temas y enfoque menos tratados tradicionalmente. Entre ellos, por ejemplo, cabe destacar el interés por relacionar el *Quijote* con las ideas políticas de la época, que hallan su reflejo sobre todo en relación con el episodio de la ínsula Barataria y su relación con el tema de la utopía o con las cuestiones del buen gobierno. Es curioso constatar aquí como el interés por estos temas retoma muchos de los ecos críticos salidos del primer cervantismo institucionalizado, que fue el del centenario de 1905. También se ha indagado en aspectos de cultura material presentes en el *Quijote*, especialmente en relación con la comida, lo que supone una línea de trabajo bastante novedosa. A este tema se han dedicado algunos trabajos que buscan ofrecer una visión de conjunto, los cuales estudian la función social y de caracterización de personajes que conlleva la presencia de la comedia en la novela, así como estudios centrados en aspectos más específicos, como puede ser la presencia del vino en la novela. La existencia tanto de enfoques de conjunto como de análisis de episodios o elementos particulares es buena muestra de la solidez que han adquirido este tipo de enfoques en los últimos años.

Es de destacar asimismo el continuo interés por trazar y estudiar la recepción e influencia de la novela cervantina en la época moderna y contemporánea, tanto dentro como fuera de las fronteras peninsulares. Así, se han publicado trabajos sobre la influencia del *Quijote* en otros géneros literarios (como los trabajos sobre adaptaciones teatrales en la Inglaterra de los siglos XVII al XIX, o el dedicado a las adaptaciones escénicas contemporáneas en Québec) o en diferentes formas artísticas,

con especial atención a la música y a las artes visuales. En este sentido, es de loar la constante labor de Juan Manuel Lucía Megías por ampliar y mantener al día su banco de imágenes del *Quijote* (1605-1905) disponible en Internet (http://www.qbi2005.com/). Este interés crítico responde, de nuevo, a la canonicidad de la novela y su impacto en escritores y artistas modernos, lo que ofrece casos de estudio sumamente interesantes desde perspectivas intertextuales e interdisciplinares, pero asimismo parece que también es un síntoma de la búsqueda de la vigencia de los textos áureos en una cultura más cercana a la actual. Como eco del *Quijote*, la continuación de Avellaneda ha merecido la atención de varios trabajos: ciertamente, la mayoría de ellos se centran en su problemático carácter apócrifo y en la clarificación de la identidad de su autor, aunque algunos estudios van más allá de estas cuestiones y se fijan en la novela en cuanto tal, estudiando su relación con la tradición caballeresca precedente o la novelística contemporánea.

Después del *Quijote*, el conjunto de las *Novelas ejemplares* es la siguiente obra en prosa del alcalaíno que más atención ha merecido. Como en el caso del *Quijote*, la variedad de enfoques es elevada, sin que domine ninguno en particular. Encontramos trabajos que atañen a la relación entre lo visual y lo literario en la obra, a las cuestiones éticas —o ejemplares— que se plantean en varias de las novelas, a las figuras de poder que aparecen como personajes y la influencia de alguna de las novelas en obras posteriores. Por último, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, una novela que tradicionalmente ha quedado un tanto relegada en el interés crítico por Cervantes, ha recibido un número interesante de trabajos en estos últimos años (incluyendo el libro de Michael Armstrong-Roche), lo que parece apuntar a una revalorización de la última obra del alcalaíno.

Los estudios publicados, además, se centran en aspectos que van más allá del interés habitual por el motivo del viaje que estructura la novela para adentrarse especialmente en cuestiones ideológicas (como la presencia de la religión o la representación de la autoridad paterna, por ejemplo).

Uno de los enfoques más frecuentados en los estudios quevedianos de los últimos ha sido el de los estudios sobre recepción. Pruebas de ese interés por la fortuna receptora de Quevedo son, por ejemplo, el monográfico del volumen 15 de *Perinola* (2011) y la tesis doctoral de Germán de Patricio (2010), además de varios artículos sobre el particular. La prosa de Quevedo sigue acumulando un número significativo de trabajos, siendo *El Buscón* su obra narrativa en la que más se sigue trabajando. En estos últimos años se ha abordado desde enfoques que atienden a la ideología presente en la novela, su recepción y su relación con otras obras literarias de la época, los problemas textuales que plantea o las cuestiones sociales que se problematizan en sus páginas. Esto no significa que el resto de la producción prosística de Quevedo haya quedado desatendida, más bien al contrario, pues un número significativo de trabajos se centran en una significativa variedad de textos salidos de la pluma de este escritor, como *Las cuatro fantasmas de la vida*, la *Doctrina moral*, el *Buscón*, la *Política de Dios* los *Sueños y discursos* o la *Execración contra los judíos*, por citar sólo algunos de los textos que han merecido trabajos específicos. En este sentido, la prosa quevediana goza de buena salud entre la crítica y la variedad y riqueza de los escritos de este autor ofrecen un campo textual de trabajo rico para una amplia variedad de análisis. Se detecta que uno de los enfoques que más ha interesado a los investigadores son cuestiones relacionadas con la figura autorial misma: esto es, el contexto social y político en el que se

desenvolvió Quevedo y sus relaciones con otros miembros de la nobleza y del campo literario, tal y como se reflejan en sus escritos en prosa o en su epistolario personal. Además de estos trabajos más contextuales, también se continúa avanzando la investigación de obras específicas, especialmente con la localización de nuevos testimonios o en la clarificación de cuestiones de datación.

Los varios estudios dedicados al *Buscón* muestran también la vitalidad que mantiene el género de la picaresca entre la crítica, que sigue fijándose especialmente en las otras dos obras fundamentales: el *Lazarillo* y *El Guzmán de Alfarache*. Respecto a la primera de estas obras, la compleja cuestión de la autoría sigue siendo el principal objeto de reflexión y debate, sobre todo con recientes trabajos de Rosa Navarro Durán y Agulló y Cobo de diferente signo sobre esta cuestión. De la novela de Mateo Alemán ha interesado especialmente en estos años su inscripción en la tradición precedente, con trabajos sobre la genealogía del tipo de exégesis propugnada por Alemán o la tradición cuentística presente en las páginas de la novela. *La pícara Justina* también ha merecido algunos estudios centrados en el perenne problema de la autoría y en su circulación editorial.

Otro género que también ha generado bastante interés durante estos últimos años es el de las novelas de caballerías (con prácticamente el mismo número de contribuciones que las dedicadas a novelas picarescas), sobre todo desde perspectivas temático-estructurales, interesadas en trazar las influencias que, en forma de motivos literarios, arquetipos míticos, temas folklóricos o contaminaciones genéricas, se localizan en este tipo de novelas. Asimismo se ha ahondado en el género de los diálogos, sobre

todo los de estirpe humanística, con trabajos sobre sus características formales y los principales temas que abordaron los autores que recurrieron a esta forma literaria.

La novelística de María de Zayas ha sido otro foco de atención, con la aparición de monografías y artículos sobre su producción. En particular, sigue interesando a la crítica la situación social de la mujer de la época que se problematiza en las novelas de Zayas, al mismo tiempo que se penetra por nuevas sendas de interpretación al vincular su producción con el contexto histórico y político en el que se escribieron, viendo en ellas reflexiones sobre la situación del país en la época. También Lope de Vega, cuya prosa no ha merecido siempre la misma atención que su poesía y teatro, ha sido objeto de algunos artículos puntuales y de una monografía (precisamente centrada en la presencia de la poesía en su prosa).

Es de destacar de manera positiva la atención que últimamente han recibido algunos autores situados en el margen del canon, como Gonzalo de Céspedes o Alonso de Castillo Solórzano, por citar tan sólo dos ejemplos, síntoma de la tendencia que se ha instalado definitivamente en la profesión a abrir la atención crítica a otros escritores poco explorados tradicionalmente pero cuya producción tuvo un impacto en la época y ofrecen multitud de espacios textuales en los que cabe indagar para observar su anclaje con la producción prosística áurea y con el contexto cultural e histórico concreto de cada obra. Curiosamente, algo más desatendidos han estado otros géneros literarios como las novelas pastoriles, las bizantinas y las sentimentales, fundamentales en el contexto de la prosa de entretenimiento áurea que han generado mucho menos

interés en relación con los autores o géneros ya señalados. Igualmente, la producción en prosa de escritores como Tirso de Molina o Santa Teresa de Jesús, aunque no desatendida, no ha merecido demasiados trabajos específicos durante estos últimos años, salvando alguna monografía.

3. ENFOQUES TEMÁTICOS DE INVESTIGACIÓN

Si nos fijamos ahora en el segundo grupo de estudios de nuestra clasificación, aquellos dedicados a reflexiones del período altomoderno que atienden a enfoques más temáticos y transversales, encontramos que son también múltiples las líneas de interés que han seguido los investigadores durante este trienio. Varias de estas líneas de investigación se habían ido trabajo en años precedentes, pero al mismo tiempo que se ha avanzando por caminos mucho menos explorados y que han abierto nuevas perspectivas. De nuevo, las clasificaciones empleadas no pretenden ser taxonómicas sino, más bien, una división elemental y laxa que permita hallar tendencias críticas de manera eficaz. El análisis cuantitativo de los estudios que hemos recogido en nuestro rastreo bibliográfico ofrece un primer panorama básico de esta parcela de los estudios sobre prosa y cultura áureas:

Temas	**Nº de trabajos**	**Porcentaje**
Brujería	5	0,6
Canon literario	1	0,1
Cuentos	4	0,5
Cultura material	12	1,4

Cultura y sociedad	71	8,1
Emblemática	20	2,3
Historia y literatura	16	1,8
Humanismo	7	0,8
Imprentas, librerías y bibliotecas	38	4,4
Paratextos	1	0,1
Polémicas	2	0,2
Política, poder y literatura	33	3,8
Queer studies	3	0,3
Refranes	1	0,1
Religión	48	5,5
Retórica y oratoria	13	1,5
Traducciones y multilingüismo	6	0,6
Varia	41	4,7

Posiblemente la primera conclusión fundamental que haya que señalar es que se ha ampliado el número de perspectivas temáticas, de modo que ya no sólo interesa lo exclusivamente textual, y se han consolidado enfoques atentos a cuestiones culturales que, aun vinculándose con frecuencia a producciones literarias, gozan ya de una autonomía propia en los estudios críticos. Por ejemplo, la vinculación entre la ciencia y la literatura, bastante desatendida hasta la fecha, ha merecido varios trabajos específicos en estos últimos tres años, estudios que se han fijado en temas como en la formación del discurso científico, en la concepción médica de

la locura y la melancolía, en su relación con la religión o en algunos de las polémicas médicas que afloran igualmente en los textos literarios. Las numerosas áreas que quedan por explorar invitan a pensar que ésta será una línea de investigación que crezca en estos próximos años y que establezca nuevas vinculaciones entre literatura, cultura y pensamiento en la España de la Alta Edad Moderna. En relación con estos enfoques pueden ponerse algunos trabajos que han abierto vías de exploración novedosas con enfoques interdisciplinarios poco transitados, como los trabajos de Díaz Marroquín sobre la relación entre los afectos, la música y su racionalización científica en los Siglos de Oro. En lo referente a los estudios más centrados en aspectos culturales, cabe señalar como ejemplo de las nuevas propuestas metodológicas el volumen de estudios colectivos *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, el cual ofrece una variedad de trabajos que se centran en elementos materiales del período (comida, tabaco, piezas de ropa, regalos, etc.) en cuanto objetos que se utilizan para una serie de funciones sociales y simbólicas.

El mundo del libro y de la imprenta es un campo clásico al que se ha seguido dedicando gran atención, con trabajos bibliográficos de imprentas específicas que habían quedado desatendidas hasta el momento o de bibliotecas particulares; el análisis de ciertos tipos o viñetas empleados en la imprenta; los procesos de impresión o circulación de algunas obras o géneros en particular; la vinculación del proceso de edición en relación con la bibliografía textual. Se percibe también un interés por abordar la impresión y posesión de libros no tanto desde una perspectiva de producción como de uso social, abordando el estudio del libro áureo como artefacto cultural, en particular en relación con los libros de religión. Precisamente una línea de investigación muy fecunda estos últimos años

es la relacionada con la religión. Este campo se ha beneficiado de trabajos colectivos que abordan la presencia de la Biblia en la literatura del Siglo de Oro, o de cuestiones religiosas en la obra de Cervantes. Se ha estudiado también la problemática de la exégesis religiosa atendiendo a su transmisión, la presencia de ciertos santos en las obras literarias de la época o la celebración de fiestas religiosas públicas.

Otro campo de estudio bien afianzado, el de la emblemática, continúa atrayendo la atención de un buen número de especialistas, como refleja la cantidad de trabajos que se han dedicado a esta área en consonancia con el peso que los emblemas tuvieron en la época áurea. En estos últimos años se percibe un especial interés en estudiar la presencia de los emblemas en sus contextos específicos (tanto en escrito como en fiestas públicas), o en otras palabras, en valorarlos como artefactos literarios y visuales con un funcionamiento cultural y simbólico.

La relación entre literatura y poder, que siempre ha generado interés entre los hispanistas de allende (especialmente en Francia y los Estados Unidos), es otro campo que ha despertado mucho interés de los investigadores españoles durante estos últimos años. Se han editado tratados y otro tipo de textos centrados en la reflexión política, se ha estudiado el pensamiento político de autores concretos, como Diego Hurtado de Mendoza, y la utilización propagandística de la literatura en relación con conflictos políticos candentes. La relación entre los escritores y el poder, que se articula fundamentalmente a partir de las relaciones de mecenazgo y patronazgo, también ha merecido diversos trabajos, con visiones generales acerca del uso de la literatura como vehículo propagandístico por parte de diversos miembros de la nobleza, de la corte

de Isabel de Castilla o la región de Extremadura, o la vinculación de escritores como Antonio de Villegas a los grupos cortesanos de su época.

La vinculación entre historia y literatura, y las claves generales de la historiografía de la época, han merecido trabajos que abren nuevas perspectivas acerca de la formación y rasgos del discurso histórico en la España del XVI y XVII. También han aparecidos varios trabajos centrados en cuestiones de retórica y oratoria, sobre todo en relación con la influencia clásica en el *usus scribendi* áureo.

Un aspecto que se abre camino en los últimos años es el de las relaciones entre la literatura y el mundo de lo material y de lo material-simbólico. Ejemplo palmario de ello son los brillantes trabajos de García Santo-Tomás o el oportuno estudio que hace Elvira Vilches sobre los efectos y ansiedades creados por la deuda, la inflación y la inestabilidad monetaria de los siglos XVI y XVII. Este tipo de enfoque resuena, a buen seguro, con nuestras ansiedades monetarias y crediticias actuales pero también, y sobre todo, nos ayuda a entender mejor multitud de textos auriseculares que fueron fruto directo o indirecto de dichas ansiedades. Pensemos en varios textos de Quevedo, de los arbitristas, en las referencias y dilogías a la pérdida de valor de las monedas, etc.

4. LA INVESTIGACIÓN DEL MAÑANA: TESIS DOCTORALES

En nuestro repaso a los trabajos producidos durante este pasado trienio no podemos dejar de lado las investigaciones que, en forma de tesis doctoral, se han elaborado durante el periodo en cuestión, pues apuntan a algunas de las direcciones de investigación que se seguirán durante los

próximos años. En esta área hemos limitado la recopilación de datos a las tesis defendidas en universidades españolas o norteamericanas al estar sus datos recopilados en bases de datos de fácil consulta como TESEO o ProQuest Dissertations & Theses. En el ámbito del hispanismo norteamericano, desde comienzos del año 2009 hasta la actualidad se han defendido unas treinta tesis doctorales relacionadas con la prosa de los siglos de Oro: una sexta parte —5 tesis— están directamente relacionadas con Miguel de Cervantes; cabe citar otras dedicadas a fray Alonso de Cabrera, fray Luis de Granada, Quevedo y Diego Torres Villarroel. El resto abordan en su mayoría aspectos de la historia literaria y cultural desde géneros como la picaresca. En general, se percibe un triunfo definitivo de la historia cultural (*cultural studies*), así como un aumento de los estudios de género (*women studies*) y de cultura material aplicados a la literatura áurea en todos los géneros literarios. Se trata en su mayoría de estudios de carácter interdisciplinar, que subrayan la conjunción de saberes (literatura, filosofía, historia, arte, religión, etc.), y la asimilación de bagajes teóricos diversos aplicados a una variedad de textos en prosa.

En el ámbito español varias tesis parten de planteamientos de catalogación literaria (fuentes y motivos en las historias caballerescas breves; fuentes clásicas en el Quijote, mecanismos retóricos ligados a la agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo); otras llevan a cabo ediciones críticas y filológicas de textos que carecen de testimonios modernos solventes; y por último se encuentran aquellas tesis con un enfoque analítico, que aborda temas como la narrativa de María de Zayas en las teorías literarias de la época, la lectura femenina o la posición que ocupó Cervantes en el campo literario de la época y su vinculación con la red de escritores que se movieron en torno al cardenal Ascanio Colonna.

Las tesis doctorales norteamericanas presentan una acusada diversidad en cuanto a enfoques, objetivos y temas de estudio y, como suele ser habitual, presentan un mayor énfasis interdisciplinar. Así, como se hace patente en el repertorio de tesis doctorales que incluimos, es frecuente hallar trabajos que se aproximan a textos, temas y autores desde la intersección de la literatura con la sociedad, la filosofía (Lorca); la medicina (Alicia García), la psicología y las relaciones sociales (Cohen, Muñoz-Alvarado); los estudios de género (Befroy, Cohen, Nykwest, Pérez Toribio); la cultura, la geografía humana (Cirnigliaro, López-Martin), la idea de imperio o la religión (Alemán, Busic, Rafael García).

5. CONCLUSIONES

En resumen, el campo de trabajo centrado en la prosa áurea y en facetas relacionadas con la cultura sigue avanzando en los tres pilares fundamentales de nuestra labor investigadora: la edición crítica de los textos, el estudio de la literatura y la cultura altomodernas, y el desarrollo de herramientas de investigación útiles para el trabajo de otros investigadores. La presencia creciente durante estos últimos años de recursos digitales aplicados a los estudios auriseculares han convertido estos instrumentos construidos con las nuevas tecnologías en recursos fundamentales para la labor investigadora. Dicha presencia de lo digital en la crítica se articula tanto en lo que toca a labores ecdóticas y de divulgación (portales, bancos de imágenes, bases de datos, etc.) como a estudios apoyados en herramientas digitales como el CORDE de la Real Academia. Buen ejemplo de este uso son numerosos trabajos de atribución (*Lazarillo, Pícara Justina, Quijote* apócrifo…) que echan mano de estos instrumentos para apoyar hipótesis de autoría, y que sin duda

seguirán creciendo a medida que evolucionen y mejoren los recursos informáticos dedicados a indexación y cotejos de elementos lingüísticos.

En conjunto, el volumen de trabajos sobre prosa y cultura que se han publicado entre 2008 y 2011 es notable y muestra claramente el interés que, como lectores y estudiosos, tenemos hacia estas producciones literarias del período áureo hispánico. Junto con trabajos de corte más clásico, que profundizan por vías bien sustentadas por la tradición crítica, se encuentran otros que ahondan en nuevos aspectos, sobre todo en relación con el contexto histórico, social y cultural en el que se produjeron, lo que amplía el horizonte de perspectivas y permite nuevas respuestas a nuestros interrogantes sobre los textos. Una de las conclusiones es la irrupción definitiva de la historia cultural en los estudios sobre el Siglo de Oro español: relaciones entre escritores y entre escritores y el campo de poder; canon, campo literario, carreras literarias, autorrepresentación autorial, etc. Los estudios sobre la recepción también han cobrado nueva fuerza, especialmente en relación con autores de primera fila, como Cervantes y Quevedo, pues son los que han dejado una impronta más perceptible en autores posteriores.

Como visión de conjunto ofrecemos un cuadro final reúne los diez autores o temas que, porcentualmente hablando, mayor número de trabajos que recibido en estos tres últimos años:

35,3	Miguel de Cervantes
9,5	Francisco de Quevedo
8,1	Cultura y sociedad

5,5	Religión
4,4	Imprentas, librerías y bibliotecas
4,1	Novelas de caballerías
3,8	Política, poder y literatura
2,4	Novelas picarescas
2,3	Emblemática
1,8	Historia y literatura

Hay una relación saludable de trabajos individuales publicados en revistas, de estudios incluidos en libros colectivos —muchas veces resultado de congresos o seminarios— y monografías específicas. Esta diversidad de producciones críticas garantiza que se están cubriendo tanto temas amplios que requieren de un tratamiento en profundidad, reposado y analítico, como de cuestiones más concretas y susceptibles de ser correctamente analizadas en la extensión de un artículo. A este respecto, hay que señalar la función dinamizadora que siguen llevando a cabo las reuniones científicas y números monográficos de libros o revistas, y habrá que capitalizar el impulso investigador que ofrecen abriendo temas renovadores que indaguen en aspectos poco transitados hasta la fecha.

Por último, podemos preguntarnos por el contacto que existe entre hispanistas de distinta localización geográfica, tanto entre Europa como entre las dos orillas del Atlántico. Hay, ciertamente, cruces de información y de enfoques, con hispanistas americanos publicando en revistas y monografías gestionadas desde Europa, y viceversa. Es difícil calibrar exactamente hasta qué punto esa sensación de distancia a nivel de

metodologías que se ha convertido ya en tópico en la profesión es algo realmente fundamentado. En estos últimos años se percibe una comunicación algo más fluida entre los diversos enfoques y hay una polinización evidente entre las distintas líneas de investigación en las que se están trabajando, aunque dominen unas u otras en las diferentes tradiciones académicas y todavía se pueda mejorar la comunicación y el conocimiento actualizado mutuo. Cada vez es menos raro, por ejemplo, encontrar casos de estudiosos que acaban teniendo doctorados conferidos a ambos lados del Atlántico. Más frecuente todavía es el caso de siglodoristas españoles y latinoamericanos con una formación filológica que se instalan allende los mares y que constituyen un puente natural entre metodologías y enfoques que antes se nos antojaban más divergentes.

Una de las tendencias a constatar es el impacto que las llamadas 'humanidades digitales' (*digital humanities*, o colaboración entre las humanidades tradicionales y las nuevas herramientas tecnológicas) van a tener en nuestro campo. Las atribuciones de obras, como hemos mencionado antes, son un claro ejemplo del impacto que ha tenido el CORDE de la RAE. El estudio sobre las relaciones e interacciones sociales de todo tipo son también un área de estudio que se beneficia de estas nuevas herramientas de investigación. También encontramos ahora muchos más trabajos orientados a estudiar el impacto que ciertos objetos, productos y prácticas tuvieron en la literatura y cultura epocales.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL SOBRE PROSA Y CULTURA ÁUREAS (2008-2011)

§ Ediciones §

Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, ed. de Fernando Rodríguez Mansilla, Berriozar (Navarra), Cénlit, 2010.

Aunés, Jerónimo de, *Morgante (Libro I)*, ed. de Marta Haro Cortés, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.

Cardona, Juan de, *Notable de amor*, ed. de Carmen Parrilla, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.

Clemente, Dionís, *Valerián de Hungría*, ed. de Jesús Duce García, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.

Enciso Zárate, Francisco de, *Florambel de Lucea. Primera parte (libros I-III)*, ed. de Mª del Rosario Aguilar Perdomo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.

Flores, Juan de Flores, *Grimalte y Gradisa*, ed. de Carmen Parrilla, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

Gracián, Baltasar, *El Criticón*, ed. facsímil, prólogo de Aurora Egido, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009, 3 vols.

López de Santa Catalina, Pedro, *Espejo de caballerías (libro segundo)*, ed. de Juan Carlos Pantoja Rivero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.

López de Úbeda, Francisco, *La pícara Justina*, ed. de Luc Torres, Madrid, Castalia, 2010.

Nebrija, Antonio de, *Gramática sobre la lengua castellana*, ed. de Carmen Lozano, Madrid, Real Academia Española, 2011.

Novela picaresca, V. Diego Hurtado de Mendoza, *La segunda parte de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*; Juan de Luna, *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*; Félix Machado de Silva y Castro, *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.

Portugal, Pedro de, *Sátira de felice e infelice vida*, ed. de Guillermo Serés, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

Quevedo, Francisco de, *La hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. de Lía Schwartz, Madrid, Castalia, 2009.

——, *Obras completas en prosa. Volumen IV: tratados morales. Tomos I y II*, ed. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2010.

——, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, edición crítica, edición facsímil y estudio de Alfonso Rey Álvarez, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010.

——, *La vida del Buscón*, ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid, Real Academia Española, 2011.

Rodríguez del Padrón, Juan, *Bursario*, ed. de Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.

Silva y de Toledo, Juan de, *Policisne de Boecia*, ed. de Emilio J. Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

VV.AA., *Novelas cortas*, ed. de Rafael Bonilla Cerezo, Madrid, Cátedra, 2011.

§ Estudios sobre autores o géneros §

Alemán, Mateo

Barrio Olano, José Ignacio, "*Guzmán de Alfarache* y sus secuencias: evolución de un personaje", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Cavillac, Michel, *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*, Droz, Bibliothèque Casa Velázquez, 2010.

——, "La cuestión del "padre" en el *Guzmán de Alfarache*, desde la «ética, económica y política»", en Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, *Studia Aurea Monográfica* 1 (2010), pp. 159-173.

Darnis, Pierre, "«Mucho dejé de escribir, que te escribo»: sobre la filosofía velada de *Guzmán de Alfarache*", en *Criticón*, 110 (2010), pp. 39-55.

Ehrlicher, Hanno, "Der andere Autor im eigenen Werk. Mediatisierte Autorschaft bei Mateo Alemán und Miguel de Cervantes", en Jörg Dünne y Christian Moser (eds.), *Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München, Fink, 2008, pp. 27–51.

Estela-Guillemont, Michèle, "Referencias bíblicas en la obra de Mateo Alemán", en Ignacio Arellano y Ruth Fine (eds.), *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 117-134.

González Boixo, José Carlos, "Desengaño barroco en sucesos de fray García Guerra de Mateo Alemán", en *Edad de Oro*, 29 (2010), pp. 85-114.

Lucero Sánchez, Ernesto, "La función organizativa del narratario en *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

——, "Cohesión y mediación interpretativa en *Guzmán de Alfarache*", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 757-764.

McGrady, Donald, "Las fuentes de algunos cuentecillos intercalados en el Guzmán de Alfarache de Alemán", en *Boletín de la Real Academia Española*, 89, 299 (2009), pp. 119-129.

Prósperi, Germán, "Maquinaria de lectura y poética del asombro en los *Sucesos de fray García Guerra*, de Mateo Alemán", en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, XII, 1 (2009), pp. 75-90.

Rabaté, Philippe, "El discurso agustiniano de Mateo Alemán: de la herencia adánica a la "reformación" individual en el *Guzmán de Alfarache*", en *Criticón*, 107 (2009), pp. 105-135.

Vila, Juan Diego, "Identidades anegadas: Jonás, Guzmán y Sayavedra", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 563-570.

Castillo Solórzano, Alonso de

Bonilla Cerezo, Rafael, "Pesadilla de médicos, veneno de enfermos: la sátira científica en Alonso de Castillo Solórzano", en *Edad de Oro*, 27 (2008), pp. 47-104.

Jiménez Belmonte, Javier, "De Cleopatra y mecenazgos: la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* de Alonso de Castillo Solórzano (Zaragoza, 1639)", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 707-714.

Lepe García, Mª Rocío, "El hibridismo genérico en *la Quinta de Laura* de Castillo Solórzano, I. La impronta bizantina", en *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 4 (2008), pp. 21-76.

——, "El hibridismo genérico en *la Quinta de Laura* de Castillo Solórzano, II. La impronta sentimental", en *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 4 (2008), pp. 89-130.

——, "El último Castillo Solórzano: Hacia un modelo innovador del marco narrativo", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 739-746.

Rodríguez Mansilla, Fernando, "*La niña de los embustes*, entre Salas Barbadillo y Castillo Solórzano", en *Dicenda*, 27 (2009), pp. 109-130.

Cervantes, Miguel de

Enfoques generales sobre Miguel de Cervantes

Alcalá Galán, Mercedes, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes***,** Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.

Allen, John J. "A Meditation and an Apologia", en Mark Groundland (ed.), *Aquí se imprimen libros: Cervantine Studies in Honor of Tom Lathrop*. 1-8. University, MS: Romance Monographs, 2008.

Alvar, Carlos, "Cervantes y los judíos", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea*

de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 29-54.

Arlandis, Sergio, "Tradición y dinámica editorial: hacia una renovadora visión crítica de la obra de Miguel de Cervantes. La labor editorial de la Academia del Hispanismo", en *Anales Cervantinos*, 41 (2009), pp. 317-331.

Armas Wilson, Diana de. "Quixotic Preview: Cervantes' "A la entrada del Duque de Medina en Cádiz", en Mark Groundland (ed.), *Aquí se imprimen libros: Cervantine Studies in Honor of Tom Lathrop*, pp. 39-47. University, MS: Romance Monographs, 2008.

Bellido Díaz, José Antonio, "Desde Calímaco a Cervantes: una imagen venatoria en contexto amatorio", en *Anales Cervantinos*, 40 (2008), pp. 133-143.

Beusterien, John, "Did Cervantes Stutter?", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29.1 (2009), pp. 209-220.

Boruchoff, David A., "Doctrina, vivencia y libertad cristianas", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 121-136.

Byrne, Susan, "Miguel de Cervantes y Paolo Jovio: los caballeros antiguos y modernos y el de la Mancha", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París,*

del 9 al 13 de junio de 2007, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

——, "Aspectos histórico-jurídicos en las obras de Miguel de Cervantes", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 501-508.

Canavaggio, Jean, "Cervantes y Valladolid", en *Castilla*, 0 (2009), pp. 69-86.

Close, Anthony, "Cervantes y el clasicismo", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Política y Literatura. Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 65-84.

Dopico Black, Georgina; Layna Ranz, Francisco (eds.), *USA Cervantes. 39 cervantistas en Estados Unidos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Polifemo, 2009.

Egido, Aurora, *El discreto encanto de Cervantes y el crisol de la prudencia*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.

Eisenberg, Daniel, "La actitud de Cervantes ante sus antepasados judaicos", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 55-78.

Esteva de Llobet, María Dolores, "El cristianismo interiorizado de Cervantes a la luz de las Sagradas Escrituras, la predicación y los

catecismos de la época", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 137-156.

Fine, Ruth, "El entrecruzamiento de lo hebreo y lo converso en la obra de Cervantes: un encuentro singular", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 435-452.

Gómez Moreno, Ángel, "La flora entre los primitivos y Cranach, de razón de amor a Cervantes: paisaje, exégesis y poética", en *Edad de Oro*, 30 (2011), pp. 125-164.

González Briz, María de los Ángeles, "De vistas y oídas o las posibilidades de conocer", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Entre lo sensible y lo inteligible. Música, poética y pictórica en la literatura cervantina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 109-122.

González Echevarría, Roberto, *Amor y ley en Cervantes*, Madrid, Gredos, 2008.

Grilli, Giuseppe, "Valor y libertad de las religiones en el Primer *Quijote*", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de*

Diciembre de 2005), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 79-96.

Hsu, Carmen Y. (ed.), *Cervantes y su tiempo*, Kassel, Reichenberger, 2010. Índice en http://www.reichenberger.de/Pages/l113.html.

Hutchinson, Steven, "Norma social y ética privada: el adulterio femenino en Cervantes", en *Anales Cervantinos*, 42 (2010), pp. 193-207.

Irigoyen-García, Javier. "¡Qué si destas diferencias de música resuena la de los albogues! Lo pastoril y lo morisco en Cervantes", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28.2 (2008), pp. 119-146.

Kartchner, Eric J., "Exemplary Women in Cervantes and Zayas", en Mark Groundland (ed.), *Aquí se imprimen libros: Cervantine Studies in Honor of Tom Lathrop*. 72-78. University, MS: Romance Monographs, 2008.

Labrador López de Azcona, Germán, "Fiestas, quejas y duelos de amor en el imaginario sonoro cervantino: la guitarra, el laúd y la vihuela", en *Anales Cervantinos*, 40 (2008), pp. 229-242.

Laguna, Ana María G., *Cervantes and the pictorial imagination: a study on the power of images and images of power in the works of Cervantes*, Cranbury, NJ, Associated University Presses, 2009.

Lara Alberola, Eva, "Hechiceras y brujas: algunos encantos cervantinos", en *Anales Cervantinos*, 40 (2008), pp. 145-179.

Leahy, Chad. "¿Lascivas o esquivas? La identidad geográfica y sexual de las yeguas gallegas en Don Quijote (I, 15)." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 28.2 (2008): 89-117.

Lucía Megías, José Manuel; Adrián Bendersky, José, *Don Quijote en Azul. Actas de la I Jornadas Internacionales Cervantinas, Azul, 21-22 de abril 2007*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos-Azul (Argentina)-Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español, 2008.

Martínez Bonati, Félix, "Wer war Cervantes?", en *Zeitschrift fur romanische philologie*, 125, 3 (2009), pp. 400-424.

Mata Induráin, Carlos, "Elementos religiosos en la poesía de Cervantes", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 175-198.

Monsonís Monfort, Enrique Javier Manuel V., *Cervantes en los monumentos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.

Montero Padilla, José, "La sociedad cervantina (su fundación, su espíritu, su tarea)", en *Anales Cervantinos*, 42 (2010), pp. 251-273.

Montero Reguera, José, "El andalucismo de Cervantes: historia de un equívoco", en *Hesperia. Revista de filología hispánica*, 13, 1 (2010), pp. 97-118.

Ohanna, Natalio, "Cervantes, los musulmanes nuevos y la Información de Argel", en *Anales Cervantinos*, 41 (2009), pp. 267-284.

Ortiz, Alberto, "La relación entre la tradición discursiva antisupersticiosa y la literatura española del Siglo de Oro. Cervantes y Alarcón", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de*

la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Parodi, Alicia, "Dulcinea, tierra de leche y miel", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 97-117.

Pastor Comín, Juan José, *Loco, trovador y cortesano. Bases materiales de la expresión musical en Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009.

Pérez de León, Vicente, *Cervantes y el cuarto misterio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.

Regalado, Antonio, "La religión de don Quijote y la fe de Alonso Quijano", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 199-222.

Ricapito, Joseph V., "Cervantes subvierte el neoplatonismo", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Política y Literatura. Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 125-146.

Romo Feito, Fernando, "La «victoria en la derrota» y la diferencia religiosa", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de*

Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 705-724.

Ruiz Rodríguez, José Ignacio, y Delgado Pavón, M. Dolores, "Miguel de Cervantes Saavedra, un laico en la venerable Orden Tercera franciscana en la época de la confesionalización", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 223-240.

Salazar Rincón, Javier, "Hidalgos contra oficiales. Trasfondo ideológico y social de la polémica entre Cervantes y Lope", en *Anales Cervantinos*, 42 (2010), pp. 209-250.

Sánchez Jiménez, Antonio, "Del *Quijote* al *Persiles*: *Rota Virgilii*, *fortitudo et sapientia* y la trayectoria literaria de Cervantes", en *Rilce*, 27, 2 (2011), pp. 477-500.

Schwartz, Lía, "Cervantes, lector de Jenofonte, y las *Obras de Xenophonte* traducidas por Diego Gracián", en *Rilce*, 26, 1 (2010), pp. 202-213.

Sliwa, Krzysztof, "Magdalena de Pimentel y Sotomayor, la hermana menor, la más querida e íntima confidente de los secretos de Miguel de Cervantes", en Mark Groundland (ed.), *Aquí se imprimen libros: Cervantine Studies in Honor of Tom Lathrop*, University, MS: Romance Monographs, 2008, pp. 121-131.

Vicente García, Luis Miguel, "Leer en el cielo: astrólogos literarios de Imperial a Cervantes", en *Edad de Oro*, 27 (2008), pp. 365-409.

Villar Lecumberri, Alicia, "Expresividad cristiana y cristianos expresivos en el *Quijote*", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 241-262.

VV.AA, *Cervantes y la modernidad*, Kassel, Reichenberger, 2008.

Don Quijote de la Mancha: estudios generales

Agoglossakis, Stavros, "Grecia como espacio mitológico y heroico en el *Quijote* de Cervantes", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 409-418.

Alarcón Correa, Javier, *Los Tres Quichotes y vida de Cervantes, El Quixote es un libro cifrado, Avellaneda es Cervantes*, Madrid, Javier Alarcón Correa, 2008.

Alcalá Galán, Mercedes, "El libro como objeto en el *Quijote*", en Rodrigo Cacho Casal (ed.), *El ingenioso hidalgo (estudios en homenaje a*

Anthony Close), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, pp. 23-42.

Alonso Palomar, Pilar, "La fuerza mágica de la mujer: la manipulación amorosa (pastoriles y Cervantes)", en *Edad de Oro*, 27 (2008), pp. 7-27.

Alvar, Carlos, *Don Quijote: letras, armas, vida*, Madrid, Sial/ Trivium, 2009.

Álvarez de Miranda, Pedro, "La muerte adminícula y el ayudar a morir. Sobre una oscura frase de Sancho", en *Anales Cervantinos*, 41 (2009), pp. 117-134.

Amor y Vázquez, José, "Segunda salida de «Un pasaje del *Quijote*»: literalidad, traducción, sentido", en *Rilce*, 26, 1 (2010), pp. 10-22.

Arellano Ayuso, Ignacio, "La puntuación en los textos del Siglo de Oro y en el Quijote", en *Anales Cervantinos*, 42 (2010), pp. 15-32.

Armistead, Samuel G., "Don Quijote: An Autobiographical Allegory", en Mark Groundland (ed.), *Aquí se imprimen libros: Cervantine Studies in Honor of Tom Lathrop*, University, MS, Romance Monographs, 2008, pp. 9-14.

Arriagada de Lassel, Adriana, "El tema musulmán en el *Quijote* y la dualidad religiosa de algunos personajes", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 329-338.

Ausín Olmos, Santiago, "Ecos de la Biblia en el *Quijote*: Abrahán y don Quijote. La burra de Balaam y el relato del rebuzno", en Ignacio Arellano y Ruth Fine (eds.), *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 29-50.

Barnés Vázquez, Antonio, *«Yo he leído en Virgilio». La tradición clásica en el Quijote*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009.

Barroso Cabrera, Rafael, y Jorge Morín de Pablos, "A propósito de un descuido cervantino: La alternancia yangüeses/gallegos en el Quijote", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29.1 (2009), pp. 221-229.

Beltrán Almería, Luis, "La lectura seria del *Quijote*", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 727-738.

Blasco, Javier, "La *cuestionada* autoría del *Diálogo ente Cilenia y Selanio*", en Blasco, Javier; Marín Cepeda, Patricia; Ruiz Urbón, Cristina (eds.), *Hos ego versiculos feci… Estudios de atribución y plagio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2010, pp. 19-74.

Bobes Naves, Carmen, "Realidad y conocimiento en el *Quijote*", en *Castilla*, 0 (2009), pp. 48-68.

Botello, Jesús, "Barataria, un cruce de caminos: entre la oralidad y la escritura", en *Anales Cervantinos*, 42 (2010), pp. 131-146.

——, "Don Quijote, Felipe II y la tecnología de la escritura", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29.1 (2009), pp. 197-207.

Bouza, Fernando, y Francisco Rico, "Digo que he compuesto un libro intitulado *El ingenioso hidalgo de la Mancha*", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29.1 (2009), pp. 13-30.

Braun, Harald E., "Baroque Constitution and Hybrid Political Language: The Case of Juan de Mariana (1535-1624) and Juan Márquez (1565-1621)", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 33.1 (2008), pp. 79-104.

Bravo Vega, Julián Tomás, "El Quijote médico", en *Anales Cervantinos*, 41 (2009), pp. 105-115.

Brown, Kenneth, "Cervantes, vida y obra. Don Quijote y el criptojudaísmo manchego de su tiempo y entorno: unas posibles lecciones de interpretación a través de la documentación inquisitorial", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 407-434.

Byrne, Susan, "Cervantes and the Histories of Paolo Giovio: Translators and Truths", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29.2 (2009), pp. 185-201.

Cammarata, Joan F, "Sancho Panza and the Algerian Fellowship", en Mark Groundland (ed.), *Aquí se imprimen libros: Cervantine Studies*

in Honor of Tom Lathrop. University, MS: Romance Monographs, 2008, pp. 15-30.

Castells, Ricardo, "La modernidad y el arte de la guerra en el discurso de las armas y las letras en Don Quijote", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28.2 (2008), pp. 41-55.

Castillo, David, "Exemplarity Gone Awry in Baroque Fantasy: The Case of Cervantes", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 33.1 (2008), pp. 105-120.

Chevalier, Jean Claude, y Delport, Marie-France, "La traduction des archaïsmes du *Don Quichotte*", en *Bulletin Hispanique*, 112, 1 (2010), pp. 221-274.

Chiong Rivero, Horacio, "Insula de buen gobierno: El palimpsesto guevariano en 'Las Constituciones del gran gobernador Sancho Panza'", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28.1 (2008), pp. 135-165.

Chivite Tortosa, Eduardo, "Artefacto y «sátira contra la mala poesía» en los poemas preliminares y epilogales del *Quijote*: una transgresión del género panegírico", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Entre lo sensible y lo inteligible. Música, poética y pictórica en la literatura cervantina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 55-68.

Close, Anthony, *A Companion to Don Quixote*, Woodbridge, Tamesis, 2008.

Colahan, Clark, "*Don Quijote*, antagonista de Diana y la Blanca Luna", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación*

Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 551-556.

Costa Vieira, Maria Augusta da, "Agudeza y discreción: los cuentos de locos en el prólogo del *Quijote* II", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Política y Literatura. Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 263-272.

Cull, John T., "'Más no lo saben todo los letrados/ni todos son ydiotas los soldados'. Francisco de Guzmán's *Digressión de las armas y letras* (1565)", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29.2 (2009). pp. 5-31.

Cuenca Anaya, José, *Encuentros de un embajador con don Quijote***,** Las Rozas (Madrid), Raíces, 2008.

De Armas, Frederick A., "El mito de Dánae en *El curioso impertinente*: Terencio, Tiziano y Cervantes", en *Anales Cervantinos*, 42 (2010), pp. 147-162.

——, "Don Quijote's Barcelona: Echoes of Hercules' Non Plus Ultra", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29.2 (2009), pp. 107-129.

——, "To See What Men Cannot: Teichoskopia in *Don Quijote* I", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28.1 (2008), pp. 83-102.

Diego Vila, Juan, *Peregrinar hacia la dama: el erotismo como programa narrativo del* Quijote, Kassel, Reichenberger, 2008.

Domínguez, Julia. "'Coluros, líneas, paralelos, y zodíacos': Cervantes y el viaje por la cosmografía en el *Quijote*." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 29.2 (2009): 139-157.

D'Onofrio, Julia, "Arquitectura simbólica y coordenadas emblemáticas en el final del *Quijote*", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Egido, Aurora, "De la cueva de Atapuerca a la de Montesinos", en Rodrigo Cacho Casal (ed.), *El ingenioso hidalgo (estudios en homenaje a Anthony Close)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, pp. 99-112.

Endress, Heinz-Peter, "Acerca de la estructura comunicativa del prólogo a la Primera Parte del *Quijote*", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Política y Literatura. Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 273-280.

——, "Los conceptos de naturaleza y de estado natural en Cervantes y el *Quijote*", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 581-587.

Estrada Herrero, David, "Locura quijotesca y moría erasmiana", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*

(Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 265-282.

Farmer, Julia. "Disenchanted Castles: Cervantes' Representation of the Ariostan Epic-Romance Split." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 29.2 (2009): 159-172.

Fernández*, Iván*, "Dorotea: contradicciones de un personaje y contradicciones de una ideología", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Del texto del Quijote a la Literatura Comparada y las Bellas Artes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 143-152.

Fernández, Jaime, "Sólo Don Quijote solo", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Del texto del Quijote a la Literatura Comparada y las Bellas Artes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 107-128.

Ferri Coll, José María, "La última máscara de Cervantes: el escritor 'imaginativo' y el escritor 'alegre'", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Del texto del Quijote a la Literatura Comparada y las Bellas Artes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp.

Finci, Sarah, "Clavileño y la tradición de los viajes celestes", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 739-754.

Fine, Ruth, "De bendiciones y maldiciones en el 'Quijote': algunas reflexiones en torno a la maldición de Agi Morato, el padre de Zoraida", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Del texto del*

Quijote a la Literatura Comparada y las Bellas Artes, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 129-142.

——, "De la polinomasia a la heteronimia: las vicisitudes del nombre en el *Quijote*", en Rodrigo Cacho Casal (ed.), *El ingenioso hidalgo (estudios en homenaje a Anthony Close)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, pp. 113-126.

Frenk, Margit, "Juegos del narrador en el Quijote", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Friedman, Edward H., "Poetics at Play: *Don Quijote* and the Illusions of Theory", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Crítica, ecdótica y poética del Quijote*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 73-90.

——, "Bearing the Weight of Writing: On Kundera and Cervantes", en Mark Groundland (ed.), *Aquí se imprimen libros: Cervantine Studies in Honor of Tom Lathrop*. University, MS: Romance Monographs, 2008, pp. 48-61.

García, Marta, *La función de los personajes femeninos en Don Quijote de la Mancha y su relevancia en la narrativa*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

García-Verdugo Caso, Carlos, "Alquimia y atomismo en el *Quijote*", en *Anales Cervantinos*, 40 (2008), pp. 63-87.

Gargano, Antonio, "Gigantes, torres, molinos. Dante, *Inferno*, XXXI; Cervantes, *Quijote*, I, 8", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro

(eds.), *Crítica, ecdótica y poética del Quijote*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 91-102.

Garrido Gallardo, Miguel Ángel, "El texto del *Quijote* y el catecismo de Trento", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 157-174.

Gil-Osle, Juan Pablo, "Early Modern Illusions of Perfect Male Friendship: The Case of Cervantes's *El curioso impertinente*", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29.1 (2009), pp. 85-115.

Godoy, Olga, "El proceso de la creación y difusión de las historias en el episodio de Marcela y Grisóstomo", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 655-663.

Giussani, Carmen (ed.), *Que el discreto se admire de la invención: notas para la lectura del Quijote*, Madrid, Encuentro, 2009.

González Moreno, Fernando, y Urbina, Eduardo, "'Don Quichotte conduit par la folie': La herencia de Charles-Antoine Coypel en las ediciones ilustradas del 'Quijote'", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Del texto del Quijote a la Literatura Comparada y las Bellas Artes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 23-68.

Grupo PrinQeps 1605, "La primera edición del *Quijote*: avances críticos para la interpretación y análisis del silencio tipográfico", en *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 285-340.

——, "Censo de ejemplares de la primera edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605). [I]", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Crítica, ecdótica y poética del Quijote*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 23-72.

——, "Censo de ejemplares de la primera edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605). [II]", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Entre lo sensible y lo inteligible. Música, poética y pictórica en la literatura cervantina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 25-54.

Gómez-Moriana, Antonio, "El *Quijote*, juego semiótico", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Entre lo sensible y lo inteligible. Música, poética y pictórica en la literatura cervantina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 153-188.

Güntert, Georges, "Körperpräsenz in *Don Quixote*", en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 246, 2, (2009), pp. 241-257.

Hammer, Michael, "De los osos seas comido: Sancho Panza as Intruder in the Discourse of the Hunt", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28.1 (2008), pp. 119-134.

Harvey, L. P., "The Moro Aljamiado Consulted by Cervantes in Toledo (Don Quixote I: 9)", en *Aquí se imprimen libros: Cervantine Studies in Honor of Tom Lathrop*, University, MS: Romance Monographs, 2008, pp. 62-71.

Hodges, Horace Jeffery, en "Holy Moley: Don Quijote's Significant Señal", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29.2 (2009), pp. 173-183.

Imperiale, Louis, "Cervantes y la ficcionalización de las religiones en el *Quijote*", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 625-642.

Jerez-Gómez, Jesús David, "Popularidad literaria en la sociedad del Siglo de Oro: Hacia una lectura en voz alta del Quijote", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 697-705.

Joset, Jacques, "Sancho también lee los *Quijotes*", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Crítica, ecdótica y poética del Quijote*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 103-116.

Iffland, James, "Donde el lugar de la Mancha no está: reflexiones sobre la interdisciplinariedad como diálogo de sordos", en Rodrigo Cacho Casal (ed.), *El ingenioso hidalgo (estudios en homenaje a Anthony Close)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, pp. 153-184.

Infantes, Víctor, "Después de 1605. La ventura bibliográfica de una leyenda editorial: la primera salida de *El ingenioso hidalgo don*

Quijote de la Mancha (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605) (I: 1605-1871)", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

——, "Después de 1605. La ventura bibliográfica de una leyenda editorial: La primera salida de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605) (II: 1871-1946)", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 679-688.

Ivanovici, Víctor, "Cervantes frente al «cristianismo cósmico» (I)", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 643-680.

Krueger, Alison E., "Cervantes's Laboratory: The Thought Experiment of *El curioso impertinente*", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29.1 (2009), pp. 117-165.

Lathrop, Tom. "The Significance of Don Quijote's Discovery of a New Edition of Avellaneda." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 29.2 (2009): 131-137.

Levine, Linda Gould, “Reflexiones 'baciyélmicas' en torno al *Quijote* de Cervantes y *Las semanas del jardín* de Juan Goytisolo”, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29.2 (2009), pp. 63-95.

López-Baralt, Luce, “El sabio encantador Cide Hamete Benengeli: ¿fue un musulmán de Al-Andalus o un morisco del siglo XVII?”, en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 339-360.

López Férez, Juan Antonio, “Personajes históricos griegos o romanos en el *Quijote*”, en *Anales Cervantinos*, 40 (2008), pp. 119-132.

López Navia, Santiago, “El cronista de Sancho y la transmisión de la historia en la unidad narrativa del gobierno de la ínsula Barataria (Quijote, II, 42-II, 55)”, en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 747-756.

Luttikhuizen, Frances, “La primera edición ilustrada del *Quijote* (Dortrecht, 1657), un libro de emblemas”, en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 283-300.

Maestro, Jesús G., *Crítica de los géneros literarios en el* Quijote, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009.

——, "El *Quijote* contra las interpretaciones del irracionalismo posmoderno", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 607-615.

Mancing, Howard, "The Origin of the Impossible Dream", en Mark Groundland (ed.), *Aquí se imprimen libros: Cervantine Studies in Honor of Tom Lathrop*. University, MS: Romance Monographs, 2008, pp. 79-90.

Marcos, Mar y Teja, Ramón, "La fe de don Quijote o la caballería como «religión civil»", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 681-690.

Marín Cepeda, Patricia, "Cuatro personajes en busca de autor para la *Topografía e historia general de Argel*: Haedo (arzobispo de Sicilia), Haedo (abad de Frómista), Sosa y Cervantes", en Blasco, Javier; Marín Cepeda, Patricia; Ruiz Urbón, Cristina (eds.), *Hos ego versiculos feci… Estudios de atribución y plagio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2010, pp. 141-170.

Mariscal Hay, Beatriz. “Gaiferos y su caballo: avatares de un romance, del "Quijote" a la tradición oral moderna”, en *Nueva revista de filología hispánica*, 57.1 (2009), pp. 221-230.

Martín Morán, José Manuel, *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.

——, “Don Quijote y Sancho, y los trabajos de la dieta disociada”, en Rodrigo Cacho Casal (ed.), *El ingenioso hidalgo (estudios en homenaje a Anthony Close)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, pp. 219-232.

Martínez Mata, Emilio, *Cervantes comenta el Quijote*, Madrid, Cátedra, 2008.

——, “El poder de la imagen en los textos del Siglo de Oro: el caso del *Quijote*”, en *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 197-236.

——, “«No hay historia humana que no tenga sus altibajos». Haz y envés en el *Quijote*”, en Rodrigo Cacho Casal (ed.), *El ingenioso hidalgo (estudios en homenaje a Anthony Close)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, pp. 233-246.

Mayer, Eric, “Notes on the *Æthiopica*, the *Lives of Homer,* and the Name 'Don Quixote de la Mancha'”, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28.1 (2008), pp. 167-180.

Mayer, María Eugenia, “Don Quijote y el Oidor de México: desencuentro de caballeros”, en *Anales Cervantinos*, 41 (2009), pp. 167-188.

Mediavilla, Fidel Sebastián. "Bacía-bacinete-baciyelmo." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 29.2 (2009): 97-105.

Merkl, Heinrich, *Cervantes anti-sofista. Sobre Platón, Ficino, y los tres Quijotes (1605, 1614 y 1615)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.

——, "El *Quijote* cervantino y las bases de la comunicación lingüística y de la Filología", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Entre lo sensible y lo inteligible. Música, poética y pictórica en la literatura cervantina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 141-152.

Mérida Jiménez, Rafael M., "El *Quijote* de Avellaneda y la tradición amadisiana (sobre una «puta vieja del tiempo de Mari Castaña»)", en *Scriptura*, 19-20 (2008), pp. 75-94.

Miguez Macho, Carlos, "La construcción de un personaje: de Alonso Quijano a don Quijote", en *Anales Cervantinos*, 40 (2008), pp. 107-118.

Morales Moreno, José Eduardo, "¿Otro despiste cervantino? Lo que Sancho nunca dijo", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Entre lo sensible y lo inteligible. Música, poética y pictórica en la literatura cervantina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 123-140.

Murillo, L. A., "Narrative Time in *Don Quijote*: From Parody to Paradigm", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29.2 (2009), pp. 203-207.

Náñez Fernández, Emilio, "Señoritos, no señoricos, en el *Quijote*. Pequeña crónica de una ¿errata, manipulación, simple descuido?", en *Anales Cervantinos*, 42 (2010), pp. 355-357.

Navarro Durán, Rosa, "Sobre los "duelos y quebrantos" del *Quijote*", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Crítica, ecdótica y poética del Quijote*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 117-332.

Navas Ruiz, Ricardo, "Don Quijote y su máscara", en *Cuadernos del Lazarillo*, 37 (2009), pp. 2-7.

Olid Guerrero, Eduardo, "«Donde lo verá el que lo leyere y lo oirá el que lo escuchara leer»: sobre el lenguaje metadramático de los títeres de maese Pedro", en *Anales Cervantinos*, 41 (2009), pp. 63-81.

Oriel, Charles, "Yo sé quién soy: How don Quijote Does Things with Words (Part I, Chaps. 1-5)", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29.1 (2009), pp. 57-83.

Paredes, Juan, "Un caballero granadino: realidad y ficción en torno a un personaje cervantino", en *Il Confronto Letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*, 52, (2009), pp. 343-351.

Parodi, Alicia, "Durandarte y el grave eclesiástico, una cuestión de tiempos y libros", en Ignacio Arellano y Ruth Fine (eds.), *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 357-370.

Parra Luna, Francisco, y Fernández Nieto, Manuel, coords., *El enigma resuelto del* Quijote*. Un debate sobre el lugar de la Mancha*, pról. de Carmen Caffarel, epílogo de Juan Velarde Fuertes, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2009.

Pedraza Jiménez, Felipe B., *La Celestina, el Quijote, Lope y Calderón: (caleidoscopio áureo)*, Navarra, Cénlit, 2010.

Pellen-Barde, Pierrette, "Sancho Panza en la sima: un avatar de la penitencia del rey Rodrigo", en *Criticón*, 102 (2008), pp. 153-159.

Peñalver Alhambra, Luis, *Don Quijote, la escritura y la muerte*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

Piskunova, Svetlana, "El arquetipo de la «cuaterna» en el *Quijote*", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 795-808.

Rey Hazas, Antonio, "El vino en la obra de Cervantes", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Crítica, ecdótica y poética del Quijote*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 133-170.

Ribero Iglesias, María del Carmen, "El bien común en el *Quijote* y el gobierno de Sancho en la ínsula Barataria", en Arellano, Ignacio; Strosetzki, Cristof, y Williamson Edwin (eds.), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 117-136.

Ricapito, Joseph V. "Cervantes y las religiones en *Don Quijote*", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 691-704.

——, "Some Keys to the Understanding of *Don Quijote*", en Mark Groundland (ed.), *Aquí se imprimen libros: Cervantine Studies in*

Honor of Tom Lathrop, University, MS, Romance Monographs, 2008, pp. 106-117.

Rico, Francisco, "Versiones, lecturas y transparencias del *Quijote* (1604, 1604, 1608)", en Rodrigo Cacho Casal (ed.), *El ingenioso hidalgo (estudios en homenaje a Anthony Close)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, pp. 179-302.

——, "Ansias de la muerte", en Mark Groundland (ed.), *Aquí se imprimen libros: Cervantine Studies in Honor of Tom Lathrop*, University, MS, Romance Monographs, 2008, pp. 119-120.

Rivero Iglesias, María del Carmen, "La magia en el *Quijote*: Cervantes ilustrado", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 837-846.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, "El *Quijote* de Avellaneda: nuevos índices de atribución a José de Villaviciosa", en *Lemir. Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento*, 15 (2011), pp. 9-22.

——, "El *Quijote* de Avellaneda y José de Villaviciosa: algunas cuestiones de método y epistemológicas", en *Lemir. Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento*, 15 (2011), pp. 147-170.

Rodríguez Valle, Nieves, "Cervantes, ¿creador de refranes en el *Quijote*?", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-

Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

——, "*¡Encaja, ensarta, enhila refranes; que nadie te va a la mano!:* los efectos de acumulación y las sartas de refranes en el *Quijote*", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 857-864.

Ruta, Maria Caterina, *Memoria del Quijote*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

——, "Una posible lectura del *Quijote*", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 809-824.

Sáez Rivera, Daniel M., "Marcos Fernández: "Capítulo y explicación de la palabra hidalgo o hidalga", en "Olla podrida a la española"... (1655)", en *Anales Cervantinos*, 40 (2008), pp. 283-310.

Sánchez Portero, Antonio, "Sansón Carrasco: un personaje clave en el *Quijote* de 1615. ¿Representa en él Cervantes a Avellaneda?", en *Anales Cervantinos*, 40 (2008), pp. 89-106.

——, "Lenio y el autor del *Quijote* apócrifo. De concurrencias con el ficticio Avellaneda", en *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 5 (2009), pp. 185-224.

——, "Correlación entre el "Desamorado Lenio", Liñán de Riaza y el *Desamorado Don Quijote* de Avellaneda", en *Lemir. Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento*, 14 (2010), pp. 53-56.

Santos, Antonio, *Barataria, la imaginada: el ideal utópico de don Quijote y Sancho*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos; Santander, Universidad de Cantabria, 2008.

Scham, Michael, "Don Quijote and the Art of Laughing at Oneself", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29.1 (2009), pp. 31-55.

Schmidt, Rachel, "La praxis y la parodia del discurso del *ars moriendi* en el Quijote de 1615", en *Anales Cervantinos*, 42 (2010), pp. 117-130.

Sebastián Mediavilla, Fidel, *La puntuación del Quijote (1605 y 1615)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

Sevilla Arroyo, Florencio, "La 'cuenta del original' en el primer 'Quijote': consecuencias textuales", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Del texto del Quijote a la Literatura Comparada y las Bellas Artes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 69-106. [Ver también "'Cuenta del original' y remedios de cajista en la princeps del primer Quijote." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 28.1 (2008): 53-82.]

——, "La intervención de la imprenta en el texto del tercer "Quijote" de Cuesta (1608)", en *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 359-400.

Shulman, Eviatar S., "Don Quijote iluminado y los molinos como gigantes: un análisis búdico-filosófico del *Quijote*", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*

(Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 593-622.

Suárez Figaredo, Enrique, "¿Cuándo se escribió el *Quijote* de Avellaneda?", en *Lemir. Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento*, 13 (2009), pp. 9-32.

——, "Un apunte al artículo "Tirso, Lope y el Quijote de Avellaneda", de José Luis Madrigal", en *Lemir. Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento*, 14 (2010), pp. 9-25.

——, "Sobre la atribución del *Quijote* apócrifo a José de Villaviciosa", en *Lemir. Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento*, 15 (2011), pp. 135-146.

Torres, Bénédicte, "Aventuras aéreas y subterráneas de Sancho Panza", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Del texto del Quijote a la Literatura Comparada y las Bellas Artes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 153-162.

Torruella, Joan. "El Quijote, al microscopio." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 28.1 (2008): 11-52.

Ulrich, David Karl, "Las piedras y la construcción psicológica de don Quijote", en *Anales Cervantinos*, 41 (2009), pp. 11-37.

Urbina, Eduardo, "Misterios de la imprenta manual: cotejo y análisis de variantes en la hiperedición *variorum* del *Quijote*", en *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 449-461.

Vila, Juan Diego, "El *Quijote* y la sugestión conversa: silencios, elisiones y desvíos para una predicación inefable", en Ruth Fine y Santiago

López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 521-546.

——. "Cervantes y 'el corazón de los montoneros': Una reescritura católica y militarista del *Quijote*", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Política y Literatura. Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 165-200.

——, "Sombras para Sanchico: herencia, malestar familiar y olvido", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Vilà Tomàs, Lara, "Libros grandes, libros pequeños: una nota sobre las lecturas épicas de Alonso Quijano", en *Studia Aurea*, 5 (2011).

Williamson, Edwin, "La autoridad de don Quijote y el poder de Sancho: el conflicto político en el fondo del *Quijote*", en Arellano, Ignacio; Strosetzki, Cristof, y Williamson Edwin (eds.), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 241-266.

Wyszynski, Matthew A., "Friendship and Rhetoric in *El curioso impertinente*: The Limits of Theory", en Mark Groundland (ed.), *Aquí se imprimen libros: Cervantine Studies in Honor of Tom Lathrop*, University, MS: Romance Monographs, 2008, pp. 132-145.

Worden, William, "The unpublished texts of *Don Quixote*", en *Rilce*, 26, 1 (2010), pp. 231-242.

Zafra, Enriqueta, “La prostituta y la prostitución en Don Quijote: modelos de 'mujeres libres'”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 86, 5 (2009), pp. 625-640.

Zimic, Stanislav, “Don Quixote: Some Observations on the Creation and Evolution of Its Protagonist and on Its Novelistic Structure”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 88, 1 (2011), pp. 25-43.

Don Quijote de la Mancha: recepción e influencias

Ardila, J. A. G., Ed. *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Oxford: Legenda, 2009.

——, “Las adaptaciones teatrales del *Quijote* en Inglaterra (del siglo XVII al XIX)”, en *Anales Cervantinos*, 41 (2009), pp. 239-250.

——, “Don Quijote en el Romanticismo inglés: A Romantic Drama de George Almar (1833) y A Comic Opera de Harriet Stewart (1834)”, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29.2 (2009), pp. 209-230.

Ascunce, José Ángel; Rodríguez, Alberto, *Cervantes en la modernidad*, Kassel, Rechenberger, 2008.

Aslanov, Cyril, “¿Mitologización o cristianización? Algunas lecturas románticas y posrománticas del *Quijote*”, en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 549-568.

Baquero Escudero, Ana Luisa, "El *Quijote* desde distancias perspectivas (de las reflexiones de Cervantes a las de la crítica actual)", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 84 (2008), pp. 457-469.

Boyd, Stephen, "Parker and the Anti-Romantic Interpretation of Don Quijote", en *Bulletin of Spanish Studies*, 85, 6 (2008), pp. 3-16.

Brown, Kenneth, "Dos «nuevos» cuadros artísticos en colecciones estadounidenses inspirados en el Quijote. Escena de baile (¿1656-1658?), anónimo pero atribuido a Joos van Craesbeeck (Neerlinter, Flandes 1605/1606-Bruselas ca. 1660), y Dorotea (1823), de John Quidor (Tappan, Estado de Nueva York 1801-Jersey City, Nueva Jersey 1881)", en *Anales Cervantinos*, 41 (2009), pp. 83-104.

Cabañas Bravo, Miguel; de Haro García, Noemí, y Murga Castro, Idoia, "Estampas de don Quijote en el exilio. Obra gráfica de Augusto Fernández", en *Anales Cervantinos*, 41 (2009), pp. 357-361.

Canavaggio, Jean, "Prosper Mérimée, lector del *Quijote*", en Rodrigo Cacho Casal (ed.), *El ingenioso hidalgo (estudios en homenaje a Anthony Close)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, pp. 83-98.

Cañas Murillo, José, "Una apología cervantina en la era de la Ilustración: la *Carta* publicada en el *Correo de Madrid*", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Política y Literatura. Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 147-164.

Caro López, Ceferino, "Don Quijote en la guerra del Francés", en *Anales Cervantinos*, 41 (2009), pp. 39-61.

Chaparro Domínguez, Mª Ángeles, "La prensa española ante el IV Centenario de la publicación de la primera parte del Quijote (2005)", en *Anales Cervantinos*, 41 (2009), pp. 285-315.

Coll-Tellechea, Reyes, "El *Quijote* de Avellaneda: espacio para un libro", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Política y Literatura. Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 233-244.

Couceiro, María del Pilar, "«Ahora veréis a la hermosa Melisendra». Una visión musical de Manuel de Falla", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Entre lo sensible y lo inteligible. Música, poética y pictórica en la literatura cervantina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 69-92.

Dotras Bravo, Alexia, *Los trabajos cervantinos de Salvador de Madariaga*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

——, "Los trabajos cervantinos de Salvador de Madariaga: 1919-1962", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 571-579.

Endress, Heinz-Peter, *Goethe y Cervantes y otros estudios cervantinos*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009.

Farré, Judith, "Don Quijote y Sancho Panza, personajes en una máscara de mojiganga novohispana: *El vejamen* de don Félix Luna (siglo XVIII)", en *Anales Cervantinos*, 41 (2009), pp. 335-354.

Fraga Fernández-Cuevas, María Jesús, "El *Quijote* restaurado por Feliciano Ortego: la aventura editorial de un médico del siglo XIX que creyó tener un ejemplar del *Quijote* anotado por Cervantes", en *Anales Cervantinos*, 40 (2008), pp. 181-204.

García de Arrieta, *El espíritu de Miguel de Cervantes y Saavedra...* Edición, introducción y notas de Francisco Cuevas Cervera, Sevilla, Renacimiento, 2008.

Garrot Zambrana, Juan Carlos, "La sombra de Cervantes: metateatro y teatro dentro del teatro en *The Knight of the Burning Pestle* de John Beaumont", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Entre lo sensible y lo inteligible. Música, poética y pictórica en la literatura cervantina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 225-248.

González, José Manuel, "Lo filosófico como interés radical compartido por Cervantes y Shakespeare", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Política y Literatura. Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 307-330.

Guereña, Jean-Louis, "¿Un icono nacional? La instrumentalización del *Quijote* en el espacio escolar en el primer tercio del siglo XX", en *Bulletin Hispanique*, 110, 1 (2008), pp. 145-190.

Haghroosta, Maryam, "De Don Quijote a la literatura persa", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 673-677.

Hasan-Rokem, Galit, "Formas literarias de oralidad: los refranes en las traducciones al hebreo del *Quijote*", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 453-472.

Landa, Luis, "Algunas observaciones sobre la judaización del *Quijote* en la literatura hebrea", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 503-520.

Larubia-Prado, Francisco, "*Don Quijote* as Performance: The Sierra Morena Adventure", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 33.2 (2009), pp. 335-356.

Lolo, Begoña (ed.), *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.

López Navia, Santiago, "La presencia de la religión en las recreaciones narrativas de la biografía cervantina: Cervantes y el *Quijote*", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 569-592.

Lucía Megías, José Manuel, "*Caballero soy y de la profesión que decís*: una lectura de la Aventura del Caballero del Bosque a través de la

iconografía del *Quijote* (h. 1650-1905)", en Rodrigo Cacho Casal (ed.), *El ingenioso hidalgo (estudios en homenaje a Anthony Close)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, pp. 185-218.

Lucía Megías, José Manuel, y Ardila, J. A. G., "*The Much Esteemed History of the Ever-Famous Knight Don Quixote de la Mancha* (1699). El éxito editorial de una traducción abreviada inglesa", en *Anales Cervantinos*, 41 (2009), pp. 135-165.

Madroñal Durán, Abraham, "El olvidado *Entremés de don Quijote*: de Nuño Nisceno Sutil", en *Anales Cervantinos*, 40 (2008), pp. 311-382.

——, "La comedia inédita *Don Quijote de la Mancha*, de Andrés González Barcia", en *Anales Cervantinos*, 42 (2010), pp. 305-352.

Maestro, Jesús G., "Crítica de la Idea de "Minoría" en la interpretación del *Quijote*", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Política y Literatura. Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 25-64.

McGrath, Michael J, "Looking at Flemish Tapestries from the Front: A Perfect English Translation of *Don Quijote*", en Mark Groundland (ed.), *Aquí se imprimen libros: Cervantine Studies in Honor of Tom Lathrop*, University, MS: Romance Monographs, 2008, pp. 99-105.

Moreno, Lola, "El *Quijote* en las representaciones árabes contemporáneas: *La taberna de los recuerdos imaginarios*, de Golo", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de*

2005), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 377-404.

Pano Alamán, Ana, *Avatares del Quijote en Europa*, Madrid, Cátedra, 2010.

Pastor Comín, Juan José, "Nuevas formas y lenguajes en la transmisión musical del Quijote. Narración textual y musical en algunas composiciones contemporáneas españolas", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Del texto del Quijote a la Literatura Comparada y las Bellas Artes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 217-238.

——, "Del *Quichotte* de Jacques Ibert a la escritura última de Maurice Ravel: Música para Cervantes, *Prélude de mort*", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Crítica, ecdótica y poética del Quijote*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 187-214.

Pérez García, Norberto, "Cervantes en las galerías dramáticas decimonónicas: imitaciones y adaptaciones del *curioso impertinente*", en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 33 (2008), pp. 267-280.

Pérez Rodríguez, Marta, "Una muestra de la recepción del *Quijote* en Brasil presentada a través de la perspectiva de Josué Montello: *Cervantes e o moinho de vento*", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 813-818.

Pérez-Borbujo Álvarez, Fernando, *Tres miradas sobre el Quijote: Unamuno, Ortega, Zambrano*, Barcelona, Herder, 2010.

Proyecto Cervantes, "El futuro de los estudios cervantinos: ediciones electrónicas y archivos digitales en el *Proyecto Cervantes*", en Rodrigo Cacho Casal (ed.), *El ingenioso hidalgo (estudios en homenaje a Anthony Close)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, pp. 265-278.

Quinziano, Franco, "*En torno a la recepción crítica del 'Quijote' en la cultura italiana del siglo XVIII*", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Del texto del Quijote a la Literatura Comparada y las Bellas Artes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 239-264.

Randall, Dale B. J., y Boswell, Jackson C., *Cervantes in Seventeenth-Century England. The Tapestry Turned*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

Rodríguez Pequeño, Mercedes, "Cervantes ante la teoría literaria de la historia", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Del texto del Quijote a la Literatura Comparada y las Bellas Artes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 265-280.

Rubiera, Javier, "Las adaptaciones del *Quijote* en la escena quebequesa contemporánea", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Política y Literatura. Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 331-358.

Ruta, María Caterina, *Memoria del Quijote*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

San Segundo Fernández, Eugenia, "Cervantes y *El buscapié*: un estudio de atribución", en Blasco, Javier; Marín Cepeda, Patricia; Ruiz

Urbón, Cristina (eds.), *Hos ego versiculos feci… Estudios de atribución y plagio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2010, pp. 347-378.

Sánchez M. de Pinillos, Hernán, "Santayana, Cervantes y *El último puritano*", en *Anales Cervantinos*, 40 (2008), pp. 243-264.

Simerka, Barbara, y Weimer, Christopher, "Two Characters Defying Their Authors: *Don Quijote* and *Stranger Than Fiction*", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Del texto del Quijote a la Literatura Comparada y las Bellas Artes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp.

Stojanovic, Jasna, "El año cervantino en Serbia", en *Anales Cervantinos*, 40 (2008), pp. 265-280.

Urbina, Eduardo, *La ficción que no cesa: Paul Auster y Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

——, "Prácticas iconográficas en la historia editorial del *Quijote*", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Crítica, ecdótica y poética del Quijote*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 171-186.

Vercher García, Enrique Javier, *Don Quijote entre las nieves*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.

Villanueva, Darío, *El* Quijote *antes del cinema. Discurso leído en su recepción pública en la Real Academia Española*, Madrid, Real Academia Española, 2008.

Vivar, Francisco, "Cuando la necesidad se impone. (Una mirada sobre Maquiavelo, Lázaro de Tormes, Montaigne y Cervantes)", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Del texto del Quijote a la*

Literatura Comparada y las Bellas Artes, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 299-318.

——, "Elias Canetti y Miguel de Cervantes", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Entre lo sensible y lo inteligible. Música, poética y pictórica en la literatura cervantina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 265-278.

Novelas ejemplares

Clamurro, William H., "Cervantes' *El amante liberal*: Veils of Identity, Crucible of Cultures", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Política y Literatura. Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 201-232.

——, "Cervantes' Casamiento/Coloquio and the Complicities of the Picaresque Reader", en Mark Groundland (ed.), *Aquí se imprimen libros: Cervantine Studies in Honor of Tom Lathrop*, University, MS: Romance Monographs, 2008, pp. 31-38.

Da Costa Vieira, Maria Augusta, "*El casamiento engañoso* y las prácticas de representación", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

De Armas, Frederick A., "Van Eyck, Juan de Roelas y Tiziano: Misterios pictóricos en *El coloquio de los perros*", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Política y Literatura. Miguel de Cervantes frente a*

la posmodernidad, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 85-100.

D'Onofrio, Julia, "Elogio de lo inacabado: la problemática del retrato en el prólogo de las *Novelas ejemplares*", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Entre lo sensible y lo inteligible. Música, poética y pictórica en la literatura cervantina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 93-108.

García Fernández, Antón, "An Anatomy of Roguery in Sevilla: The Poetics of the Cony- Catching Pamphlet and Cervantes's *Rinconete y Cortadillo*", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Política y Literatura. Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 245-262.

García López, Jorge, "Lope de Rueda en las *Novelas ejemplares*", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Del texto del Quijote a la Literatura Comparada y las Bellas Artes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 177-186.

——, "Materiales para una edición crítica de las *Novelas ejemplares*", en *Anales Cervantinos*, 42 (2010), pp. 33-46.

García-Macho Alonso de Santamaría, María Lourdes, "La «lengua» de las *Novelas Ejemplares*: *Rinconete y Cortadillo*", en *Anales de Estudios Filológicos*, 32 (2009), pp. 107-122.

Hessel, Stephen, "The Dog's Growl: Narration in *Las novelas ejemplares*", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28.2 (2008), pp. 7-17.

Isla García, Virginia, "A vueltas con *La tía fingida*", en Blasco, Javier; Marín Cepeda, Patricia; Ruiz Urbón, Cristina (eds.), *Hos ego*

versiculos feci… Estudios de atribución y plagio, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2010, pp. 75-102.

Vaiopoulos, Katerina, *De la novela a la comedia: las 'Novelas ejemplares' de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

——, "La versión treatral de *La señora Cornelia* de Cervantes", en *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 21, 1, (2009), pp. 105-125.

——, "Las *Novelas ejemplares* de Cervantes en el teatro áureo: *La ilustre fregona* y la evolución del tercer galán", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 891-903.

Iñarrea Las Heras, Ignacio, "*Les deux Amantes* (1705): una traducción preciosista de «Las dos doncellas», novela ejemplar de Miguel de Cervantes", en *Anales Cervantinos*, 51 (2009), pp. 217-238.

Lewis-Smith, Paul, "Cervantes' Improper Romance: On the Ending of *La gitanilla*", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Del texto del Quijote a la Literatura Comparada y las Bellas Artes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 187-200.

——, "The Circean Apocalypse: An Investigation of the Christian Mind in *El coloquio de los perros*", en *Bulletin of Spanish Studies*, 87, 1 (2010), pp. 1-30.

——, "Literature and Sin: Moral-Theological Wisdom and Literary Ethics in Cervantes' *El licenciado Vidriera*", en *The Modern Language Review*, 105, 2 (2010), pp. 439-454.

López Rubio, Lucía, "*El amante liberal* y la importancia del territorio en la cuestión matrimonial", en *Anales Cervantinos*, 42 (2010), pp. 163-175.

McGaha, Michael, "La gitanilla: Cervantes' Parable of the Regeneration of Spain", en Mark Groundland (ed.), *Aquí se imprimen libros: Cervantine Studies in Honor of Tom Lathrop*, University, MS: Romance Monographs, 2008, pp. 91-98.

McGrady, Donald, "El incidente del neonato en *La señora Cornelio*", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28.2 (2008), pp. 198-200.

Montauban, Jannine, "El chiste y su relación con *El Coloquio de los perros*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 86, 3 (2009), pp. 387-400.

Nevoux, Paul, "Las Novelas ejemplares de Cervantes en el campo de batalla de las interpretaciones: reflexiones metodológicas aplicadas", en *Critión*, 103-104 (2008), pp. 309-329.

Rey Hazas, Antonio, "Andalucía en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: una reflexión sobre el espacio novelesco cervantino", en *Anales Cervantinos*, 41 (2009), pp. 189-215.

Sáez, Adrián J., "Estrategias de la verosimilitud en el *Coloquio de los perros*", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Crítica, ecdótica y poética del Quijote*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 215-228.

——, "Acerca del narrador infidente cervantino: *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Entre lo sensible y lo inteligible. Música, poética y pictórica en la literatura cervantina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 189-210.

Salgado, Ofelia N., "La historia de José y la mujer de Putifar (Génesis, 39, 7-20): conjunción de las tradiciones bíblica y clásica en Cervantes (*La Gitanilla* y *El Persinles* 4.7)", en Ignacio Arellano y Ruth Fine (eds.), *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 409-420.

Schmitz, Ryan, "Prudence, Sincerity, and the Body's Betrayal of the Dissimulated Self in Cervantes' *La senora Cornelia*", en *Bulletin of Spanish Studies*, 88, 3 (2011), pp. 349-366.

Stoops, Rosa Maria, "Elizabeth I of England As Mercurian Monarch in Miguel de Cervantes' *La española inglesa*", en *Bulletin of Spanish Studies*, 88, 2 (2011), pp. 177-197.

Los trabajos de Persiles y Sigismunda

Armstrong-Roche, Michael, *Cervantes' [Cervantes's] Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in Persiles*. Toronto, ON: U of Toronto P, 2009.

Darvasi, Adina, "El *Persiles* y la arquitectura de Roma en el siglo XVI", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de*

Diciembre de 2005), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 755-762.

Fernández Panzano, José Juan, "Camino literario y meta vital en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*", en *Lemir. Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento*, 13 (2009), pp. 85-95.

Gherardi, Flavia, "Periandro y Auristela: su contribución a la teoría y a la práctica del «mundo al revés»", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Ife, B. W., "Feliciana's Little Voice", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 86.6 (2009), pp. 865-876.

Lee, Christina H., "Apuntes sobre lo sagrado en el *Persiles*", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

López Alemany, Ignacio, "Ut pictura non poesis. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* and the Construction of Memory", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28.1 (2008), pp. 103-118.

Lozano-Renieblas, Isabel, "Religión e ideología en el *Persiles* de Cervantes", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de*

Diciembre de 2005), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 361-376.

Martín Jiménez, Alfonso, "*El peregrino en su patria* de Lope de Vega, el *Quijote* de Avellaneda y el *Persiles* cervantino", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Política y Literatura. Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 281-294.

Martín Morán, José Manuel, "El género del *Persiles"*, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28.2 (2008), pp. 173-193.

Muñoz Sánchez, Juan Ramón, "«Los vírgenes esposos del *Persiles*»: el episodio de Renato y Eusebia", en *Anales Cervantinos*, 40 (2008), pp. 205-228.

Puig, Ydoya, "Relationships in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: Parental Authority and Freedom of Choice", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Entre lo sensible y lo inteligible. Música, poética y pictórica en la literatura cervantina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 211-224.

Sawhney, Minni, "Desire and its Facilitators in Cervantes' *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*", en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), *Política y Literatura. Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 295-306.

Delicado, Francisco

Allaigre, Claude, "*La lozana andaluza*: notes textuelles", en *Bulletin Hispanique*, 112, 1 (2010), pp. 41-60.

Becerra Grande, Eduardo, "Sobre el sujeto colonial hispanoamericano", en *Edad de Oro*, 30 (2011), pp. 19-24.

Bubnova, Tatiana, "Delicado, Fracastoro, Navagero y otros", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Castells Molina, Isabel, "La versión cinematográfica de *La lozana andaluza* de Vicente Escrivá:¿"traición" o "transición"?", en *eHumanista* 15 (2010), pp. 85-106.

Giannelli, Lucio, "Las referencias a la música en la *Lozana Andaluza*", en *eHumanista* 15 (2010), pp. 48-64.

Imperiale, Louis, "Humanismo y negocios en *La Lozana andaluza*", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

McInnis-Domínguez, Meghan, "The Diseasing Healer: Francisco Delicado's Infectious *La Lozana andaluza*", en *eHumanista*, 17 (2011), pp. 311-33.

Morros Mestres, Bienvenido, "Horacio y *La Lozana Andaluza*", en *Voz y letra*, 20, 1 (2009), pp. 3-10.

Perugini, Carla, "La Lozana, peligro para caminantes Francisco Delicado y Rafael Alberti por las calles de Roma/Amor", en *eHumanista*, 15 (2010), pp. 65-84.

Torres, Luc, "A vueltas con la autoría del *Libro de entretenimiento de La Pícara Justina* (siguiendo las huellas del médico toledano Francisco López de Úbeda)", en *Voz y letra*, 20, 1 (2009), pp. 23-42.

——, "Isotopía salmantina en *La Pícara Justina* de Francisco López de Úbeda", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 883-890.

Diálogos

Bernaldo de Quirós Mateo, José Antonio, "El Coloquio de Bienaventuranza de Juan Sedeño. Fidelidad y libertad frente a los modelos clásicos", en *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 6 (2010), pp. 1-11.

Fernández Ortega, Javier, "¿Qué verdad y qué mentiras?: naturaleza y novedad en el *Diálogo de verdades* de Francisco de Enciso", en *Voz y letra*, 19, 1 (2008), pp. 3-24.

Ferreras, Jacqueline, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008.

Gómez, Jesús, "Fasto público y diálogo cortesano en la muerte de María de Portugal (1545)", en *Criticón*, 110 (2010), pp. 79.94.

Infantes, Víctor, "Marginalia Emblemática (II). Juan González de la Torre y su *Diálogo llamado Nuncio Legato mortal*, una imagen *poegráfica* de la Muerte", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 227-258.

Malpartida Tirado, Rafael, "Encantamientos del diálogo humanístico: la memoria y el olvido", en *Dicenda*, 26 (2008), pp. 117-136.

Vega, María José, "Aurelio o el epicureísmo. Una lectura crítica del *Diálogo de la dignidad del hombre* de Hernán Pérez de Oliva en su contexto europeo", en *Studia Aurea*, 3 (2009).

Enríquez Gómez, Antonio

Bauer-Funke, Cerstin, "Poder, autoridad y autoría en *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña* (1644) de Antonio Enríquez Gómez", en Arellano, Ignacio; Strosetzki, Cristof, y Williamson Edwin (eds.), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 35-50.

Galbarro García, Jaime, "Antonio Enríquez Gómez y la «nación portuguesa»", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de*

Compostela, 7-11 de julio de 2008, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 617-623.

Espinel, Vicente

Aranda, María, "Vicente Espinel y el modelo picaresco: la *Vida del escudero Marcos de Obregón* o las ambigüedades de una figura ejemplar", en *Criticón*, 110 (2010), pp. 57-65.

Gracián, Baltasar

Andreu Celma, José M.ª, *Baltasar Gracián o la ética cristiana*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2008.

Boadas Cabarrocas, Sònia, "Los héroes de Josep Romaguera: Saavedra Fajardo y Gracián en el *Atheneo de Grandesa*", en Ângela Fernandes *et alii* (eds.), *Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos: Actas del VI Congreso Internacional de ALEPH*, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas & Editorial Academia del Hispanismo, 2010, pp. 171-184.

Gambin, Felice, "Baltasar Gracián y la vidriosa amistad, ventajosa felicidad de la vida", en *Revista de Literatura*, 70, 139 (2008), pp. 47-66.

Manning, Patricia W., *Voicing Dissent in Seventeenth-Century Spain: Inquisition, Social Criticism and Theology in the Case of El Criticón*, Leiden-Boston, Brill, 2009.

Nevoux, Pierre, "Más sobre el itinerario geográfico en *El Criticón* de Baltasar Gracián", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 791-796.

Ricci, Maria Teresa, "Du `cortegiano' au `discreto': l'homme accompli chez Castiglione et Gracián", Paris, Champion, 2009.

Sol Mora, Pablo, "Miseria/Dignitas hominis en *El Criticón*, de Gracián", en *Nueva revista de filología hispánica*, 58.1 (2010), pp. 95-128.

Sydor, Małgorzata Anna, "La misoginia y Baltasar Gracián", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Vivalda, Nicolás M., "El "piélago de la inmortalidad" y la crisi perdida de *El Criticón*: auspicio de la letra e interdicción de la muerte en Baltasar Gracián", en *eHumanista*, 17 (2011), pp. 205-219.

Céspedes y Meneses, Gonzalo de

Cucala Benítez, Lucía, "Hacia una caracterización genérica de *El español Gerardo* de Céspedes y Meneses: entre la novela bizantina y la ficción sentimental", en *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 13, 1 (2010), pp. 49-66.

González-Barrera, Julián, "Soldados, doncellas y expósitos: Gonzalo de Céspedes y Meneses, un fiel lector cervantino", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVII, 2 (2009), pp. 761-776.

——, "Una deuda en Gonzalo de Céspedes y Meneses: la vitalidad del modelo bizantino en las *Historias peregrinas y ejemplares*", en *Revista de Filología Española*, 90, 2 (2010), pp. 233-256.

Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel, "*El Desdén del Alameda* de Céspedes y Meneses en la órbita de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXV (2009), pp. 81-107.

Huarte de San Juan, Juan

Avilés, Luis F., "La prudencia militar: el capitán y el soldado en el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan", en *Rilce*, 26, 1 (2010), pp. 37-51.

——, Virués-Ortega, Javier *et al*., "A systematic archival inquiry on Juan Huarte de San Juan (1529–88)", en *History of the Human Sciences*, 24.4 (2011) [en prensa; disponible en edición electrónica: http://hhs.sagepub.com/content/early/2011/08/06/0952695111410929.abstract]

Lazarillo de Tormes

Agulló y Cobo, Mercedes, *A vueltas con el autor del Lazarillo, con el testamento e inventario de bienes de don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, Calambur, 2010.

——, «A vueltas con el autor del *Lazarillo*. Un par de vueltas más», en *Lemir. Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento*, 15 (2011), pp. 217-234.

Coll Tellechea, Reyes, *«Lazarillo castigado»: Historia de un olvido. Muerte y resurrección de Lázaro (1559-1573-1844)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2010.

Crews, Daniel, "Biografía y autobiografía novelesca: datos nuevos sobre Juan de Valdés y Lazarillo de Tormes", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Lemos González, David, "El *Lazarillo* en Lázaro de Tormes", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 729-737.

Mayer, Eric D., "'¡Oh, qué gentil caridad!': *La vida de Lazarillo de Tormes*, *The Life of Homer*, and the Classical Origins of the Picaresque Novel", en *eHumanista*, 11 (2008), pp. 1-30.

Navarro Durán, Rosa, *"Suplico a vuestra merced…". Invitación a la lectura del Lazarillo de Tormes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

——, *La verdad sobre el caso del* Lazarillo de Tormes, Berriozar (Navarra), Cenlit, 2010.

Sebastián Mediavilla, Fidel, "Puntuación (y filiación) del *Lazarillo*", en *Bulletin Hispanique*, 110, 1 (2008), pp. 61-90.

Vaquero Serrano, María del Carmen, "El Conde de Arcos: ¿Un rasgo más de la toledanidad del Lazarillo de Tormes? ¿Otra ironía?", en *Lemir. Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento*, 12 (2008), pp. 49-92.

Novelas de caballerías

Aguilar Perdomo, María del Rosario, "Espesuras y teximientos de jazmines: Los jardines en los libros de caballerías españoles, entre lo medieval y lo renacentista", en *eHumanista*, 16 (2010), pp. 195-220.

Bognolo, A., Fiumara, F. y Neri, S., "Vida y obra de Mambrino Roseo da Fabriano, autor de libros de caballerías", en*eHumanista*, 16 (2010), pp. 77-98.

——, "El linaje de Amadís de Gaula en un árbol genealógico del Siglo XVII (Roma, V. Mascardi, 1637)", en Antonio Azaustre Galiana y

Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 481-491.

Bueno Serrano, Ana Carmen, "Una ordalía mágico-amorosa en el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva", en *Voz y Letra. Revista de Literatura*, XVIII, 2 (2007), pp. 3-28.

——, "Las tres "fadas" de la montaña Artifaria a la "luz" del folclore (*Palmerín de Olivia*, caps. XV-XVIII)", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 84 (2008), pp. 15-58.

——, "La experiencia de la muerte en el *Primaleón* como síntesis de tradiciones: la deuda del folclore", en *eHumanista*, 16 (2010), pp. 395-441.

—— y Antonio Cortijo Ocaña, "El dominio del caballero: nuevas lecturas del género caballeresco áureo". Presentación del número monográfico sobre novelas de caballerías, en *eHumanista*, 16 (2010), pp. xxvii-xciv.

Cacho Blecua, Juan Manuel. "Iconografía amadisiana: las imágenes de Jorge Coci", *eHumanista* 16 (2010): 1-27.

Campos García Rojas, Axayácatl. "Domesticación y mascotas en los libros de caballerías hispánicos: *Palmerín de Olivia*", en *eHumanista*, 16 (2010), pp. 268-289.

Chas Aguión, Antonio, "De *prodigia*, geografía, penitencia y *elocutio* en la *Historia del virtuoso caballero Don Túngaro*", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXV (2009), pp. 17-34.

Cuesta Torre, María Luzdivina, "El Norte y el Sur del Mediterráneo en el *Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández: tipología y semiotización del espacio", en *eHumanista*, 16 (2010), pp. 136-159.

Duce García, Jesús, *Roselao de Grecia (tercera parte de Espejo de Caballerías) por Pedro de Reinosa (Toledo, Juan de Ayala, 1547). Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

Escartí, Vicent Joseph, "*Tirant lo Blanch*, Cervantes i més enllà: Breu història d'una novel·la de cavalleries", en *eHumanista*, 16 (2010), pp. 240-267.

Gagliardi, Donatella, "Malos libros en la España del XVI: la fábula milesia de Vives a Venegas", en *Studia Aurea*, 2 (2008).

Galván, Luis, "Mito, interés y compromiso: arquetipos narrativos en los libros de caballerías", en *Rilce*, 25, 1 (2009), pp. 102-121.

Gernert, Folke. "Del caballero humanista al humanismo picaresco. La *imitatio auctorum* en el *Baldo* y en el *Guzmán de Alfarache*", en *eHumanista* 16 (2010), pp. 290-307.

Gómez Moreno, Ángel, "Cultura occidental y materia artúrica". Artículo-proemial del número monográfico sobre novelas de caballerías, en *eHumanista*, 16 (2010), pp. xcv-cx.

González, Javier Roberto, "Amadís orante", en *eHumanista*, 16 (2010), pp. 33-56.

Gracia, Paloma, "El pasaje de la concepción de la Bestia Ladradora en el *Baladro del sabio Merlín* (1498 y 1535), testimonio de una *Demanda del santo Grial* primigenia", en *eHumanista*, 16 (2010), pp. 184-194.

Heusch, Carlos. "De la biografía al debate: espejismos caballerescos en el *Victorial* de Gutierre Díaz de Games", *eHumanista* 16 (2010): 308-27.

Lucía Megías, José Manuel; María Carmen Marín Pina; con la colaboración de Ana Carmen Bueno (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

——, "Notas para un cuento bibliográfico caballeresco", en *eHumanista*, 16 (2010), pp. 28-32.

Luna Mariscal, Karla Xiomara, "De la metodología o la pragmática del motivo en el índice de motivos de las historias caballerescas breves", en *eHumanista*, 16 (2010), pp. 127-135.

Marín Pina, Mª Carmen. "La doncella andante en los libros de caballerías españoles: la libertad imaginada (II)", en *eHumanista*, 16 (2010), pp. 221-239.

Martín Romero, José Julio, "La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVII, 2 (2009), pp. 563-605.

——, "El debate sobre Lucrecia en la obra de Feliciano de Silva", en *eHumanista*, 16 (2010) pp. 99-126.

Mérida Jiménez, Rafael M. "Las rúbricas capitulares de *Tirante el Blanco* (1511)", en *eHumanista*, 16 (2010), pp. 359-380.

Moral Cañete, Francisco, "Los libros de caballerías y la literatura clásica. Las continuaciones de Feliciano de Silva del *Amadís de Gaula*", en *Analecta Malacitana*, XXXI, 2 (2008), pp. 565-579.

Pedrosa, José Manuel, "El *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva en la producción caballeresca hispana", en *Analecta Malacitana*, XXXII, 1 (2009), pp. 59-83.

——, "La búsqueda del paraíso: la *Vida de San Amaro* medieval y el cuento nahua mexicano de «El joven que llegó a las escaleras y puertas del cielo»", en *eHumanista*, 16 (2010), pp. 328-358.

Pinet, Simona. "Where One Stands: Shipwreck, Perspective, and Chivalric Fiction", en *eHumanista*, 16 (2010), pp. 381-394.

——, *Archipelagoes: Insular Fictions from Chivalric Romance to the Novel, University of Minnesota Press*, 2009.

Río Nogueras, Alberto del, "Los libros de caballerías y la (r)evolución militar moderna (II): arsenales y logística en el *Don Florindo* de Fernando Basurto. Con un apéndice sobre una compañía de mugeres enamoradas, algunos escarmientos de juegos y un broche sobre riebtos y batallas", en *eHumanista*, 16 (2010), pp. 57-76.

Sáenz Carbonell, Jorge Francisco, «Entre la traducción y el plagio: el segundo *Lisuarte de Grecia* y *Don Flores de Grecia*», en *Lemir. Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento*, 15 (2011), pp. 207-216.

Sanz Julián, María, "De la materia troyana a la caballeresca a través de los grabados: el uso de las imágenes en tres Historias Troyanas alemanas", en *eHumanista*, 16 (2010), pp. 160-183.

Trujillo, José Ramón, "Los nietos de Arturo y los hijos de Amadis. El género editorial caballeresco en la Edad de Oro", en *Edad de Oro*, 30 (2011), pp. 415-441.

VV.AA. *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional Española-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008.

Novelas pastoriles

Albuixech, Lourdes, "Familial Relationships in Spanish Pastoral Romance", en *Cincinnati Romance Review*, 27 (2008), pp. 41-51

Castillo Martínez, Cristina, "La violencia en los libros de pastores", en *Revista de Literatura*, 72, 143 (2010), pp. 55-68.

Finello, Dominick, "*El Pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo y la verdad lírica", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Irigoyen-García, Javier, "Arcadia pastoril y expulsión de los moriscos en *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja* (1620) de Jacinto Espinel Adorno", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de

Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 689-696.

Novelas picarescas

Alberola, Eva Lara, "El papel de la hechicería en la picaresca española", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 85, 4 (2008), pp. 471-485.

Barrio Olano, José Ignacio, "Funciones de la indumentaria en la picaresca", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 465-471.

Calvo, Florencia, "«Ni temeraria, ni quimérica». La literatura picaresca española en Marcelino Ménendez y Pelayo. Desde los *Estudios sobre Lope de Vega* al *Epistolario*", en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, XII, 1 (2009), pp. 59-74.

Cavillac, Michel, "La cuestión del "padre" en el *Guzmán de Alfarache*, desde la «ética, económica y política»", en Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, *Studia Aurea Monográfica* 1 (2010), pp. 159-173.

Colahan, Clark, "Un ejemplo del marco bíblico de la literatura reformadora proto-picaresca", en Ignacio Arellano y Ruth Fine (eds.), *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 105-116.

Ehrlicher, Hanno, *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*, München, Fink, 2010.

Hutchinson, Steven, "La *Vida* de Jerónimo de Pasamonte: economía del extravío", en Rodrigo Cacho Casal (ed.), *El ingenioso hidalgo (estudios en homenaje a Anthony Close)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, pp. 135-152.

Jastrzębska, Adriana Sara, "Estrategias de distanciamiento en narradores picarescos y sicarescos", en Ângela Fernandes *et alii* (eds.), *Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos: Actas del VI Congreso Internacional de ALEPH*, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas & Editorial Academia del Hispanismo, 2010, pp. 505-514.

Manzano Rovira, Carmen, "La tradición discursiva de la narrativa picaresca y su configuración lingüística. La expresión de la consecuencia", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 765-774.

Meyer-Minnemann, Klaus y Sabine Schlickers (eds.), *La novela picaresca: concepto genérico y evolución del género (siglo XVI y XVII)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008.

Navarro Durán, Rosa, "Acerca del verbo brincar, de una pantera con alas y otros casos: problemas en la edición de textos picarescos", en *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 249-268.

——, "La complicidad con otros textos: las lecturas que asoman en las obras literarias", en *Castilla*, 0 (2009), pp. 204-229.

Rodríguez Mansilla, Fernando, "«Noruega de claridad»: una lectura del *Lazarillo de Manzanares*", en *Rilce*, 24, 2 (2008), pp. 375-387.

——, "*El pícaro amante* de José Camerino, contrahechura de *La ilustre fregona*", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 847-855.

Roncero López, Victoriano, *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010.

Ruan, Felipe E., "Market, Audience, and the Fortunes and Adversities of Lazarillo de Tormes Castigado(1573)", en *Hispanic Review*, 79.2 (2011), pp. 189-211.

Ruiz García, Claudia, "La tradición picaresca española en Francia", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Souiller, Didier, "*Satiricon* et *Âne d'or*: un modèle pour l'écriture picaresque?", en *Studi Ispanici*, 35 (2010), pp. 63-76.

Truman, Ronald, "A. A. Parker and the Spanish Picaresque Novel", en *Bulletin of Spanish Studies*, 85, 6 (2008), pp. 107-117.

Zafra, Enriqueta, *Prostituidas por el texto: Discurso prostibulario en la picaresca femenina*, West Lafayette, Purdue University Press, 2009.

——, "Discurso picaresco-prostibulario en *Vida y costumbres de la madre Andrea*", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Pérez de Montalbán, Juan

Copello, Fernando, "Entre l'appartenance et l'exclusion: réflexion sur les notions d'espace et de frontière à partir d'une lecture de *La desgraciada amistad* de Juan Pérez de Montalbán", en *Bulletin Hispanique*, 111, 1 (2009), pp. 245-264.

Morales Tenorio, Ángela, "Censura y novela corta en el Siglo de Oro: el caso de *La mayor confusión* de Juan Pérez de Montalbán", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

La Pícara Justina

Mañero Lozano, David, "Trayectoria editorial de *La pícara Justina*. Estudio bibliográfico y textual", en *Criticón*, 109 (2010).

Quevedo, Francisco de

Adiego Lajara, Ignacio-Javier, Esther Artigas Alvarez, y Alejandra de Riquer Permanyer. "Séneca el Viejo y Quevedo." *'Pectora Mulcet': Estudios de retórica y oratoria latinas, I-II*. 1059-1072. Logroño, Spain: Instituto de Estudios Riojanos; Ayuntamiento de Calahorra, 2009.

Alonso Veloso, María José, "Relaciones entre citas sagradas y pensamiento pagano en *Las cuatro fantasmas de la vida* de Quevedo", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXV (2009), pp. 109-138.

——, "La fecha de *Doctrina moral* de Quevedo", en *La Perinola*, 13 (2009), pp. 149-166.

——, "Las versiones de *Doctrina moral* de Quevedo y su relación con La cuna y la sepultura", en *Incipit*, 29 (2009), pp. 149-187.

——, "Una nueva versión de la *Execración por la fe católica* de Quevedo, en un manuscrito de la Biblioteca de la Real Colegiata de Roncesvalles", en *Criticón*, 110 (2010), pp. 151-166.

——, "Rastreo en fondos quevedianos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo: pequeña *addenda*", en *Perinola*, 15 (2011), pp. 275-283.

Altenberg, Tilmann. "Francisco de Quevedo, *Historia de la vida del Buscón*." *La novela picaresca: Concepto genérico y evolución del*

género (siglos XVI y XVII). 353-390. Madrid, Spain; Frankfurt, Germany: Iberoamericana; Vervuert, 2008.

Arellano, Ignacio, "Quevedo en Italia, Italia en Quevedo." *'Recuerde el alma dormida': Medieval and Early Modern Spanish Essays in Honor of Frank A. Domínguez*. 21-37. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2009.

——, "El poder político y sus límites en la obra de Quevedo", en *La Perinola*, 12 (2008), pp. 17-34.

Arranz Lago, David Felipe, "Quevedo y la deconstrucción del "Quijote", con otros desmontajes", en *La Perinola*, 12 (2008), pp. 35-46.

——, "La afirmación identitaria de Quevedo y el discurso social del siglo XVII", en *Dicenda*, 27, (2009), pp. 5-18.

——, "Quevedo contra Richelieu: Visita y anatomía, sátira menipea y aguja de navegar cabezas cardenalicias", en *La Perinola*, 13 (2009), pp. 167-182.

Blanco, Mercedes, "Concierto de máscaras. Para una lectura del *Buscón* de Quevedo como polifonía novelística", en Rodrigo Cacho Casal (ed.), *El ingenioso hidalgo (estudios en homenaje a Anthony Close)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, pp. 43-82.

Brown, Kenneth, "Quevedo, el *Buscón* cap. III, y «dizer tefilá» (תפלה)", en Ignacio Arellano y Ruth Fine (eds.), *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 77-86.

Caballero, Juan Matas, "Un paisaje de la literatura carcelaria: San Marcos de León en la obra de Quevedo", en *La Perinola*, 13 (2009), pp. 281-297.

Cabo Aseguinolaza, Fernando, "El *Buscón* a la luz de los *Quijotes*", en *La Perinola*, 13 (2009), pp. 229-248.

Cacho Casal, Rodrigo, "Quevedo contra todos: la segunda parte de la *Política de Dios* y su contexto", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 87, 8 (2010), pp. 897-919.

Calvo Carilla, José Luis, "Quevedo en la encrucijada literaria y estética de los años veinte", en *Perinola*, 15 (2011), pp. 21-36.

Cappelli, Federica, "*La República de Venecia*... (1617) y el *Castigo esemplare de' Calunniatori* (1618): ¿una contienda político-literaria entre Quevedo y Castellani?", en *La Perinola*, 15 (2011), pp. 37-55.

Checa, Jorge, "Conceptismo, historia y ejemplaridad en la *Vida de Marco Bruto*", en *La Perinola*, 14 (2010), pp. 83-99.

Clamurro, William H., "Dos encuentros turquescos: Cervantes y Quevedo, identidad y retórica", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 543-549.

Conde Parrado, Pedro y Javier García Rodríguez, "Aprovechando que el Esgueva…: Góngora (y Quevedo) en la corte vallisoletana (1603)", en *La Perinola*, 15 (2011), pp. 57-94.

Czeglédi, Aurora, "La anamorfosis semántica en el segundo debate del Cuadro XL de *La Hora de todos y la Fortuna con seso*", en *La Perinola*, 14 (2010), pp. 69-82.

Ehrlicher, Hanno, "Quevedo en Alemania", en *La Perinola*, 15 (2011), pp. 95-111.

Esteban, José, "Diego Moreno, prototipo del marido paciente", en *La Perinola*, 12 (2008), pp. 69-78.

Ettinghausen, Henry, "Enemigos e inquisidores: los *Sueños* de Quevedo ante la crítica de su tiempo", en Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, *Studia Aurea Monográfica* 1 (2010), pp. 297-318.

Friedman, Edward H., "The Rhetoric of Interpretation: The Case of Quevedo's *Buscón*", en *Approaches to Teaching Lazarillo de Tormes and the Picaresque Tradition*, New York, NY, Modern Language Association of America, 2008, pp. 79-85.

García-Bryce, Ariadna, *Transcending Textuality: Quevedo and Political Authority in the Age of Print*, Penn State Romance Studies, 2011.

——, "Borges criollista y clásico: cambio y continuidad en su lectura de Quevedo", en *La Perinola*, 15 (2011), pp. 113-130.

García Orejana, Fermín, "Violencia narrativa en la novela picaresca del Siglo de Oro: análisis del plano diegético y extradiegético de *El Buscón*", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 639-646.

Gargano, Antonio, "Tomé de Burguillos, un "discípulo inesperado" de Quevedo", en *La Perinola*, 15 (2011), pp. 131-155.

Garzelli, Beatrice, *Nulla dies sine linea. Letteratura e iconografia in Quevedo*, Pisa, Biblioteca di Studi Spanici, 2008.

——, "Traducción y mundos posibles. *Los sueños* de Quevedo traducidos al italiano", en *La Perinola*, 15 (2011), pp. 157-169.

Gómez, Luis A., "Quevedo y Rabelais, dos escritores, dos estilos, dos obras: contrastes y paralelismos", en *eHumanista*, 11 (2008), pp. 236-260.

Gutiérrez, Carlos M, ed. *La recepción de Quevedo (1645-2010)*, Vol. 15 de *La Perinola*, U. de Navarra, 2011.

——, "Quevedo en los siglos", en *La Perinola*, 15 (2011), pp. 1-6.

Hermés, Delphine, "Umbral de los secretos en los *Sueños y discursos* de Francisco de Quevedo", en *Voz y letra*, 20, 1 (2009), pp. 43-56.

Holloway, Anne. "'Arranca de Dafne sin piedad los brazos'. Francisco de Quevedo's Farmaceutria o medicamentos enamorados", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 86.6 (2009), pp. 853-865.

Iffland, James, "¿Qué hacer con "textos tóxicos"?: el caso de *Execración contra los judíos* de Francisco de Quevedo", en *La Perinola*, 13 (2009), pp. 151-195.

Juárez Almendros, Encarnación, "El persistente fantasma de la vieja madre en el *Buscón*", en *La Perinola*, 14 (2010), pp. 55-68.

Macías de Yoon, Claudia, "Tintes carnavalescos en *Las zahurdas de Plutón*, de Quevedo", en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 43 (2009).

Maldonado Araque, Francisco Javier, "Mudando mundo y tierra: Don Pablos y el cambio de lugar. Análisis textual e ideológico del fracaso del *Buscón*", en *Voz y letra*, 21, 1 (2011), pp. 23-34.

Martín, Adrienne L., "Sodomitas, putos, doncellos y maricotes en algunos textos de Quevedo", en *La Perinola*, 12 (2008), pp. 107-122.

Martín Jiménez, Alfonso, "El *Buscón* de Quevedo, la *Vida* de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda", en *La Perinola*, 12 (2008), pp. 123-144.

Martínez Bogo, Enrique, "Parodia de géneros en *Memorial que dio en una Academia pidiendo plaza en ella, y indulgencias que le mandaron escribir (en el ínterin que vacan mayores cargos) concedidas a los devotos de monjas*, de Francisco de Quevedo", en *Moenia. Revista Lucense de Lingüística & Literatura*, 14 (2008), pp. 159-167.

——, "Mecanismos de agudeza en *Libro de todas las cosas y otras muchas más*", en *La Perinola*, 15 (2011), pp. 285-312.

Martínez de Mingo, Luis, "Similitudes y diferencias: el Bosco y el Quevedo de los *Sueños*", en *La Perinola*, 12 (2008), pp. 145-158.

Miranda, Marie Roig, "La recepción de Quevedo en Francia", en *La Perinola*, 15 (2011), pp. 235-261.

Nider, Valentina, "Política y retórica en la *Hora de todos:* las *orationes fíchate* (con una mirada hacia *Marco Bruto*)", en Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, *Studia Aurea Monográfica* 1 (2010), pp. 319-334.

——, "Nicolò Serpetro, traductor del *Marco Bruto* de Quevedo", en *La Perinola*, 15 (2011), pp. 171-190.

Ortiz, Alberto, "Magia barroca, hoy: interpretación literaria y tradición demonológica para una lectura de Quevedo", en *La Perinola*, 13 (2009), pp. 89-104.

Otero-Blanco, Ángel, "*Alatriste* y Quevedo: nación y canon literario", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 805-811.

Parello, Vincent, "Les stratégies d'integration sociale de Pablos dans le *Buscón*", en *Langues néo-latines: Revue des langues vivants romanes*, 344 (2008), pp. 5-24.

Patricio, Germán de, "Recepción diacrónica de Quevedo: manipulador manipulado, símbolo colectivo", en *La Perinola*, 15 (2011), pp. 191-234.

Pedraza Jiménez, Felipe B., "Quevedo y Villamediana: afinidades y antipatía", en *La Perinola*, 12 (2008), pp. 175-200.

Peralta, Carmen, "«Así está impreso»: percepciones quevedianas de la cultura del libro en torno a "Para todos" de Pérez de Montalbán", en *La Perinola*, 12 (2008), pp. 341-366.

Peters, Michaela, "Estrategias de poder y percepción de autoridad en la novela picaresca del Siglo de Oro", en Arellano, Ignacio; Strosetzki, Cristof, y Williamson Edwin (eds.), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 101-116.

Ponce Cárdenas, Jesús, "*De sene Veronensi:* Quevedo, Lope y Góngora ante un epigrama de Claudiano", en *La Perinola*, 15 (2011), pp. 313-331.

Rey, Alfonso, "La construcción crítica de un Quevedo reaccionario", en *Bulletin Hispanique*, 112, 2 (2010), pp. 633-669.

——, "The Title of Quevedo's *Buscón*: Textual Problems and Literary Aspects", en *The Modern Language Review*, 105, 1 (2010), pp. 122-130.

Rey Hazas, Antonio, "Sobre Quevedo y Cervantes", en *La Perinola*, 12 (2008), pp. 201-230.

Rico, José A., "'Con la pluma, y con la espada': El desafío de Quevedo a Pacheco de Narváez". en *Hispanic Journal*, 30.1-2 (2009), pp. 141-154.

Rivas Cabezuelo, José Luis, "Sobre el nacimiento de Francisco de Quevedo", en *La Perinola*, 12 (2008), pp. 231-236.

Rodríguez Cáceres, Milagros, "«Hospedería reales», otro manuscrito desconocido de los *Sueños* de Quevedo", en *La Perinola*, 12 (2008), pp. 373-390.

——, "Un manuscrito desconocido de *Grandes anales de quince días*", en *La Perinola*, 13 (2009), pp. 339-349.

Roncero López, Victoriano, "El pícaro sigue al conquistador: Pablos surca los océanos", en *Revista de Literatura*, LXXI, 142 (2009), pp. 609-626.

——, "Los límites del poder en Quevedo: la figura del valido", en Arellano, Ignacio; Strosetzki, Cristof, y Williamson Edwin (eds.),

Autoridad y poder en el Siglo de Oro, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 137-158.

Sánchez Sánchez, Mercedes, "La Torre de Juan Abad a través de las cartas de Quevedo", en *La Perinola*, 13 (2009), pp. 351-365.

Schwartz Lerner, Lía, "Desde la Torre: la invención de un *Teatro de la Historia*", en *La Perinola*, 12 (2008), pp. 237-250.

——, "La identidad genérica del *Buscón*: notas sobre la trayectoria de su recepción", en *La Perinola*, 14 (2010), pp. 19-31.

Servén Díez, Carmen, "Quevedo en la génesis del 'opulento miserable' decimonónico" en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo… París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Madrid- Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010.

Shu-Ying Chang, Luisa, "El nomadismo del pícaro, vagabundo y viajero. *El Buscón* desde punto de vista posmoderno", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 535-542.

Tato Puigcerver, José Julio, "Sobre la 'Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu', de Francisco de Quevedo", en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 39 (2008).

——, "El léxico científico de Quevedo (IV)", en *La Perinola*, 14 (2010), pp. 375-380.

Terán Elizondo, María Isabel, "Quevedo en la Nueva España: imitación y emulación en *Sueño de sueños* de José Mariano Acosta", en *La Perinola*¸13 (2009), pp. 105-131.

Tobar Quintanar, María Luisa, "Una cita de *La pícara Justina* en la edición príncipe del *Sueño de la muerte*: otra posible variante de autor en la obra de Quevedo", en *La Perinola*, 13 (2009), pp. 367-387.

——, "La última revisión quevediana del *Buscón*: la edición príncipe (Zaragoza, 1626)", en *La Perinola*¸14 (2009), pp. 321-364.

——, "En torno a la autoría de la lima estilística en la edición príncipe del *Buscón*", en *Criticón*, 110 (2010), pp. 133-149.

——, "La autoría quevediana del prólogo "Al lector" del *Buscón*", en *La Perinola*, 15 (2011), pp. 333-345.

Valenzuela Rodríguez, Jesús Jorge, "La "Carta dedicatoria" del *Buscón*", en *La Perinola*, 14 (2010), pp. 365-374.

Valiñas Jar, Sandra. "Breves notas sobre la autoría de *Venganza de la lengua española contra el autor del Cuento de cuentos*." *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo… París, del 9 al 13 de julio de 2007*. Madrid, Spain; Frankfurt, Germany: Iberoamericana; Vervuert, 2010.

Vélez-Sainz, Julio, "Alternancias de carnaval y cuaresma en el *Buscón* de Quevedo: Bajtin como puente entre el hispanismo estadounidense y el español", en *La Perinola*, 14 (2010), pp. 33-53.

Vivar, Francisco, "La presencia de Quevedo en la obra de Elias Canetti", en *La Perinola*, 15 (2011), pp. 263-272.

Saavedra Fajardo, Diego de

Boadas Cabarrocas, Sònia, "La transmisión textual de *Locuras de Europa*", en *Boletín de la Real Academia Española*, 90, 301 (2010), pp. 37-66.

——, "Del emblema a la máxima: Aproximaciones a la posteridad de las *Empresas políticas* de Saavedra", en Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, *Studia Aurea Monográfica* 1 (2010), pp. 353-372.

——, "Metodología de las fuentes: Francesc Tarafa en la *Corona Gótica* de Diego de Saavedra Fajardo", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 473-480.

—— y Gernert, Folke, "Lectores de Saavedra Fajardo en la Alemania ilustrada: Leipzig y la traducción alemana de *Locuras de Europa*", en *Studia Aurea*, 3 (2010).

Vivar, Francisco, "Verdad y política en las *Empresas* de Saavedra Fajardo", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 917-924.

San Pedro, Diego de

León, José de, y Gastañaga-Ponce, Luis, "Diego de San Pedro y el descontento en la corte de los Reyes Católicos. Una lectura de Cárcel de amor", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 85, 6 (2008), pp. 809-820.

Santa Teresa de Jesús

Egido, Aurora, *El Águila y la tela. Estudios sobre Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz*, Barcelona, Ediciones UIB, 2010.

López, Josefina C., "Voz y sumisión del alma: *Moradas del castillo interior*", *Bulletin of Spanish Studies*, 85, 1 (2008), pp. 1-9.

McGlynn, Michael P., "Saints Who Make Themselves Sick: A Note on Teresa de Jesus and the So-Called Placebo Effect", en *Bulletin of Spanish Studies*, 88, 3 (2011), pp. 341-347.

Suárez de Figueroa, Cristóbal

Bradbury, Jonathan David, "Revisiones ideológicas y morales en la *Plaza Universal* (1615) de Cristóbal Suárez de Figueroa", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-*

11 de julio de 2008, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 493-500.

Tirso de Molina

Dartai-Maranzana, Nathalie, "Bois d´Amour, jardins et château dan les *Cigarrales de Toledo*", en *Bulletin Hispanique*, 112, 1 (2010), pp. 131-148.

Vega Carpio, Lope de

Cuenca-Godbert, Marta, "Le langage des larmes dans *La Dorotea* de Lope de Vega", en *Bulletin Hispanique*, 112, 1 (2010), pp. 149-168.

Fernández Cifuentes, María Ángeles, "El dramaturgo como novelador: *La prudente venganza* de Lope de Vega", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 589-596.

Florit Durán, Francisco, "Lope último: *La Dorotea* (1632)", en *Cuadernos del Lazarillo*, 35 (2008), pp. 35-42.

Gamblin, Felice, "De una extraña melancolía: beber y tomar oro en *La Dorotea* de Lope de Vega", en Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo

(eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, *Studia Aurea Monográfica* 1 (2010), pp. 269-295.

Grilli, Giuseppe, "La alteridad en Lope", en Rodrigo Cacho Casal (ed.), *El ingenioso hidalgo (estudios en homenaje a Anthony Close)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, pp. 127-134.

Güntert, Georges, "Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*", en Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, *Studia Aurea Monográfica* 1 (2010), pp. 227-247.

Meunier, Philippe, "Pour une autre lecture de *El Peregrino en su patria* de Lope de Vega", en *Bulletin Hispanique*, 112, 1 (2010), pp. 75-88.

Pitel, Anne-Hélène, *Le prosimètre dans l´œuvre de fiction de Lope de Vega. De La Arcadia (1598) à La Dorotea (1632)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.

Tropé, Hélène, "La recepción en Francia de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Zerari-Penin, María, "Las *Novelas de Lope de Vega*: apuntes para un retrato de Marcia Leonarda", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Viaje de Turquía

Ohanna, Natalio, "Lecciones de allende la frontera: el *Viaje de Turquía* y su propuesta de apertura social", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 88, 4 (2011), pp. 423-436.

Pelorson, Jean-Marc, "Entre conversation et conversion: jeux et enjeux du dialogue dans le *Viaje de Turquía*", en *Bulletin Hispanique*, 112, 2 (2010), pp. 529-552.

Zayas, María de

Albers, Irene; Felten, Uta (eds.), *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultura*, Madrid, Iberoamericana, 2009.

Conrod, Frédéric, "La creación de un mardo del adentro: espacios sadianos en los Desengaños amorosos de María de Zayas", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 557-562.

Costa Pascal, Anne-Gaëlle, "La escritura femenina de María de Zayas: entre subversión y tradición literaria", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París,*

del 9 al 13 de junio de 2007, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Gamboa Tusquets, Yolanda, *Cartografía social en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

O'Brien, Eavan, "Games in "The Garden of Deceit": A Seventeenth-Century Novella by María de Zayas y Sotomayor", en *The Modern Language Review*, 104, 4 (2009), pp. 1008-1017.

——, "Locating the Diary of Persecuted Innocence: Maria de Zayas' Adaptation of Hagiographic *Historia*", en *Bulletin of Spanish Studies*, 87, 3 (2010), pp. 295-314.

——, *Women in the Prose of María de Zayas*, Woodbridge, Tamesis, 2010.

——, "Personalizing the Political: The Habsburg Empire of María de Zayas's *Desengaños amorosos*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 88, 3 (2011), pp. 289-306.

Rice, Robin Ann, "Lo sobrenatural en María de Zayas: magia, manía y sucesos estrambóticos en *Desengaños amorosos*", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Solana Segura, Carmen, "Las heroínas de las *Novelas amorosas y Ejemplares* de María de Zayas frente al modelo femenino humanista", en *Lemir. Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento*, 14 (2009), pp. 27-33.

§ Estudios temáticos §

Brujería

Amelang, James S., "Invitación al aquelarre: ¿hacia dónde va la historia de la brujería?", en *Edad de Oro*, 27 (2008), pp. 29-45.

García Teijeiro, Manuel, "La magia en la literatura española de los Siglos de Oro: la influencia clásica", en *Edad de Oro*, 27 (2008), pp. 105-126.

Lara Alberola, Eva, "La hechicera en la literatura española del siglo XVI: panorámica general", en *Lemir. Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento*, 14 (2010), pp. 35-52.

Muguruza Roca, Isabel, "De la bruja a la matrona: imágenes contrapuestas de la mujer anciana en la literatura y el discurso moral", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 781-789.

Rojo Vega, Anastasio, "Brujería, ocultismo y medicina en el Siglo de Oro", en *Edad de Oro*, 27 (2008), pp. 267-293.

Canon literario

Montaner Frutos, Alberto, "Factores empíricos en la conformación del canon literario", en *Studia Aurea*, 5 (2011).

Cuentos

Fradejas Lebrero, José (ed.), *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert; Frankfurt am Main, Vervuert, 2008.

Gómez Garrido, Luis Miguel, "Cuentos orales de Ávila y Salamanca con en la Media y en los Siglos de Oro", en *eHumanista*, 12 (2009), pp. 231-251.

Núñez, Valentín, "Las *Diez novelas* de Pedro de Salazar y los *Cuatro cuentos de ejemplos*. Autoría común y estructura compartida", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVIII, 1 (2010), pp. 59-93.

Romera Castillo, José, "Bernat Metge y Joan Timoneda (patraña segunda): El doble filo de la *imitatio*)", en *eHumanista*, 13 (2009), pp. 210-218.

Cultura material

Alvar-Ezquerra, Alfredo, "Comer y «ser» en la Corte del Rey Católico. Mecanismos de diferenciación social en el cambio de siglo", en

Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2009, pp. 295-320.

García Santo-Tomás, Enrique, *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material del Siglo XVII*, Madrid, CSIC, 2008.

——, (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2009.

Fernández Mosquera, Santiago, "El tabaco en el XVII: entre lo cotidiano y lo literario. La paradoja del 'doctor tabaco' en Quevedo y el entremés *El médico del tabaco*", en Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2009, pp. 321-338.

García García, Bernardo J., "Regalos diplomáticos y bienes suntuarios en la corte española (1580-1665)", en Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2009, pp. 213-252.

Juárez-Almendros, Encarnación, "El consumo textil y la producción de ideologías textuales: aportaciones teóricas al estudio de las letras áureas", en Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2009, pp. 341-354.

Lagreca de Olio, María Cristina, "El tema del dinero en *El casamiento engañoso*", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de*

Compostela, 7-11 de julio de 2008, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 715-719.

Pérez-Magallón, Jesús, "Mundos y modos: materias reales de vida cortesana en el tiempo de los novatores", en Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2009, pp. 103-124.

Rice, Robin Ann, "El materialismo en *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663) de Mariana de Carvajal y Saavedra: clase social y otras obsesiones", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 827-836.

Río Parra, Elena del, "Objetos efímeros. Apuntes sobre la percepción del valor y la cultura de la imagen en los Siglos de Oro", en Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2009, pp. 253-268.

Romero-Díaz, Nieves, "El discurso reformista de Luisa de Padilla y María de Guevara ante las novedades y vicios de una sociedad en crisis", en Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2009, pp. 59-76.

Vilches, Elvira, *New World Gold: Cultural Anxiety and Monetary Disorder in Early Modern Spain*, Chicago University Press, 2010.

Cultura y sociedad

Albuixech, Lourdes, "Deceptive Behavior in Sixteenth-Century Spanish Pastoral Romance", en *eHumanista*, 11 (2008), pp. 186-207.

Alonso-Muñumer, Isabel Enciso, "Nobleza y mecenazgo en la época de Cervantes", en *Anales Cervantinos*, 40 (2008), pp. 47-61.

Alvar-Ezquerra, Alfredo, "Comer y «ser» en la Corte del Rey Católico. Mecanismos de diferenciación social en el cambio de siglo", en Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2009, pp. 295-320.

Arellano, Ignacio, "Fiestas hagiográficas madrileñas en el Siglo de Oro", en Borrego Gutiérrez, Esther y Buezo Canalejo, Catalina (eds.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2009, pp. 195-226.

Arias, Raquel, "De obispos, piratas, ninfas y maracas: espejo de paciencia", en *Edad de Oro*, 29 (2010), pp. 7-29.

Blanco, Emilio, "Malos libros y censura difusa en Antonio de Guevara", en María José Vega, Julian Weiss y Cesc Esteve (eds.), *Reading and Censorship in Early Modern Europe*, *Studia Aurea Monográfica* 2 (2010), pp. 79-91.

Baranda Leturio, Consolación, "Formas del discurso científico en el Renacimiento: tratados y diálogos", en *Studia Aurea*, 5 (2011).

Bégrand, Patrick, "Une fête au service du dogme de l'immaculée conception organisée par l'université de Baeza en 1618", en *Langues néo-latines: Revue des langues vivants romanes*, 350 (2009), pp. 69-88.

Borrego Gutiérres, Esther, "Las celebraciones madrileñas a la beatificación de Rosa de Lima (1668): una simbiosis perfecta de iconos, textos y partituras", en en Inmaculada Osuna y Eva Llergo (eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 133-178.

Cantizano Pérez, Félix, "De las ninfas del Olimpo a las ninfas de las tasqueras: una visión de la prostitución en la España del Siglo de Oro", en *eHumanista*, 15 (2010), p. 154-175.

Carrera, Elena, "Madness and Melancholy in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain: New Evidence, New Approaches", en *Bulletin of Spanish Studies*, 87, 8 (2009), pp. 1-15.

——, "Understanding Mental Disturbance in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain: Medical Approaches", en *Bulletin of Spanish Studies*, 87, 8 (2009), pp. 105-136.

Castillo, David R., *Baroque horrors: roots of the fantastic in the age of curiosities*, U. of Michigan Press, 2010.

Civil, Pierre, "Apuntes y reflexiones sobre las fiestas por la canonización de san Pedro Nolasco (1629)", en Borrego Gutiérrez, Esther y Buezo Canalejo, Catalina (eds.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2009, pp. 227-244.

Courceiro, María Pilar, "El paso del trasmundo en el siglo de oro", en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 33 (2008), pp. 317-386.

Cruz, Jesús, "Del 'cortesano' al 'hombre fino': una reflexión sobre la evolución de los ideales de conducta masculina en España desde el Renacimiento al siglo XIX", en *Bulletin of Spanish Studies*, 86, 2 (2009), pp. 145-174.

Desvois, Francis, "Le voyage du soldat au Siècle d'Or: prospections et introspections", en *Langues néo-latines: Revue des langues vivants romanes*, 345 (2008), pp. 5-14.

Domínguez Búrdalo, José, y Sánchez Jiménez, Antonio, "El dogma de la Inmaculada Concepción como arma de confrontación territorial en la Sevilla del siglo XVII", en *Rilce*, 26, 2 (2010), pp. 303-324.

Domínguez Leiva, Antonio, "Del Tao a Juan Luis Vives: el extraordinario tránsito de los relatos de la vida soñada", en *Studi Ispanici*, 33 (2008), pp. 49-59.

Fernández Mosquera, Santiago, "El "otro" como definidor del "yo" en el Siglo de Oro: la estrategia imagológica", en *Rilce*, 26, 1 (2010), pp. 52-61.

Ferrús Antón, Beatriz, "«Crea que andamos hechizadas la una con la otra». Mujeres en el entorno de santa Teresa (cuerpos y almas)", en *Scriptura*, 19-20 (2008), pp. 57-74.

García García, Bernardo J., "«Conozcan los monarcas a Velilla». Presagios sobrenaturales y ecos literarios a la política de Felipe III", en Inmaculada Osuna y Eva Llergo (eds.), *Cultura oral, visual y*

escrita en la España de los Siglos de Oro, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 289-330.

García Martín, Pedro, "Lejos, apariencia y trampantojos: la percepción literaria del paisaje en el Madrid de los Siglos de Oro", en Borrego Gutiérrez, Esther y Buezo Canalejo, Catalina (eds.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2009, pp. 357-392.

Gómez Canseco, Luis María, "Ciencia, religión y poesía en el humanismo: Benito Arias Montano", en *Edad de Oro*, 27 (2008), pp. 127-145.

González Cañal, Rafael, "El conde de Rebolledo y los albores de la ilustración", en *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 69-80.

Harllee, Carol D., "Pull Yourself Up by Your Inkwell: Pedro de Madariaga's *Honra de escribanos* (1565) and Social Mobility", en *Bulletin of Spanish Studies*, 85, 5 (2008), pp. 545-567.

——, "Neither Seen nor Heard: Women in the Spanish Sixteenth-Century Conduct Dialogue", en *eHumanista*, 12 (2009), pp. 202-230.

Hernández González, Justo Pedro, *La literatura médica sobre el beber frío en la Europa del siglo XVI. Una polémica renacentista*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009.

Huguet-Termes, Teresa, "Hospital Care for the Insane in Barcelona, 1400-1700", en *Bulletin of Spanish Studies*, 87, 8 (2010), pp. 81-104.

Hutchinson, Steven, "Esclavitud femenina y erotismo en el Mediterráneo áureo", en *eHumanista*, 15 (2010), pp. 136-153.

Ignacio Iriarte, Luis, "Barroco, hermenéutica y modernidad I", en *Studia Aurea*, 5 (2011).

——, "Barroco, hermenéutica y modernidad II", en *Studia Aurea*, 5 (2011).

Infantes, Víctor, "Un ejemplo áureo de la escritura gráfica de la oralidad. *Proverbios* en imágenes, refranes en acción", en Inmaculada Osuna y Eva Llergo (eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 331-366.

Irigoyen-García, Javier, "Diana and Wild Boar Hunting: Refiguring Gender and Ethno-religious Conflict in the Pastoral Imaginary", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 88, 2 (2011), pp. 273-288.

Juárez-Almendros, Encarnación, "Aging Women and Disability in Early Modern Spanish Literature", en *Disability in the Middle Ages: Reconsiderations and Reverberations*, Farnham, Ashgate, 2010, pp. 197-208.

Kallendorf, Hilaire, "Exorcismos y sahumerios: religión cristiana vs. medicina morisca en la Cuenca del siglo XVI", en *Edad de Oro*, 27 (2008), pp. 147-165.

Lama, Víctor de, "Cultura visual y simbología de los colores en la literatura de los Siglos de Oro", en Inmaculada Osuna y Eva Llergo (eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 367-390.

Lee, Christina H., "The Perception of the Japanese in Early Modern Spain: Not Quite "The Best People Yet Discovered"", en *eHumanista*, 8 (2011), pp. 345-380.

Lee, Lilith, "La silva y los proyectos científicos (1557-1626): Juan Pérez de Moya, Jerónimo Campos y Francis Bacon", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 721-728.

Londoño Rendón, Marcela, "La biblioteca oriental de Francisco de Herrera Maldonado", en *Studia Aurea*, 3 (2010).

López Poza, Sagrario, "Sabiduría cifrada en el Siglo de Oro: las enciclopedias de "Hieroglyphica" y figuraciones alegóricas", en *Edad de Oro*, 27 (2008), pp. 167-200.

——, "Emblemática aplicada y artificios de la cultura visual en los juegos caballerescos del Siglo de Oro", en Inmaculada Osuna y Eva Llergo (eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 413-462.

Machado Silva, Fernando, "Presentación de un monstruo renacentista: Viejo Mouro", en *Studia Aurea*, 2 (2008).

Marquínez Argote, Germán, *Alcalá de Henares en la literatura española de la Edad Dorada*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.

Martínez Góngora, Mar, *La utilización masculina del espacio doméstico rural en textos españoles del Renacimiento*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

Orobitg, Christine, "Melancolía e inspiración en la España del Siglo de Oro", en *Bulletin of Spanish Studies*, 87, 8 (2010), pp. 17-31.

Ortiz, Alberto, "Sabiduría a cambio de almas: el tutelaje diabólico en la literatura áurea", en *Edad de Oro*, 27 (2008), pp. 201-218.

Pedrosa, José Manuel, "Ana María la Lobera, capitana de lobos, ante la Inquisición (1648): mito, folclore, historia", en *Edad de Oro*, 27 (2008), pp. 219-251.

——, "La maledicencia venenosa frente al sabio silencio: teorías y prácticas del bien y del mal hablar en los Siglos de Oro", en Inmaculada Osuna y Eva Llergo (eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. pp. 489-514.

Reyes Leoz, José Luis de los, "La enseñanza de los niños pobres: el colegio de San Ildefonso y el círculo humanista de Madrid en el siglo XVI", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Río Parra, Elena del, "El geminado, el impostor y otras formas de equivalencia desconcertante en los Siglos de Oro", en *Edad de Oro*, 27 (2008), pp. 253-265.

Rodríguez de la Flor, Fernando, "El discurso del duende en los momentos inaugurales del periodo novator", en *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 153-169.

Ruan, Felipe E., "Court, Market and the Fashioning of the *Galateo español*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 87, 8 (2010), pp. 921-938.

Ruiz Pérez, Pedro, "Días lúdicos: juego, ocio y literatura", en Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2009, pp. 35-58.

Salvador Miguel, Nicasio, *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

Sánchez Menchero, Mauricio, "Literatura popular, estudios científicos y cometas en la Nueva España (siglo XVII)", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Santos Morillo, Antonio, "Caracterización del negro en la literatura española del XVI", en *Lemir. Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento*, 15 (2011), pp. 23-46.

Serés, Guillermo, "Estoicismo, medicina y literatura: la "Nueva filosofía de la naturaleza del hombre", de Miguel Sabuco", en *Edad de Oro*, 27 (2008), pp. 295-327.

Sol Mora, Pablo, "El año climatérico: fortuna de una idea en las letras españolas del Renacimiento al siglo XVIII", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Tausiet Carlé, Maria, "«Por el sieso y la natura»: una lectura literaria de los procesos por brujería", en *Edad de Oro*, 27 (2008), pp. 339-364.

——, "El triunfo de la locura: discurso moral y alegoría en la España Moderna", en *Bulletin of Spanish Studies*, 87, 8 (2010), pp. 33-55.

Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel, *Mecenazgo y literatura en la Extremadura del Siglo de Oro*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2009.

Torres, Luc, "Boca de todas verdades: loco predicador, melancólico y bufonesco. Intento de caracterización de un loco literario", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Trope, Helene, "Inquisición y locura en la España de los siglos XVI y XVI", en *Bulletin of Spanish Studies*, 87, 8 (2010), pp. 57-79.

Thompson, Colin, "Seeing the Unseen: The Representation of Visions in Golden Age Painting and Writing", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 86, 6 (2009), pp. 797-809.

Vaillo, Carlos, "Las academias del Siglo de Oro en España, precedentes de las tertulias", en *Ínsula*, 738 (2008), pp. 5-6.

Vicente Pedraz, Miguel, "Saber médico e ideología en el *Libro de la Anathomía del hombre* de Bernardino Montaña de Montserrate: tradición y modernidad en la alegoría onírica del cuerpo social", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 86, 5 (2009), pp. 593-607.

Weller, Thomas, "Poder político y poder simbólico: el ceremonial diplomático y los límites del poder durante el Siglo de Oro español", en Arellano, Ignacio; Strosetzki, Cristof, y Williamson Edwin (eds.),

Autoridad y poder en el Siglo de Oro, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 213-240.

Winter, Ulrich, "La muerte cristiana de Carlos V (I). Acerca de la genealogía de una norma político-cultural: de los testimonios presenciales hasta la *Historia* de Prudencio de Sandoval y más allá", en Arellano, Ignacio; Strosetzki, Cristof, y Williamson Edwin (eds.), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 267-284.

Zamora Calvo, María Jesús, "Las bocas del diablo: tratados demonológicos en los siglos XVI y XVII", en *Edad de Oro*, 27 (2008), pp. 411-445.

Emblemática

Andrés, Gabriel, "Estrategias de emblematización de los componentes del ciclo festivo del barroco valenciano", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 9-26.

Arellano, Ignacio; Martínez Pereira, Ana (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2010.

Arellano, Ignacio, y María Gabriela Torres Olleta, "Emblemas en fiestas jesuíticas portuguesas", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*,

Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 27-52.

Augusto, Sara, "«Estranhos artifícios»: representação emblemática na novela pastoril portuguesa", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 53-70.

Azanza López, José Javier, "Alciato moralizado. Los emblemas alciatinos como «exempla» en la oratoria sagrada", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 71-100.

Bernat Vistarini, Antonio y John T. Cull, "*Pues si miramos ese escudo imperial*: imbricación de palabra e imagen en el sermón de Jerónimo de Florencia (S. J.) para las exequias funerales en honor de la emperatriz María de Austria", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 101-126.

Bouzy, Christian, "De lo sagrado a lo divino: los *Emblemas morales* de Juan de Horozco (1589) como parénesis cristiana", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 127-146.

D'Onofrio, Julia, "Arquitectura simbólica y coordenadas emblemáticas en el final del *Quijote*", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.),

Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

——, "En cárcel hecha por su mano: rastros de la emblemática en *El celoso extremeño* de Cervantes", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28.2 (2008), pp. 19-40.

García Arranz, José Julio, "Emblemática inmaculista en la azulejería barroca portuguesa: el programa de la iglesia parroquial das Mercês de Lisboa", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 147-172.

García Mahíques, Rafael, "Retórica visual en torno a San Francisco de Borja en el Palacio Ducal de Gandía: la *Galería Dorada*", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 173-208.

Infantes, Víctor, "Marginalia Emblemática (II). Juan González de la Torre y su *Diálogo llamado Nuncio Legato mortal*, una imagen *poegráfica* de la Muerte", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 227-258.

López Poza, Sagrario, "Sabiduría cifrada en el Siglo de Oro: las enciclopedias de "Hieroglyphica" y figuraciones alegóricas", en *Edad de Oro*, 27 (2008), pp. 167-200.

——, "Emblemática aplicada y artificios de la cultura visual en los juegos caballerescos del Siglo de Oro", en Inmaculada Osuna y Eva Llergo (eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 413-462.

Mínguez, Víctor, "Matrimonio y emblemática: el rito de la *dextrarum iunctio* y la representación de los enlaces nupciales en la Casa de Austria", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 259-282.

Morujão, Isabel, "Emblemas e problemas em *Aves ilustradas em avisos…* de Soror Maria do Céu", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 283-302.

Nelson, Bradley J., *The persistence of presence: emblem and ritual in Baroque Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.

Osswald, Cristina, "Discutindo emblemas e educação na Companhia de Jesus", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 303-326.

Pablo Núñez, Luis, "El español de los *Emblemas cristianos* (1619) de Georgette de Montenay y otras obras religiosas y emblemáticas plurilingües de los siglos XVI y XVII", en *Bulletin Hispanique*, 111, 1 (2009), pp. 219-244.

Pena Sueiro, Nieves, "Las *Empresas de los reyes de Castilla* de Francisco Gómez de la Reguera a luz de un nuevo testimonio", en *Boletín de la Real Academia Española*, 89 (2009), pp. 343-363.

Historia y literatura

Alvar Ezquerra, Alfredo, "Cómo hacer Historia en tiempos de Cervantes: propuestas historiográficas", en *Edad de Oro*, 30 (2011), pp. 7-17.

Arredondo, María Soledad, "Hablar de Europa desde el Paseo del Prado: *El Diálogo político del estado de Alemania (1631)*, de Juan de Palafox y Mendoza", en Inmaculada Osuna y Eva Llergo (eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 39-58.

Ashkenazi, Assaf, "La traducción hebrea de la *Historia General de las Indias* de Gómara (Siglo XVI): un encuentro textual y cultural singular", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 447-454.

Calero, Francisco. "*La Literatura castellana en la Corona de Aragón: el caso de Vives*", en *eHumanista*, 13 (2009), pp. 219-261.

Carneiro Araujo, Sarissa, "La *Crónica* de Jerónimo de Vivar y la conquista de Chile", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 517-523.

Courcelles, Dominique de, "Del viejo mundo al nuevo mundo: nuevas perspectivas de algunas historias de los Reyes Católicos", en Salvador Miguel, Nicasio; Moya García, Cristina (eds.), *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 11-32.

García Santo Tomás, Enrique. "Ruptured Narratives: Tracing Defeat in Diego Duque de Estrada's *Comentarios del desengañado de sí mismo* (1614-1645)", en *eHumanista*, 17 (2011), pp. 78-98.

García Vicens, Daniel, "Las perspectivas históricas y literarias de Francisco Manuel de Melo y Virgilio Malvezzi: el conflicto del canal de Inglaterra", en Ângela Fernandes *et alii* (eds.), *Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos: Actas del VI Congreso Internacional de ALEPH*, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas & Editorial Academia del Hispanismo, 2010, pp. 410-423.

——, "Sobre las fuentes manuscritas de *Sucesos principales* de Virgilio Malvezzi", en Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura,*

sociedad y política en el Siglo de Oro, *Studia Aurea Monográfica* 1 (2010), pp. 209-226.

Hsu, Carmen Y., "La imagen humanística del gran reino chino de Juan González de Mendoza", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 87, 2 (2010), pp. 187-201.

Jiménez Belmonte, Javier, "Historiar el Oriente: Cleopatra en la historiografía española del XVI", en *eHumanista*, 17 (2011), pp. 286-310.

Lorenzo, Javier, "Sobre un silencio de Herrera: Jorge de Montemayor y el problema de la modernidad en las Anotaciones", en *eHumanista*, 17 (2011), pp. 478-495.

Moreno Gallego, Valentín, "Juan de Mariana ante la imprenta de Luis Sánchez. El *textus receptus* de la *Historia General de España*", en *Bulletin Hispanique*, 110, 1 (2008), pp. 111-144.

Puglisi, Anthony M., "Ginés Pérez de Hita y Aben Hamín: Una digresión para una historia alternativa", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 819-826.

Ramiro Esteban, Pilar, "Lo maravilloso en la escritura del descubrimiento de la isla de Yucatán", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de*

junio de 2007, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Villar Piñeiro, José Luis, "Relaciones festivas en la *Historia de los indios de la Nueva España,* de Motolinía", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 905-916.

Humanismo

Alburquerque García, Luis, "Arias Montano y la tradición filológica humanística en España", en Ignacio Arellano y Ruth Fine (eds.), *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 11-28.

Cro, Stelio, "Una fuente de la *Utopía* de Moro: el *De orbe novo* de Pedro Mártir", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Gargano, Antonio, "Humanismo y Renacimiento", en *Ínsula*, 757-758 (2010), pp. 12-16

Garau Amengual, Jaume, "Sobre textos inéditos del maestro Bartolomé Jiménez Patón (1569-1640). Los *Comentarios de erudición*", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 625-637.

Gómez, Jesús, "El tópico *optimum non nasci* y las argumentaciones humanísticas *de miseria hominis*", en *Revista de Literatura*, 72, 143 (2010), pp. 33-54.

González González, Enrique, "Juan Luis Vives. Un umanista nordico e l'editoria italiana (1537-1936)", en *Zeitschrift fur romanische philologie*, 126, 3 (2010), pp. 514-545.

Madroñal, Abraham, *Humanismo y filología en el Siglo de Oro. En torno a la obra de Bartolomé Jiménez Patón.* Con prólogo de José Antonio Pascual, Frankfurt am Main, Vervuert, 2009.

Imprentas, librerías y bibliotecas

Bermejo, José B., "La tecnología de impresión en el Siglo de Oro", en *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 7-18.

Blecua Perdices, Luis Alberto, "Defensa e ilustración de la crítica textual", en *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 19-28.

Botta, Patrizia, "Problemas filológicos de un texto impreso", en *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 29-40.

Burgos Bordonau, Esther, Antonio Carpallo Bautista y Juan Carlos Asensio Palacios, "Los post-incunables de Cisneros de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Complutense y la música de Antonio de Cabezón", en *Pecia Complutense*, 14 (2011).

Canet, Josep Lluis, "Algunas reflexiones sobre el proceso de edición en el siglo XVI y la Bibliografía textual", en *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 59-72.

Copello, Fernando, "De las fortunas y adversidades de unas viñetas de madera en la Valencia del siglo XVII", en *Criticón*, 102 (2008), pp. 161-176.

Coroleu, Alejandro, "Printing Sacred Texts in Early Modern Barcelona (1480-1530)", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 86, 6 (2009), pp. 743-750.

Díez Borque, José María, "Novelas a la venta en librerías españolas del Siglo de Oro (1600-1650)", en *Bulletin Hispanique*, 110, 1 (2008), pp. 91-110.

——, "Literatura en bibliotecas de «clases trabajadoras» (1600-1650)", en Inmaculada Osuna y Eva Llergo (eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 243-270.

——, *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010.

Díez Ménguez, Isabel, "Tesoros de la Biblioteca Histórica Complutense: manuscritos, impresos parisinos del siglo XVI y ediciones

dieciochescas de los *Libros de Horas*", en *Pecia Complutense*, 16 (2011).

Domínguez Búrdalo, José, y Sánchez Jiménez, Antonio, "El mundo del libro a través de las relaciones clientelares en la Sevilla de entresiglos (1528-1621)", en *Rilce*, 25, 2 (2009), pp. 256-318.

Ferrer Gimeno, María Rosario. "De entre los libros prohibidos: *Gamaliel*", en *eHumanista*, 17 (2011), pp. 271-285.

Garza Merino, Sonia, "*Vida de San Gerónimo*: el texto en proceso de constitución", en *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 105-142.

González Bueno, Antonio, "Los "Fuchs" castellanos impresos por los Birckmann: en torno a un tratado de Botánica renacentista conservado en la Biblioteca *Marqués de Valdecilla*", en *Pecia Complutense*, 8 (2008).

González Ramírez, David, *Del taller de imprenta al texto crítico: recepción y edición de la «Guía y avisos de forasteros» de Liñán y Verdugo*, Málaga, Universidad de Málaga, 2011.

González-Sarasa Hernáez, Silvia, "Tipología de los productos editoriales: otra perspectiva para la categorización del impreso antiguo español", en *Pecia Complutense*, 15 (2011).

Jeffers, Clara R., "La *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo: un estudio bibliográfico de las dos primeras ediciones", en *Pecia Complutense*, 15 (2011).

Lucero Sánchez, Ernesto, "Relevancia ecdótica de la bibliografía textual: el caso del *Marcos de Obregón*", en *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 143-176.

Lucía Mejías, José Manuel, "El autor ante la imprenta: textos para un manual", en *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 177-196.

Mayo, Arantza, "Los libros religiosos como posesiones personales en el Siglo de Oro español", en Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2009, pp. 149-168.

Mazzocchi, Giuseppe, y Perotti, Olga, "Transmisión impresa y transmisión manuscrita: el caso del tratado *De vita felici* de Juan de Lucena", en *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 237-248.

Moll, Jaime, "Sobre la historia de la primera edición de *Las obras* de Jorge de Montemayor", en *Voz y Letra*, 19, 2 (2008), pp. 3-8.

——, "La narrativa castellana a comienzos del siglo XVII: aspectos editoriales", en *Anales Cervantinos*, 40 (2008), pp. 31-46.

Moralejo Álvarez, Mª Remedios, "Unas *Horas Romanas* recuperadas para el patrimonio bibliográfico español. Adiciones a la tipobibliografía aragonesa del siglo XVI", en *Pecia Complutense*, 14 (2011).

——, "Un *Enquiridion* de Erasmo desconocido y un raro ejemplar del *Libro de Albeytería* de Francisco de la Reyna adquiridos por la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, nuevas adiciones a la tipobibliografía aragonesa del siglo XVI", en *Pecia Complutense*, 15 (2011).

Pedraza García, Manuel José, "Juana Millán, señora de la imprenta: aportación al conocimiento de una imprenta dirigida por una mujer en la primera mitad del siglo XVI", en *Bulletin Hispanique*, 111, 1 (2009), pp. 51-74.

Prendergast, Ryan, *Reading, Writing, and Errant Subjects in Inquisitorial Spain*, Burlington, VT, 2011.

Quirós García, Mariano, *Francisco de Osuna y la imprenta (catálogo bibliográfico)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

Rial Costas, Benito, "La caja baja en el análisis bibliográfico de las impresiones góticas: Antonio de Centenera", en *Bulletin of Spanish Studies*, 87, 5 (2010), pp. 581-594.

Rodríguez, Begoña, "Del "original de imprenta" a la "edición príncipe": el "Tratado" de Bernardino de Sandoval", en *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 341-358.

Rodríguez Rodríguez, Beatriz María "La 'cuenta del original' y su repercusión textual en la *Vida política de todos los estados de mujeres*", en *Criticón*, 109 (2010).

Sebastián Mediavilla, Fidel, *Fray Luis y Santa Teresa, imprentas y editores*
(cuestiones de ortografía y puntuación), Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

Trujillo, José Ramón, "La edición de traducciones medievales en la Edad de Oro: textos e impresos de la materia artúrica hispánica", en *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 401-448.

Truman, Ronald, "La Inquisición española y el mundo de la erudición europea en los primeros decenios del siglo XVII: el caso de los libreros madrileños", en Arellano, Ignacio; Strosetzki, Cristof, y Williamson Edwin (eds.), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*,

Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 203-212.

Urzáiz Tortajada, Héctor, "El libro áulico: un tótem cultural frente a los *índices* de la Inquisición", en Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2009, pp. 127-148.

Vázquez Madruga, María Jesús, "Juana Martínez de Angulo: una impresora de Alcalá de Henares a finales del s. XVI", en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 35 (2010), pp. 83-102.

Paratextos

Mañero Lozano, David, "Historiografía novohispana y prosa de ficción del Siglo de Oro: divergencias y conexiones estilísticas a la luz de los paratextos", en *Criticón*, 106 (2009), pp. 79-97.

Polémicas

Cerdán, Francis, "Una violenta censura contra Paravicino: el anónimo *Antihortensio* de 1625", en *Criticón*, 109 (2010).

Valiñas Jar, Sandra, "Breves notas sobre la autoría de venganza de la lengua española contra el autor del *Cuento de cuentos*", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del*

hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Política, poder y literatura

Arellano, Ignacio, "*Vive le roy!* El poder y la gloria en fiestas hagiográficas francesas (canonización de San Ignacio y San Francisco Javier, 1622)", en Arellano, Ignacio; Strosetzki, Cristof, y Williamson Edwin (eds.), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 9-34.

Arredondo, María Soledad, *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2011.

Boadas Cabarrocas, Sònia, "Guerras panfletarias del siglo XVII: *Locuras de Europa* y sus fuentes", en *Criticón*, 109 (2010).

Borrego, Manuel, "La nobleza en las *Cartas* de Almansa: parentescos nobiliarios y estrategias de poder", en Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, *Studia Aurea Monográfica* 1 (2010), pp. 175-189.

Buescu, Ana Isabel. "Corte, poder e utopia: O *Relox de Príncipes* (1529) de Fr. Antonio de Guevara e a sua fortuna na Europa do século XVI", en *eHumanista* 12 (2009), pp. 145-181.

Cortijo Ocaña, Antonio y Ricardo Fonseca, "Leyenda negra y propaganda política. A propósito de la literatura panfletaria", *Cincinnati Romance Review* 29 (2010): 12-30.

De Jonge, Krista, Bernardo J. García García y Alicia Esteban Estríngana (eds.), *El Legado de Borgona. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid, Marcial Pons Historia-Fundación Carlos de Amberes, 2010,

Escartí, Vicent Josep. Nota sobre la visión del mundo y la ideología cesarista en el *Breve compendio de la Sphera* de Martín Cortés (Sevilla 1545)", en *eHumanista*, 13 (2009), pp. 262-276.

Escobar Borrego, Francisco Javier. "Una fuente desconocida para la "Descripción de la galera real" (con unos paralelos textuales en la obra de Cristóbal Mosquera de Figueroa y Juan de Mal Lara)", en *Nueva revista de filología* hispánica, 58.2 (2010), pp. 663-689.

Fernández Travieso, Carlota, "La reelaboración del *Libro primero del espejo del príncipe cristiano* de Francisco de Monzón (1544-1571)", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Fosalba, Eugenia, y Vaíllo, Carlos (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, *Studia Aurea Monográfica* 1 (2010).

Gagliardi, Donatella, "Fortuna y censura de Boccalini en España: una aproximación a la inédita *Piedra del parangón político*", en Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, *Studia Aurea Monográfica* 1 (2010), pp. 191-207.

Galván, Luis, "Educación, propaganda, resistencia: literatura y poder en teorías, tópicos y controversias de los siglos XVI y XVII", en Arellano, Ignacio; Strosetzki, Cristof, y Williamson Edwin (eds.), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 51-88.

García López, Jorge, "Observaciones sobre la tradición clásica en las *Empresas políticas*", en Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, *Studia Aurea Monográfica* 1 (2010), pp. 335-352.

García Vicens, Daniel, "Problemas textuales de los *Sucesos* de Virgilio Malvezzi", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 647-654.

Lledó-Guillem, Vicente, "¿Compañera o rebelde? La lengua y el imperio según Bernardo de Aldrete", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 87, 1 (2010), pp. 1-15.

——, "Revisiting Early Modern Spain: The *Manifiesto por una lengua común* of 2008 and Its Ideological Precendents", en *eHumanista*, 17 (2011), pp. 254-270.

López-Cordón Cortezo, María Victoria, "Inducción de presente: géneros transmutados y espacios ficticios; los discursos de José de Arnolfini", en Borrego Gutiérrez, Esther y Buezo Canalejo, Catalina (eds.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2009, pp. 99-124.

Marchante-Aragón, Lucas A. "Conquest, Rape, and Marriage: Forced Miscegenation in the Hapsburg Empire", en *eHumanista*, 17 (2011), pp. 161-184.

Mínguez, Víctor, "Matrimonio y emblemática: el rito de la *dextrarum iunctio* y la representación de los enlaces nupciales en la Casa de Austria", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 259-282.

Morujão, Isabel, "Emblemas e problemas em *Aves ilustradas em avisos*... de Soror Maria do Céu", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 283-302.

Navarro, Rosa, "Materia peligrosa: la censura de las obras de Alfonso de Valdés", en María José Vega, Julian Weiss y Cesc Esteve (eds.), *Reading and Censorship in Early Modern Europe*, *Studia Aurea Monográfica* 2 (2010), pp. 141-160.

Neumeister, Sebastian, "La utopía moral de un héroe político-cristiano: el *Tomás Moro* de Fernando de Herrera", en Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, *Studia Aurea Monográfica* 1 (2010), pp. 147-158.

Osswald, Cristina, "Discutindo emblemas e educação na Companhia de Jesus", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*,

Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 303-326.

Ravasani, Inés, "Crónica social y proyecto político en *El Cortesano* de Luis Milán", en Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, *Studia Aurea Monográfica* 1 (2010), pp. 69-92.

Ruiz Pérez, Pedro, "El prólogo de Francisco de Medina a las *Anotaciones*: poesía, imperio y ciudad", en Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, *Studia Aurea Monográfica* 1 (2010), pp. 117-145.

Santos Herrán, J. A.; Santos López, M (eds.), *El arte de gobernar. Antología de textos filosóficos-políticos: siglos XVI-XVII (Quevedo, Saavedra Fajardo, Antonio Pérez y otros)*, Barcelona, Anthropos, 2008.

Strosetzki, Christoph, "De la *lex divina* a la *lex positiva* de tratados del Siglo de Oro", en Arellano, Ignacio; Strosetzki, Cristof, y Williamson Edwin (eds.), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 159-174.

Torres Corominas, Eduardo, *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI: estudio y edición del Inventario de Antonio Villegas*, Madrid, Polifemo, 2008.

Tubau, Xavier, "Alfonso de Valdés y la política imperial del canciller Gattinara", en Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, *Studia Aurea Monográfica* 1 (2010), pp. 17-43.

Valladares Ruiz, Patricia. "El discurso exotérico en el *Compendio y descripción de las Indias occidentales* de Antonio Vázquez de Espinosa (1628-1629)", en *eHumanista*, 17 (2011), pp. 460-477.

Varo Zafra, Juan, "Notas sobre el pensamiento político en la correspondencia de Diego Hurtado de Mendoza (I)", en *Analecta Malacitana*, 32, 1 (2009), pp. 7-35.

——, "Notas sobre el pensamiento político en la correspondencia de Diego Hurtado de Mendoza (II)", en *Analecta Malacitana*, 32, 2 (2009), pp. 399-431.

Queer studies

Alcalá Galán, Mercedes. "*El andrógino* de Francisco de Lugo y Dávila: discurso científico y ambigüedad erótica", en *eHumanista*, 15 (2010), pp. 107-135.

Copello, Fernando, "Los estereotipos del hombre y de la mujer en una novela publicada en 1622: *El andrógino* de Francisco de Lugo y Dávila", en *Nueva revista de filología hispánica*, 56.1 (2008), pp. 155-173.

Zamora Calvo, María Jesús, "«In virum mutata est»: transexualidad en la Europa de los siglos XVI y XVII", en *Bulletin Hispanique*, 110, 2 (2008), pp. 431-447.

Refranes

Gallego Barnés, Andrés, "Refranes de mesa, salud y buena crianza", en *Criticón*, 105 (2009), pp. 139-176.

Religión

Alonso Romo, Eduardo Javier, *Luis de Montoya. Un reformador castellano en Portugal*, Madrid, Editorial Agustiniana, 2008.

Alpert, Michael, *Secret-Judaism and the Spanish Inquisition*, Nottingham, Five Leaves Publications, 2008.

Aragüés Aldaz, José, "Caminos de la ejemplaridad: los consejos sobre el acopio de *exempla*, de Erasmo al Padre Isla", en *Criticón*, 110 (2010), pp. 9-25.

Arellano Ayuso, Ignacio, "América en las fiestas jesuitas: celebraciones de san Ignacio y san Francisco Javier", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 56.1 (2008), pp. 53-86.

Arellano, Ignacio y Fine, Ruth, *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009.

Arellano, Ignacio; Martínez Pereira, Ana (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2010.

Arredondo Sirodey, Soledad, "Transmitir y proclamar la religión: una cuestión de propaganda en la crisis de 1635 y 1640", en *Criticón*, 102 (2008), pp. 85-101.

Azanza López, José Javier, "Alciato moralizado. Los emblemas alciatinos como «exempla» en la oratoria sagrada", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 71-100.

Báez Rivera, Emilio Ricardo, "«¿Santa Teresa de América?» Hacia una revisión del discurso literario «místico» de la Madre Castillo", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Bernat Vistarini, Antonio y John T. Cull, "*Pues si miramos ese escudo imperial*: imbricación de palabra e imagen en el sermón de Jerónimo de Florencia (S. J.) para las exequias funerales en honor de la emperatriz María de Austria", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 101-126.

Blanco, Emilio, "Malos libros y censura difusa en Antonio de Guevara", en María José Vega, Julian Weiss y Cesc Esteve (eds.), *Reading and Censorship in Early Modern Europe*, *Studia Aurea Monográfica* 2 (2010), pp. 79-91.

Bouzy, Christian, "De lo sagrado a lo divino: los *Emblemas morales* de Juan de Horozco (1589) como parénesis cristiana", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 127-146.

Breva Claramonte, Manuel, "El marco doctrinal de la tradición lingüística europea y los primeros misioneros de la colonia", en *Bulletin Hispanique*, 110, 1 (2008), pp. 25-60.

Caravale, Giorgio, "Forbidding Prayer in Italy and Spain: Censorship and Devotional Literature in the Sixteenth Century. Current Issues and Future Research", en María José Vega, Julian Weiss y Cesc Esteve (eds.), *Reading and Censorship in Early Modern Europe*, *Studia Aurea Monográfica* 2 (2010), pp. 57-78.

Casado Belarde, Manuel y Varo Pineda, Francisco, "Biblia y refranero español del Siglo de Oro. El *Vocabulario* de Correas", en Ignacio Arellano y Ruth Fine (eds.), *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 87-104.

Castillo Martínez, Cristina, "Visiones y símbolos en *Luz del entendimiento*, de sor Magdalena de la Santísima Trinidad", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 525-533.

Cerdan, Francis, "La transmisión de la exégesis en la oratoria sagrada del siglo XVII (El caso del *Panegírico funeral del rey Felipe III* por Fray Hortensio Paravicino)" en *Criticón*, 102 (2008), pp. 37-53.

Colahan, Clark, "El mundo lazarillesco de los procesos de pesquisas: muestras del archivo catedralicio de Oviedo", en *Rilce*, 27, 2 (2011), pp. 321-336.

Conrod, Frédéric. *Loyola's Greater Narrative: The Architecture of the Spiritual Exercises in Golden Age and Enlightenment Literature*, New York, NY, Peter Lang, 2008.

Dâmaso Santos, Isabel, "San Antonio en el siglo XVII: de lo real a lo imaginado", en Begoña Regueiro Salgado y Ana Rodríguez Rodríguez (eds.), *V Congreso Internacional de ALEPH: Lo real imaginado, soñado, creado: Realidad y literatura en las letras hispánicas. Universidad Complutense de Madrid, del 8 al 11 de abril de 2008*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 530-538.

——, "San Antonio en el mundo hispánico. Arte, literatura, cultura**",** en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Dubuis, Michel, "San Vicente de Salamanca, inicial de un "movimiento erudito" en el tránsito del siglo XVII al siglo XVIII", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Ehrlicher, Hanno, "Literatura peregrina. Kuriose Pilgertexte zwischen Weltlichkeit und Spiritualität", en Wolfram Nitsch y Bernhard Teuber (eds.), *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, München, Fink, 2008, pp. 141-169.

——, "*Inter fanum et profanum*. Peregrinajes textuales en la literatura española del siglo XVI", en *HeLix: Heidelberger Beiträge zur romanischen Literaturwissenschaft*, 1 (2009), pp. 26–51.

Fernández López, Sergio, **"**Algo más sobre la supuesta Biblia de Alba. El hebraísta Pedro de Palencia interrogado por la inquisición", en *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 4 (2008), pp. 143-165.

Fernández Rodríguez, Natalia, "La «Historia de Santa María Egipcíaca» en un *Flos Sanctorum* anónimo del Siglo XVII: un episodio peculiar en la hagiofragía postridentina", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 597-606.

Ferrús Antón, Beatriz, "*Mayor gloria de Dios es que lo sea una mujer*... Sor María de Jesús de Ágreda y Sor Francisca Josefa de la Concepción del Castillo (sobre la escritura conventual en los siglos XVI y XVII)", en *Revista de Literatura*, 70, 139 (2008), pp. 31-46.

Gallego, Andre, "La vulgarización de la liturgia en el ambiente del Concilio de Trento. Una fuente privilegiada por Juan Lorenzo Palmireno: el *Rationale divinorum officiorum* de Guillaume Durand", en *Criticón*, 102 (2008), pp. 21-35.

García Arranz, José Julio, "Emblemática inmaculista en la azulejería barroca portuguesa: el programa de la iglesia parroquial das Mercês de Lisboa", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*,

Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 147-172.

García Mahíques, Rafael, "Retórica visual en torno a San Francisco de Borja en el Palacio Ducal de Gandía: la *Galería Dorada*", en Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 173-208.

García Rubio, Francisco, "La función retórico-jurídica del demonio en el *Libro de la vida* de Teresa de Jesús", en *eHumanista*, 17 (2011), pp. 185-204.

González, Lola, "Los santos mártires Justo y Pastor. Transmisión y praxis cultual en España en la segunda mitad del siglo XVI", en *Criticón*, 102 (2008), pp. 55-67.

González Fernández, Luis, "Honofre Manescal y su *Miscellánea de tres tratados* (1611)", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 665-672.

González Polvillo, Antonio, *Análisis y repertorio de los tratados y manuales para la confesión en el mundo hispánic (ss. XV-XVII)*, Huelva, Universidad de Huelva, 2010.

Hasson, Or, "«La lengua santa, fuerte y principio de todas las demás». Sobre el estado privilegiado del hebreo en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubia", en Ignacio Arellano y Ruth

Fine (eds.), *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 257-274.

Jouve Martín, José Ramón "Ciencia, casta y santidad en Lima: José Manuel Valdés (1767-1840) y la vida prodigiosa de fray Martín de Porres (1579-1639)", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 33.1 (2008), pp. 231-264.

Lucena Giraldo, Manuel, "Baroque Monsters in Enlightened Madrid: The First Collections of the Royal Cabinet of Natural History", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 33.1 (2008), pp. 121-30.

Molina Huete, Belén, "Noticia bibliográfica sobre el panegírico de Juan de Aguilar *A la Virgen de Monteagudo* (1609): hacia la recuperación de un texto perdido", en *Analecta Malacitana*, 31, 2 (2008), pp. 581-590.

Munari, Simona, "Censura e instancias reformistas en la corte de Francisco I: L'*Inquisiteur* de Margarita de Navarra en la historia de *Cymbalum Mundi*", en *Studia Aurea*, 3 (2009).

Norget, Kristin, "Hard Habits to Baroque: Catholic Church and Popular Indigenous Religious Dialogue in Oaxaca, Mexico", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 33.1 (2008), pp. 131-158.

Pablo Núñez, Luis, "El español de los *Emblemas cristianos* (1619) de Georgette de Montenay y otras obras religiosas y emblemáticas plurilingües de los siglos XVI y XVII", en *Bulletin Hispanique*, 111, 1 (2009), pp. 219-244.

Quero, Fabrice, "¿Tres arzobispos en busca de ejemplaridad? Distorsiones axiológicas y fluctuaciones genéricas en tres biografías eclesiásticas de Pedro Salazar de Mendoza", en *Criticón*, 110 (2010), pp. 27-37.

Resines Llorente, Luis, "Dos versiones castellanas del catecismo de Calvino", en *Estudio Agustiniano*, XLIV, 3 (2009), pp. 375-423.

Sol Mora, Pablo, "Cristocentrismo y dignidad del hombre: *Miseria/dignitas hominis en De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 873-881.

Soulodre-Lafrance, Renée, "Slaves, Saints and Statues: Baroque Catholic Imagery and African Sensibilities from Nueva Granada", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 33.1 (2008), pp. 215-230.

Torres, Gabriela, *Redes iconográficas: San Francisco Javier en la cultura visual del Barroco*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2009.

Vila Despujol, Ignacio, "Francisco de Estrada (1519-1584): el mejor predicador de la naciente Compañía de Jesús", en *Archivum Historicum Societatis Iesu*, LXXVIII, 155 (2009), pp. 223-276.

Villanueva Fernández, Juan Manuel, "¿Erasmismo o teología española en el siglo XVI?", en Ruth Fine y Santiago López Navia (eds.), *Cervantes y las religiones: actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de Diciembre de 2005)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 301-326.

Retórica y oratoria

Arredondo Sirodey, Soledad, “"a todos y a todas": cuestiones de "género" en la prosa del siglo XVII hasta "El hombre práctico" (1686)”, en *Criticón*, 105 (2009), pp. 177-198.

Díaz Marroquín, Lucía, *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger, 2008.

——, “Técnica vocal y retórica de los afectos en el hermetismo espiritualista del siglo XVII: el artículo XII "De oris colloquutione" de Juan Caramuel”, en *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 55-68.

——, “«Todos los secretos del corazón designa el alma». Quironomía y quirología en el *Trimegistus* I (artículo XXI) de Caramuel”, en *Criticón*, 110 (2010), pp. 167-200.

Herrero Salgado, Félix, “Lectura y retórica en la oratoria sagrada española del Siglo de oro: teoría y práctica”, en *Boletín de la Real Academia Española*, 89, 299 (2009), pp. 41-76.

Mañero Lozano, David, “Del concepto de «decoro» a la «teoría de los estilos»: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro”, en *Bulletin Hispanique*, 111, 2 (2009), pp. 367-385.

Martínez Torrejón, José Miguel, “Informar, conmover, culpar. Retórica para reyes en la *Brevísima relación* del padre Las Casas”, en *Nueva revista de filología hispánica*, 57.2 (2009), pp. 607-628.

Navarro Gala, María Josefa, “Las vicisitudes de la carta amatoria en los tratados de retórica (ss. IV-XVI)”, en *Criticón*, 105 (2009), pp. 117-138.

——, "Debate e interacción doctrinal en las artes epistolares castellanas de mediados del XVI", en *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 28 (2010), pp. 117-140.

Nider, Valentina, "Los personajes femeninos y sus *orationes fictae* en las vidas del XVII: Malvezzi y Mártir Rizo", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 797-804.

Tubau, Xavier, "El *De doctrina christiana* de San Agustín y las retóricas sagradas españolas del siglo XVI", en *Criticón*, 107 (2009), pp. 29-55.

——, "Temas e ideas de una obra perdida: la *Spongia* (1617) de Pedro de Torres Rámila", en *Revista de Filología Española*, 90, 2 (2010), pp. 303-330.

Vicente Sánchez, Ana, "Uso e influencia de la retórica clásica en una obra del XVI: *Espejo de ilustres personas* de Alonso de Madrid", en *Analecta Malacitana*, 33, 1 (2010), pp. 7-28.

Traducciones y multilingüismo

Grigoriadu, Theodora, "El *Carón de Erasmo* traducido por Juan de Aguilar Villaquirán: edición y estudio de la única traducción áurea

del coloquio "Charon" de Erasmo de Rotterdam", en *Criticón*, 106 (2009), pp. 147-159.

Biersack, Martin, "Juan Rodríguez de Pisa, letrado y humanista granadino, traductor de Pico de la Mirandola", en *Bulletin Hispanique*, 111, 1 (2009), pp 7-50.

Cuenca-Godbert, Marta, "La mezcla de lenguas como motivo literario en los prosímetros del Siglo de Oro", en Ângela Fernandes *et alii* (eds.), *Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos: Actas del VI Congreso Internacional de ALEPH*, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas & Editorial Academia del Hispanismo, 2010, pp. 357-370.

Grigoriadu, Theodora, "El *Carón de Erasmo* traducido por Juan de Aguilar Villaquirán: edición y estudio de la única traducción áurea del coloquio "Charon" de Erasmo de Rotterdam", en *Criticón*, 106 (2009), pp. 147-159.

Jornet Somoza, Albert, "Canon y plurilingüismo en el sistema literario del Barroco peninsular", en Ângela Fernandes *et alii* (eds.), *Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos: Actas del VI Congreso Internacional de ALEPH*, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas & Editorial Academia del Hispanismo, 2010, pp. 515-526.

Sambrian-Toma, Oana Andreia, "*El Reloj de Príncipes* de Antonio de Guevara: la primera novela occidental traducida al rumano", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 865-872.

Varia

Aladro, Jordi y David Dabaco, "Un estudio de la autobiografía de los siglo XVI y XVII", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 419-424.

Alcalde Fernández-Loza, Pilar, "Caos y representación en la novela cortesana: el caso de Leonor de Meneses en *El Desdeñado más firme*", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 425-431.

Alonso Romo, Eduardo Javier, *Luis de Montoya. Un reformador castellano en Portugal*, Madrid, Editorial Agustiniana, 2008.

Álvarez Rosa, V. y C. Quijada Van den Berghe, "Las gramáticas dialogadas del español en el Siglo de Oro:el caso de Ambrosio de Salazar", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols., pp. 433-445.

Arén Janeiro, Isidoro. "Soñar en el Siglo de Oro: ¿Sueño cruel o falsa ilusión?|, *eHumanista* 8 (2011): 261-302.

Baranda Leturio, Nieves, "Las epístolas bufonescas de Gonzalo de Liaño a la Gran Duquesa de Toscana", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Bellsolell Martínez, Joan, "Miguel Mai y Antonio Sebastiano Minturno en la corte de Carlos V", en *Studia Aurea*, 4 (2010).

Beverley, John, "Baroque Historicism, Then and Now", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 33.1 (2008), pp. 65-78.

Biersack, Martin, "Juan Rodríguez de Pisa, letrado y humanista granadino, traductor de Pico de la Mirandola", en *Bulletin Hispanique*, 111, 1 (2009), pp 7-50.

Bonilla Cerezo, Rafael, "«Émulo casi del mayor lucero»: ecos latinos y polifémicos en *La ingratitud hasta la muerte* (José Camerino, 1624)", en *Studi Ispanici*, 35 (2010), pp. 121-158.

Bradbury, Jonathan David, "The Miscelánea of the Spanish Golden Age: An Unstable Label", en *The Modern Language Review*, 105, 4 (2010), pp. 1053-1071.

Castillo Martínez, Cristina, "Partos asombrosos: a propósito de dos relaciones de sucesos acaecidos en Jaén (siglos XVI-XVII)", en *Bulletin Hispanique*, 110, 2 (2008), pp. 625-642.

Castro, Ricardo, "The Constitution of the Hispanic Baroque: Timeless Gazes", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 33.1 (2008), pp. 251-264.

Copello, Fernando, "Marcos narrativos ajardinados en las colecciones de novelas cortas españolas del siglo XVII", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Egido, Aurora, "El viaje a Italia. Nota sobre un libro recuperado de Pedro Manuel de Urrea", en *Ínsula*, 757-758 (2010), pp. 2-6.

Egginton, William, *The theater of truth: the ideology of (neo)baroque aesthetics*, Stanford UP, 2010.

García Santo-Tomás, Enrique, *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material del Siglo XVII*, Madrid, CSIC, 2008.

David González Ramírez, "Rémoras y vagabundos en el Madrid de los Austrias. El mensaje contra la ociosidad de la "*Guía y avisos de forasteros* (1620) entre los arbitrios de la época", en *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 28 (2010), pp. 57-72.

Gassó, Héctor H., "Los Reyes Católicos y el Descubrimiento: juristas y letrados frente al Nuevo Mundo", en Ângela Fernandes *et alii* (eds.), *Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos: Actas del VI Congreso Internacional de ALEPH*, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas & Editorial Academia del Hispanismo, 2010, pp. 463-475.

Hernandez, Rosilie, "Luisa de Padilla's *Lágrimas de la nobleza*: Vice, Moral Authority and the Woman Writer", en *Bulletin of Spanish Studies*, 87, 7 (2010), pp. 897-914.

Hernández, Salvador, y Mayo, Julio, *Una nao de oro para Consolación de Utrera (1579)*, pról. de Antonio Miguel Bernal, Utrera, Ayuntamiento de Utrera, 2008.

Hill, Ruth, "Country Dumb" Down in Santo Domingo: "Rustiquez" in Peguero's *Historia de la conquista de la Isla Española*", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 33.1 (2008), pp. 195-214.

Jerez-Gómez, Jesús David, "La voz del escrito: lectura y oralización literaria en la sociedad del Siglo de Oro", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Jiménez Belmonte, Javier, "Celestina, Abindarráez, Don Quijote y la tradición hispánica de la amistad", en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de junio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, edición en CD-ROM.

Jouve Martín, José Ramón y Renée Soulodre-Lafrance *"The Hispanic Baroque Project* y la constitución del Barroco". Introducción al volumen monográfico *La constitución del Barroco hispánico: problemas y acercamientos*, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 33.1 (2008), pp. 1-10.

Levy, Evonne y Jens Baumgarten, "Our Baroque Confection", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 33.1 (2008), pp. 39-64.

Liss, Peggy, "Isabel la Católica: Topics and Topicality", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 85, 3 (2008), pp. 259-283.

Madroñal Durán, Abraham, "El Brocense traducido por Jiménez Patón: noticia de una apropiación intelectual", en *Bulletin Hispanique*, 111, 1 (2009), pp. 75-108.

Maura, Juan Francisco, "Nuevas aportaciones al estudio de la toponimia ibérica en la America septentrional en el siglo XVI", en *Bulletin of Spanish Studies*, 86, 5 (2009), pp. 577-603.

Moser, Walter, "The Concept of Baroque", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 33.1 (2008), pp. 11-38.

Redondo, Augustin, "Autocensura y audacia de Correas frente a los poderes, en sus comentarios al Vocabulario de refranes de principios del siglo XVII", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57.2 (2009), pp. 629-656.

Serés, Guillermo, "Prosa de pensamiento del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión", en *Edad de Oro*, 30 (2011), pp. 369-395.

Solomon, Michael, *Fictions of Well-Being: Sickly Readers and Vernacular Medical Writing in Late Medieval and Early Modern Spain*, U of Pennsylvania Press, 2010.

Soto Vázquez, José, "Ciertos problemas de autoría y composición de *El memorial de los Carvajales* (1521)", en *Lemir. Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento*, 12 (2008), pp. 39-47.

—— y Ramón Pérez Parejo, "Testimonio inéditos y perdidos del doctor Galíndez de Carvajal", en *Lemir. Revista de Literatura Medieval y del Renacimiento*, 13 (2009), pp. 33-41.

Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel, "Ocaso y renacer de la novela bizantina española", en *Edad de Oro*, 30 (2011), pp. 397-413.

VV.AA., *Biblioteca de autógrafos españoles. I: (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Calambur, 2008.

Vega, José María, "Lecturas criptojudías en los siglos áureos: el *Ramillete de Flores*", en *Studia Aurea*, 4 (2010).

Voigt, Lisa, *Writing captivity in the early modern Atlantic: Circulations of Knowledge and Authority in the Iberian and English Imperial Worlds*, Omohundro Institute of Early American History & Culture, 2009.

Weiss, Julian, "Between the Censor and the Critic: Reading the Vernacular Classic in Early Modern Spain", en María José Vega, Julian Weiss y Cesc Esteve (eds.), *Reading and Censorship in Early Modern Europe*, *Studia Aurea Monográfica* 2 (2010), pp. 93-112.

§ Tesis doctorales §

España

Andino Sánchez, Antonio de Padua, *Las fuentes grecolatinas en el Quijote*, Universidad de Granada, 2008.

Faye, Djidiack, *La narrativa de María de Zayas y Sotomayor*, Universidad de León, 2009.

Fernández Travieso, Carlota, *Edición y estudio del Libro segundo del espejo perfecto príncipe cristiano de Francisco de Monzón*, Universidade da Coruña, 2009.

Gallego Montero, Jesús, *Edición crítica y estudio de los Diálogos de apacible entretenimiento de Gaspar Lucas Hidalgo*, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

Grigoriadou, Theodora, *«Las obras de Luciano Samosatense, orador y filósofo excelente». M55 de la biblioteca Menéndez y Pelayo: edición y estudio*, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

López Martínez, José Enrique, *Edición y estudio de la novela* El caballero puntual*, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2011.

Luna Mariscal, Karla Xiomara, *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, Universidad de Zaragoza, 2009.

Marín Cepeda, Patricia, *Corte y literatura en la España del siglo XVI. Estudio y edición del epistolario inédito del cardenal Ascanio Colonna con escritores españoles*, Universidad de Valladolid, 2011.

Martínez Bogo, Enrique, *Retórica y agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo*, Universidad de Santiago de Compostela, 2009.

Nuñez Bespalova, Marina, *El mecenazgo nobiliario en la literatura de la época de los Reyes Católicos*, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

Ortiz-Hernan Pupareli, Elami, *La mujer y los elementos amorosos en «Cristalián de España»*, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

Schindler, Carolina María, *Cervantes en la literatura argentina: intertextualidad del Quijote en el discurso político-literario argentino (1871-1953)*, Universidad de Valladolid, 2011.

Trujillo Maza, María Cecilia, *La representación de la lectura femenina en el siglo XVI*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2009.

Estados Unidos

Aleman, Nicholas Robert, *The Judeo-Christian Bible, the Tanakh, and the Quran in Don Quixote*, University of California, Riverside, 2011.

Allan, Madera, *Food fight: Taste in the inquisitorial trials of Ciudad Real*, University of Pennsylvania, 2009.

Almas, Lamiya Mohamed, The women of the early modern Turk and Moor plays. University of Minnesota, 2009.

Amatulli, Rosa, *The politics of laughter in Ariosto's "Orlando Furioso" and Cervantes' "Don Quixote",* City University of New York, 2010.

Bamford, Heather Marie, *Pre-Modern Iberian Fragments in the Present: Studies in Philology, Time, Representation and Value*, University of California, Berkeley, 2010.

Beaver, Adam G., *A Holy Land for the Catholic monarchy: Palestine in the making of modern Spain, 1469—1598*, Harvard University, 2008.

Befroy, Ann Craig, *The flesh made word: Writing women in the poetry and prose of late medieval and early modern Spain*, New York University, 2009.

Bistue, Maria Belen, *The difficulty of thinking translation in early modern Europe*, University of California, Davis, 2009.

Boyle, Margaret E., *Bad Girls on Stage: Spectacles of Deviance and Rehabilitation in Early Modern Spain*, Emory University, 2010.

Builes, Rubén Darío, *Europae descriptio: Cervantes' "Persiles" and the resilient map of tradition,* Stanford University, 2008.

Busic, Jason, *Saving the lost sheep: Mission and culture in Pedro Guerra de Lorca's "Catecheses mystagogicae pro aduenis ex secta Mahometana: Ad Parochos, & Potestates" (1586),* The Ohio State University, 2009.

Cirnigliaro, Noelia Sol, *Through the cellar and from the window: Urban domesticity and literary creation in early modern Spain (1583-1663),* University of Michigan, 2009.

Cohen, Jaclyn M., *Writing the emotions: A study of shame and guilt in female-authored texts of Spain's Golden Age*, The Johns Hopkins University, 2011

Colas-Gil, Manuel, *Cervantes's representations of delinquency: "Don Quijote" (parts one and two) and the "Novelas Ejemplares",* The Johns Hopkins University, 2009.

Correa Suárez, Sandra E, *The function of clothing in the feminine Spanish picaresque novel*, Arizona State University, 2010.

Eldred, Jason Eliot*, Imperial Spain in the English Imagination, 1563—1662*, University of Virginia, 2010.

Fernández del Páramo, Javier, *La fuerza de la tradicion: Representaciones del estudiante en la novela picaresca*, Florida Atlantic University, 2008.

Fernández, Maria Angeles, *Tradicion e innovacion en las "Novelas a Marcia Leonarda" de Lope de Vega,*The University of Texas at Austin, 2008.

Gahan, William, *Drama of the high and the low: National history in Shakespeare and Lope de Vega*, University of California, Santa Barbara, 2009.

García, Alicia, *Cervantes and melancholy: Philosophy, medicine and madness*, The Johns Hopkins University, 2009.

Garcia, Rafael, *El horizonte de expectativas y las comunidades interpretativas en fray Luis de Granada:* el Libro de oración y meditación*, la* Guía de pecadores *y la* Introducción al símbolo de la fe, University of Cincinnati, 2010.

Gonzales, Cynthia Ann, *Taking it to court: Litigating women in the city of Valencia*, 1550—1600, The University of Arizona, 2008.

Gorelick, Nathan, *The unconscious Enlightenment: The origin of the novel and the logic of fantasy,* State University of New York at Buffalo, 2010.

Hessel, Stephen, *Quixotic contradiction: Aporia and Cervantes' "Don Quijote",* State University of New York at Buffalo, 2009.

Hinrichs, William Hastings, *The invention of the sequel: Expanding prose fiction in early modern Spain*, Yale University, 2009.

Howard, Keith David, *The early-modern reception of Machiavelli in Spain: A critical edition of Juan Lorenzo Ottevanti's "Discursos de Machiaueli" (1552),* University of Virginia, 2008.

Irigoyen-García, Javier, *La arcadia Hispanica: Los libros de pastores españoles y la exclusion de lo morisco*, University of Pennsylvania, 2008.

Kelley, Emily Diana Reineck, *Piety and the merchant patron: A case study of merchant patronage in early sixteenth-century Burgos*, Cornell University, 2010.

Krueger, Alison E., *Cosmos and the narrative of modernity: A study of Cervantes's "Don Quijote",* Columbia University, 2010.

Lieberman, Ari, *The function of laughter in "Don Quijote", "Pnin", and "Only Yesterday"*, Princeton University, 2010.

López-Martin, Francisco Javier, *Representaciones temporales en la construccion del espacio y el sujeto atlantico en el siglo XVII*, Duke University, 2009.

Lorca, Daniel Schick, *The Subversion of Neo-Stoicism and Skepticism in Part I of "Don Quijote",* The University of Chicago, 2010.

Lynch, James A, *The uses of Saladin in Medieval and Early Modern Literature*, Indiana University, 2011.

McCarthy-Gilmore, Kate Alicia, *Subversive frontiers: Space, gender and literature in colonial Latin America*, Washington University in St. Louis, 2009.

McCloskey, Jason A., *Epic conflicts: Culture, conquest and myth in the Spanish Empire,* Indiana University, 2008.

Muñoz-Alvarado, Julieta Victoria, *La poética de la amistad en "Los seis libros de la Galatea"*, Harvard University, 2009.

Nykwest, Rebecca Clark, *Purity of blood and the cultural politics of women's education in sixteenth-century Toledo,* University of California, Irvine, 2010.

Ohanna, Natalio, *Entre musulmanes, renegados e indios: Narrativas espanolas de convivencia en tierras extranjeras*, McGill University (Canada), 2009.

Olds, Katrina Beth, *The 'false chronicles' in early modern Spain: Forgery, tradition, and the invention of texts and relics, 1595-c.1670*, Princeton University, 2009.

Olid Guerrero, Eduardo, *El ritual del disfraz en las Novelas ejemplares de Cervantes*, University of California, Davis, 2009.

Olson, Jonathan Edwin, *The subtle Arbitrios of Cervantes: "Don Quijote" as a cautionary tale for leaders*, Minnesota State University, Mankato, 2010.

Orique, David Thomas, *The Unheard Voice of Law in Bartolome de Las Casas's "Brevisima relacion de la destruicion de las Indias",* University of Oregon, 2011.

Patricio Ansón, Germán de, *Imagen pública, religion y politica: La distincion, el capital simbólico y el antisemitismo en Quevedo*, University of Virginia, 2010.

Peña-Fernández, Francisco, *Hermandad y otredad. Representacion de la figura de Caín en la literatura espanola medieval y del Siglo de Oro*, University of California, Davis, 2008.

Perez-Toribio, Montserrat*, Profession, vocation or duty?: Economic discourses of woman's work in Golden Age Spanish literature*, University of Illinois at Chicago, 2008.

Perry-Samaniego, Lenora, *Queer histories and interstitial territories: Transgressive women from early modern Iberia to postmodern Aztlan*, The University of Texas at San Antonio, 2009.

Ponnwitz, Amanda M, S*ighing into a League of His Own: Rushdie's Use of Camoes's Epic and Cervantes's Romance in "The Moor's Last Sigh"*, State University of New York at Stony Brook, 2010.

Puente Luna, Jose Carlos de la*, Into the heart of the empire: Indian journeys to the Habsburg royal court*, Texas Christian University, 2010.

Rex Galindo, David, *Propaganda fide: Training Franciscan missionaries in New Spain*, Southern Methodist University, 2010.

Rodriguez, Rodney Alan, *Allegories of literary medicine: Cures and doctors in "Don Quixote", "Tom Jones", and "Tristram Shandy",* University of California, Irvine, 2008.

Ruiz, Carrie L., *Fascinaciones visuales en la narrativa breve española, (1600-1650)*, University of Colorado at Boulder, 2008.

Ruiz, Eduardo Germán, *Economy and rhetoric of exchange in early modern Spain*, University of California, Berkeley, 2010.

Schmitz, Ryan Thomas, *Deceit, disguise, and identity in Cervantes's "Novelas ejemplares"*, The University of Texas at Austin, 2009.

Shuger, Dale, *A thousand and one Quijotes: Madness in life and literature in early modern Spain*, New York University, 2008.

Schroeder, Derek Rolf, *The moor we know: Spanish identity in Miguel de Cervantes' "Don Quijote"*, University of Wyoming, 2008.

Spofford Xavier, Margaret Malia, *Life writing as political critique in the Spanish Habsburg Empire (1545-1557)*, Cornell University, 2010.

Stewart, Alison Louise, *Pickpockets, Battered Wives, and Gypsy Thieves: Mapping Representations of Justice in Seventeenth-Century Spanish and Spanish-American Narrative,* University of California, Los Angeles, 2010.

Therriault, Isabelle, *Oh! The one who covers her face / surely is not worth much': Identity and social criticism in transatlantic Hispanic culture (1520--1860),* University of Massachusetts Amherst, 2010.

Triplette, Stacey Elizabeth, *Pagans, monsters, and women in the "Amadis" cycle*, University of California, Berkeley, 2008.

Ubelaker Andrade, Max, *Literary space in a cartographic frame: Miguel de Cervantes, Sor Juana Inés de la Cruz, José Donoso, and Witold Gombrowicz*, Boston University, 2010.

Villegas Tenorio, Maria Eloína, *Spanish and English ideas about religious images 1550—1660,* University of Colorado at Boulder, 2010.

Williamson, Amy Cahill, *Searching for the writing subject in "La Vida de la Monja Alférez: Autobiografia atribuida a Dona Catalina de Erauso",* The University of Alabama, 2010.

Wing, John Thomas, *Roots of empire: State formation and the politics of timber access in early modern Spain, 1556-1759*, University of Minnesota, 2009.

Youngdahl, Scott Douglas, *Disguise, deceit, and character development in Cervantes's prose*, The University of North Carolina at Chapel Hill, 2008.

Yancey, Jason E, *Dark laughter: Liminal sins in Quevedo's entremeses*, The University of Arizona, 2009.

Zanelli, Carmela Teresa, *Garcilaso y el final de la historia: Tragedia y providencialismo en la segunda parte de los "Comentarios reales de los Incas",* University of California, Los Angeles, 2010.

EFECTOS PROVOCADOS EN LA *COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA* POR LAS ADICIONES PRIMERAS. UNA CLASIFICACIÓN

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo
IES Jorge Santayana y UNED (Ávila)

1. EL TEXTO DEL ANTIGUO AUTOR: ACTOS I-XIV SIN LAS ADICIONES PRIMERAS

Siguiendo a José Guillermo García-Valdecasas, anteriormente he dedicado varios trabajos a defender que los actos I-XIV de *La Celestina* son obra del "primer autor", y que Rojas acabó la obra con los actos XV-XXI. También intercaló numerosas adiciones en los catorce actos primeros (*adiciones primeras* en la *Comedia* y *adiciones segundas* en la *Tragicomedia*). Contamos con numerosos argumentos para fundamentar esta postura[1].

Naturalmente, la existencia de adiciones primeras es solo una conjetura, pero pensamos que difícilmente discutible, a la vista de las aportaciones de autores como Marciales, Cantalapiedra, Sánchez y Prieto

[1] En nuestros trabajos hemos intentado mostrar: 1) La unidad de escritura de los actos I-XIV; 2) La unidad de escritura del material que se debe a Rojas: los paratextos, los actos XV-XXI y las adiciones primeras y segundas; 3) El carácter de obra teatral representable de los actos I-XIV; 4) La falsedad de la frase de la *Carta* que reduce la obra original a un solo acto. Cfr. José Guillermo García-Valdecasas, *La adulteración de "La Celestina"*, Madrid, Castalia, 2000. También José Antonio Bernaldo de Quirós, "Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*", *Lemir*, 12 (2008), pp. 325-340; "*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría", *Lemir*, 13 (2009), pp. 97-108; "El bachiller Fernando de Rojas acabó (y empeoró) la *Comedia de Calisto y Melibea*. Veinte ejemplos", *Etiópicas*, 5 (2009), pp. 162-184; "*La Celestina*: adiciones primeras amplificadas con adiciones segundas. Consecuencias para la atribución de la autoría", *Etiópicas*, 7 (2011), pp. 87-104.

o García-Valdecasas[2]. Los efectos nocivos de estas adiciones, que mostramos en este trabajo, son la mejor prueba de su existencia. Ya que, si no son adiciones hechas por un autor diferente, ¿cómo pueden ser explicados los evidentes trastornos (incoherencias, contradicciones…) que causan en el texto previo? ¿Puede un escritor intercalar en su propia obra adiciones que, sistemáticamente, modifican sus principios estéticos y su concepción artística?

Otro indicio bastante interesante de que las adiciones y el texto original son de distinta mano surge al revisar el *Tratado de Centurio*. Al ser fruto de la redacción personal de Rojas, en vano buscaremos en él la dualidad texto/adiciones que se observa en el resto de la obra. En el *Tratado de Centurio* las sentencias y refranes aparecen de forma espontánea, ya que no son adiciones posteriores, sino material que se incorpora en el momento mismo de la redacción. No se perciben, por ello, los desajustes que vemos en el resto de *Celestina*. Y lo mismo ocurre en los dos actos finales, redactados por un solo autor (Rojas).

Los "trastornos" o "desajustes" ocasionados por las adiciones, a los que acabo de referirme, fueron sintetizados por Antonio Sánchez y Remedios Prieto en estos términos:

> 1º. Pérdida de vista del "decorum" y de la psicología de los personajes. 2º. Ignorancia del perjuicio que para el valor estético de la obra suponen las abundantes ampliaciones de los parlamentos, mediante el añadido de ejemplos y sentencias que en la mayoría de las ocasiones alargan el texto aumentando su prolijidad[3].

[2] Marciales recalcó su abundancia (las consideró más numerosas que las adiciones segundas), aunque pensaba que Rojas adicionaba sobre su propio texto previo. Cfr. Miguel Marciales (ed.), Fernando de Rojas: *Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 1985, 2 vols, p. 81. También Cantalapiedra ha señalado como interpolado todo el material petrarquesco. Cfr. su monumental edición de *La Celestina*: Anónimo/Fernando de Rojas, *TragiComedia de Calisto y Melibea. V Centenario, 1499-1599. Edición crítica con un estudio sobre la autoría y la 'Floresta celestinesca'*, Kassel, Reichenberger, 2000, 3 vols. Cfr. así mismo Fernando Cantalapiedra, "Sentencias petrarquistas y adiciones a la *TragiComedia de Calisto y Melibea*", en P. Botta, F. Cantalapiedra, K. Reichenberger y J. Snow, eds., *Tras los pasos de La Celestina*, Kassell, Reichenberger, 2001, pp. 55–154.

[3] Cfr. Antonio Sánchez y Remedios Prieto, *Fernando de Rojas y "La Celestina"*, Madrid, Teide, 1991, p. 140. El libro de Sánchez y Prieto, reforzado por diversos trabajos posteriores, muestra abundantes observaciones que obligan

García-Valdecasas se refiere en términos mucho más severos a los daños ocasionados por las adiciones primeras. Así, recalca el contraste entre los caracteres definidos por el autor original y el estilo lingüístico de las adiciones:

> Los caracteres se definen en el diálogo con fuerza y verismo insuperables; pese a lo cual abandonan constantemente su traza y sus intentos para soltar parrafadas de grotesca erudición. Hasta la vieja se transmuta treinta veces en culterano oráculo que se engola y nos instruye en opiniones de filósofos o curiosidades de amenza zoología[4].

En las páginas que siguen, para realizar un análisis sistemático de las adiciones primeras, clasificaremos sus efectos en cuatro apartados:

- Sobre el texto.
- Sobre la naturaleza de los personajes.
- Sobre el género de la obra.
- Sobre la trama y la actuación de los personajes[5].

2. EFECTOS SOBRE EL TEXTO

2.1. INCOHERENCIA SEMÁNTICA

(1) Acto II, p. 123.[6]

> CAL. Hermanos míos, cient monedas di a la madre. ¿Hice bien?
>
> SEMP. ¡Ay si hiciste bien! Allende de remediar tu vida, ganaste muy gran honra. ¿Y para qué es la fortuna favorable y próspera sino para

---

a reflexionar sobre muchos de los principios aceptados tradicionalmente por la crítica. Véase como muestra su último trabajo, "«Auctor», «Autor» y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la Celestina", *Celestinesca*, 35 (2011), pp. 85-136.

[4] Cfr. García-Valdecasas, *Op. cit.*, p. 17. Juicios como este abundan en la obra de García-Valdecasas. Por ejemplo: "[*La Celestina*] apenas tiene una página que no la eche a perder la estúpida inclusión de erudiciones hurtadas a las celebridades de las letras" (p. 117).

[5] Obviamente, una interpolación puede producir simultáneamente varios de estos efectos, pero, con fines explicativos, haremos hincapié en cada caso en el efecto más palpable.

[6] Cito por José Antonio Bernaldo de Quirós, *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia la Celestina anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, ed. Manuscritos, 2010.

> servir a la honra, *que es el mayor de los mundanos bienes*? *Que esto es premio y galardón de la virtud. Y por eso la damos a Dios, porque no tenemos mayor cosa que le dar*. *La mayor parte de la cual consiste en la liberalidad y franqueza*. A esta los duros tesoros comunicables la escurecen y pierden, y la magnificencia y liberalidad la ganan y subliman.

La interpolación, en cursiva, vuelve incoherente el texto: al haber intercalado cuatro sentencias de Aristóteles[7], el pronombre anafórico *esta* ha cambiado su referente. Antes (con toda lógica) se refería a la honra, ahora se refiere a la franqueza. El texto queda sin sentido: resulta que la liberalidad sublima a la liberalidad.

(2) Acto VI, p. 171.

> CAL. En la que toda la natura se remiró por la hacer perfeta, que las gracias que en todas repartió las juntó en ella. *Allí hicieron alarde cuanto más acabadas pudieron llegarse, por que conociesen los que la viesen cuánta era la grandeza de su pintor. Solo un poco de agua clara con un ebúrneo peine basta para exceder a las nacidas en gentileza.* Estas son sus armas, con estas mata y vence, con estas me cativó, con estas me tiene ligado y puesto en dura cadena.

En el texto primitivo había correspondencia entre *las gracias* de Melibea y *sus armas*. En cambio, en el texto resultante parece que las armas fueran el agua y el peine.

2.2. ALTERACIÓN DE LA ESTRUCTURA SINTÁCTICA

(3) Acto IV, p. 151.

> CEL. ¡Y tal enfermo, señora! Por Dios, si bien le conocieses no le juzgases por el que has dicho y mostrado con tu ira. En Dios y en mi alma, no tiene hiel; gracias, dos mil; *en franqueza, Alejandre; en esfuerzo, Hétor*; gesto de un rey; gracioso, alegre, jamás reina en él tristeza.

En el texto primitivo gobierna el verbo *tener*: *no tiene hiel, (tiene) gracias dos mil; (tiene) gesto de un rey*. En la interpolación (inspirada en

[7] Cfr. Íñigo Ruiz Arzálluz, "El mundo intelectual del "antiguo autor": las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva", *Boletín de la RAE*, LXXVI (1996), p. 276.

Jorge Manrique) gobierna el verbo *ser*, rompiendo la estructura sintáctica previa.

2.3. RUPTURA DE LA ORGANIZACIÓN INTERNA DEL TEXTO

Este tipo de adiciones no son tan lesivas (no causan incoherencia), pero provocan que el lector pierda conciencia de la construcción primitiva y deje de advertir una serie de relaciones sintáctico-semánticas establecidas por el primer autor.

(4) Acto I, p. 93.

> SEMP. (¡Ja, ja, ja! ¿Esto es el fuego de Calisto? ¿Estas son sus congojas? ¡Como si solamente el amor contra él asestara sus tiros! ¡Oh soberano Dios, cuán altos son tus misterios! *¡Cuánta premia pusiste en el amor, que es necesaria turbación en el amante! Su límite posiste por maravilla. Parece al amante que atrás queda. Todos pasan, todos rompen, pungidos y esgarrochados como ligeros toros. Sin freno saltan por las barreras.* Mandaste al hombre por la mujer dejar el padre y la madre; agora no solo aquello, mas a ti y a tu ley desamparan, como agora Calisto.

En el texto original se entendía perfectamente a qué se refería el autor con el término *misterios*: se refería a que Dios permite la desobediencia humana. Esta relación *misterios/ desobediencia* se pierde a causa de la interpolación[8], y da la sensación de que los *misterios* son la fuerza del amor. Sintácticamente la continuidad se manifestaba por la secuencia vocativo - verbo: *Oh soberano Dios… mandaste*.

(5) Acto II, p. 123.

> SEMP. A esta los duros tesoros comunicables la escurecen y pierden, y la magnificencia y liberalidad la ganan y subliman. *¿Qué aprovecha tener lo que se niega aprovechar? Sin dubda te digo que mejor es el uso de las riquezas que la posesión dellas. ¡Oh qué glorioso es el dar, oh qué miserable es el recebir! Cuanto es mejor el acto que la posesión, tanto es más noble el dante que el recibiente. Entre los elementos, el fuego, por ser más activo, es más noble, y en las esferas puesto en más*

[8] Intercala una huella de Alonso de Madrigal (*Tratado de cómo al hombre es necesario amar e el que verdaderamente ama es necesario que se turbe*), y un decir de Juan Alfonso de Baena: "como toro en barreras/ es corrido et garrochado". Cfr. Florentino Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, Madrid, CSIC, 1973, pp. 176 y 170 respectivamente.

> *noble lugar*. *Y dicen algunos que la nobleza es una alabanza que proviene de los merecimientos y antigüedad de los padres; yo digo que la ajena luz nunca te hará claro si la propia no tienes*. *Y por tanto, no te estimes en la claridad de tu padre, que tan magnífico fue, sino en la tuya. Y así se gana la honra*, *que es el mayor bien de los que son fuera de hombre*. *De lo cual no el malo, mas el bueno, como tú, es digno que tenga perfeta virtud. Y aún más te digo: que la virtud perfeta no pone que sea hecha condigno honor*. Por ende, goza de haber seído así magnífico y liberal. Y de mi consejo, tórnate a la cámara y reposa, pues que tu negocio en tales manos está depositado.

En este ejemplo, antes de la interpolación de las sentencias de Aristóteles[9] había una correspondencia constructiva entre los términos *magnificencia/liberalidad* y *magnífico/ liberal*. Tanto los ha alejado la interpolación, que el lector pierde conciencia de esta correspondencia.

(6) Acto III, p. 133.

> CEL. No hay zurujano que a la primera cura juzgue la herida. Lo que yo al presente veo te diré: Melibea es hermosa, Calisto loco y franco; ni a él penará gastar ni a mí andar. ¡Bulla moneda y dure el pleito lo que durare! *Todo lo puede el dinero: las peñas quebranta, los ríos pasa en seco*. *No hay lugar tan alto que un asno cargado de oro no le suba*. Su desatino y ardor basta para perder a sí y ganar a nosotros. Esto he sentido, esto he calado, esto sé dél y della, esto es lo que nos ha de aprovechar.

La interpolación aleja los términos *Calisto* y *su desatino*. Por su causa, en una primera lectura parece que *su desatino* se refiere al dinero, no a Calisto. El material interpolado consta de una sentencia de Horacio y otra de Petrarca[10].

(7) Acto VI, p. 169.

> CAL. ¡Oh mi señora, mi madre, mi consoladora! Déjame gozar con este mensajero de mi gloria. *¡Oh lengua mía! ¿Por qué te impides en otras razones, dejando de adorar presente la excelencia de quien por ventura jamás verás en tu poder? ¡Oh mis manos, con qué atrevimiento, con cuán poco acatamiento tenéis y tratáis la triaca de mi llaga! Ya no podrán empecer las yerbas que aquel crudo casquillo traía envueltas en*

[9] Cfr. Ruiz Arzálluz, *Op. cit.*, p. 277.

[10] Horacio, *Odas*, III, XVI, 9-11. Cfr. Lobera et alii, (eds.), Fernando de Rojas y "Antiguo autor", *La Celestina*, Barcelona, ed. Crítica, 2000, p. 603. Petrarca, *De Remediis*, I, 35 (como vio el anónimo autor de *Celestina comentada*, fol. 72v).

> *su aguda punta. Seguro soy, pues quien dio la herida la cura. ¡Oh tú, señora, alegría de las viejas mujeres, gozo de las mozas, descanso de los fatigados como yo! No me hagas más penado con tu temor que hace mi vergüenza. Suelta la rienda a mi contemplación, déjame salir por las calles con esta joya, por que los que me vieren sepan que no hay más bienandante hombre que yo*.
>
> *SEMP. No afistoles tu llaga cargándola de más deseo. No es, señor, el solo cordón del que pende tu remedio.*
>
> *CAL. Bien lo conozco; pero* no tengo sofrimiento para me abstener de adorar tan alta empresa.

En el texto original había una construcción de plena coherencia: *Déjame gozar con este mensajero de mi gloria; no tengo sofrimiento para me abstener de adorar tan alta empresa*. Era evidente la correspondencia entre *Déjame gozar/ no tengo sufrimiento* ('aguante') *para abstenerme*; y también entre *mensajero/ empresa* (*empresa*: 'regalo dado por la dama al caballero').

(8) Acto VIII, p. 195.

> CAL. Agora lo creo, que tañen a misa. Daca mis ropas, iré a la Madalena. Rogaré a Dios aderece a Celestina y ponga en corazón a Melibea mi remedio, o dé fin en breve a mis tristes días.
>
> SEMP. No te fatigues tanto. No lo quieras todo en una hora*, que no es de discretos desear con grande eficacia lo que puede tristemente acabar. Si tú pides que se concluya en un día lo que en un año sería harto, no es mucha tu vida.*
>
> *CAL. ¿Quieres decir que soy como el mozo del escudero gallego?*
>
> *SEMP. No mande Dios que tal cosa yo diga, que eres mi señor. Y, demás desto, sé que, como me galardonas el buen consejo, me castigarías lo mal hablado. Verdad es que nunca es igual la alabanza del servicio o buena habla, que la reprehensión y pena de lo mal hecho o hablado.*
>
> *CAL. No sé quién te avezó tanta filosofía, Sempronio.*
>
> *SEMP. Señor, no es todo blanco aquello que de negro no tiene semejanza. Tus acelerados deseos, no medidos por razón, hacen parecer claros mis consejos.* Quisieras tú ayer que te trajeran a la primera habla, amanojada y envuelta en su cordón, a Melibea; como si hobieras enviado por otra cualquiera mercaduría a la plaza, en que no hobiera más trabajo de llegar y pagalla.

La interpolación interrumpe el consejo, natural y sencillo, de Sempronio[11]. Había una estructura lógica: "No seas impaciente… quieres conseguir a Melibea en la primera conversación".

2.4. RUPTURA DE LA CONCATENACIÓN DE LAS INTERVENCIONES

Se trata de diálogos donde un término empleado por un personaje es repetido por su interlocutor. Las adiciones alejan los dos términos, con lo que el diálogo pierde parte de su lógica interna.

(9) Acto I, p. 109.

> CAL. Pero ruégote, Pármeno, la envidia de Sempronio, que en esto me sirve y complace, no ponga impedimento en el remedio de mi vida; que, si para él hobo jubón, para ti no faltará sayo. Ni pienses que tengo en menos tu consejo y aviso que su trabajo y obra. *Como lo espiritual sepa yo que precede a lo corporal y que, puesto que las bestias corporalmente trabajen más que los hombres, por eso son pensadas y curadas, pero no amigas dellos; en la tal diferencia serás comigo en respecto de Sempronio. Y, so secreto sello, pospuesto el dominio, por tal amigo a ti me concedo.*
>
> PÁRM. Quéjome, Calisto, de la dubda de mi fidelidad y servicio, por los prometimientos y amonestaciones tuyas. ¿Cuándo me viste, señor, envidiar o por ningún interese ni resabio tu provecho estorcer?

La interpolación aleja la *envidia* que menciona Calisto y el verbo *envidiar* de Pármeno.

(10) Acto II, p. 124-125.

> SEMP. Quiero tomar consejo con la obediencia, que es ir y dar priesa a la vieja. Mas, ¿cómo iré, que, en viéndote solo, dices desvaríos de hombre sin seso, sospirando, gimiendo, mal trovando, holgando con lo escuro, deseando soledad, *buscando nuevos modos de pensativo tormento? Donde, si perseveras, o de muerto o loco no podrás escapar si siempre no te acompaña quien te allegue placeres, diga donaires, tanga canciones alegres, cante romances, cuente historias, pinte motes, finja cuentos, juegue a naipes, arme mates, finalmente que sepa buscar todo género de dulce pasatiempo, para no dejar trasponer tu*

[11] La interpolación se ha construido en torno a una sentencia de Petrarca, un refrán (del mozo gallego) y un proverbio (siempre es mayor el castigo que el premio). Señaló la fuente petrarquesca Alan Deyermond, *The petrarchan sources of "La Celestina"*, Oxford, University Press, 1961, p. 41.

pensamiento en aquellos crueles desvíos que recebiste de aquella señora en el primer trance de tus amores.

CAL. ¿Cómo, simple? ¿No sabes que alivia la pena llorar la causa?

La interpolación provoca el alejamiento de *sospirando, gimiendo*, que dice Sempronio, y *llorar*, que replica Calisto. Términos que en el texto original sin duda debían estar muy próximos[12].

(11) Acto VI, p. 161.

CAL. Si no quieres, reina y señora mía, que desespere y vaya mi ánima condenada a perpetua pena oyendo esas cosas, certifícame brevemente si hobo buen fin tu demanda gloriosa y la cruda y rigurosa muestra de aquel gesto angélico y matador; pues todo eso más es señal de odio que de amor.

CEL. *La mayor gloria que al secreto oficio de la abeja se da, a la cual los discretos deben imitar, es que todas las cosas por ella tocadas convierte en mejor de lo que son. Desta manera me he habido con las zahareñas razones y esquivas de Melibea.* Todo su rigor traigo convertido en miel, su ira en mansedumbre, su aceleramiento en sosiego.

La interpolación (una sentencia de Petrarca)[13] separa la *rigurosa muestra* que menciona Calisto y el *rigor* al que se refiere Celestina.

(12) Acto VI, p. 163.

CAL. […] Di, señora, ¿qué hiciste cuando te viste sola?

CEL. Recebí, señor, tanta alteración de placer que cualquiera que me viera me lo conociera en el rostro.

CAL. Agora la recibo yo, ¡cuánto más quien ante sí contemplaba tal imagen! Enmudecerías con la novedad incogitada.

CEL. Antes me dio más osadía a hablar lo que quise verme sola con ella. Abrí mis entrañas, díjele mi embajada: cómo penabas tanto por una palabra de su boca salida en favor tuyo, para sanar un tan grand dolor.

La adición[14] rompe la concatenación *¿Qué hiciste?… Abrí mis entrañas*.

[12] Denuncian la interpolación, entre otras evidencias, los adjetivos antepuestos: *pensativo tormento, dulces pasatiempos, crueles desvíos*.

[13] Petrarca, *Índice*. Cfr. Castro Guisasola, *Op. cit.*, p. 141.

(13) Acto VI, p. 164.

> CAL. Eso me di, señora madre -que yo he revuelto en mi juicio mientra te escucho y no he hallado desculpa que buena fuese, ni conveniente, con que lo dicho se cubriese ni colorase sin quedar terrible sospecha de tu demanda-, porque conozca tu mucho saber; que en todo me pareces más que mujer. *Que como su respuesta tú pronosticaste, proveíste con tiempo tu réplica*. *¿Qué más hacía aquella Tusca Adeleta, cuya fama, siendo tú viva, se perdiera? La cual, tres días ante de su fin, prenunció la muerte de su viejo marido y de dos hijos que tenía. Ya creo lo que dices, que el género flaco de las hembras es más apto para las prestas cautelas que el de los varones.*
>
> CEL. ¿Qué, señor? Dije que tu pena era mal de muelas, y que la palabra que della querría era una oración que ella sabía, muy devota, para ellas.

La cita de Petrarca intercalada[15] provoca la ruptura entre la petición de Calisto (*Eso me di*) y la contestación de Celestina (*¿Qué, señor?*).

En todos estos casos de ruptura entre las intervenciones de los personajes se advierte con claridad cómo Rojas fue paulatinamente privando al texto original de su primitiva agilidad teatral.

2.5. MODIFICACIÓN DEL REGISTRO LINGÜÍSTICO

Las adiciones atentan contra la naturalidad de los textos primitivos de muy diversas maneras, principalmente a través del latinismo (léxico y sintáctico) y el retoricismo (paralelismos, antítesis, adjetivos antepuestos).

Recuérdese el juicio de Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*, obra en la que denuncia en *Celestina* el amontonamiento de vocablos y el excesivo latinismo[16]. Valdés no habló de adiciones, claro está, pero sí

---

[14] Una cita casi literal de unos versos de Juan de Mena (*Pecados mortales*, vv. 27e-h), como identificó Castro Guisasola, *Op. cit.*, p. 163.

[15] Petrarca, *Índice* (Castro Guisasola, *Op. cit.*, p. 127).

[16] Cfr. Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, en *Obras Completas*, edición y prólogo de Ángel Alcalá, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, vol. 1, p. 258: "Es verdad que peca de dos cosas, las cuales fácilmente se podrían remediar, y quien las remediase le haría gran honra. La una es el amontonar de vocablos, algunas veces tan fuera de propósito como magníficat a maitines; la otra es en que pone algunos vocablos tan latinos que no se entienden en castellano, y en partes adonde podrían poner propios castellanos, que los hay. Corregidas estas dos cosas en Celestina, soy de opinión que ningún libro hay

comentó que se trata de defectos que "fácilmente se podrían remediar". Es como si hubiera advertido su carácter de textos interpolados que se podrían eliminar sin dificultad.

(14) Acto I, p.89.

> CAL. ¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! ¿Dónde está este maldito?
>
> SEMPRONIO. Aquí estoy, señor, curando destos caballos.
>
> CAL. Pues, ¿cómo sales de la sala?
>
> SEMP. Abatióse el girifalte y vínele enderezar en el alcándara.
>
> CAL. ¡Así los diablos te ganen! *¡Así por infortunio arrebatado perezcas o perpetuo intolerable tormento consigas, el cual en grado incomparable a la penosa y desastrada muerte que espero traspasa*. ¡Anda, anda, malvado! Abre la cámara y endereza la cama.

Ya desde esta adición, que es la primera de la *Comedia* (sin contar la escena completa de la huerta, que también lo es, en nuestra opinión), Rojas deja claro uno de sus principios estilísticos: la acumulación de adjetivos ornamentales, que en el primer autor son prácticamente inexistentes. Obsérvese: *arrebatado, perpetuo, intolerable, penosa, desastrada*. En vano buscaremos nada de esto en los textos originales.

(15) Acto 1, p. 121.

> PÁRM. Madre, no se debe ensañar el maestro de la ignorancia del discípulo; *si no, raras veces, por la ciencia, que es de su natural comunicable, y en pocos lugares, se podría infundir.* Por eso perdóname, háblame, que no solo quiero oírte y creerte, mas en singular merced recibir tu consejo.

Contrasta la sencillez del parlamento de Pármeno y la adición, difícil de entender.

(16) Acto VI, p. 167.

> CEL. ¿Que la has tocado, dices? Mucho me espantas.
>
> CAL. Entre sueños, digo.

---

escrito en castellano donde la lengua no esté más natural, más propia ni más elegante."

CEL. *¿En sueños?*

CAL. En sueños la veo tantas noches que temo no me acontezca como a Alcibíades o a Sócrates, que el uno soñó que se veía envuelto en el manto de su amiga y otro día matáronle y no hobo quien le alzase de la calle ni cubriese sino ella con su manto; el otro vía que le llamaban por nombre y murió dende a tres días; pero, en vida o en muerte, alegre me sería vestir su vestidura.

CEL. Asaz tienes pena; pues, cuando los otros reposan en sus camas, preparas tú el trabajo para sofrir otro día.

La interpolación[17] introduce unas alusiones cultas cuya relación con el texto previo es casi inexistente. Texto previo que se caracterizaba por la naturalidad.

(17) Acto VI, p. 168.

CAL. Calla, señora, que él y yo nos entendemos. *¡Oh mis ojos, acordaos cómo fuistes causa y puerta por donde fue mi corazón llagado, y que aquél es visto hacer el daño que da la causa*! *Acordaos que sois deudores de la salud, remirá la melecina que os viene hasta casa.*

SEMP. Señor, por holgar con el cordón no querrás gozar de Melibea.

CAL. ¿Qué, loco, desvariado, atajasolaces? ¿Cómo es eso?

La adición incluye una defectuosa traducción, que no se entiende bien en castellano, de una glosa de las *Decretales* (*Aquél es visto hacer el daño que da la causa*), texto jurídico muy conocido a finales del siglo XV[18]. En el texto original la prosa era espontánea y sencilla.

2.6. AMONTONAMIENTO DE VOCABLOS

(18) Acto VIII, p. 189-190.

SEMP. Pármeno, hermano, si yo supiese aquella tierra donde se gana el sueldo dormiendo, mucho haría por ir allá, que no daría ventaja a ninguno, tanto ganaría como otro cualquiera. ¿Y cómo, holgazán descuidado, fueste para no tornar? No sé qué crea de tu tardanza, sino que te quedaste a escalentar la vieja esta noche, o a rascarle los pies como cuando chiquito.

[17] Petrarca, *Índice*. Cfr. Castro Guisasola, *Op. cit.*, p. 59.
[18] Identificó esta fuente el anónimo autor de *Celestina comentada* (f. 112r).

> PÁRM. ¡Oh Sempronio, amigo y más que hermano! *Por Dios, no corrumpas mi placer, no mezcles tu ira con mi sofrimiento, no revuelvas tu descontentamiento con mi descanso, no agües con tan turbia agua el claro licuor del pensamiento que trayo, no enturbies con tus envidiosos castigos y odiosas reprehensiones mi placer.* Recíbeme con alegría y contarte he maravillas de mi buena andanza pasada.
>
> SEMP. Dilo, dilo. ¿Es algo de Melibea? ¿Hasla visto?
>
> PÁRM. ¿Qué de Melibea? Es de otra que yo más quiero.

En este pasaje conviven dos concepciones estéticas distintas. El primer autor lo escribe como un vivaz y realista diálogo teatral; el autor de la adición no lo siente así, como ponen de manifiesto sus rasgos estilísticos: adjetivos antepuestos (*turbia agua, claro licuor, envidiosos castigos, odiosas reprehensiones*), y acumulación de paralelismos (*no corrumpas…, no mezcles…, no revuelvas…, no agües…, no enturbies…*).

(19) Acto IX, p. 203.

> SEMP. Señora, en todo concedo con tu razón, que aquí está quien me causó algún tiempo andar hecho otro Calisto, perdido el sentido, cansado el cuerpo, la cabeza vana; los días mal dormiendo, las noches todas velando; *dando alboradas, haciendo momos, saltando paredes, poniendo cada día la vida al tablero, esperando toros, corriendo caballos, tirando barra, echando lanza, cansando amigos, quebrando espadas, haciendo escalas, vistiendo armas, y otros mil actos de enamorado, haciendo coplas, pintando motes, sacando invenciones*. Pero todo lo doy por bien empleado, pues tal joya gané.
>
> ELIC. ¡Mucho piensas que me tienes ganada! Pues hágote cierto que no has tú vuelto la cabeza cuando está en casa otro que más quiero.

Sempronio acumula con evidente despropósito todo un listado de actividades caballerescas propias de las ficciones sentimentales. El contraste con la concisión de los textos originales es muy marcado.

Un ejemplo muy semejante es (10).

2.7. ADICIONES REPETIDAS Y POSIBLES TRANSPOSICIONES

Igual que en la *Tragicomedia* ocurrió la célebre "transposición del pelícano", en la *Comedia* parece haber algunos ejemplos de interpolación descolocada.

(20) Acto I, p. 93.

> SEMP. Antes fácil, *que el comienzo de la salud es conocer hombre la dolencia del enfermo.*
>
> CAL. *¿Cuál consejo puede regir lo que en sí no tiene orden ni consejo?*
>
> SEMP. (¡Ja, ja, ja! ¿Esto es el fuego de Calisto? ¿Éstas son sus congojas?

Esta interpolación es la suma de dos materiales distintos. El primero es una sentencia de Aristóteles, y el segundo (la intervención de Calisto) es una parte de un pasaje de Terencio que cita el propio Calisto un poco antes en la misma escena. La frase ahora repetida es posible que fuera descolocada en la imprenta, ya que no tiene ninguna relación con el contexto[19].

(21) Acto I, p. 96.

> SEMP. […] ¿No has rezado, en la festividad de Sant Juan, do dice: *Las mujeres y el vino hacen los hombres renegar; do dice:* Esta es la mujer, antigua malicia que a Adán echó de los deleites de paraíso; esta el linaje humano metió en el infierno; a esta menospreció Helías profeta?

La sentencia marcada en cursiva es repetición literal de otra que dice Sempronio al comienzo de este mismo parlamento[20]. Por alguna razón en la imprenta la copiaron dos veces; pero en este lugar queda en evidencia que está descolocada.

(22) Acto I, p. 110.

> CAL. No te escandalices, que sin dubda tus costumbres y gentil crianza en mis ojos, ante todos los que me sirven, están. Mas como en caso tan arduo, do todo mi bien y vida pende, es necesario proveer, proveo a los contecimientos. *Como quiera que creo que tus buenas costumbres sobre buen natural florecen, como el buen natural sea principio del artificio*. Y no más; sino vamos a ver la salud.

Las dos sentencias consecutivas que se han interpolado en este pasaje también parecen estar descolocadas. Posiblemente debían estar un poco

[19] La frase que ahora repite Calisto (no el texto completo de Terencio) está en Petrarca, *De remediis*, II, 29, como señala Castro Guisasola, *Op. cit.*, p. 84.

[20] Es una frase bíblica (Eclo. XIX, 2). Cfr. Julio Cejador (ed.), Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, 1913, I, p. 47.

más arriba, entre *están* y *Mas*. La segunda sentencia (*como el buen natural sea principio del artificio*) no se acaba de entender bien.

3. EFECTOS SOBRE LOS PERSONAJES

3.1. CONTRADICCIONES

(23) Acto I, p. 114.

> PÁRM. Sí, pero a mi amo no le querría doliente.
>
> CEL. No lo es; mas aunque fuese doliente*, podría sanar.*
>
> *PÁRM. No curo de lo que dices, porque en los bienes mejor es el acto que la potencia, y en los males mejor la potencia que el acto. Así que mejor es ser sano que poderlo ser, y mejor es poder ser doliente que ser enfermo por acto y, por tanto, es mejor tener la potencia en el mal que el acto.*
>
> *CEL. ¡Oh malvado! ¡Cómo, que no se te entiende! ¿Tú no sientes su enfermedad? ¿Qué has dicho hasta agora? ¿De qué te quejas? Pues burla o di por verdad lo falso y cree lo que quisieres: que él es enfermo por acto y* el poder ser sano es en mano desta flaca vieja.

La interpolación (de material aristotélico)[21] rompe el texto lógico, que diría probablemente: "No lo es; mas aunque fuese doliente*,* el poder ser sano es en mano desta flaca vieja". En esta formulación no hay nada que no esté en su lugar.

Pero, en el texto que nos ha llegado, Celestina incurre en una flagrante contradicción: primero dice que Calisto no es enfermo ("No lo es") y luego dice que sí ("él es enfermo por acto"). Contradicción que es consecuencia de haber intercalado toda la confusa discusión sobre potencia y acto, más propia de las aulas salmantinas que del diálogo entre Pármeno y Celestina.

(24) Actos III a IV, p. 137.

> *CEL. Y así, confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya envuelto.*
>
> CEL. Agora que voy sola quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido de este mi camino […]. Que, aunque yo he disimulado con él, podría ser que, si me sintiesen en estos pasos de parte de Melibea que no pagase con pena que menor fuese que la vida, o muy amenguada

[21] Cfr. Ruiz Arzálluz, *Op. cit.*, p. 272.

> quedase, cuando matar no me quisiesen, manteándome o azotándome cruelmente. ¡Pues amargas cient monedas serían estas! ¡Ay cuitada de mí, en qué lazo me he metido; que por me mostrar solícita y esforzada pongo mi persona al tablero! ¿Qué haré, cuitada, mezquina de mí?

Hay una discordancia entre la seguridad con la que Celestina parte de casa tras el conjuro ("confiando en mi mucho poder") y la falta de confianza con la que camina hacia la casa de Melibea, como ya señalaron Antonio Sánchez y Remedios Prieto[22].

(25) Acto IV, p. 146

> MELIB. Así que no ceses tu petición por empacho ni temor.
>
> CEL. El temor perdí mirando, señora, tu beldad, que no puedo creer que en balde pintase Dios unos gestos más perfetos que otros, más dotados de gracias, más hermosas faciones, sino para hacerlos almacén de virtudes, de misericordia, de compasión, ministros de sus mercedes y dádivas, como a ti. *Y pues, como todos seamos humanos nacidos para morir, sea cierto que no se puede decir nacido el que para sí solo nació, porque sería semejante a los brutos animales, en los cuales aun hay algunos piadosos, como se dice del unicornio, que se humilla a cualquiera doncella. ¿Pues las aves? Ninguna cosa el gallo come que no participe y llame las gallinas a comer dello. Pues, ¿por qué los hombres habemos de ser más crueles? ¿Por qué no daremos parte de nuestras gracias y personas a los prójimos, mayormente cuando están envueltos en secretas enfermedades, y tales que, donde está la melecina, salió la causa de la enfermedad?*
>
> *MELIB. Por Dios que, sin más dilatar, me digas quién es ese doliente que de mal tan perplejo se siente, que su pasión y remedio salen de una misma fuente.*
>
> CEL. Bien ternás, señora, noticia en esta ciudad de un caballero mancebo, gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto.

[22] Cfr. Antonio Sánchez y Remedios Prieto, *Fernando de Rojas… Op. cit*., p. 100. Sánchez y Prieto consideran (por este y otros argumentos más) que la escena del conjuro fue interpolada, coincidiendo en esto con Fernando Cantalapiedra; mi impresión es que fue solamente modificada por Rojas en su formulación lingüística, ya que la breve escena anterior al conjuro, en casa de Celestina, muestra el inconfundible sello estilístico del autor anónimo, por lo que no parece interpolado.

Esta adición provoca una notable contradicción (señalada por García-Valdecasas[23]); tan importante, que es una excelente demostración de distinta autoría.

En la adición, Celestina comunica a Melibea que el remedio para Calisto está *en el mismo lugar de donde procede su enfermedad*; por tanto, si el remedio está en Melibea, es evidente que también de ella procede la enfermedad. Está claro que Celestina se está refiriendo a un enamorado de Melibea. La propia joven lo entiende, ya que repite lo mismo: "su pasión y remedio salen de una misma fuente".

Sin embargo, un poco después, cuando Celestina se ve apretada por la ira de la joven, afirma que el dolor de Calisto es un dolor de muelas. El primer autor, que tiene prevista esta ingeniosa justificación, no puede ser el autor de la desafortunada adición que nos ocupa, que invalida completamente el pretexto, ya que, evidentemente, el dolor de muelas no puede proceder de Melibea. Quien ha escrito esta adición no puede ser el primer autor, porque no se ha dado cuenta del daño que ha causado a la escena.

3.2. MODIFICACIÓN DE CARACTERES

En general las adiciones provocan que todos los personajes sean mucho más discursivos y filosóficos que como los crea el primer autor.

(26) Acto III, pp. 130-131.

> SEMP. Si te parece, madre, guardemos nuestras personas de peligro. Hágase lo que se hiciere. Si la hobiere, hogaño; si no, otro año; si no, nunca. *Que no hay cosa tan difícile de sofrir en sus principios que el tiempo no la ablande y haga comportable. Ninguna llaga tanto se sintió que por luengo tiempo no aflojase su tormento, ni placer tan alegre fue que no le amengüe su antigüedad. El mal y el bien, la prosperidad y adversidad, la gloria y pena, todo pierde con el tiempo la fuerza de su acelerado principio. Pues los casos de admiración y venidos con gran deseo, tan presto como pasados, olvidados. Cada día vemos novedades, y las oímos, y las pasamos, y dejamos atrás. Diminúyelas el tiempo, hácelas contingibles. ¿Qué tanto te maravillarías si dijesen: "La tierra tembló" o otra semejante cosa que no olvidases luego? Así como: "Helado está el río, el ciego vee, ya muerto es tu padre, un rayo cayó, ganada es Granada, el Rey entra hoy, el turco es vencido, eclipse hay mañana, la puente es llevada, aquél es ya obispo, a Pedro robaron, Inés*

[23] García-Valdecasas, *Op. cit.*, p. 355.

> *se ahorcó". ¿Qué me dirás, sino que a tres días pasados o a la segunda vista no hay quien dello se maraville? Todo es así, todo pasa desta manera, todo se olvida, todo queda atrás. Pues así será este amor de mi amo: cuanto más fuere andando, tanto más disminuyendo.* Procuremos provecho mientra pendiere la contienda, y si a pie enjuto le pudiéremos remediar, lo mejor mejor es.

En esta larguísima amplificación, Rojas hace que Sempronio se aleje incomprensiblemente del hilo de la conversación. En el texto original , el criado explica, con términos sencillos y hasta coloquiales, que no será fiel a Calisto en caso de peligro. Con la interpolación pronuncia un extenso discurso sobre la contingencia de las cosas.

El Sempronio del autor original y el Sempronio de Rojas se convierten en personajes diferentes.

(27) Acto IV, pp. 149-150.

> CEL. Señora, porque mi limpio motivo me hizo creer que, aunque en menos lo propusiera, no se había de sospechar mal. *Que, si faltó el debido preámbulo, fue porque la verdad no es necesario abundar de muchas colores*[24]. *Compasión de su dolor, confianza de tu magnificencia ahogaron en mi boca la expresión de la causa. Y pues conoces, señora, que el dolor turba, la turbación desmanda y altera la lengua, la cual había de estar siempre atada con el seso,* por Dios que no me culpes. Y si él otro yerro ha hecho, no redunde en mi daño; *no tengo otra culpa sino ser mensajera del culpado*[25] No quiebre la soga por lo más delgado. *No seas la telaraña, que no muestra su fuerza sino contra los flacos animales*[26]. No paguen justos por pecadores. *Imita la divina justicia, que dijo: El ánima que pecare, aquella misma muera; la humana, que jamás condena al padre por el delicto del hijo ni al hijo por el del padre*[27]. *Ni es, señora, razón que su atrevimiento acarree mi perdición; aunque, según su merecimiento, no ternía en mucho que fuese él el delincuente y yo la condemnada*. Que no es otro mi oficio, sino servir a los semejantes: desto vivo y desto me arreo. Nunca fue mi voluntad enojar a unos por agradar a otros, aunque hayan dicho a tu merced en mi ausencia otra cosa. *Al fin, señora, a la firme verdad el viento del vulgo no la empece*[28].

[24] Petrarca, *Índice*. Cfr. Alan Deyermond, *Op. cit.*, p. 145.
[25] Cita literal de *Cárcel de amor*. Cfr. Castro Guisasola, *Op. cit.*, p. 184.
[26] Petrarca, *Índice*. Cfr. Alan Deyermond, *Op. cit.*, p. 40.
[27] Cita bíblica. Cfr. *Celestina comentada*, fol. 94v.
[28] Petrarca, *Índice*. Cfr. Alan Deyermond, *Op. cit.*, p. 145.

> MEL. Por cierto, tantos y tales loores me han dicho de tus mañas que no sé si crea que pidías oración.

En este pasaje, la acumulación de sentencias y digresiones afecta profundamente al personaje de Celestina: transforma a una astuta mujer que emplea razones breves y convincentes en un personaje de fatigosa charlatanería. Leído el texto sin las interpolaciones se comprueba la diferente naturaleza del personaje. En el texto original solo habla de sí misma, de su oficio y de sus motivaciones; en los textos interpolados enhebra una tras otra observaciones generales sobre distintos temas.

(28) Acto V, p. 155.

El pasaje siguiente es muy semejante: a la pregunta de Celestina ("¿Por qué te santiguas?") la respuesta de Sempronio es "porque me extraña verte caminar cabizbaja". Nada más natural ni sencillo. La adición petrarquesca[29] transforma el carácter de Sempronio, dotándole de unas pretensiones filosóficas alejadas del personaje forjado por el primer autor:

> CEL. ¿De qué te santiguas, Sempronio? Creo que en verme.
>
> SEMP. Yo te lo diré. *La raleza de las cosas es madre de la admiración; la admiración, concebida en los ojos, desciende al ánimo por ellos; el ánimo es forzado descubrillo por estas exteriores señales*. ¿Quién jamás te vido por la calle, abajada la cabeza, puestos los ojos en el suelo, y no mirar a ninguno, como agora?

(29) Acto VII, p. 173.

En el siguiente ejemplo, el sentido común pide que la intervención de Celestina termine cuando se define como amiga y madre de Pármeno. Por tanto, toda la hiperbólica serie comparativa que sigue debe ser considerada una adición, aunque su fuente no está identificada.

El efecto es el que hemos visto en ejemplos similares: modificar el carácter de un personaje lingüísticamente muy eficaz y convincente, como es Celestina.

> CEL. […] Pues mira, amigo, que para tales necesidades como éstas buen acorro es una vieja conocida, amiga, madre y más que madre*, buen mesón para descansar sano, buen hospital para sanar enfermo, buena bolsa para necesidad, buena arca para guardar dinero en prosperidad,*

[29] Petrarca, *Indice*. Cfr. Castro Guisasola, *Op. cit.*, p. 139.

> *buen fuego de invierno rodeado de asadores, buena sombra de verano, buena taberna para comer y beber.* ¿Qué dirás, loquillo, a todo esto?

(30) Acto VIII, p. 191.

Lo mismo le ocurre a Pármeno en el pasaje que revisamos a continuación: además de predicar sobre las mudanzas de Fortuna, emplea un estilo mucho más retórico del suyo habitual, ya que está citando a Petrarca[30]:

> PÁRM. Oído lo había decir, y por experiencia lo veo, nunca venir placer sin contraria zozobra en esta triste vida. *A los alegres, serenos y claros soles, nublados escuros y pluvias vemos suceder; a los solaces y placeres, dolores y muertes los ocupan; a las risas y deleites, llantos y lloros y pasiones mortales los siguen; finalmente, a mucho descanso y sosiego, mucho pesar y tristeza.* ¿Quién pudiera tan alegre venir como yo agora? ¿Quién tan triste recebimiento padecer?

(31) Acto XIV, p. 251.

El siguiente ejemplo afecta a Melibea:

> MELIB. ¿Oyes lo que aquellos mozos van hablando? ¿Oyes sus tristes cantares? Rezando llevan con responso mi bien todo, muerta llevan mi alegría. No es tiempo de yo vivir. *¿Cómo no gocé más del gozo? ¿Cómo tuve en tan poco la gloria que entre mis manos tove? ¡Oh ingratos mortales, jamás conocés vuestros bienes sino cuando dellos carecéis!*

Las frases "¿Cómo no gocé más del gozo? ¿Cómo tuve en tan poco la gloria que entre mis manos tove?" seguramente son interpolación, porque presentan varios rasgos característicos de Rojas, como la predilección por las antítesis.

Pero lo más importante de este pasaje es la última sentencia, de Petrarca[31], ya que su presencia en este contexto es artísticamente muy deficiente: convierte a un personaje dramático en un personaje totalmente carente de autenticidad. Ya no se trata de un personaje que se lamenta con sinceridad, sino de alguien que está declamando ante un auditorio.

[30] *De Remediis*, como vio Cejador, *Op. cit.*, II, p. 13.
[31] *De Remediis*, I, 4, como vio *Celestina comentada*, fol. 210v.

3.3. INVEROSIMILITUD

El antiguo autor se enfrenta de una forma personalísima con la norma aristotélica del decoro, y caracteriza a sus personajes con una riqueza de matices idiomáticos realmente admirable. Consigue una artística recreación de los registros cultos y populares. No es un habla real, sino una estilización; pero de ahí a la ruptura total con la verosimilitud, que es lo que encontramos en las adiciones, media un abismo de sentido artístico.

(32) Acto IV, p. 151.

> CEL. Señora, ocho días. Que parece que ha un año, en su flaqueza. Y el mayor remedio que tiene es tomar una vihuela, y tañe tantas canciones y tan lastimeras *que no creo que fueron otras las que compuso aquel emperador y gran músico Adriano de la partida del ánima, por sofrir sin desmayo la ya vecina muerte*. Que aunque yo sé poco de música, parece que hace aquella vihuela hablar. *Pues, si acaso canta, de mejor gana se paran las aves a le oír que no aquel antico de quien se dice que movía los árboles y piedras con su canto. Siendo este nacido no alabaran a Orfeo*. Mira, señora, si una pobre vieja como yo, si se hallará dichosa en dar la vida a quien tales gracias tiene.

Leído este pasaje sin las adiciones tomadas de Petrarca[32], el personaje es indudablemente más propio; que una vieja del pueblo hable de emperadores romanos y dioses mitológicos atenta contra su verosimilitud.

(33) Acto X, p. 210.

Un ejemplo semejante es el siguiente, donde la interpolación de Petrarca[33] introduce en el parlamento de Melibea una alusión culta bastante impertinente:

> MELIB. ¡Oh, qué gracioso y agradable me es oírte! Saludable es al enfermo la alegre cara del que le visita. Paréceme que veo mi corazón entre tus manos hecho pedazos. El cual, si tú quisieses, con muy poco trabajo juntarías, con la virtud de tu lengua*; no de otra manera que, cuando vio en sueños aquel grande Alejandre, rey de Macedonia en la boca del dragón la saludable raíz con que sanó a su criado Tolomeo del bocado de la víbora.* Pues, por amor de Dios, te despojes, para muy diligente entender en mi mal, y me des algún remedio.

[32] Petrarca, *Índice*. Cfr. Alan Deyermond, *Op. cit.*, p. 40.
[33] Petrarca, *Índice*. Cfr. Alan Deyermond, *Op. cit.*, p. 143.

4. EFECTOS RELATIVOS AL CARÁCTER DRAMÁTICO DE LA OBRA

4.1. PÉRDIDA DE AGILIDAD DE LOS DIÁLOGOS

El género original de la *Comedia* es el teatro. Lo cual (aunque no siempre, por supuesto) pide diálogos ágiles e intervenciones breves. Así ocurre en general en la obra del "primer autor". Pero no tras las adiciones de Rojas, como en el caso siguiente (alargado aún más en la *Tragicomedia* con otra adición). Un texto teatral para representar se convierte en un texto teatral para leer[34]. En el texto original queda clara la concatenación de intervenciones ("MELIB: Di tus necesidades. CEL: ¿Mías, señora? Antes ajenas. MEL: Pide lo que querrás, sea para quien fuere"). Tras la adición, dicha concatenación se esfuma. En este pasaje es tan evidente que se ha roto el hilo de la conversación que Celestina tiene que reconducirla con una aclaración: "Ha venido esto, señora, por lo que decía de las ajenas necesidades".

(34) Acto IV, p. 145.

> MELIB. Di, madre, todas tus necesidades; que, si yo las pudiere remediar, de muy buen grado lo haré, por el pasado conocimiento y vecindad, que pone obligación a los buenos.
>
> CEL. ¿Mías, señora? Antes ajenas, como tengo dicho; que las mías, de mi puerta adentro me las paso sin que las sienta la tierra, comiendo cuando puedo, bebiendo cuando lo tengo. *Que, con mi pobreza, jamás me faltó, a Dios gracias, una blanca para pan y un cuarto para vino después que enviudé; que antes no tenía yo cuidado de lo buscar, que sobrado estaba un cuero en mi casa, y uno lleno y otro vacío. Jamás me acosté sin comer una tostada en vino, y dos docenas de sorbos, por amor de la madre, tras cada sopa. Agora, como todo cuelga de mí, en un*

[34] El autor de la *Comedia de Calisto y Melibea* original debió de conocer el teatro en Italia, y su obra es un intento de trasladar el género al castellano. Rojas desconocía el teatro representado (aunque sí habría leído a Terencio), por lo que sus intervenciones muestran una naturaleza bastante diferente del concepto teatral del autor anónimo. Cfr. Sánchez y Prieto, *Fernando de Rojas… Op. cit.*, pp. 125-126; García-Valdecasas, *Op. cit.*, pp. 267-273; José Antonio Bernaldo de Quirós, "La Celestina desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría", *Lemir*, 13 (2009), pp. 97-108. Véase también Devid Paolini, "Sobre un tópico equivocado (las representaciones de las comedias de Plauto y Terencio en España a finales del siglo xv) y Celestina", *Celestinesca*, 35 (2011), pp. 67-84. Paolini insiste en la radical diferencia entre la activa vida teatral italiana y la ausencia de representaciones de Terencio en España.

jarrillo mal pegado me lo traen, que no cabe dos azumbres. Así que donde no hay varón todo bien fallece: con mal está el huso cuando la barba no anda de suso. Ha venido esto, señora, por lo que decía de las ajenas necesidades y no mías.

MELIB. Pide lo que querrás, sea para quien fuere.

4.2. RUPTURA DEL JUEGO DRAMÁTICO (APARTES DE LOS PERSONAJES)

(35) Acto VI, pp. 170-171.

En el ejemplo siguiente, la adición rompe el discurso de Calisto, que simplemente estaba describiendo la belleza de Melibea; pero sobre todo provoca el alejamiento del aparte de los criados y el de Celestina, que en el texto original tenían que estar muy próximos, como es lógico. Con la extensa interpolación, la verosimilitud dramática queda severamente dañada.

CEL. ¿Sin la conocer? Cuatro años fueron mis vecinas. Tractaba con ellas, hablaba y reía de día y de noche. Mejor me conoce su madre que a sus mismas manos, aunque Melibea se ha hecho grande mujer, discreta, gentil.

PÁRM. (Ea, mira, Sempronio, qué te digo al oído.

SEMP. Dime, ¿qué dices?

PÁRM. Aquel atento escuchar de Celestina da materia de alargar en su razón a nuestro amo. Llégate a ella, dale del pie, hagámosle de señas que no espere más, sino que se vaya. Que no hay tan loco hombre nacido que, solo, mucho hable).

CAL. ¿Gentil dices, señora, que es Melibea? Parece que lo dices burlando. ¿Hay nacida su par en el mundo? ¿Crió Dios otro mejor cuerpo? ¿Puédense pintar tales faciones, dechado de hermosura? *Si hoy fuera viva Elena, por quien tanta muerte hobo de griegos y troyanos, o la hermosa Pulicena, todas obedecerían a esta señora por quien yo peno. Si ella se hallara presente en aquel debate de la manzana con las tres diosas, nunca sobrenombre de discordia le pusieran, porque, sin contrariar ninguna, todas concedieran y vivieran conformes en que la llevara Melibea; así que se llamara manzana de concordia. Pues cuantas hoy son nacidas que della tengan noticia se maldicen, querellan a Dios porque no se acordó dellas cuando a esta mi señora hizo. Consumen sus vidas, comen sus carnes con envidia, danles siempre crudos martirios, pensando con artificio igualar con la perfición que sin trabajo dotó a ella natura. Dellas, pelan sus cejas con tenacicas y pegones, y a cordelejos; dellas, buscan las doradas yerbas, raíces, ramas y flores para hacer lejías, con que sus cabellos semejasen a los*

della; las caras martillando, envistiéndolas en diversos matices con ungüentos y unturas, aguas fuertes, posturas blancas y coloradas, que por evitar prolijidad no las cuento. Pues la que todo esto halló hecho, mira si merece de un triste hombre como yo ser servida.

CEL. (Bien te entiendo, Sempronio. Déjale, que él caerá de su asno. Ya acaba).

CAL. En la que toda la natura se remiró por la hacer perfeta, que las gracias que en todas repartió las juntó en ella.

5. EFECTOS SOBRE LA TRAMA Y EL COMPORTAMIENTO DE LOS PERSONAJES

(36) Acto I, p. 122.

PÁRM. ¿Qué le dio, Sempronio?

SEMP. Cient monedas *de oro*.

PÁRM. ¡Ji, ji, ji!

García-Valdecasas ha razonado, creo que muy acertadamente, que la especificación *de oro* es una adición, y no precisamente inocua, sino, por el contrario, muy desafortunada[35].

En primer lugar, aduce García-Valdecasas, es una cantidad enorme; vienen a ser, como mínimo (según la moneda de que se trate), 30.000 maravedís, en una época en que un jornal eran 20 maravedís. Pues bien, en el resto de la *Comedia* los personajes actúan como si tal cantidad no existiera[36]. Por ejemplo, Celestina pide ahincadamente a Calisto en el acto VI un manto, como si, con la suma que ha recibido, no tuviera dinero para comprar todos los que quisiera. La cadena de oro que Calisto regala a Celestina por sus servicios es menos valiosa[37], y sin embargo provoca el estupor y admiración de la alcahueta y los criados, y será la causa del asesinato. No obstante, esta cantidad de cien monedas de oro no la aprecian tanto, ni mucho menos, aunque tiene la ventaja de que es más

[35] Cfr. García-Valdecasas, *Op. cit.*, pp. 264-267.

36 No se deben identificar estas monedas, por supuesto, con las doblas a las que se refiere Celestina en el acto III, que no habla de la recompensa que ha recibido, sino de la que tiene como objetivo: "CEL. A ese tal, dos alevosos. Haréle haber a Areúsa. Será de los nuestros, darnos ha lugar a tender las redes sin embarazo por aquellas doblas de Calisto." (Act. III, p. 133).

[37] Un marco y medio de oro, 75 monedas de oro.

fácil de repartir. Más aún, cuando Sempronio y Pármeno se trasladan a casa de Celestina en el acto XII, es para cobrar "su parte de la cadena"; de las monedas no se acuerdan. Y en la escena de la muerte, Celestina solo busca pretextos para no repartir la cadena, pero por las cien monedas no se molesta ninguno en reñir. Parece obvio que en el original se hablaba de monedas de cobre.

En segundo lugar, en efecto, siempre que se vuelve a mencionar este regalo de Calisto se dice solamente *cien monedas*: "cient monedas di a la madre" (act. II, p. 123); "más quiero dar a esta cient monedas que a otra cinco" (act. II, p. 126); "amargas cient monedas serían estas" (act. IV, p. 137); "dionos las cient monedas" (act. XII, p. 237).

En tercer lugar, en ningún momento se habla de esta suma como exorbitante, sino todo lo contrario, más bien como mezquina: "Maldice su avaricia y cortedad porque te dio tan poco dinero" (act. III, p. 129). Es cierto que en presencia de Calisto se le lisonjea por su generosidad, pero en su ausencia se dice la verdad.

¿Qué efectos artísticos tiene esta disparatada adición? Indudablemente, hace que la trama pierda solidez y consistencia. Lo adecuado en la primera entrevista de Calisto y Celestina es un pequeño incentivo (cien monedas de cobre, el equivalente a varios jornales), y la paga viene tras el éxito de Celestina. Esta paga, la cadenilla, es muy valiosa y es por tanto la que excita hasta la exasperación la avaricia de Celestina y los criados, y desencadena la tragedia. Con una paga aún mayor en la fase inicial de la acción, el hilo argumental queda severamente dañado. Verdaderamente, para los lectores contemporáneos las cien monedas *de oro* debían de resultar bastante chocantes por su enormidad, y les resultaría extraño que no provocaran la reacción de avaricia y violencia que sí provoca la cadena. Quien ha añadido *de oro* ha perjudicado absurdamente la trama y la actuación de los personajes[38].

[38] Sospecho que la adición "de oro" se debió al contagio con una adición típicamente rojana (adjetivos, sentencias…) que aparece en el texto inmediatamente antes: "CAL. Recibe la dádiva pobre de aquel que con ella la vida te ofrece. CEL. Como en el oro muy fino labrado por la mano del sotil artífice la obra sobrepuja a la materia, así se aventaja a tu magnífico dar la gracia y forma de tu dulce liberalidad. Y sin duda la presta dádiva su efeto ha doblado, porque, la que tarda, el prometimiento muestra negar, y arrepentirse del don prometido. PÁRMENO. ¿Qué le dio, Sempronio? SEMP. Cient monedas de oro. PÁRM. ¡Ji, ji, ji!"

CONCLUSIONES

Según hemos visto en las páginas anteriores, los efectos de las adiciones intercaladas en la obra original forman un amplio catálogo:

A) Efectos sobre el texto: incoherencia semántica, alteración de la estructura sintáctica, etc.

B) Efectos sobre los personajes: contradicciones, modificación de caracteres, inverosimilitud.

C) Efectos relativos al carácter dramático de la obra: pérdida de agilidad de los diálogos, ruptura del juego dramático.

D) Efectos sobre la trama y el comportamiento de los personajes.

A la vista de esto, es muy difícil que se pueda negar la existencia de las adiciones primeras; y también parece muy difícil que se pueda negar su distinta autoría en relación con el texto original.

La inexistencia de este tipo de perturbaciones en el *Tratado de Centurio* (que es fruto de un solo autor, Rojas) y en los dos actos finales, es también un argumento muy digno de consideración.

Así pues, aun cuando no conservemos pruebas documentales del texto del "primer autor", las interpolaciones y el texto original son tan diferentes que pienso que sería deseable (aunque reconozco que muy difícil, dada la variedad de posturas ante el problema de la autoría de *Celestina*) llegar a un cierto consenso sobre cuál es el material interpolado: no solo los textos de Aristóteles, Séneca y Petrarca, sino también otros materiales de una determinada naturaleza lingüística. Dos ensayos de restauración del texto original realizados hasta ahora (García-Valdecasas, 2000, y Bernaldo de Quirós, 2010) presentan de hecho un número bastante alto de coincidencias, a pesar de que el segundo sigue unos criterios más restrictivos. También se dan numerosas coincidencias con otras propuestas ya mencionadas, como las de Cantalapiedra, Marciales o Sánchez y Prieto.

En estas condiciones, ¿sería posible pensar en el análisis literario del hipotético texto original? Este análisis en la actualidad solo se efectúa sobre la *Tragicomedia* (y excepcionalmente sobre la *Comedia*), que son dos estadios textualmente inferiores, como demuestra el catálogo de efectos negativos que hemos desplegado en este trabajo.

Es una propuesta muy heterodoxa, pero quizá justificada a la vista de la historia textual de *Celestina*, obra que, en lugar de mejorar, empeoró en sus sucesivas fases: manuscrito de 14 actos/ *Comedia*/ *Tragicomedia*/ *Tragicomedia* con el acto de Traso.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Anónimo, *Celestina comentada*, ed. de Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, Salamanca, Universidad, 2002.

Bernaldo de Quirós, José Antonio, "Sobre el papel de Rojas en la elaboración de *La Celestina*", *Lemir*, 12 (2008), pp. 325-340.

---, "*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría", *Lemir*, 13 (2009), pp. 97-108.

---, "El bachiller Fernando de Rojas acabó (y empeoró) la *Comedia de Calisto y Melibea*. Veinte ejemplos", *Etiópicas,* 5 (2009), pp. 162-184.

---, *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia la Celestina anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, ed. Manuscritos, 2010.

---, "*La Celestina*: Adiciones primeras amplificadas con adiciones segundas. Consecuencias para la atribución de la autoría", *Etiópicas*, 7 (2011), pp. 87-104.

Cantalapiedra Erostarbe, Fernando, "Sentencias petrarquistas y adiciones a la *TragiComedia de Calisto y Melibea*", en P. Botta, F. Cantalapiedra, K. Reichenberger y J. Snow (eds.), *Tras los pasos de La Celestina*, Kassell, Reichenberger, 2001, pp. 55–154.

Cantalapiedra Erostarbe, Fernando (ed.), Anónimo/Fernando de Rojas, *TragiComedia de Calisto y Melibea. V Centenario, 1499-1599. Edición crítica con un estudio sobre la autoría y la 'Floresta celestinesca'*, Kassel, Reichenberger, 2000, 3 vols.

Castro Guisasola, Florentino, *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, Madrid, CSIC, 1973.

Cejador, Julio (ed.), Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, 1913.

Deyermond, Alan, *The petrarchan sources of "La Celestina"*, Oxford, University Press, 1961.

García-Valdecasas, José Guillermo, *La adulteración de "La Celestina"*, Madrid, Castalia, 2000.

Lobera *et alii* (eds.), Fernando de Rojas (y "antiguo autor"), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, 2000.

Marciales, Miguel (ed.), Fernando de Rojas, *Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 1985.

Paolini, Devid, "Sobre un tópico equivocado (las representaciones de las comedias de Plauto y Terencio en España a finales del siglo xv) y Celestina", *Celestinesca*, 35 (2011), pp. 67-84.

Ruiz Arzálluz, Íñigo, "El mundo intelectual del "antiguo autor"; las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva", *Boletín de la RAE*, LXXVI, 1996.

Sánchez, Antonio, y Remedios Prieto, *Fernando de Rojas y "La Celestina"*, Madrid, Teide, 1991.

---, "«Auctor», «Autor» y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la Celestina", *Celestinesca*, 35 (2011), pp. 85-136.

Valdés, Juan de, *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997.

EL ROMANCE "ECHANDO VERBOS Y NOMBRES" DE QUEVEDO:
COMENTARIO Y ANOTACIÓN

María José Tobar Quintanar
CPI Camiño de Santiago (O Pino, A Coruña)

El cornudo voluntario es una figura nuclear en la obra satírico-burlesca de Quevedo[1]. Como es bien sabido, en la mayoría de los casos se muestra orgulloso en el desempeño de su 'profesión', elogiada irónicamente en términos cercanos al *encomium cornuum*[2]. Desde el punto de vista estilístico, el

[1] Aparece ya en la temprana *Vida de Corte y oficios entretenidos en ella*; es el protagonista del elogio paradójico *Carta de un cornudo a otro intitulada "El siglo del cuerno"*; y tiene en Diego Moreno su encarnación folclórica más famosa (desarrollada por don Francisco en el *Entremés de Diego Moreno* y en algunas páginas del *Sueño de la Muerte*). En la poesía quevediana se alude al sufrido en numerosos versos, pero algunas composiciones se dedican específicamente a él: los sonetos "Dícenme, don Jerónimo, que dices", "Solo en ti se mintió justo el pecado", "Cornudo eres, Fulano, hasta los codos", y los romances "Selvas y bosques de amor", "La que hubiere menester", "Ansí a solas industriaba" y "Echando verbos y nombres" (que se estudia aquí). Los poemas de Quevedo se citan por la edición de Blecua: Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1999 [1971], 4 vols.

[2] Sobre el elogio paradójico, véase Valentín Núñez Rivera, "Tradición retórica y erotismo en los *Paradoxa Enkomia* de Hurtado de Mendoza", en *El sexo en la literatura*, eds. Luis Gómez Canseco, Pablo Zambrano y Laura Alonso, Huelva, Universidad, 1997, pp. 99-122; "Para la trayectoria del encomio paradójico en la literatura española del Siglo de Oro: el caso de Mosquera de Figueroa", en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad, 1998, vol. II, pp. 1133-1143; y "Para la tradición del género paradójico", en Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Paradojas* (*Paradoja en loor de la nariz muy grande* y *Paradoja en loor de las bubas*), ed. Valentín Núñez Rivera, Salamanca,

tratamiento del tipo suele incidir especialmente en su carácter burlesco o risible, manifestado en numerosas agudezas y juegos de palabras. Todo ello se encuentra —con rasgos específicos que se detallan más adelante— en el romance 85 de la musa *Thalía* de *El Parnaso español*, "Echando verbos y nombres", que pretendo explicar en este artículo.

LAS FIGURAS RIDÍCULAS

El protagonista del poema, Mojagón, aparece caracterizado con rasgos tópicos de dos figuras burlescas: el sufrido[3] y el rufián. Como pretendiente a maridillo de *la Morra*, a la que trata "ha tres años" (v. 41), encarece sus virtudes como cornudo —en competencia con don Lesmes— para convencerla de la conveniencia de que se case con él[4]. En su autoalabanza irónica alega, entre otros méritos: el tamaño descomunal de sus cuernos —ocultos bajo un *sombrero* hiperbólico (vv. 45-46) y capaces de aportar materia prima suficiente para elaborar *linternas* y *cabos* de *cuchillos* (vv. 47-48)[5]—; su falta de celos —"¿Hasme visto tener

---

Universidad, 2010, pp. 17-109. Para la rica tradición adoxográfica del tema de los cuernos, véanse las pp. 114-115 del primer artículo citado. Asimismo, Valentín Núñez Rivera ha estudiado el *Lazarillo* como autoalabanza paradójica de un cornudo despreciable en *Razones retóricas para el "Lazarillo". Teoría y práctica de la paradoja*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002 (especialmente, pp. 45-54, 145-149).

[3] Para Manuel Ángel Candelas, este personaje "es uno de los ejemplos más sobresalientes de este fenómeno [del cornudo]" (*La poesía de Quevedo*, Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2007, p. 179).

[4] "Cette glorification de la vilanie n´est jamais plus proprement humoristique que lorsqu´elle est autoglorification", Amédée Mas, *La caricature de la femme, du mariage et de l´amour dans l´oeuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957, p. 113.

[5] "Il n´est guère d´objets de corne qui ne figure dans son vocabulaire [de Quevedo]. Il a une préférence pour les *tinteros*, *linternas*, *calzadores* et *cabos de cuchillo*", Amédée Mas, *op. cit*., p. 109. Para las múltiples alusiones a la cornamenta del sufrido en la poesía burlesca de don Francisco, véanse Ignacio Arellano Ayuso, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2003, pp. 68-69, y Rodrigo Cacho Casal, *La*

celos, / ni por sueños ni burlando" (vv. 49-50)—; su fingida modorra —"Las veces que es menester, / ¿no tengo el sueño en la mano?" (vv. 53-54)—; su ceguera y silencio interesados —"Yo no veo lo que miro; / yo no digo lo que hablo" (vv. 61-62)[6]—; sus avisos previos a entrar en la casa —"¿Abro puerta sin toser, / y sin decir: «Yo soy c´abro»" (vv. 65-66)—; y su aceptación de todo tipo de regalos, incluidos los culinarios, sin preguntar su origen —"¿Veo bultos que no trago?" (v. 64), "¿He dicho esta boca es mía, / aun siendo ajenos los platos?" (vv. 67-68)[7].

Otras dos notas resultan más originales en el retrato caricaturesco del personaje. La primera se refiere a su condición como jurista o abogado defensor de su propia causa, alegando "sus títulos" y cualidades como novillo ante la destinataria de su discurso. Frente al mutismo tradicional de esta figura, habituada a guardar silencio[8], resulta llamativa la capacidad retórica y oradora del consentidor:

> Sobre las leyes de Toro
> se alegan mis cartapacios,
> tanto como Antonio Gómez,
> aunque en diferentes casos. (vv. 73-76)

---

poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2003, pp. 172-185.

[6] Recuérdese a este respecto el caso de Lázaro de Tormes, cuyo silencio delante de su mujer y del arcipreste, "con una evidente finalidad pragmática o de medro, es el más importante de todos los mutismos de esta índole" (Valentín Núñez Rivera, *Razones retóricas para el "Lazarillo". Teoría y práctica de la paradoja*, *op. cit.*, p. 149).

[7] "[El maridillo] a cambio de comer y vestir ofrece a su mujer y se hace el ciego y mudo o el dormido cuando es pertinente", Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, eds., en Francisco de Quevedo, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 63.

[8] Según Eugenio Asensio (*Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971, 2ª ed. revisada, p. 205), en el *Entremés de Diego Moreno* se "llena la pieza con sus gestos y su silencio [del protagonista] acaso más que con sus dichos".

La segunda peculiaridad en la presentación de Mojagón remite a un tema clave en el pensamiento de Quevedo: el dinero y su poder corruptor. En realidad, el interés económico es el que rige la relación entre el cornudo y su mujer. Así lo da a entender el protagonista cuando alude a su herencia y enumera sus posesiones, como si de una dote masculina se tratara, para conquistar a la Morra. El sarcasmo en esos versos (vv. 81-100) es evidente: pese a admitir su pobreza, Mojagón presume —"a falta de mayorazgos" (v. 84)— de "un vínculo *excomunionis*" (v. 83, esto es, de ascendientes paganos), de unas "viñas" en calidad de "bienes raíces" (vv. 90-91, alusivas a su condición de borracho), de la enorme cantidad de "trapos" que posee (vv. 97-100) y de unos accesorios ridículos en alguien de su baja condición social:

> [Yo tengo] pocas, mas buenas alhajas:
> horma para los zapatos,
> bigotera de gamuza,
> golilla de chicha y nabo. (vv. 93-96)

Por otra parte, en la semblanza del protagonista se hallan atributos propios de los valentones[9]. En primer lugar, Mojagón hace alarde de bravuconería en la escena inicial, cuando entra violentamente en casa de "su hembra" (v. 25), la descubre en pleno goce sexual con su competidor (vv. 29-30) y embiste a este hasta dar con él "de buces detrás de un banco" (v. 38). Tal comportamiento lo animaliza y vuelve cómico al mismo tiempo[10],

[9] En la jácara "A la orilla de un pellejo" este personaje es un rufián traidor con gran vozarrón: "Mojagón, que del sosquín / ha sido zaino eminente, / y en los soplos y el cantar / es juntos órgano y fuelles" (vv. 69-72).

[10] Especialmente en los versos 33-34: "Amurcóle Mojagón / con jarameños mostachos", donde la voz de germanía *amurcar* ('embestir') crea —según la terminología de Susana G. Artal Maillie (*Francisco de Quevedo y François Rabelais: Imágenes deshumanizantes y representación literaria del cuerpo*,

pues su estado de embriaguez le hace tropezar y mostrarse torpe con la espada: "El vino lleva a traspiés, / la espada lleva a trasmano" (vv. 21-22). Las lágrimas que derrama ante la infidelidad de la Morra con don Lesmes ("y desbebiendo los ojos / lo que chuparon los labios", vv. 23-24) y su furia posterior no son debidas, sin embargo, a una reacción sentimental, sino a la defensa de sus intereses. Mojagón no lucha por el amor de su compañera, sino por no perder su única fuente de ingresos. Solamente cuando ve peligrar su medio de vida, el manso se torna tan bravo como un toro. En segundo lugar, algunos elementos de la indumentaria del personaje son típicamente rufianescos: el *sombrero* (v. 45) y la *espada* (v. 22) que porta. Los *mostachos jarameños* (v. 34) con los que ataca —a modo de arma— a su adversario, las *liendres* de su cabeza (v. 58) y los harapos con que viste (v. 100) completan la descripción degradante del cornudo.

Su oponente en la pugna por casarse con la Morra es don Lesmes[11]. Varias notas distintivas lo relacionan con el tipo del caballero chanflón[12]: presume de un título y una nobleza falsos, que no le corresponden ("aquel muchísimo hidalgo", v. 6); es pobre y sobrevive con la comida que reparten en los conventos ("que come de sopa en sopa", v. 7); y participa en *jueguecillos* (v. 10) de los que sale malparado ("cuando a Currasco, en el truco, / quedó a deber un sopapo", vv. 11-12), quizás a causa de su excesiva afición al vino,

---

Pamplona, Eunsa, 2012, p. 122)— una "imagen deshumanizante sin mención explícita del elemento no humano" a través de una construcción verbal. María José Alonso Veloso constató en las letrillas satíricas y burlescas "la obsesión de Quevedo por buscar en el mundo animal ejemplos que traigan de forma automática al lector la imagen de un cornudo" (*El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, p. 42).

[11] Este mismo nombre designa a un personaje (v. 4) del poema titulado *Buscona que busca coche para el Sotillo la víspera* ("Dice el embajador que le prestara"). Como *don Lesmes de Calamorra* (v. 5) y *don Calamorra* (v. 21) aparece en el romance "Con mondadientes en ristre", representando a "un figura de guedejas". Caracterizado como un bravo se halla en la jácara "A la orilla de un pellejo", donde se denomina *Calamorra* (v. 21) sin más.

[12] Ya lo vio así Ignacio Arellano (*op. cit*., p. 89), quien cataloga a don Lesmes de Calamorra como "falso hidalgo parásito".

pues "bebe de ramo en ramo" (v. 8)[13]. Tras su derrota física resulta de nuevo vencido por Mojagón, pero ahora dialécticamente. Frente a las excelsas cualidades córneas que el protagonista destaca de sí mismo, la categoría de su contrario aparece rebajada: tiene "pocos cuernos y de paño" (v. 102) y debe conformarse por ello con rameras de nivel inferior ("Visite sin almohadas / gente de estera de esparto", vv. 105-106). Por último, su condición de judío se revela en la alusión a Pilatos ("váyase a casar don Lesmes / con la moza de Pilatos", vv. 115-116)[14] y a una barrena con la que agujerear la madera de las imágenes de Semana Santa ("[no le puede faltar, v. 117] una barrena en los pasos").

Como ya se ha adelantado, la Morra es el personaje femenino que completa el triángulo amoroso planteado. A esta se dirige explícitamente el parlamento de Mojagón ("—la dijo a ella—", v. 39), pero su réplica o su decisión final respecto a la propuesta de matrimonio no se registran en el poema. El protagonista masculino decide por ella: se casarán rápidamente y por todo lo alto ("Venga en volandas el cura, / habrá boda como el brazo", vv. 113-114). Junto a la tópica venalidad femenina, que determinará la elección del pretendiente con mayor *hacienda* (v. 82 —aunque insignificante y ridícula—), no faltan indicios de la lubricidad convencional del tipo: los "dos mozuelos mejicanos" (v. 110) que Mojagón ofrece "en arras" (v. 109) a la novia aluden dilógicamente a 'monedas de oro' y 'clientes sexuales' que la "cubrirán de pesos" (v. 111). La indignidad cómica del cornudo no puede ser mayor: no solo consiente la infidelidad de su mujer, sino que la propicia por duplicado desde el mismo momento en que concierta su boda. Las referencias a la sífilis y a la aparatosidad de los guardainfantes de la época son también tópicas en la caracterización de las figuras femeninas de la poesía burlesca:

vio en el estrado su hembra

[13] Esto es, 'de taberna en taberna', a cuyas puertas se solía poner un ramo verde de oliva.

[14] Sobre las connotaciones de judaísmo en Pilatos, véase Ignacio Arellano, *op. cit*., pp. 94-95.

con guardainfante plenario,
de los que llaman las ingles
guarda infantes y caballos (vv. 25-28)

EL LOCUTOR BURLESCO Y EL PARADIGMA COMPOSITIVO

La situación comunicativa presente en el romance combina la forma exegemática inicial (vv. 1-38) con el monólogo posterior de un locutor burlesco (vv. 39-120)[15]. El narrador ficticio utiliza la tercera persona gramatical, caracteriza ridículamente a los aspirantes a maridillo y relata la escena de su violento enfrentamiento. El uso de un léxico avulgarado (*cas*, *chismar*, *sopapo*, *reventar*, *chupar*, *empellón*, *de buces*) y de germanía (*zamparse*, *caballos*, *amurcar*) refuerza desde el arranque del poema la sensación cómica y degradadora.

La voz a la que escuchamos hablar en primera persona es la de Mojagón, quien enumera cínicamente sus perfecciones como cornúpeta. Su intervención, pese al bajo estilo que lo caracteriza, está muy bien estructurada desde el punto de vista retórico. Su *dispositio* tripartita se ajusta al modelo más frecuente del discurso oratorio. Un breve exordio —con fuerte carga sexual— logra atraer la atención de la Morra, destinataria interna de sus palabras: "No chiste […], / que en el chiste vengo a darlos" (vv. 39-40). La exposición de su causa se desarrolla en la extensa argumentación de sus méritos como novillo (vv. 41-80), en la declaración de su hacienda (vv. 81-100) y en la refutación del competidor (vv. 101-108). La conclusión que cierra la *oratio* irónica del locutor da por hecha su elección como marido sufrido, rebajando las aspiraciones

[15] "Le poète crée parfois deux instances d´énonciation, l´une d´elles, subordonnée à l´autre, devant préciser les circonstances du discours ou l´identité du personnage qui s´exprime. On désignera cette deuxième instance d´énonciation en parlant d´instance secondaire", Samuel Fasquel, *Quevedo et la poétique du burlesque au XVII^e siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011, p. 130. Ignacio Arellano señaló que esta fórmula locutoria mixta se reitera con frecuencia en la poesía burlesca de Quevedo (*op. cit*., p. 218).

maritales de don Lesmes a una posible boda judía "con la moza de Pilatos" (v. 116). Los rasgos de oralidad en el soliloquio son patentes[16]: las interrogaciones retóricas dirigidas a la Morra (vv. 41-52, 54-60, 63-68, 77-78), la presencia de deícticos ("*aqueste* sombrero", v. 45; "*Este* es marido bonete", v. 101; "en arras *te* quiero dar", v. 109) y el predominio en la *compositio* de breves períodos de miembros paralelísticos ("¿No doy cristal a linternas? / ¿No doy a cuchillos cabos?", vv. 47-48) y del estilo suelto:

> ¿Hasme visto tener celos,
> ni por sueños ni burlando?
> ¿Dióseme jamás un cuerno
> de que se me diesen tantos?
> Las veces que es menester,
> ¿no tengo el sueño en la mano?
> ¿Hame faltado modorra
> en yendo el retozo largo? (vv. 49-56)

El paradigma compositivo del romance parodia la fórmula jurídica para alegar servicios[17]. Los "méritos con que uno pretende ser atendido y preferido en lo que desea, pide y pretende, ponderando sus acciones, hazañas, estudios, etc." (*Autoridades*, *s. v.* alegar servicios)[18] resultan ser, grotescamente, las virtudes como novillo del protagonista —lo que constituye un encomio irónico de

[16] Samuel Fasquel (*op. cit*., pp. 148-154) estudia varios procedimientos que ponen de manifiesto la función fática en la poesía burlesca de don Francisco: los apóstrofes explícitos a los destinatarios del discurso, el recurso a la *evidentia* de ciertos verbos de percepción y el suspense introducido por ciertas fórmulas coloquiales.

[17] Otras adaptaciones risibles —más frecuentes— de estereotipos legales son el testamento y la premática burlescos. Véase al respecto Ignacio Arellano, *op. cit*., pp. 222-224.

[18] Con la abreviatura *Autoridades* se remite al *Diccionario de Autoridades*, ed. facsimilar, Gredos, Madrid, 1990, 3 vols.

los cuernos[19]— y sus bienes irrisorios. Mojagón, cual abogado defensor de sí mismo en un alto tribunal, funda el derecho de su causa en "las leyes de Toro" (v. 73)[20]. El menor rango de don Lesmes como sufrido le impide, metafóricamente, dar la réplica al orador Mojagón en la misma sala judicial: "sepa [don Lesmes] que, sin gradüarse, / no puede hablar en estrados" (vv. 107-108). Otras voces pertenecientes al léxico jurídico refuerzan en el poema la inversión paródica de estereotipos legales: *vínculo* (v. 83), *mayorazgos* (v. 84), *bienes raíces* (v. 90).

LA LENGUA BURLESCA Y EL ESTILO INGENIOSO

Los nombres propios de los personajes desenmascaran su auténtica realidad social. Los germanescos —Mojagón, Currasco y Añasco— presentan una fonética expresiva de claras connotaciones burlescas: el aumentativo *–ón* caricaturesco, la vibrante múltiple y la palatal nasal, respectivamente[21]. Su sola mención connota la calidad de bravo, valiente o jaque de sus portadores. Don Lesmes es un nombre vulgar que entra en contradicción con la ridícula pretensión de titulación nobiliaria, "desmistificada por la 'improporción' entre ambos elementos"[22]. La Morra, además de presentar un artículo que trasluce marginalidad, evoca —entre otros posibles— el significado de 'riña con golpes'[23], que se aviene perfectamente con la escena inicial del romance.

[19] "Se escoge un tema indigno y se señalan sus aspectos positivos, en contra de la opinión común", Rodrigo Cacho Casal, *op. cit*., p. 169. Sobre los posibles modelos italianos de esta modalidad adoxográfica en la poesía burlesca de Quevedo, véanse las páginas 169-185 de ese estudio.

[20] En uso dilógico: 'de los cornudos' y 'de la ciudad de Toro', donde en 1505 se promulgaron 83 leyes que recogían y actualizaban el corpus legislativo medieval de la corona de Castilla.

[21] Para la onomástica de germanía en la poesía satírico burlesca de Quevedo, véase Ignacio Arellano, *op. cit*., pp. 153-154.

[22] Ignacio Arellano, *op. cit*., p. 152.

[23] *Andar al morro o a la morra*: "Frase vulgar que vale lo mismo que reñir, empelotarse los unos contra los otros y contender de obra y de palabra" (*Autoridades*).

En cuanto a las realidades designadas, no podían faltar las referencias a las funciones orgánicas primarias: comer ("que come de sopa en sopa", v. 7; "aun siendo ajenos los platos", v. 68; "¿Para abrir el apetito, […]", v. 77), beber hasta emborracharse ("y bebe de ramo en ramo", v. 8; "El vino lleva a traspiés", v. 21; "lo que chuparon los labios", v. 24; "las viñas en las tabernas, / las vendimias en el trago", vv. 91-92), dormir ("¿no tengo el sueño en la mano? / ¿Hame faltado modorra", vv. 54-55) y copular ("los halló juntos a entrambos", v. 20; "[…] en una silla / la estaba marideando", vv. 29-30; "en el chiste vengo a darlos", v. 40; "en yendo el retozo largo", v. 56; "dos mozuelos mejicanos, / que te cubrirán de pesos", vv. 110-111). Dos elementos tópicos acentúan el envilecimiento de la ambientación en este universo burlesco: los piojos en la cabeza del cornudo (vv. 57-58) y la vestimenta, que ridiculiza a quien la lleva —en este caso, a la Morra, con su extraordinario guardainfante— y manifiesta la indignidad del individuo —en concreto, de Mojagón, por sus trapos.

La destacada presencia en el romance de las frases hechas se anuncia desde su primer verso, "Echando verbos y nombres", donde se modifica la fórmula usual (*echar verbos*: 'decir improperios, blasfemar') por la adición de un elemento nuevo[24]. Otros modismos en el texto exegemático fijan el tono coloquial, propio del género burlesco: *hecho de hieles* (v. 17), *viene y toma* (v. 35), *una de todos los diablos* (v. 36). Los clichés vulgares puestos en boca de Mojagón revelan su condición de figura ridícula y ayudan a caracterizar su bajo nivel social y cultural: *tener el sueño en la mano* (v. 54), *decir esta boca es mía* (v. 67), *de chicha y nabo* (v. 96). No obstante, desde el punto de vista estilístico son más funcionales las frases hechas que renuevan su formulación por medio de la agudeza conceptual o verbal. Un par de ejemplos: la Morra no encontraría otro sufrido equiparable al locutor aunque lo

[24] Para la ruptura de los clichés en la poesía burlesca de Quevedo, véase Ignacio Arellano, "Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo", *La Perinola*, 1 (1997), pp. 24-30. En el apéndice de frases hechas que figura al final de este artículo (pp. 32-38) se anotan cinco de las presentes en nuestro poema: *dar en el chiste*, *de chicha y nabo*, *echar verbos*, *escoger a moco de candil* y *hecho de hieles*.

buscase a moco de Rastro[25] (v. 44, en vez de *a moco de candil*, 'cuidadosamente'), y Mojagón sabe *lo que se cuerna* (v. 103) en lugar de *lo que se tiene*.

Otros elementos lingüísticos cómicos en el poema son: el diminutivo *–illo* con valor irónico (don Lesmes tuvo "un jueguecillo de manos" con Currasco, al que "quedó a deber un sopapo", vv. 10-12); el superlativo *–ísimo* con connotaciones burlescas e intención de denuncia ("aquel muchísimo hidalgo", v. 6); el neologismo *maridear* (v. 30) con el significado de 'ejercer la función sexual del marido'[26]; y los términos de germanía, caracterizadores de una atmósfera rufianesca: *zamparse*, *caballos*, *amurcar*, *hacer el buz* o *vaca*.

En cuanto al estilo conceptista de la composición, destaca la ingeniosidad de sus agudezas por semejanza y por exageración y de determinados juegos de palabras[27]. Solo comentaré algunos casos significativos, remitiendo para los demás a la anotación del poema. La consideración de los cuernos como armas atacantes permite la metáfora "trastos" (v. 14, "se llaman comúnmente la espada, daga y otras armas del uso", *Autoridades*). Mojagón es el "amargo" de la Morra (v. 17) no solo por estar "hecho de hieles" (v. 17, 'enfadado y furioso'), sino porque su presencia le conlleva el disgusto de no poder retozar (o seguir retozando) con otros. Las liendres del cornudo embisten "como unos toros" en su cabeza (v. 57). La eficacia retórica del alegato que el sufrido hace de sus 'méritos' lo

[25] El rastro funciona como alusión a los cuernos, pues era el "lugar público donde se matan las reses para el abasto del pueblo" (*Autoridades*).

[26] Quevedo osciló en el uso de *maridear* y *maridar*, pues a este último verbo remiten sendos ejemplos en una jácara y un baile: "del que, maridando arreo, / está amagando de novio" (vv. 9-10 de la jácara "Allá vas, jacarandina") y "En el alma me pesa, amiga mía, / el verte maridada" (vv. 116-117 del baile "A las bodas de Merlo"). María José Alonso Veloso señaló ambos casos (*Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2005, p. 246).

[27] Sobre los recursos estilísticos presentes en la poesía satírico burlesca de Quevedo, véanse Ignacio Arellano, *op. cit*., pp. 278-313, y del mismo autor, *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 17-25.

asemeja a un jurista "como Antonio Gómez" (v. 75)[28]. El tamaño reducido de los cuernos de don Lesmes y su baja calidad explican su calificación como "marido bonete" (v. 101, siendo *bonete* 'adorno de la cabeza —de tela de paño a veces— con cuatro pequeños picos que salen de las cuatro esquinas')[29]. La cornamenta del protagonista, identificada metafóricamente con su pelo, es tan colosal que lo que le sobra —al peinarla o cortarla— tapa muchas calvicies ajenas: "socorro abundantemente / a muchos esposos calvos" (vv. 71-72). El arca del cornudo, en fin, contiene tantos harapos que se equipara con la de Noé:

> Arca es cosa de Noé
> de el diluvio que yo aguardo;
> que, enjuto, me sacará
> una talega de trapos. (vv. 97-100)

La dilogía es el juego de palabras más reiterado, vinculado especialmente a segmentos contextuales de contenido sexual: *caballos* (v. 28, 'animales' y 'tumores o apostemas que se hacen en las ingles procedidos de bubas'), *estrados* (v. 108, 'salas de justicia' y 'habitaciones donde las señoras recibían las visitas, en este caso, para mantener relaciones sexuales'), *pesos* (v. 111, 'moneda mejicana de oro' y 'carga física de los cuerpos durante el coito') o *vaca* (v. 119, del verbo vacar: 'quedar vacío, libre' y sustantivo germanesco: 'prostituta tributaria de un rufián'). Finalmente, también se registran un calambur tópico ("¿Abro puerta sin toser, / y sin decir: «Yo soy *c´abro*»", vv. 65-66) y una disociación cómica de la voz *guardainfante* ("guarda infantes y caballos", v. 28).

[28] Jurisconsulto toledano del siglo XVI, profesor en la Universidad de Salamanca y autor de un famoso *Comentario a las leyes de Toro*.

[29] Compárese Cetina: "de pura invidia los matan [*en alusión a aves como el fénix o los "Bocheçucare"*] por quitarles los cuernos, los cuales traen después los hombres en los bonetes por ornamentos de las cabezas y por suplir por arte aquello en que la naturaleza los hizo faltos", *Paradoja de los cuernos*, Madrid, Clásicos El Árbol, 1981, p. 17.

Presento a continuación el texto del romance y su anotación.

Alega un marido sufrido sus títulos en competencia de otro

Romance 85

Echando verbos y nombres, cuando a Currasco, en el truco,
a fuer de vocabulario, quedó a deber un sopapo),
se zampó en cas de la Morra la pedía por esposa
Mojagón a puntillazos. para mejorar de trastos,
Chismáronle que don Lesmes, y ser atril de San Lucas,
(aquel muchísimo hidalgo, siendo el toro de San Marcos.
que come de sopa en sopa Mojagón, hecho de hieles,
y bebe de ramo en ramo, como quien era su amargo,
después que le sucedió reventando de marido,
un jueguecillo de manos, los halló juntos a entrambos.
El vino lleva a traspiés, "De moños de Medellín,
la espada lleva a trasmano; si me peino o si me rapo,
y desbebiendo los ojos socorro abundantemente

lo que chuparon los labios, a
muchos esposos calvos.
vio en el estrado su hembra "Sobre
las leyes de Toro
con guardainfante plenario, se alegan
mis cartapacios,
de los que llaman las ingles tanto
como Antonio Gómez,
guarda infantes y caballos. aunque
en diferentes casos.
Don Lesmes, que en una silla "¿Para abrir el
apetito,
la estaba marideando, es mi *coram*
vobis barro?
al ruido se levantó Que hay
maridillo que da
con olor de sobresalto. a los adúlteros
asco.
Amurcóle Mojagón "Pobre
soy; mas todavía
con jarameños mostachos; tengo alguna
hacienda a cargo,
y viene y toma, y luego hizo y un
vínculo *excomunionis*,
una de todos los diablos. a falta de
mayorazgos.
Dio con él, de un empellón,
"Demando para mí mismo,
de buces detrás de un banco. con
reverendas de Añasco,
"No chiste —la dijo a ella—, comadre
de maletones,

que en el chiste vengo a darlos. 40 a quien anticipo el parto:
"No ha tres años que me tratas? "Yo tengo, aunque no son muchos,
¿Puedes escoger velado bienes raíces y ramos: 90
que me iguale, aunque le busques las viñas en las tabernas,
un siglo a moco de Rastro? las vendimias en el trago;
"¿No cubre aqueste sombrero 45 "pocas, mas buenas alhajas:
todas las reses de el Pardo? horma para los zapatos,
¿No doy cristal a linternas? bigotera de gamuza, 95
¿No doy a cuchillos cabos? golilla de chicha y nabo.
"¿Hasme visto tener celos, "Arca es cosa de Noé
ni por sueños ni burlando? 50 de el diluvio que yo aguardo;
¿Dióseme jamás un cuerno que, enjuto, me sacará
de que se me diesen tantos? una talega de trapos. 100
"Las veces que es menester, "Este es marido bonete,
¿no tengo el sueño en la mano? pocos cuernos y de paño:
¿Hame faltado modorra 55 quien sabe lo que se cuerna,

en yendo el retozo largo? es todo tela y damascos.

"¿No amurcan, como unos toros, "Visite sin almohadas

aun las liendres en mis cascos? gente de estera de esparto:

¿No me has visto hacer el buz sepa que, sin gradüarse,

porque nos hagan el gasto? no puede hablar en estrados.

"Yo no veo lo que miro; "En arras te quiero dar

yo no digo lo que hablo. dos mozuelos mejicanos,

¿Dicen cosa que no crea? que te cubrirán de pesos,

¿Veo bultos que no trago? aunque se los hagas falsos.

"¿Abro puerta sin toser, "Venga en volandas el cura;

y sin decir: "Yo soy c´abro"? habrá boda como el brazo:

¿He dicho esta boca es mía, váyase a casar don Lesmes

aun siendo ajenos los platos? con la moza de Pilatos;

"que no le puede faltar,

por la parte de su amo,

el dote al diablo; y, si vaca,

una barrena en los pasos.

El Parnaso español, pp. 614-615; *OP*, vol. III, núm. 760[30]

Epígrafe: En realidad, el protagonista del poema encarece sus 'virtudes' como cornudo para llegar a adquirir la condición de marido —más exactamente, de maridillo. La parodia de estereotipos legales se apunta ya en el verbo *alegar*: "Proponer, traer por la causa que se defiende las razones y motivos que hay para probar y justificar su derecho, ahora sea por escrito —fundándolo con las leyes y autoridades de los autores—, ahora sea verbalmente, como hacen los abogados en los estrados y tribunales" (*Autoridades*). *Título*: tanto "renombre o distintivo con que se conoce alguna persona por sus virtudes o hazañas" (en uso metonímico por las 'virtudes' mismas), como "causa, razón, motivo o pretexto" (*Autoridades*).

1 *Echando verbos y nombres*: juega con el modismo *echar verbos*: 'echar pestes, maldecir'; *verbos*: "en plural vale juramentos, o expresiones de enojo. Úsase solo en la frase echar verbos" (*Autoridades*). Véase Quevedo: "Empezó el maridillo a echar verbos: "¿Alguacil en mi casa?", y en esto iba y venía" (*Cuento de cuentos*, p. 63)[31] y "El Cambray echaba verbos, / y la Holanda espumarajos" (vv. 145-146 del romance "Mirábanse de mal ojo"). La variante *decir verbos* figura en el romance "Estábame en casa yo": "Fuéronse diciendo verbos, / si entraron diciendo dacas" (vv. 13-14).

2 *a fuer de*: "como, a modo de". Sobre la apócope de *fuero* en esta locución prepositiva véase *Covarrubias* (*s. v.* fuero)[32]: "Esta

[30] En referencia, respectivamente, a: Francisco de Quevedo, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas*, ed. Ioseph González de Salas, Madrid, Pedro Coello, 1648; y, del mismo autor, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua (*op. cit.*). Puntúo el texto según mi criterio.

[31] Véase Francisco de Quevedo, *Cuento de cuentos*, ed. Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. I, t. I, pp. 35-77.

[32] Cito siempre por Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2006.

palabra fuero se contrae, o por mejor decir se corta, perdiendo della la *o*, y decimos *fuer*, aunque rústicamente". Compárese Quevedo: "Que no sea enferma de sangre lluvia, que es torpeza salir un hombre almagrado a fuer de oveja o carnero" (*Capitulaciones matrimoniales*, p. 203)[33].

3 *se zampó en cas de la Morra*: 'entró brusca y rápidamente en casa de la Morra'; *zamparse*: "meterse de golpe o apresuradamente en alguna parte" (*Autoridades* y *Léxico*)[34]; en *Autoridades* se ejemplifica con *El Tacaño*, cap. 15: "Angustieme de manera que me determiné de zamparme en un bodegón"[35]. *Cas*: voz perteneciente al estilo bajo, "lo mismo que casa, y aún así se dice en muchos lugares hablando con poco reparo y abreviando la pronunciación" (*Autoridades*). *La Morra*: nombre con implicaciones vulgares y rameriles; *morra*: "la parte superior y redonda de la cabeza" (véase Quevedo, romance "Anilla, dame atención": "sin temer que tijeritas / le trasquilasen la morra", vv. 29-30); sin embargo, aquí parece remitir conceptualmente a la frase hecha *andar a la morra*: 'andar riñendo, darse golpes' —lo que hace Mojagón con don Lesmes por causa del personaje femenino—, como en la jácara quevediana "Descosido tiene el cuerpo" ("Dice que el pulso me falta; / pues andemos a la morra; / cachetes, y no aforismos, / se lo dirán en la cholla", vv. 45-48) y en el canto segundo del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* ("andan los paladines a la morra", v. 2).

4 *Mojagón a puntillazos*: *Mojagón*: nombre con connotaciones rufianescas que guarda relación paronomástica con *mojicón* ("el golpe que se da a puño cerrado, por otro nombre puñada", *Covarrubias*). Es posible que también evoque los vocablos *mojón* ('bebedor', *Léxico*) y, maliciosamente, *mojar* ('realizar el

[33] Véase Francisco de Quevedo, *Capitulaciones matrimoniales*, ed. Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. II, t. I, pp. 195-208.

[34] La abreviatura *Léxico* remite a José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1977.

[35] Véase Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Real Academia España-Galaxia Gutenberg, 2011, lib. III, cap. 2, p. 112.

acto sexual', *Léxico*). Aparece como valentón en la jácara "A la orilla de un pellejo", v. 69, y en el epígrafe de la que empieza "Embarazada me tienen" (*Mojagón, preso, celebra la hermosura de su iza*). *A puntillazos*: 'a puntapiés'.

5 *Chismáronle que don Lesmes*: 'le fueron con el chisme de que don Lesmes [pedía por esposa a la Morra, v. 13]'. *Chismar*: "decir o hacer algo que sea chisme" (*Autoridades*); se ejemplifica con el *Entremetido* de Quevedo: "habla claro que, aunque no te entienda, te chismaré todo"[36]. Su complemento directo continúa, tras los incisos que caracterizan al competidor de Mojagón, en el v. 13. *Don Lesmes*: "nombre burlesco que se contradice con el tratamiento del don"[37]; lo que implica una burla de sus aspiraciones nobiliarias. Nótese que el apellido de este personaje, Calamorra, se disocia en *ca la morra*, expresión paronomástica de *cas de la Morra*. Se alude a él en los poemas "Dice el embajador que le prestara" ("Don Lesmes, que le pesa, y que se holgara", v. 4) y "Con mondadientes en ristre" ("don Lesmes de Calamorra, / que a las doce, por las calles, / estómago aventurero", vv. 5-7).

6 *muchísimo hidalgo*: uso irónico del superlativo *–ísimo*, de frecuente utilización burlesca (como en "érase un naricísimo infinito", v. 12 del famoso soneto *A un nariz*, o "un maridísimo viejo", v. 4 del romance "Ansí a solas industriaba"). Véase también *La fortuna con seso y la Hora de todos*: "Había hecho un bellaco una muchísima casa de grande ostentación", p. 599[38].

7 *sopa*: "la comida que dan a los pobres en los conventos por ser la mayor parte de ella pan y caldo" (*Autoridades*); se ejemplifica con *El Tacaño*, cap. 15: "Y si tanta prisa tenéis, yo me voy a la sopa

[36] Véase Francisco de Quevedo, *El entremetido y la dueña y el soplón*, ed. Miguel Marañón Ripoll, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 31 (2006), p. 60.

[37] Nota de Ignacio Arellano-Lía Schwartz en su edición de Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1998, p. 435, n. 5.

[38] Cito por Francisco de Quevedo, *La Fortuna con seso y la Hora de todos*, ed. Lía Schwartz, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. I, t. II, pp. 573-810.

a San Jerónimo"[39]. Forma parte del ideal de vida despreocupada del pícaro locutor del poema "Mejor me sabe en un cantón la sopa, / y el tinto con la mosca y la zurrapa" (vv. 1-2).

8 *ramo*: 'taberna', por metonimia; "generalmente se ponía a la puerta de las tabernas [un ramo verde de oliva] y quería indicar que allí se vendía vino, y cuando éste se terminaba, se quitaba el ramo de la puerta" (*Léxico*). Véase Quevedo: "Como tórtola viuda / quedé, pero no sin ramo, / pues en el de una taberna / estuve arrullando tragos" (vv. 39-42 de la jácara "Todo se sabe, Lampuga"); "tejed a mi cabeza una corona / toda de verdes ramos de tabernas" (vv. 27-28 del canto I del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*).

10 *un jueguecillo de manos*: uso irónico del diminutivo *–illo*, pues alude al *sopapo* (v. 12) que Currasco le dio a don Lesmes en el transcurso del juego; *juego de manos*: "Las acciones festivas y de burla con que uno juega con otro, especialmente cuando intervienen golpes" (*Autoridades*).

11 *Currasco*: nombre que evoca el mundo hampesco y de valentones; *truco*: juego parecido al del billar; "suerte del juego llamado *los trucos*, que consiste en echar la bola del contrario por alguna de las troneras con la propia bola, lo cual se llama truco bajo, y alto cuando se echa por encima de la barandilla y vale dos rayas" (*Autoridades*).

14 *trastos*: "se llaman comúnmente la espada, daga y otras armas del uso" (*Autoridades*); es metáfora por 'cuernos'. Covarrubias comentó esta semejanza: "Los animales con cuernos parece habérselos dado naturaleza por armas, como dijo Horacio, 2 *Sermonum*, *saty*. 1: "Dente lupus, cornu Taurus petit", etc" (*s. v.* cuerno).

15-16 *y ser atril de San Lucas*, / *siendo el toro de San Marcos*: "San Lucas tiene por animal emblemático al toro; a menudo se le representa escribiendo el Evangelio sobre los cuernos

[39] Compárese la edición citada de *La vida del Buscón*, lib. III, cap. 2, p. 111. Otro ejemplo en la misma obra: "Cuando esto nos falta, ya tenemos sopa de algún convento aplazada" (lib. II, cap. 6, p. 96).

del toro, que le sirven de atril; *atril de San Lucas* es, pues, 'cuernos', y la fiesta de San Marcos, en algunos lugares se festejaba enguirnaldando y corriendo a un toro; nueva alusión a los cuernos"[40]. Compárese Jacinto Alonso Maluenda: "¿Cómo, siendo agudo y bravo, / todos te corren a ti, / sin ver que del libro eres / de San Lucas el atril?" (vv. 65-68 del *Romance a un protosufrido*, "Escúchame un rato atento")[41].

17 *hecho de hieles*: 'furioso' y 'borracho'; juego dilógico asociado a la borrachera en germanía. Anotó estos significados Antonio Azaustre en *Cuento de cuentos*: "Y de una hasta ciento, que se descalzaban de risa de ver al viejo hecho de hiel" (ed. cit., p. 55, n. 137). *Hiel*: "Cuando queremos encarecer la amargura de alguna cosa, decimos ser más amarga que la hiel. Los trabajos, las adversidades, los desgustos, llamamos hieles. Este humor, cuando se enciende, hace al hombre y al bruto animoso y furioso" (*Covarrubias*). Véase también el inicio de *La Fortuna con seso y la Hora de todos*: "Júpiter, hecho de hieles, se desgañifaba poniendo los gritos en la tierra" (ed. cit., p. 577).

18 *su amargo*: en correspondencia dilógica con *hieles*. Mojagón era el *amargo* de la Morra porque su presencia le ocasionaba el disgusto de interrumpir su solaz sexual con los clientes; *amargo*: "Por translación vale sensible, penoso, contrario a lo que se desea y apetece el ánimo, y que ocasiona disgusto y pena" (*Autoridades*). Compárese Quevedo: "No ha menester comer cosas dulces la que quedó tan amarga [*al enviudar Justa*]" (*Segunda parte del entremés de Diego Moreno*, p. 345)[42].

[40] Nota de Ignacio Arellano-Lía Schwartz, ed. cit., pp. 490-491, a los versos "También he venido a ser / regocijo de los santos, / pues siendo atril de San Lucas, / soy la fiesta de San Marcos" (vv. 21-24) del romance *Dotrina de marido paciente* ("Selvas y bosques de amor"). Para estas expresiones referidas a los maridos sufridos, véase Ignacio Arellano, "Sobre Quevedo: cuatro pasajes satíricos", *Revista de Literatura*, LXXXVI (1981), pp. 165-169.

[41] Cito a este autor por Ignacio Arellano, *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa*, Pamplona, Eunsa, 1987.

[42] Los textos de los entremeses de Quevedo se toman siempre de la ed. cit. de Arellano-García Valdés, *Teatro completo*.

19 *reventando de marido*: metáfora, 'haciendo violenta exhibición pública del sentimiento esperable en un marido'; *reventar*: "violentar o hacer fuerza alguna pasión o afecto" (*Autoridades*). Compárese Quevedo: "Retratóse con calza y gorra y bota, / reventando de gala" (vv. 29-30 del poema *A un tabernero*, "Este que veis hinchado como cuero").

22 *la espada lleva a trasmano*: quiere decir que no acertaba a coger la espada por el estado de embriaguez en que se encontraba; *a trasmano*: locución adverbial, "fuera del alcance o del manejo habitual y cómodo de la mano" (*DRAE*).

23 *desbebiendo los ojos*: metáfora degradante, 'llorando'; *desbeber*: "orinar o expeler lo que se ha bebido. Es voz familiar y jocosa" (*Autoridades*).

24 *chuparon*: posible dilogía, 'bebieron' y 'robaron'. Quizás Mojagón también *quedó a deber* (v. 12) el vino que bebió.

25 *estrado*: silepsis; "el lugar o sala cubierta con la alfombra y demás alhajas del estrado, donde se sientan las mujeres y reciben las visitas" y "las salas de los consejos y tribunales reales, donde los consejeros y oidores asisten para oír las causas, juzgarlas y sentenciarlas" (*Autoridades*). El estrado —en el primer sentido— era signo de posición social relevante; se trata, por tanto, de un uso indebido en el contexto de los protagonistas del romance. Una vez en el estrado —en el sentido judicial—, tras haber descubierto al adversario en pleno acto sexual en esa sala, Mojagón da comienzo a su 'alegato'. Compárese Quevedo: "si en los estrados las vieres / que ganan más que el varón / chitón" (vv. 19-21 de la letrilla "Santo silencio profeso"); "Vusted se sienta en estrado / como togado ministro, / y ya son cama de campo / el jergón y el colchoncillo" (vv. 13-16 del romance "Hagamos cuenta con pago"); "[enemigo] de mujeres en estrado sin tener estado" (*Capitulaciones matrimoniales*, ed. cit., p. 199).

26 *guardainfante plenario*: burla tópica del tamaño exagerado de esta prenda; *guardainfante*: "cierto artificio muy hueco, hecho de alambres con cintas, que se ponían las mujeres en la cintura y sobre él ponían la basquiña" (*Autoridades*). Su enorme volumen, al que se alude con el adjetivo *plenario* ("lleno, entero,

cumplido y que no le falta nada", *Autoridades*), connota rasgos de prostituta en la Morra. Compárese Quevedo: "Salía de su casa una buscona piramidal, […] dando paso a un inmenso contorno de faldas […]. Cogiola la Hora y volviéndose del revés las faldas del guardainfante y arboladas, la sorbieron en campana vuelta" (*La Fortuna con seso y la Hora de todos*, ed. cit., p. 611). Don Francisco utilizó el mismo adjetivo para aludir a un hombre muy charlatán: "Un hablador plenario que, de lo que le sobra de palabras, a dos leguas pueden moler otros diez habladores" (*La Fortuna con seso y la Hora de todos*, ed. cit., p. 603).

27-28 *de los que llaman las ingles* / *guarda infantes y caballos*: dilogía en *caballos*, de manera que se alude tanto a la magnitud del guardainfante, capaz de ocultar niños, como a la sífilis; *caballos*: "se llama también el tumor o apostema que se hace en la ingle, procedido de bubas" (*Autoridades*). Véase Quevedo: "sus naguas de punta en blanco / y su par de guardaniños" (vv. 7-8 del romance "Hagamos cuenta con pago")[43]; "Es moza, mas de caballos / ingleses de mala casta" (vv. 5-6 del romance "A Marica la Chupona"); "Y hasta las trongas de Madrid peores / los llenaron a todos de caballos / y mal francés al buen francés volvieron" (vv. 12-14 del soneto "Vino el francés con botas de camino").

29 *en una silla*: dilogía: 'mueble para sentarse' y 'silla de montar a caballo'; con evidentes connotaciones sexuales en la segunda acepción, relacionada con los *caballos* del verso anterior.

30 *marideando*: 'ejerciendo sexualmente de marido'; neologismo. Véase Quevedo: "y examinado de nuca / he maridado los reinos" (vv. 15-16 del romance "Ansí a solas industriaba"), "del que, maridando arreo" (v. 9 de la jácara "Allá vas, jacarandina"), "el verte maridada" (v. 117 del baile "A las bodas de Merlo"). Para *maridear* con el significado de 'casarse', véase *Cartas del caballero de la Tenaza*: "Maridee por otra parte, que yo he determinado morir

[43] Ignacio Arellano ("En torno a la anotación filológica de textos áureos y un ejemplo quevediano: el romance «Hagamos cuenta con pago»", *Criticón*, 31 (1985), p. 22) anotó en *guardaniños*: "sinónimo chistoso de guardainfante".

ermitaño de mi rincón" (p. 244)[44]. Quevedo creó otras palabras por derivación a partir de *marido*: "maridísimos de bien" (v. 26 del romance "Mi marido, aunque es chiquito"), "un maridísimo viejo" (v. 4 del poema "Ansí a solas industriaba"), "el arte maridón" (*Capitulaciones matrimoniales*, p. 201), "hay platicantes de cornudo y aprendices de maridería" (*Sueño de la Muerte*, p. 463)[45].

32 *con olor de sobresalto*: animalización de don Lesmes, que 'huele' la embestida del enemigo. Juega dilógicamente con *sobresalto*: 'acometida repentina' y —en la locución adverbial *de sobresalto*— 'de improviso, impensadamente'.

33 *Amurcóle*: 'lo embistió'; *amurcar*: "enfurecerse, embestir con rabia, en sentido literal, el toro; en sentido figurado se aplica también a las personas" (*Léxico*). Véase Quevedo: "amotinada la edad, / el cuerpo se le espeluza, / los eneros se le encienden, / las canas mismas amurcan" (vv. 173-176 del romance "Los médicos han de errar"). En *Carta de un cornudo a otro* se registra el neologismo *amurcones* ('los cornudos bravos de alto rango'): "no había de poder ser cornudo ninguno que no tuviese su carta de examen aprobada por los protocornudos y amurcones generales", pp. 271-272[46].

34 *jarameños mostachos*: los bigotes tiesos y en punta del sufrido —como si de los cuernos de un toro se tratara— son el arma atacante. Compárese *El Buscón*: "bigotes buidos, a lo cuerno" (lib. III, cap. 10, ed. cit., p. 175). Alusión tópica a cuernos en *jarameños*, pues eran muy famosos los toros de las riberas del Jarama; véase Quevedo: "y la boca de amufar / con bigotes de Jarama" (vv. 99-100 del romance "En el retrete de el mosto"); "Aguardando está un marido, / que, en acabando de serlo, / no habrá diablo que le

[44] Cito por Francisco de Quevedo, *Cartas del caballero de la Tenaza*, ed. Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. II, t. I, pp. 209-246.

[45] Cito *Los Sueños* por Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos de verdades soñadas*, ed. Ignacio Arellano, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. I, t. I, pp. 196-467.

[46] Cito por Francisco de Quevedo, *Carta de un cornudo a otro intitulada "El siglo del cuerno"*, ed. Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. II, t. I, pp. 267-274.

aguarde / más que un toro jarameño" (vv. 63-66 del romance "¿Estamos entre cristianos?"). Los bigotes afilados formaban parte de la caricatura de un valentón, como en el soneto quevediano "Su colerilla tiene cualquier mosca": "y por mostachos de un vencejo el vuelo" (v. 7).

35 *y viene y toma*: en referencia a los sucesivos embates de Mojagón contra don Lesmes. Compárese Quevedo: "Y viene, y toma, y ¿qué hace?, / y ¿qué hace?, ¿viene y toma?" (vv. 57-58 del romance "Anilla, dame atención"); "La moza, que vio esto, viene y toma y ¿qué hace?" (*Cuento de cuentos*, ed. cit., p. 47).

36 *una de todos los diablos*: "Frase con que se explica haber sucedido algún alboroto, quimera o pendencia en que anduvieron muchos revueltos y declarados unos contra otros sin forma de apaciguarse" (*Autoridades*). La recoge *Correas*: "Estuvo en un tris de suceder un desastre; una de todos los diablos" (refrán 10001)[47]. Compárese Quevedo: "Estuvo en un tris de suceder una de todos los diablos" (*Cuento de cuentos*, ed. cit., pp. 45-46).

37 *empellón*: "El golpe recio que se da para sacar violentamente alguna cosa de su lugar y asiento" (*Covarrubias*).

38 *de buces*: locución adverbial, 'de bruces, boca abajo'. Véase Quevedo: "con barba negra y bigotes de buces" (*La Fortuna con seso y la Hora de todos*, ed. cit., p. 652).

39-40 Antanaclasis en la voz *chiste*, integrada en un modismo con connotaciones sexuales en su segunda aparición; *chistar*: "querer empezar a hablar, quedarse sin hacerlo, formando solo aquel primer sonido que sale con el movimiento de los labios y percusión del aliento" (*Autoridades*); *dar en el chiste*: "frase que explica dar en el punto de la dificultad, herir en el centro o raíz del negociado, descubrir la causa oculta" (*Autoridades*), pero aquí tiene sentido obsceno el punto que quiere herir el locutor burlesco. Véase Quevedo: "Yo quiero darte en el chiste" (v. 17 del romance "Dos dedos estoy de darte"), "Yo solo la di en el chiste" (v. 41 del

[47] Cito por Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital de Rafael Zafra, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 2000.

romance "Quitándose está Medoro"), "pero yo, por no darla, / la di en el chiste" (vv. 119-120 del baile *Las sacadoras*, "En los bailes de esta casa"), "Mas viendo la mozuela que el bribón la daba en el chiste, estúvose acurrucada por escusar dimes y diretes" (*Cuento de cuentos*, ed. cit., p. 57).

42 *velado*: 'marido'; *velar*: "casar y dar las bendiciones nupciales a los desposados" (*Autoridades*). Véase Quevedo: "triste de tu velado, / que entre tanto doblón se ve cornado" (vv. 31-32 de la canción "Marica, yo confieso")[48]; "y al infausto velado" (v. 13 del poema "Ven, Himeneo, ven; honra este día"); "La mujer de quien he de ser velado" (*Entremés del marido pantasma*, ed. cit., p. 461).

44 [*escoger*, v. 42] *a moco de Rastro*: juega con la frase hecha *escogido a moco de candil*: "bien examinado" (*Covarrubias*); aquí se busca cuidadosamente un cornudo de óptima calidad en el *rastro*, que era el lugar donde se mataban las reses y abundaban despojos como los cuernos. Véase Quevedo: "Y los que para encarecer su prudencia dicen que "lo escogieron a moco de candil"" (*Cuento de cuentos*, ed. cit., p. 39); "Si hiciérades oración / por un marido de el Soto, / no os le deparara el Rastro / más Diego ni menos hosco" (vv. 61-64 del romance "La que hubiere menester"); "De puro casado temo, / si me escondo o si me tapo, / que los que no me conocen / me sacarán por el rastro" (vv. 9-12 del romance "Selvas y bosques de amor"); "Abajo, en un apartado muy sucio lleno de mondaduras de rastro (quiero decir cuernos) están los que acá llamamos cornudos" (*El alguacil endemoniado*, en *Sueños y discursos*, ed. cit., p. 262).

45-46 El sombrero del sufrido es de tamaño extraordinario para poder ocultar la excepcional cornamenta. Era una prenda tópica en los valentones, véase Quevedo: "[*los valientes de mentira*] Visten a lo rufianesco: media sobre media, sombrero de mucha

[48] Fernando Plata Parga anotó esta palabra, ejemplificando su significado con textos de Fernández de Ribera y Cervantes (véase *Ocho poemas satíricos de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1997, pp. 169-170).

falda y vuelta" (*Vida de Corte*, p. 333)[49]. Compárese Maluenda: "y al que me vio sin sombrero / miedo le he dado tal vez" (vv. 43-44 del *Romance consolando un sufrido a otro que le han robado la mujer*, "En la estafeta pasada"). El *Pardo* era un lugar famoso por sus toros; véase Quevedo: "quedaron espantados los vecinos / de ver tantos cabrones de los finos, / y al Pardo y a Buitrago en un sombrero" (vv. 6-8 del soneto "Casóse la Linterna y el Tintero").

47 *¿No doy cristal a linternas?*: las linternas, que se hacían en parte de cuerno, son voz frecuente en Quevedo para aludir a los sufridos. "La corne, débitée en plaquettes minces et translucides, tenait lieu de vitres dans les lanternes"[50]. Véase Quevedo: "por linternas los maridos, / y su pelo por cristal" (vv. 79-80 del romance "Al que de la guarda ha sido"); "¿No es mi cabeza toda calzadores, / tinteros y linternas, barba y pelo?" (vv. 3-4 del soneto "¿Es más cornudo el Rastro que mi agüelo"); "[*Diego Moreno fue*] el primero que crio desde el sombrero vidrieras de linternas" (*Sueño de la Muerte*, ed. cit., p. 464).

48 *¿No doy a cuchillos cabos?*: referencia a los mangos de cuchillo, que se hacían de cuerno. Véase Quevedo: "Que pretenda el maridillo / de puro valiente y bravo, / ser en una escuadra cabo, / siendo cabo de cuchillo" (vv. 30-33 de la letrilla "Santo silencio profeso"); "El marido y el cuchillo / al principio son de acero, / pero después los más finos / tienen el cabo de güeso" (vv. 61-64 del romance "Ansí a solas industriaba"); "Maridillo hay que retrata / los cuchillos verdaderos, / que al principio tiene aceros / y al cabo en cuerno remata" (vv. 58-61 de la letrilla "Yo, que nunca sé callar")[51]; "¿[*Habla Diego Moreno*] Encareciéronse por mi muerte los cabos de cuchillo y los tinteros?" (*Sueño de la Muerte*, ed. cit., p. 462). Compárese Gutierre de Cetina: "De cuerno se hacen linternas, cabos de cuchillos, cabos de puñales […] y extremos de otras mil cosas:

[49] Cito por Francisco de Quevedo, *Vida de Corte y oficios entretenidos en ella*, ed. Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. II, t. I, pp. 319-347.

[50] Amédée Mas, *op. cit.*, p. 109, n. 73.

[51] María José Alonso Veloso (*op. cit*., 2007, p. 58) cita este ejemplo entre las sinécdoques de "la materia por el objeto fabricado" en las letrillas de Quevedo.

que, por ser, como son, extremadas, antes se hacen de cuernos que de oro" (*Paradoja de los cuernos*, ed. cit., p. 35).

51-52 *¿Dióseme jamás un cuerno / de que se me diesen tantos?*: zeugma dilógico, 'nunca me importó tener tantos cuernos'. Juega con la frase hecha *no se me da un cuerno*: 'me importa poco'. Compárese Quevedo: "No se le dé un cuerno, aunque le sobren muchos, y si da en sentirlo, se pudrirá" (*Carta de un cornudo a otro*, ed. cit., p. 270).

53-56 El cornudo pondera su facilidad para simular que duerme si es necesario, como sucede cuando los servicios sexuales de la Morra se prolongan más de lo habitual. *Tener en la mano*: "frase con que se da a entender que una cosa se puede hacer con grandísima facilidad y sin trabajo alguno" (*Autoridades*). Véase Quevedo: "Tengo, en queriendo dormir, / sueño de pluma y de plomo, / con prometimientos velo, / y con las dádivas ronco" (vv. 29-32 del romance "La que hubiere menester"); "[*Habla Diego Moreno*] siete durmientes era con los ricos" (*Sueño de la Muerte*, ed. cit., p. 462).

57-58 Las liendres embisten como toros en la cabeza del cornudo. Hipérbole en *liendres*, pues los huevos de los piojos ya acometen bravamente antes de madurar. *Casco*: "El hueso cóncavo que cubre la cabeza y contiene dentro de sí los sesos y el celebro" (*Autoridades*); aquí, 'la parte externa de la cabeza cubierta por el cuero cabelludo'.

59 *hacer el buz*: 'reverenciar, mostrarse humilde y sumiso' (véanse *Covarrubias* y *Léxico*, *s. v.* buz). Véase Quevedo: "es mona que a los jarros hace el buz" (v. 12 del soneto "Esta cantina revestida en faz").

60 *el gasto*: alusión al precio fijado por los servicios sexuales del personaje femenino.

61 *Yo no veo lo que miro*: *Covarrubias* comenta (*s. v.* cornudo): "Hay otros bellacos, que más parecen rufianes, como lo son de sus mujeres, que maridos; dan lugar a la maldad huyendo el rostro". El marido industrioso del romance quevediano "La que hubiere menester" es "entre ciego y entre sordo" (v. 12). Compárese

Maluenda: "sordo, mudo y ciego eres" (v. 25 del *Romance a un protosufrido*, "Escúchame un rato atento").

62 *yo no digo lo que hablo*: el silencio consentidor del cornudo es tópico; véase Quevedo: "[los sufridos] usan de gran silencio por no inquietar al huésped ni espantar la caza" (*Vida de Corte*, ed. cit., p. 342). Compárese Maluenda: "Hablad casado muy alto / cuando el amante no dé, / mas si acaso os da dinero / bien será que os cartujéis" (vv. 33-36 del romance "En la estafeta pasada").

64 *bultos*: 'regalos, obsequios'. Véase Quevedo: "[*Gutiérrez aconseja a Justa*] tú no has de desechar ripio. De cada uno toma lo que te diere; así, del carnicero carne, como del especiero especias, del confitero dulces, del mercader vestidos, del sastre hechuras, del zapatero servillas, del señor joyas, del ginovés dineros […]. Todo abulta" (*Entremés de Diego Moreno*, ed. cit., p. 329).

65 *¿Abro puerta sin toser*: referencia tópica al ruido que hace el sufrido para avisar de su entrada en casa. Véase Quevedo: "¡Cuitada de mí, que es Diego Moreno! En el toser y hacer ruido antes de entrar le conozco" (*Entremés de Diego Moreno*, ed. cit., p. 338).

66 *"Yo soy c'abro"*: el calambur manifiesta el autorreconocimiento de la condición de cornudo por parte del locutor burlesco. "Los antiguos llamaron al marido de la adúltera cabrón, porque la cabra, con su lascivia, no se contenta con el ayuntamiento de un solo macho" (*Covarrubias*, *s. v.* cornudo). Quevedo utilizó el mismo juego verbal en el *Entremés de Diego Moreno*, tanto en la *Parte primera* (ed. cit., pp. 329 y 339) como en la *Segunda parte* (ed. cit., p. 348). En el *Sueño de la Muerte* se pone en boca de Diego Moreno: "¿Yo soy cabrón y otras bellaquerías que compusiste a él semejantes?" (ed. cit., p. 461).

67 *¿He dicho esta boca es mía*: La frase hecha *no decir esta boca es mía* significa "haber callado sin prorrumpir una palabra, ni desplegar los labios" (*Autoridades*). *Correas* la recoge en distintas variantes: "Sin decir esta boca es mía. Estar sin hablar ni quejarse" (refrán 21513); "No dijo esta boca es mía, no dije esta boca es mía. Por no hablar palabra" (refrán 15827). Véase Quevedo: "Que como él hallase puesta la mesa a sus horas con buen mantenimiento, no

decía «esta boca es mía»" (*Segunda parte del entremés de Diego Moreno*, ed. cit., p. 344).

68 *ajenos los platos*: la comida es proporcionada por los clientes del personaje femenino, en forma de regalo o de pago económico. Véase Quevedo: "yo digo que me pones casa y mesa / y en la mesa, capones y perdices" (vv. 3-4 de "Dícenme, don Jerónimo, que dices"), "[…] pan y carne sacas / del hueso que te sirve de cabello" (vv. 9-10 del soneto "Cornudo eres, Fulano, hasta los codos"). En *Vida de Corte* (ed. cit., p. 342) se dice que los sufridos "comen regaladamente".

69-72 El locutor tiene tanto pelo (=cuernos) que puede socorrer a los calvos con el que le cae al peinarse o raparse. *Moños* es metáfora en segundo grado (cuernos = pelo del cornudo = moños de Medellín). Alusión a los cuernos en *Medellín*, ciudad famosa por sus toros. Véase Quevedo: "La lira de Medellín / es la cítara que traigo" (vv. 5-6 del romance "Selvas y bosques de amor"); "lleva a Medellín la frente / váyase donde se va" (vv. 63-64 del romance "Al que de la guarda ha sido"); "los que peinan Medellín y barban de cabrío" (*Sueño de la Muerte*, ed. cit., p. 464). Los juegos burlescos entre cornudos y calvos se reiteran en la poesía de Quevedo: "Bien puede ser que mi testa / tenga muchos embarazos, / mas de tales cabelleras / hay pocos maridos calvos" (vv. 17-20 del romance "Selvas y bosques de amor").

73 *Sobre las leyes de Toro*: dilogía tópica en *Toro*: 'ciudad' y 'animal'; se trata, por tanto, en su segunda acepción, de la legislación que rige para los cornudos. En su primer significado alude a las 83 leyes promulgadas el 7 de marzo de 1505 en esa ciudad zamorana tras la muerte de la reina Isabel la Católica, en las que se recoge y actualiza el corpus legislativo medieval de la Corona de Castilla. Véase Quevedo: "como entramos por las sienes / entre Cervantes y Toro" (vv. 7-8 del romance "La que hubiere menester").

74 *se alegan*: 'se basan, se fundan'; *alegar*: "citar y producir a su favor la autoridad de alguna ley, texto, sentencia u dicho con sus palabras para comprobación y mayor justificación de lo que se dice y propone" (*Autoridades*). *Cartapacio*: "libro o cuaderno de papel blanco en que se anota lo que se observa leyendo u

discurriendo, y también se llama así el que sirve para escribir las materias que en las Universidades dictan los maestros" (*Autoridades*).

75 *Antonio Gómez*: famoso jurisconsulto español del siglo XVI, profesor de la Universidad de Salamanca y autor de un célebre comentario a las leyes de Toro (*Ad leges Tauri Commentarius absolutissimum*)[52]. *Covarrubias* lo cita *s. v.* cornudo: "esta pena, en razón de castigo [*sacar a los cornudos con un casquete de cuernos en la cabeza y azotarlos con una ristra de ajos*] ha parecido liviana a algunos, y entre los demás a Palacios Rubios en el párrafo cincuenta, y a Antonio Gómez, en la ley ochenta *de Toro*, núm. 77".

77 *abrir el apetito*: dilogía con los sentidos de hambre real y sexual.

78 *¿es mi* coram vobis *barro*: 'mi cara no provoca rechazo, sino estimación'. *No es barro. ¿Es barro*: "modos de hablar para dar a entender que alguna cosa es de entidad y estimación, y que no es digna de despreciarse" (*Autoridades*); se ejemplifica con Quevedo: "Era el bellaco socarrón y mal hablado, y dijo que no le cagasen el bazo, que no era barro casarse" (*Cuento de cuentos*, ed. cit., p. 59). *Barro* también apunta —en correlación con *asco* (v. 80)— a otro sentido de esta voz usada en plural: "ciertas señales coloradas como ronchas que salen al rostro" (*Autoridades*). Es posible, además, que se aluda con intención satírica a la costumbre de las damas de la época de mascar barro (trozos de vasijas) para estar pálidas, provocándose así la opilación[53]. *Coram vobis*: "equivale a presencia buena y grave […]. Vulgar y comúnmente se toma por la cara o rostro" (*Autoridades*). Véase Quevedo: "el *coram vobis* vuestro y sus faciones" (v. 6 del soneto "A Roma van por todo; mas vos, roma"); "al sol volvió el *coram vobis*" (v. 89 del romance "En el retrete del mosto"); *Cuento de cuentos* (p. 77); y *La Fortuna con seso* (pp. 585 y 628).

[52] Tomo los datos del *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*, Barcelona, Montaner y Simón, 1892, t. IX, p. 560.

[53] Sobre los múltiples significados de la palabra *barro[s]*, véase la nota complementaria 576.21-24 de Ignacio Arellano y Lía Schwartz en la ed. cit. de la poesía de Quevedo, p. 979.

83-84 El locutor burlesco presume irónicamente de que en su familia no se hereda un mayorazgo, sino la excomunión (probablemente porque no profesan la fe católica). *Vínculo*: "en lo forense se llama la unión y sujeción de los bienes al perpetuo dominio en alguna familia" (*Autoridades*). *Mayorazgo*: "el derecho de suceder el primogénito en los bienes, que se dejan con la calidad de que se hayan de conservar perpetuamente en alguna familia" (*Autoridades*).

85-88 El sentido literal de todo el pasaje es: 'Pido para mí mismo —como si fuera el famoso jaque Añasco— una partera de maletones, a la que le anticipo el parto (esto es, los bienes y posesiones que va a sacar de su interior)'. Exagera, pues, sus pertenencias. *Reverendas*: "la calidad, prendas o títulos del sujeto, que le hacen digno de estimación y reverencia" (*Autoridades*). Mojagón cree elevar su categoría de bravo al utilizar una expresión —*Demando para mí mismo*— que remite a un poema dedicado al célebre jayán: "Añasco el de Talavera, / aquel hidalgo postizo / que en los caminos, de noche, / demanda para sí mismo" (vv. 1-4 del romance "Añasco el de Talavera", 'que roba, asalta, en los caminos'). *Comadre*: 'partera'; *maletones*: 'maletas grandes', pero téngase en cuenta que *maleta* en germanía significaba 'la mujer pública' (véase *Léxico*). Es posible que esos maletones hayan sido robados, como en el romance quevediano "Hagamos cuenta con pago": "Alivio de caminantes / me llamaban los caminos, / porque yo los aliviaba / de maletas y de líos" (vv. 61-64).

89-92 La enumeración de las pertenencias del protagonista empieza por sus *bienes raíces* —los que "están arraigados en la parte donde se poseen" (*Autoridades*)—, que en este caso son, cínicamente, las viñas cuyas vendimias se traga Mojagón en las tabernas. Nótese que las voces *bienes raíces*, *viñas* y *vendimias* se agrupan semánticamente frente a *ramos*, *tabernas* y *trago*. Repárese también en la aliteración de la [s] en todo el pasaje. Véase Quevedo: "[en la Corte hay] unos géneros de gentes, como yo, que no se les conoce raíz ni mueble ni otra cepa de la que decienden los tales" (*El Buscón*, lib. II, cap. 6, ed. cit., p. 95).

94 *horma para los zapatos*: evoca la frase hecha *hallar la horma de su zapato*: "haber encontrado alguno con aquello que

deseaba y es de su genio. Irónicamente vale encontrar alguno con quien le entienda sus mañas y artificios, o con quien le resista y se oponga a sus intentos" (*Autoridades*).

95 *bigotera de gamuza*: "cierta funda de camuza suave u de badanilla que se usaba en tiempo de los bigotes para meterlos en ella cuando estaban en casa o en la cama, para que no se descompusiesen y ajasen" (*Autoridades*). Posible alusión a los cuernos en *gamuza*, pues su piel solía ser "de la cabra montés, especie de gamo" (*Autoridades*). Compárese Quevedo: "[don Diego de Noche está] penando en una bigotera de fuego, porque siendo gentilhombre mendicante, caminaba con horma y bigotera a un lado y molde para el cuello y la bula en el otro" (*Sueño de la muerte*, ed. cit., p. 450).

96 Resulta ridículo que alguien de la calaña de Mojagón use *golilla*: "cierto adorno hecho de cartón aforrado en tafetán u otra tela, que circunda y rodea el cuello" (*Autoridades*); por eso la suya es *de chicha y nabo*: 'de poca importancia, despreciable'. Véase Quevedo: "[*Los pajes*] Comen poco, porque la ración se convierte en sustentar golilla, medias y cintas, pero no el estómago" (*Vida de Corte*, ed. cit., pp. 332-333).

97-100 El arca que posee Mojagón es tan grande como la de Noé; pero el diluvio que espera ahora no es de agua, sino de trapos (que guarda dentro). *Arca de Noé*: "se suele llamar por alusión a cualquier cajón o cofre donde se encierran muchas y varias cosas y baratijas" (*Autoridades*). Véase Quevedo: "se les probaba a sus pasteles haberse hallado en ellos más animales que en el arca de Noé" (*Sueño del Juicio final*, ed. cit., p. 230). Compárese Juan de Salinas: "De aficiones repartidas / más que pecho ni tributo, / que en admitir variedades / son el arca del diluvio" (vv. 26-29 del poema burlesco "De amor con intercadencias")[54]. *Diluvio*: "metafóricamente se toma por la abundancia excesiva de alguna otra cosa" (*Autoridades*). Véase Quevedo: "y diluvio de cachetes"

[54] Cito por *Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro*, eds. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Madrid, Espasa Calpe, 2002 (p. 198, en este caso).

(v. 20 de la jácara "A la orilla de un pellejo"); "desatada la tarabilla en diluvios de conversación" (*La Fortuna con seso y la Hora de todos*, ed. cit., p. 603). *Enjuto*: dilogía, 'seco, sin mojarse' —en este sentido se opone a *diluvio*— y 'cómodamente'. *Talega*: "saco o bolsa ancha y corta de lienzo, estopa u otra tela, que sirve para llevar dentro las cosas de una parte a otra" (*Autoridades*).

101-104 Contraposición metafórica de las calidades de los cornudos en los distintos tipos de telas. *Este*: "Don Lesmes" (nota de González de Salas). *Bonete*: sustantivo que complementa a otro (*marido*), fórmula lingüística habitual en la poesía burlesca de Quevedo; remite a 'cuernos pequeños'; "cobertura, adorno de la cabeza que traen regularmente los eclesiásticos, colegiales y graduados. Es de varias figuras, con cuatro picos que salen de las cuatro esquinas" (*Autoridades*). Véase Quevedo: "Cubriendo con cuatro cuernos / de su bonete de paño / más de mil que tú, Benita, / le has puesto con otros tantos" (vv. 1-4 del romance *En la simulada figura de unas prendas ridículas*). *Paño*: aquí, 'tela de baja estofa'. *Quien sabe lo que se cuerna*: juega con la frase hecha *quien sabe lo que se tiene* o con su variante *no sabe lo que se tiene* ('valer mucho lo poseído'); *cuernar*: "consentir el marido que su mujer sea mala y le ponga los cuernos. Es voz inventada y jocosa" (*Autoridades*). *Tela*: por el contexto, es noble, de calidad; "por antonomasia se entiende el tejido de oro u plata" (*Autoridades*). *Damasco*: "tela de seda entre tafetán y raso, labrado siempre con dibujo" (*Autoridades*). Juan de Ovando y Santarén relacionó a una buscona con damascos ganados ejerciendo su profesión: "Los damascos que has ganado / de tus colgaduras ricas, / que son tuyos manifiestas / solamente en las caídas" (vv. 17-20 del poema "Marica, todos me aplauden")[55].

105-108 Todo el pasaje: 'Visite don Lesmes a prostitutas de ínfima clase: no tiene categoría suficiente como cornudo para pisar los estrados de otras de nivel superior'; pero también, en sentido literal: 'carece del grado académico necesario para hablar en estrados judiciales'. *Almohada*: sobre estas y cojines se sentaban las señoras y sus visitas en el estrado; *estera*: "la pieza cosida de pleitas

[55] Véase *Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro*, ed. cit., p. 307.

de esparto […]; se extiende por el suelo y se cubre con ella" (*Autoridades*); *esparto*: se relaciona con un nivel social bajo: "humildemente nacido / entre hongos y entre esparto" (Quevedo, vv. 99-100 del romance "Poeta de *¡Oh, qué lindicos*"). *Gradüarse*: dilogía: en sentido literal —"en las Universidades es dar el grado y título honorífico de bachiller, licenciado u doctor en alguna ciencia al que por sus méritos y letras es digno de esta honra" (*Autoridades*)— se relaciona con el significado jurídico de *estrados*; en sentido figurado se refiere a 'elevar su estatus social y su categoría como cornudo'. Quevedo jugó con la voz *grado* ('título, dignidad') aplicada a los sufridos en *Carta de un cornudo a otro*: "Es un grado, señor, de la profesión; que antes, cuando había en una provincia dos cornudos, se hundía el mundo; y agora, señor, no hay hombre bajo que no se meta a cornudo" (ed. cit., p. 271). *Estrados*: silepsis (véase nota al v. 25).

110 *dos mozuelos mejicanos*: la alusión a monedas de oro o plata en *mejicanos* es frecuente; véase Quevedo: "amantes pasas arrugados, que gargajean mejicanos" (*La Fortuna con seso y la Hora de todos*, ed. cit., p. 647); "el buen tirador que apunta al blanco, mayormente si es blanco de Méjico o de Segovia" (*El alguacil endemoniado*, ed. cit., p. 250)[56].

111 *te cubrirán de pesos*: dilogía en *cubrir*: 'llenar' y 'realizar el acto sexual', y en *pesos*: 'moneda mejicana de oro' y 'el peso físico de los *dos mozuelos* durante el coito'. *Cubrir de pesos* tiene aquí, pues, el mismo sentido erótico que *cargar*[57].

112 *aunque se los hagas falsos*: claras connotaciones sexuales en *hacer-se-lo[s]*; véase Quevedo: "Y esto que veis pintado aquí y postizo / se lo hizo un pintor que se lo hizo" (vv. 58-59 del poema "Esta que está debajo de cortina"). Además de aludir a las monedas (*pesos*), *falsos* evoca los 'engaños de la mujer al marido'—esto es, los cuernos— a través de la frase hecha "Hacer

[56] Ignacio Arellano anotó: "'dinero'; de Méjico se traía la plata en grandes cantidades; eran famosos también los pesos de oro mejicanos; […]", ilustrando su significado con numerosos ejemplos (*ibídem*, n. 232).

[57] Véase *Poesía erótica del Siglo de Oro*, eds. Pierre Alzieu, Robert Jammes, Yvan Lissorgues, Barcelona, Crítica, 1984, p. 333.

pesos falsos. Falsear el peso, hacer trampas" (*Correas*, refrán 10783); relacionada semánticamente con "Hacer alhamaradas. Por hacer pesos falsos y trampantojos al marido" (*Correas*, refrán 10666).

113 *en volandas*: locución adverbial, 'rápidamente, corriendo'; "por el aire, u levantado del suelo y como que va volando" (*Autoridades*).

114 *habrá boda como el brazo*: interpreto: 'habrá boda larga, excesiva, por todo lo alto'. Véase Quevedo: "unos tapices flamencos, / seda y oro como el brazo" (vv. 283-284 del romance "Mirábanse de mal ojo"). Compárese Mateo Alemán: "y jamás eché lance que dejase de sacar peje como el brazo" (*Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, p. 217)[58].

116 *moza*: dilogía: 'criada' y 'prostituta, amante profesional'. Véase Quevedo: "Es moza, mas de caballos / ingleses de mala casta" (vv. 5-6 del romance "A Marica la Chupona"). Se menciona también a *la moza de Pilatos* en el v. 51 del romance "Ayer se vio juguetona". *Pilatos*: alusión al judaísmo de don Lesmes.

117-120: Todo el pasaje: 'A don Lesmes no le puede faltar la dote de la moza de Pilatos; y si le falta, tendrá plaza de judío —con barrena— en los pasos de Semana Santa'. Chiste dilógico en *dote al diablo* con los sentidos de 'dote matrimonial' y de la frase hecha *darse al diablo* ('enfadarse'). Quevedo usó este juego verbal en varios lugares: "Que su hermana doña Embuste tiene en muy buena dote al diablo" (*Carta a la rectora del colegio de las vírgenes*, p. 288)[59]; "Este es el dote al diablo / dado en espectativas" (*Entremés del marido pantasma*, ed. cit., p. 472). *Vaca*: del verbo *vacar*: "suspenderse el orden o continuación, faltando alguna cosa del lugar o tiempo que la correspondía" (*Autoridades*); pero

[58] Cito por Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache (I, II)*, ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, 2009 (8ª ed. del vol. I), 2007 (6ª ed. del vol. II).

[59] Cito por Francisco de Quevedo, *Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes*, ed. Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, vol. II, t. I, pp. 285-289. El editor cita en nota varios poemas quevedianos con este floreo.

posiblemente también tiene connotaciones eróticas, pues en germanía vale por "prostituta tributaria de un rufián" (*Léxico*). Véase Quevedo: "En el rastro que han dejado / los amantes que se van, / la niña que queda vaca / vende carnero al galán" (vv. 41-44 del romance "Al que de la guarda ha sido"). *Barrena*: nueva referencia a la condición judaica de don Lesmes, declarada en nota por González de Salas: "Plaza de sayón"; significa: "instrumento de hierro [...] el cual sirve para taladrar y hacer agujeros en la madera" (*Autoridades*). En los pasos procesionales se suele representar a los judíos clavando a Cristo en la Cruz. Compárese Quevedo: "nariz que con un martillo / puede amenazar un paso" (vv. 43-44 del romance "Allá van nuestros delitos").

TENDENCIAS EN LOS ESTUDIOS DE POESÍA DEL SIGLO DE ORO (2008-2011).

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y COMENTARIO CRÍTICO

INMACULADA OSUNA

(Universidad Complutense de Madrid)

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

(Université de Neuchâtel)

En marzo de 2010, la Junta Directiva de la AISO, bajo la presidencia de Melchora Romanos, nos ofreció a los que esto suscribimos, Inmaculada Osuna y Antonio Sánchez Jiménez, la oportunidad de coordinar en el *IX Congreso de la AISO*, celebrado en Poitiers en julio de 2011, el "Encuentro de Investigadores" entorno a los "Estudios actuales sobre poesía de los siglos XVI y XVII". Mediante este encargo la Junta Directiva dio muestras de una confianza que nos sorprendió y abrumó, y que nos decidió a aceptar agradecidos el trabajo que se nos proponía, que ha sido, como abajo explicaremos, la base de este artículo.

Al preparar la coordinación del mencionado "Encuentro de Investigadores" tuvimos presentes los modelos que nos proporcionaban los encuentros anteriores, especialmente los tres coordinados por Valentín Núñez Rivera y José Manuel Rico García, Manuel Ángel Candelas Colodrón, e Ignacio García Aguilar, en los años de 2002, 2005 y 2008, respectivamente, y que fueron todos publicados por la revista *Etiópicas*. Sin estos modelos y sin la importante labor de esta revista y su editor, nuestra tarea habría sido inmensamente más ardua.

Siguiendo estos patrones, pero realizando algunas variantes sobre ellos, preparamos un "Encuentro", y el presente estudio que ha resultado de él,[1] sobre unas bases cronológicas, geográfico-lingüísticas y de género, que explicamos a continuación:

Cronológicas. Nuestra labor se encuadra en dos marcos cronológicos: estudios cuyo objeto se produjera en los siglos XVI y XVII, y estudios publicados entre los años de 2009 y 2011. Sin embargo, nuestro panorama crítico superará en ocasiones ambos periodos. Por lo que respecta al primer caso, nos referiremos muy ocasionalmente a trabajos producidos durante el final de la Edad Media y que influyeron o se difundieron durante los siglos siguientes, especialmente en casos referentes a la poesía tradicional y al *Cancionero general* de Hernando del Castillo, así como, en general, a la difusión quinientista de la poesía cancioneril anterior. Asimismo, superaremos con relativa frecuencia la barrera del 1700, en este caso para referirnos a la poesía de aquellos escritores cuya labor se localiza en la frontera de los siglos XVII y XVIII, generación largamente olvidada que afortunadamente está ya comenzando a gozar de numerosos y excelentes estudios críticos. En cuanto al segundo caso, incluiremos estudios publicados en 2008 que no fueran reseñados por el excelente panorama de García Aguilar [2009a], por haberse publicado después de su intervención. Es más, también comentamos trabajos que han aparecido con fecha de 2007 o 2008 pero que en realidad han sido publicados con posterioridad y entran por tanto plenamente en nuestro marco. También reseñaremos incluso estudios tocados por García Aguilar [2009a] pero que hayan tenido especial relevancia y continuidad en los años posteriores. Por último, superaremos la barrera de julio de 2011 al dar cuenta de trabajos en vías de publicación, e incluso *in fieri*, de

[1] De hecho, nuestro trabajo se ha beneficiado enormemente del debate que tuvo lugar durante el dicho encuentro. Por ello, queremos agradecer de corazón la colaboración de los investigadores que nos ayudaron con sus ideas durante el acto, tales como, por mencionar tan sólo algunos nombres, Begoña López Bueno, Pedro Ruiz Pérez, Víctor Infantes o Trevor Dadson. Queremos también agradecer especialmente el constante, erudito y alentador apoyo de Valentín Núñez Rivera, que siguió ayudándonos con generosas contribuciones y comentarios durante los días subsiguientes, aportaciones que nos han resultado muy reveladoras y que nos han inspirado, por ejemplo, la creación de toda una categoría ("El libro de poemas") que hemos añadido a las que ya habíamos observado.

los que tengamos conocimiento y que nos parezcan relevantes como indicio de determinadas tendencias.

*Geográfico-lingüística*s. Nos centraremos en estudios sobre poesía compuesta en los territorios de las actuales España e Hispanoamérica, y especialmente en la producción de poetas castellanoparlantes. Sin embargo, revisaremos ocasionalmente trabajos sobre autores que escribieron en otras lenguas peninsulares o en latín, cuando consideremos que esa poesía afecte especialmente a la producción en castellano o cuando sean obra de poetas que escribieron en esa lengua. Además, incluimos obras sobre poetas hispánicos que produjeran o publicaran en territorios no hispánicos de la Monarquía Católica, como era el caso del sefardí montillano Miguel de Barrios.

De género literario. El marco general serán los estudios sobre poesía, pero consideraremos muy excepcionalmente también trabajos sobre otros géneros cuando versen sobre autores que también produjeron destacada poesía y cuando consideremos que las conclusiones de estas publicaciones afectan también a la poesía de los escritores en cuestión.

Cabe también añadir que no hemos incluido congresos y encuentros en nuestro corpus, porque tal trabajo habría rebasado nuestras posibilidades en una tarea ya de por sí titánica. Sin embargo, sí que mencionamos determinados congresos o encuentros cuando hayan sido esenciales para el nacimiento de tendencias que se hayan manifestado en publicaciones, tal y como, por ejemplo, el *VI Congreso Internacional Lope de Vega "Lope polemista"* que tan importante fue para marcar la tendencia de estudios sobre polémicas literarias en el Siglo de Oro, o como los diversos congresos que se celebraron en 2009 sobre el *Arte nuevo de hacer comedias*. En contrapartida, y pese a la existencia de otro encuentro de investigadores dedicado al tema, incluimos en este panorama comentado ediciones críticas de poesía áurea por considerarlas esenciales en la difusión y creación de tendencias de estudio de las mismas.

Tras usar estos criterios para recabar las publicaciones de nuestro corpus, las hemos clasificado en varias categorías. Algunas de ellas

aparecían ya en las publicaciones resultantes de encuentros anteriores, pero otras proceden de nuestra cosecha, como consecuencia de haber observado las tendencias existentes en el corpus. Las categorías son las siguientes:

Adaptación y traducción. Aquí incluimos estudios sobre traducción poética o sobre reescrituras áureas de temas o estilos anteriores.

Amor, erotismo y *artes amandi*. Bajo este marbete reseñamos trabajos sobre teorías del amor en la poesía áurea, o sobre la presencia del erotismo en esa poesía.

Arte nuevo. Esta categoría comprende estudios sobre el famoso poema lopesco, que debido a la celebración del quinto centenario de su publicación (1609-2009) ha concentrado los esfuerzos de muchos críticos.

Autorrepresentación. Aquí incluimos trabajos sobre las poses que adoptaban los autores y las imágenes que de sí mismos crearon a lo largo de sus carreras.

Bibliotecas de los Siglos de Oro. En este apartado comentamos trabajos sobre catálogos y bibliotecas de la época.

Canon. Analizamos aquí trabajos diacrónicos y sincrónicos. Los primeros estudian el paso de la poesía áurea a la posteridad y sobre los juicios relativos de valor de ésta. Por su parte, los sincrónicos estudian la construcción de un canon de poesía áurea durante los siglos XVI y XVII. Además, incluimos estudios que evidencian la atención crítica actual a campos cronológica o geográficamente periféricos en relación con el canon poético tradicional.

Epopeya. Recoge trabajos sobre poesía épica, género al que otorgamos categoría aparte por ser el más prestigioso durante el Siglo de Oro y, sobre todo, por la cantidad de estudios que ha recibido durante estos últimos años que conciernen a nuestro trabajo.

Escritoras. Examina estudios sobre la problemática y la producción de la mujer escritora en la poesía áurea.

Gay Studies. Esta subdivisión incluye estudios sobre homosexualidad en la poesía áurea.

Géneros poéticos. Este marbete recoge publicaciones sobre la división genérica de la poesía áurea o sobre la composición y características de algunos géneros específicos.

Hispanismo. Aquí reseñamos trabajos sobre el estado de los estudios de poesía áurea que abordan específicamente o contienen noticias sobre los estudios relativos a los géneros poéticos.

Historia y poesía. Incluye obras sobre la relación de la poesía áurea con la historia, ya sea como fuente o como categoría genérica.

Imagología. Recopila y comenta estudios científicos sobre estereotipos e imágenes, tanto nacionales como de grupo.

El libro de poemas. Incluye trabajos que se acercan al estudio de la poesía áurea enfatizando la importancia de los poemarios como construcciones retóricas y objetos artísticos.

Manuscrito, impreso, edición. Este marbete engloba estudios sobre la transmisión escrita de la poesía y su valoración en el proceso de edición actual, así como ediciones publicadas.

Material Studies. Esta categoría engloba aquellos trabajos que estudian temáticamente la poesía áurea fijándose en el tratamiento de objetos, o que analizan cómo ciertos objetos culturalmente cargados influyeron sobre los textos poéticos.

Música y poesía. Recoge obras sobre la influencia teórica de la música en la poesía del Siglo de Oro o sobre la práctica de la interpretación musical de poemas áureos.

Pedagogía y poesía. Bajo este marbete reseñamos estudios sobre la enseñanza de la poesía de los siglos XVI y XVII, así como ediciones didácticas y trabajos de divulgación.

Pervivencias. Aquí incluimos trabajos que tratan cómo escritores de épocas posteriores usaron la poesía del Siglo de Oro.

Pintura (y artes gráficas) y poesía. Esta etiqueta reúne obras sobre la interacción entre la poesía y las artes visuales, ya sea desde un punto de vista temático (el tratamiento de la pintura en la poesía áurea) como teórico (estudios sobre imágenes gráficas en obras poéticas).

Poesía sacra. Este tipo de poesía recibe una categoría propia por razones análogas a las que adujimos arriba al comentar el marbete "Epopeya": la enorme atención que la poesía de tema religioso ha recibido durante estos últimos años por parte de la crítica, y la correspondiente importancia de los textos poéticos sacros en la valoración de la poesía durante los siglos XVI y XVII.

Poética y retórica. Reseñamos aquí estudios sobre las ideas teóricas sobre la poesía, con especial atención a las cuestiones de poética y retórica.

Polémica y parodia. Dada la abundancia e importancia de los estudios sobre polémicas literarias en estos últimos años, los hemos recogido en una categoría propia, en la que incluimos además algunas obras sobre un tema relacionado: la parodia literaria.

Política y poesía. Examinamos aquí aquellas publicaciones sobre la presencia de comentarios políticos en los textos áureos, o sobre el uso político de éstos.

Redes clientelares, redes profesionales, mecenazgo. Bajo este marbete reunimos obras sobre las conexiones y asociaciones de los poetas entre sí (academias, amistades) y con sus mecenas.

Subjetividad. Reseñamos aquí trabajos sobre la expresión de la subjetividad en la poesía áurea o sobre la concepción de la subjetividad que se extrae de los poemas de la época.

El taller del poeta: erudición, mitología y fuentes, lima horaciana. Aquí estudiamos diversos análisis de las facetas del proceso de escritura, entre las que se encuentran el trabajo de corrección y reescritura o el uso de polianteas y mitología.

Virreinal. Esta etiqueta se refiere a estudios sobre la producción general de los virreinatos americanos o a estudios sobre autores hispanoamericanos, especialmente aquellos trabajos escritos desde una perspectiva postcolonial. Puesto que es una categoría geográfica, que incluye estudios comentados en otros marbetes, la incluimos a título estadístico e informativo, pero no la comentamos.

Grupos, proyectos y otros empeños colectivos. Bajo esta etiqueta, que situamos fuera de las estadísticas (y del orden alfabético de categorías) por su especificidad, recogemos un elenco

comentado de los grupos de investigación que dedican su trabajo o parte del mismo a la poesía del Siglo de Oro.

Inevitablemente, algunos estudios especialmente amplios serán incluidos en varias de estas categorías. Estos desdoblamientos, así como nuestros propios errores de clasificación, relativizarán en cierto modo los análisis cuantitativos que ofrecemos en este trabajo, e incluso nuestras conclusiones. Pese a ello, creemos posible comentar críticamente acerca de los diferentes marbetes, examinando en ellos las tendencias que hemos observado. Además, resaltaremos en particular algunos estudios que nos parezcan representativos de estas tendencias y que creamos simbolizan el camino por el que ha discurrido el estudio de la poesía áurea en este periodo.

Lo amplio de nuestro corpus y lo reducido del tiempo disponible para presentar nuestras observaciones hace imposible ser exhaustivos y comentar todos los trabajos publicados en los últimos años, ni siquiera, podemos añadir, todos los más importantes. Por este defecto pedimos humildemente el perdón y la benevolencia de los estudiosos. Además, para paliar las muchas y muy notables ausencias que las comentadas limitaciones provoquen, y siguiendo el modelo de encuentros anteriores, hemos incluido una sección titulada "Poetas y poemas" en la que tendrán cabida incluso aquellos estudios de nuestro corpus que, por su originalidad, no hayan sido incluidos en ninguna de las categorías arriba comentadas. Aunque el énfasis de nuestro panorama se halla en las categorías comentadas y en el análisis numérico que hemos hecho en base al corpus, en esta sección proporcionaremos también un breve comentario no de todos los estudios dedicados a cada poeta, sino de las direcciones y tendencias generales que observemos en el estudio de los autores.

Por consiguiente, el trabajo que nos ocupa comentará en primer lugar y en cierto detalle las diversas categorías con las tendencias que las conforman, en la sección "Categorías y tendencias". A continuación, en la sección "Poetas y poemas", comentaremos brevemente las tendencias que hemos observado en el estudio de los principales poetas individuales. En la sección siguiente, "Estudio estadístico", presentaremos las cifras extraídas de nuestro corpus y de las publicaciones anteriores y análogas de

Rico García y Núñez Rivera [2004-2005], Candelas Colodrón [2006] y García Aguilar [2009a], comentando brevemente los resultados. Por último, en la sección titulada "Bibliografías" presentaremos el diverso material bibliográfico en que se basa nuestro estudio.

CATEGORÍAS Y TENDENCIAS

Adaptación y traducción.

Aquí incluimos estudios sobre traducción poética o sobre reescrituras áureas de temas o estilos anteriores. (51 entradas)

La recreación de modelos anteriores en la poesía áurea ha sido motivo de atención de la crítica desde sus comienzos, y ha sido uno de los temas más estudiados durante todo el siglo XX. Después de que la crítica rechazara el concepto post-romántico de originalidad gracias a las profundas revisiones de los conceptos de influencia y de imitación que llevó a cabo el postmodernismo, podemos constatar que la tendencia a estudiar procesos de adaptación continúa en los últimos años. En concreto, percibimos en estas publicaciones cuatro sub-tendencias temáticas: a) la que engloba obras que se ocupan de la evolución del petrarquismo, b) la que reúne estudios que examinan la influencia de los clásicos en la poesía áurea, c) la que recoge las publicaciones dedicadas a la presencia de la Biblia en esos mismos textos, y d) la que se centra en examinar cómo se adaptaron algunos poemas áureos en otros poetas posteriores pero todavía englobados en el Siglo de Oro.

Los trabajos sobre petrarquismo suponen, como cabría esperar, una parte importante de los estudios sobre adaptación. La mayoría de ellos explora la transformación de la imaginería y estilo petrarquista debida a la parodia o emulación, muy en la línea de nuestra concepción actual del fenómeno imitativo, inspirado por Thomas Greene [1982] y Harold Bloom [1973] y, en el campo concreto de la poesía áurea, por los trabajos

fundacionales de Ignacio Navarrete [1994; 1997], Anne Cruz [1988] y María Pilar Manero Sorolla [1987; 1990]. Así, Lourdes Aguilar [2009] explora cómo sor Juana Inés de la Cruz transforma y desfigura la imaginería petrarquista en sus sonetos, mientras Adrián Pérez-Boluda [2010] e Isabel Torres [2008a; 2008b] —empleando los conceptos de autorrepresentación y autotransformación— se centran en la parodia petrarquista que supone uno de los hitos de la poesía áurea, las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Por su parte, José María Suárez [2009] ha estudiado la evolución de tono y de estilo en los sonetos de Francisco de Aldana, observando cómo se mueven desde el petrarquismo al misticismo llegando, finalmente, al desengaño barroco. Una evolución parecida, alejándose del petrarquismo, ha notado Gregorio Cabello Porras [2008] en las *Varias poesías* de Hernando de Acuña. De modo semejante, algunos críticos se han fijado en la evolución de lugares o convenciones genéricas petrarquistas a lo largo del Siglo de Oro. Así, Lluís Cabré [2008] se ha centrado en el paso desde Petrarca a Ausiàs March y a Fernando de Herrera, mientras que Andrés González Sánchez [2009-2010] ha trabajado la presencia de elementos intertextuales procedentes de Petrarca en Garcilaso, Lope y Quevedo. Por último, Matteo Lefèvre [2009] y Bienvenido Morros Mestres [2008d] han explorado el petrarquismo del poeta toledano, fijándose el primero en cuestiones de emulación poética y el segundo en motivos petrarquistas.

Otra subcategoría dentro de los trabajos sobre adaptación es la dedicada a la presencia de los clásicos en la poesía áurea. Encontramos aquí de nuevo destacados estudios sobre la imitación y transformación de materiales anteriores entendidas como emulación competitiva, como es el caso de los artículos de Javier Lorenzo [2008], sobre Virgilio en Juan Boscán, y de Julio Vélez Sainz [2010b], sobre el uso paródico y reivindicativo de motivos clásicos como marca genérica en Góngora. De hecho, el estudio citado de Vélez Sainz se encuentra en un volumen especial de la revista *RILCE* coordinado por Chad Leahy y Antonio Sánchez Jiménez [2010] que recoge un conjunto de ensayos publicados en homenaje a Antonio Carreño, gran especialista en la poesía áurea. Además de los trabajos de Lorenzo y Vélez Sainz, otras obras destacadas son la de Colin Thompson [2009b], de nuevo sobre la presencia de Virgilio, esta vez en Garcilaso, la de María Dolores Castro [2010] acerca el motivo de Apolo y Dafne en una serie de sonetos áureos, entre ellos los famosos de Garcilaso y Quevedo, el artículo de D'Agostino sobre Bartolomé Leonardo de Argensola [2011], y el estudio de Rosa Helena Chinchilla

[2010] sobre el uso de Catulo en Garcilaso. Igualmente erudito es el trabajo de Jesús Ponce Cárdenas [2011a], que de nuevo pone todo su conocimiento de la literatura clásica al servicio del hispanismo al analizar la pervivencia de un epigrama de Claudiano en los tres grandes poetas del siglo XVII: Góngora, Lope y Quevedo. Además, en esta categoría se encuentran dos trabajos que reseñamos bajo otros marbetes: el de Alonso [2010a] sobre Ovidio y la poesía erótica de Castillejo y el de Jonathan Thacker [2008] sobre los clásicos en el *Arte nuevo*.

La tercera subcategoría que hemos localizado en los estudios sobre adaptación poética es la que trata la recepción de la Biblia en la poesía de los siglos XVI y XVII. Esta tendencia viene impulsada por dos estudios publicados en 2010 que están llamados a ser obras de referencia y luceros del tema: la colección de ensayos *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro* dirigida por Ignacio Arellano y Ruth Fine [2010], y la monografía de todo un experto en la materia, Valentín Núñez Rivera [2010c]. El erudito libro de Núñez Rivera se centra en concreto en la recepción de los *Salmos* y el *Cantar de los Cantares*, acometiendo con fineza cuestiones de traducción poética, de imaginería y temática, y, por último, de influencia teórica. Por su parte, la colección dirigida por Arellano y Fine incluye estudios sobre la presencia del *Cantar de los Cantares* en san Juan de la Cruz [Domínguez-Navarro, 2010], sobre una obra en prosa del destacado autor de poesía sacra Jorge de Montemayor [Esteva de Llobet, 2010] —cuya producción sagrada en verso ya gozaba del clásico estudio de Bryant L. Creel [1985]—, sobre la Biblia en fray Luis [San José Lera, 2010a], san Juan de la Cruz [Girón Negrón, 2010], Antonio Enríquez Gómez [Kramer-Hellinx, 2010], y sor Juana [García Valdés, 2010; Illades Aguiar, 2010], además del estudio de Arnulfo Herrera sobre el uso de un motivo determinado (la ley de Moisés) en un certamen poético del XVI [2010].

La cuarta subcategoría incluye dos eruditos trabajos de Joaquín Roses [2010a; 2010b] sobre uno de los temas que ha ido iluminando con sus estudios durante los últimos años: la recepción de Góngora durante el siglo XVII. Además, el mencionado número especial de *RILCE* en homenaje a Carreño coordinado por Leahy y Sánchez Jiménez [2010] incluye otro trabajo sobre Góngora en el siglo XVII: el minucioso análisis de Luis Iglesias Feijoo [2010] sobre el famoso romance de Góngora luego recogido y adaptado por Calderón en *El príncipe constante*, un tema estrella entre la crítica calderoniana desde los estudios de Albert E.

Sloman [1950]. Iglesias Feijoo examina en detalle las variantes entre ambos autores y su significado, y además las propias variantes entre versiones del texto gongorino, ofreciendo todas las versiones de la obra en un útil apéndice. De nuevo sobre la recepción de Góngora (en este caso de su *Polifemo*), una verdadera tendencia entre la crítica actual, trata el completo y erudito estudio de Rafael Bonilla Cerezo [2009] sobre Francisco Bernardo de Quirós. Acerca de la conexión entre Tomé de Burguillos y el estilo quevediano ha trabajado Antonio Gargano [2011a], en un número especial de *La Perinola* [2011] dedicado a la recepción de Quevedo. También sobre la relación intertextual de obras de poetas casi contemporáneos (Francisco de Medrano y el granadino-antequerano Agustín Tejada Páez) ha publicado un interesante estudio José Ignacio Díez Fernández [2010a]. Por último, esta categoría incluye también los estudios de Pedro Lasarte [2009a y 2009b], precisando el alcance del quevedismo de un conocido poeta satírico de finales del XVII, Juan del Valle Caviedes, tema que tendía a ser dado por sentado entre la crítica pero que todavía no se había analizado en detalle.

En el marbete de la adaptación destaca asimismo la falta de estudios dedicados a la poesía de *contrafacta* "a lo divino", solamente representados por el trabajo de David Caro Bragado [2009] sobre Sebastián de Córdoba. También nos parece destacable la relativa escasez de traducciones de poesía áurea: dejando aparte el *Arte nuevo*, que comentaremos en otra categoría, sólo hemos podido documentar la antología y traducción al italiano de poemas de Lope que ha realizado Maria Grazia Profeti [2011], la de poemas de san Juan de la Cruz [2009] traducidos al italiano a cargo de Marcella Ciceri, la de poemas de Góngora vertidos al francés por Robert Jammes [2009] y dos antologías traducidas al inglés, la primera, de poemas de Garcilaso, obra de John Dent-Young [2009] y la segunda, de poemas de autores varios, obra de Tony Frazer [2008]. Además, Ronald Truman [2008] ofrece traducciones al inglés de dos romances lopescos y gongorinos en su trabajo incluido en el utilísimo *The Spanish Ballad in the Golden Age*, volumen que tendremos ocasión de comentar bajo otras categorías.

En contraste, salta a la vista la tendencia a estudiar la reescritura lopesca de obras anteriores, especialmente en su poesía sacra [Aladro y Colombí de Monguió, 2010; Cuiñas López 2011; Hidalgo, 2009; Leahy,

2007; Lezcano Tosca, 2009], aunque el mencionado estudio de Truman [2008] también se fija en sus romances.

En suma, los trabajos sobre adaptación, reescritura y traducción, que han sido tradicionalmente una de las piezas clave de los estudios sobre poesía áurea, presentan claras tendencias, tanto en la abundancia de obras basadas en determinados acercamientos o sobre ciertos temas, como, además, en la relativa ausencia de análisis sobre otras cuestiones que habían sido mucho más importantes en etapas anteriores del hispanismo.

Amor, erotismo y artes amandi.

Bajo este marbete reseñamos trabajos sobre teorías del amor en la poesía áurea, o sobre la presencia del erotismo en esa poesía. (18 entradas)

Lejos quedan los tiempos en que la poesía erótica y el contenido erótico de mucha poesía amatoria quedaban relegados ante el estudio de otros aspectos de la literatura de la época. Ya desde la aparición de la antología de Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues [1975; 1984] la crítica viene prestando una merecida atención a este tema. En años previos a los que nos ocupan, un monográfico de *Calíope* [2006] y los trabajos sobre poesía burlesca de Rodrigo Cacho Casal [2003; 2007] o Núñez Rivera [1997a; 1997b; 1998; 2010b], entre otros, han hecho avanzar notablemente el campo al examinar esta poesía científicamente y sin concesiones a un sentido del pudor más dominante en otras décadas. Actualmente, lo erótico se estudia en relación a la modalidad jocosa, en relación con el punto de vista dominante (erotismo escopofílico masculino) o incluso con el discurso médico.

Dentro del periodo que nos ocupa, los últimos años han visto aparecer estudios sobre filosofía del amor en la tradición de los grandes trabajos de mediados del siglo XX, como es el caso del artículo de Isabel Torres [2008c] —explícitamente neo-parkeriano— al estudiar la Égloga I de Garcilaso desde el punto de vista de la filosofía amorosa del Renacimiento. De modo semejante, Felipe Valencia [2008] ha examinado

el motivo del beso de las almas, que cuenta con una brillante tradición de análisis en los últimos años, en la poesía petrarquista del XVI.

Otra tendencia destacada es la que explica los motivos eróticos en el contexto de su recepción a partir de los clásicos. En este sentido, Álvaro Alonso [2010a] ha examinado cómo Cristóbal de Castillejo alteró al traducirlos unos versos ovidianos con el fin de producir un sentido erótico, y ha revelado además cómo este mecanismo era relativamente frecuente en Castillejo y en general en la poesía erótica del momento. Esta publicación merece además ser destacada por encontrarse en una revista relativamente joven (desde 2001), *eHumanista*, publicada por la Universidad del Estado de California en Santa Bárbara (UCSB), y que ha sabido compaginar la difusión que permite un acceso abierto a través de Internet con una alta calidad científica, gracias al prestigio de su comité editorial y al nivel de los artículos publicados. En el mismo número, no en vano dedicado al erotismo medieval y áureo, encontramos otra contribución de enorme importancia y de enorme erudición, la de Ponce Cárdenas [2010b], que explica la presencia del erotismo en el contexto del epitalamio desde la Antigüedad, pasando por Italia y llegando a la obra de Góngora, trabajo que se extiende a monografía en otra contribución del mismo año [2010e] dedicada esta vez concretamente a la *Fábula de Polifemo y Galatea.*

El comentado volumen de *eHumanista* incluye también otros estudios sobre erotismo en la poesía áurea, aunque ya no desde el punto de vista de la herencia clásica. Así, José Ignacio Díez Fernández [2010b] estudia el coleccionismo de poesía erótica en los cancioneros de Amancio Peratoner, Gaspar Garrote Bernal examina los diversos niveles de erotismo y sus códigos en sonetos del *Cancionero Antequerano* [2010b] y José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco [2010] catalogan y estudian las metáforas y connotaciones eróticas del campo semántico del mundo animal en la poesía áurea.

También en *eHumanista* encontramos una reflexión de Isabel Colón Calderón [2010] sobre un motivo erótico clásico que aparece en unos sonetos de Bartolomé Leonardo de Argensola: la mujer que se peina. Este mismo énfasis en el carácter escopofílico del erotismo masculino tal y

como aparece en la poesía del Siglo de Oro lo encontramos en el artículo de Álvaro Llosa Sanz [2009], que examina el potencial erótico del sentido de la vista en el soneto VIII de Garcilaso.

La última tendencia que podemos reseñar dentro de los estudios de amor y erotismo son los trabajos de María del Pilar Chouza-Calo sobre erotismo en la obra de Lope de Vega [2009a; 2009b y 2010]. Chouza-Calo se ha centrado en el estudio de la correspondencia de Lope con el duque de Sessa, pero sus conclusiones son perfectamente aplicables a la obra poética del Fénix, que por otra parte forma el trasfondo del estudio y que la propia Chouza-Calo ha examinado expresamente [2009b] en su faceta erótica, centrándose en concreto en la enorme sensualidad de uno de los más bellos poemas religiosos de Lope: "Las lágrimas de la Magdalena".

Los otros estudios sobre erotismo que hemos podido documentar no los hemos podido englobar dentro de ninguna tendencia, pero no dejan por ello de tener gran interés. Así, Elena Carrera [2009] ha estudiado la interacción del discurso médico y religioso en la retórica de la enfermedad de amor, José María Díez Borque [2009] se ha acercado a la poesía de Lope de Vega estudiando la producción que el Fénix dedicó a sucesivas mujeres, y Juan Matas Caballero [2009a] ha estudiado la clásica relación entre amor y amistad en la obra de Lomas Cantoral. Por último, tenemos que destacar dos monografías dedicadas al amor y erotismo: la de Adrienne Laskier Martín [2008] sobre el erotismo en el Siglo de Oro en general, y la de Isabella Tomassetti [2008] sobre el amor en el villancico cortés en particular.

En suma, impulsado por estas monografías y, sin duda, por el número monográfico de *eHumanista*, los estudios sobre erotismo siguen manteniendo el interés de los estudiosos, que parecen inclinarse en los últimos años por acercamientos clásicos (influencia de la Antigüedad, voyeurismo) aunque manteniendo el interés por la poesía jocosa.

Arte nuevo.

Este marbete engloba estudios sobre el famoso poema de Lope de Vega (24 entradas).

La efeméride de 2009 marcaba el quinto centenario de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), de Lope de Vega, y con ella han surgido una serie de estudios que incluimos en nuestro panorama por tratar no sólo del teatro lopesco, sino del texto del *Arte nuevo* como poema. Las publicaciones sobre el *Arte nuevo* provienen en ocasiones de congresos dedicados al poema, como el completísimo que Germán Vega García-Luengos organizó en Olmedo en noviembre de 2009, y, en todo caso, se reúnen a menudo en obras colectivas. Entre ellas destacan tres: *El Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo [2009], editado por la notable hispanista rumana Oana Andreia Sâmbrian-Toma, *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega* [2010], producto del dicho congreso que fue editado por Vega García-Luengos y Urzáiz Tortajada, y, finalmente, *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica* [2011], número monográfico de *RILCE* editado por dos hispanistas del GRISO, José Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin.

El volumen de Sâmbrian-Toma [2009], una muestra más de la vitalidad del hispanismo rumano, no está dedicado tan sólo al *Arte nuevo*, sino que tiene una intención bastante más amplia, y por tanto sólo incluye dos artículos dedicados al poema lopesco, uno de María Luisa Lobato [2009] acerca de las señales textuales sobre la intención y recepción del teatro de Lope, y uno de Felipe B. Pedraza Jiménez [2009a] especificando el contexto genérico del poema lopesco y su intención. De hecho, y como se observará en entradas subsiguientes, las contribuciones de Pedraza Jiménez han sido decisivas para el estudio del *Arte nuevo* durante estos años.

Por lo que respecta al volumen editado por Vega García-Luengos y Urzáiz Tortajada [2010], sobresale por el elenco de investigadores que contribuyen, en el que se encuentran los más destacados especialistas. En el libro, Pedro Conde Parrado [2010] explora el poema desde el punto de vista de la autonomía artística, y José María Ferri Coll [2010a; 2010b] lo explica en el contexto de las academias de la época, particular sobre el que

resultan imprescindibles las precisiones de Pedraza Jiménez [2010b; 2010c] sobre la relación de la obra con la academia del conde de Saldaña. Por su parte, María Luisa Lobato [2010] analiza la trayectoria y procedencia clásica de una de las ideas centrales del poema, César Oliva y Antoni Tordera [2010] examinan los escenarios imaginados por la obra, Fernando Pérez Ruano [2010] estudia el papel que el texto lopesco concede a la música, canto y danza, y Melchora Romanos [2010] explora el tema de la comicidad en relación con uno de los motores argumentales del poema, como es el cambio de gustos. Sobre la recepción del *Arte nuevo* han trabajado Maria Grazia Profeti [2010], centrándose en el contexto dieciochesco, Carmen Rivero Iglesias [2010], de nuevo sobre el siglo XVIII, aunque esta vez en el fascinante ambiente alemán, y Evangelina Rodríguez Cuadros [2010], fijándose en las ideas al respecto de Ortega y Gasset.

El último volumen colectivo aparecido es el número monográfico de *RILCE* [2011] editado por Duarte y Mata Induráin, que se concentra en el estudio de la preceptiva dramática áurea. Pese a ese énfasis teatral, los artículos que incluye suponen una contribución esencial a la comprensión del poema. Así, Ignacio Arellano [2011] examina la mezcla de tragedia y comedia en el trayecto desde la teorización del poema hasta la práctica escénica del momento. De cuestiones retóricas y textuales se ocupa Miguel Ángel Garrido Gallardo [2011], mientras que Mata Induráin [2011] explora cómo Antonio Machado entendió a Lope de Vega en general y el *Arte nuevo* en particular. Otras contribuciones destacadas son las de Juan Oleza [2011] sobre el uso de Lope de Rueda en el poema, la de Pedraza Jiménez [2011] sobre los escritos metateatrales del Fénix, y la de Javier Rubiera [2011], que utiliza su ojo crítico sobre cuestiones escénicas para examinar en detalle una de las recomendaciones más recordadas del texto de Lope: que jamás quede vacía la escena.

Aunque estos volúmenes colectivos han marcado por su calidad los estudios sobre el *Arte nuevo*, también han aparecido cinco estudios individuales sobre el texto. El artículo de José María Ferri Coll [20101; 2010b] se dedica de nuevo a la cuestión del contexto del poema, en concreto a las academias literarias de la época, cuestión que también trata Pedraza Jiménez [2009a] en la introducción a su edición del *Arte nuevo*, versión aumentada y actualizada del prólogo a su edición de las *Rimas* lopescas. En esa introducción Pedraza Jiménez estudia el contexto

indicado, así como el ambiente de los críticos del teatro lopesco, cuestiones de técnica y retórica (incluyendo la retórica de la presentación autorial), y del contenido y estructura del poema. También resulta muy útil el artículo de Jonathan Thacker [2008] incluido en el *Companion to Lope de Vega*, que trata además la influencia de la tradición clásica en el texto. En una línea semejante, el trabajo de Marica López Calderón [2010] estudia el texto lopesco como representante de la estética barroca. Por último, Antonio Sánchez Jiménez [2011b] estudia la trabazón retórica del poema centrándose en las oposiciones que lo estructuran, que examina en relación con esos mismos conceptos en otros textos poéticos lopescos.

Autorrepresentación.

Aquí incluimos trabajos sobre las poses que adoptaban los autores y las imágenes que de sí mismos crearon a lo largo de sus carreras. (20 entradas)

Desde la aparición del estudio fundacional de Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning* [1980], los análisis de la poesía áurea han podido superar las contradicciones a que les empujaba el modo post-romántico de entender el sujeto lírico. Gracias a las precisiones de Greenblatt y otros críticos postmodernos las menciones al sujeto lírico pueden ahora entenderse como un recurso literario, una máscara, en palabras de Antonio Carreño [1982], cuya contribución fue determinante a la hora de adaptar esta terminología anglosajona y este modo de pensar al estudio de la lírica del Siglo de Oro. Desde ese momento, el yo poético se estudia como una construcción que el poeta adapta según el marco genérico o las circunstancias en que trabaja, y que no tiene por qué coincidir en absoluto con su personalidad real. Durante los últimos años, los estudios de Elizabeth R. Wright [2001] y Sánchez Jiménez [2006], sobre Lope, el magnífico libro de Carlos Gutiérrez [2006] sobre Quevedo, o el igualmente esencial estudio de Julio Vélez Sainz sobre la imaginería del Parnaso en relación con las estrategias autoriales [2006], en general, han desarrollado una línea que durante estos últimos dos años sigue siendo una tendencia muy activa.

La contribución más importante a ella es claramente la monografía de Pedro Ruiz Pérez [2009e], pues su enjundioso libro resume con eficacia el estado de la cuestión (no sólo en el hispanismo, sino en los estudios de literatura clásica y moderna en general) y presenta además conclusiones que afectan a la mayoría de los poetas áureos, aclarando finalmente por demás una de las cuestiones más confusamente analizadas de las últimas décadas: la de la subjetividad o conciencia. Para dilucidar esta embrollada cuestión Ruiz Pérez acepta que ha habido en la historia un cambio en el modo de concebir la literatura que ha producido lo que hoy identificamos como el sentir romántico: el énfasis en el estilo y originalidad. Para Ruiz Pérez estas características nacieron de dos desarrollos tecnológicos objetivos que ha estudiado en otros trabajos y que también ha explorado magistralmente García Aguilar [2006; 2009c]: la escritura y la imprenta. Ruiz Pérez estudia la influencia sucesiva de estas invenciones en el modo de pensar de los poetas, descubriendo en el Siglo de Oro las características (énfasis en la singularidad o "rúbrica" propia, así como en el genio creador) que nos parecen hoy típicamente decimonónicas y en concreto románticas. Gracias a esos dos cambios tecnológicos los textos poéticos comenzaron a fijarse, hecho que permitió que fueran tratados de modo artístico, y que los poetas enfatizaran su estilo y originalidad (distinción), y con ello su identificación con una determinada personalidad y su respectiva conciencia o "rúbrica", como lo denomina gráficamente el autor del estudio. De este modo, para Ruiz Pérez la conciencia y voluntad de novedad (que según el autor culmina en las propuestas estéticas de Cervantes y Góngora) es una condición *sine qua non* de la moderna conciencia del poeta. Como hemos indicado, esta monografía soluciona el nebuloso problema de la subjetividad al ligarlo a datos objetivos (la tecnología y el afán social de distinción), pero además sirve para explicar otras cuestiones muy estudiadas por la crítica de la poesía áurea, como es el paso del énfasis en la retórica, con sus reglas codificadas, a la poética, con su respeto por el genio creador. Además, entre otras conclusiones de importancia, Ruiz Pérez explica cómo tal énfasis en la originalidad va ligado al surgimiento de una nueva idea del escritor, una conciencia del autor —colectiva e individual— que va acompañada de reclamaciones sobre la posición social del poeta. El libro examina estas exigencias con la analogía de la polémica sobre el paso del pintor desde el estatus de artesano al de artista, y también con la imaginería del Parnaso y las luchas en el campo literario.

Junto con la monografía de Ruiz Pérez, una importante serie de artículos tratan la cuestión de las poses autoriales y la construcción de una máscara o identidad poética. Especialmente abundantes son los estudios dedicados al gran maestro de la autotransformación que fue Lope de Vega. Estos trabajos incluyen acercamientos tradicionales que parten de la idea de Lope como poeta sincero que contaba irresistible e ingenuamente su apasionada vida [Constantinescu, 2009], o estudios mucho más matizados, como el de José María Díez Borque [2009], que examina el clásico tema de la transformación de la biografía en literatura, desarrollado anteriormente por estudiosos tan ilustres como Leo Spitzer [1932], Alan S. Trueblood [1974] o Arthur Terry [1993]. Igualmente sutiles son las contribuciones de David McGrath [2008] y Torres [2008b] al utilísimo *Companion to Lope de Vega*, volumen que comentaremos en la sección dedicada a la Pedagogía: McGrath estudia las representaciones gráficas de Lope haciendo hincapié en la capacidad del Fénix por fomentarlas, mientras que Torres [2008b] estudia la capacidad de autoconstrucción y autotransformación de Lope en las apasionantes *Rimas de Tomé de Burguillos*, tema y análisis que Torres desarrolla también en otro artículo del mismo año [2008a]. Otra importante contribución han sido los prólogos y notas del insigne lopista Felipe B. Pedraza Jiménez a varios textos del Fénix: *Amarilis* [2010a], el *Arte nuevo* [2009a] y unas *Elegías y elogios cortesanos* [2010b]. En todas ellas comenta Pedraza Jiménez acerca de la interacción entre vida y literatura en Lope, tema al que se acerca desde el punto de vista de la autopresentación. Este mismo interés impulsa el artículo de Marcella Trambaoli [2010], aunque centrándose en el teatro cortesano y desde el punto de vista de las referencias pictóricas, por lo que volveremos a reseñar este trabajo en la sección dedicada a la écfrasis. Por último, Sánchez Jiménez ha continuado su línea de la monografía arriba citada [2006] para estudiar las poses del Fénix en diversas obras poéticas: ha examinado cómo, cuándo y por qué describió Lope su participación en la Armada Invencible, y la evolución de esa construcción [2008a]; ha estudiado la polémica de Lope con Góngora y los cultos desde un punto de vista sociológico, analizando los movimientos del Fénix y el cordobés en el campo literario con la ayuda de conceptos tomados de la economía [2009e], y ha explicado cómo y por qué Lope construyó su yo penitencial en las *Rimas sacras* [2010d].

Sobre un tema paralelo (la construcción de la pose de arrepentido) ha trabajado también Alicia Gallego Zarzosa [2009], aunque centrándose en el apasionante caso de Quevedo, que tantos paralelos con el de Lope

ofrece. Al genial madrileño también le ha dedicado un artículo David Felipe Arranz Lago [2009], estudiando cómo Quevedo construyó su posición fijándose en determinados valores de la sociedad de la época. En este sentido destaca también la contribución de un quevedista que ha optado esta vez por un acercamiento mucho más teórico de lo habitual en sus estudios, Santiago Fernández Mosquera [2010]. En el estudio que reseñamos, Fernández Mosquera incorpora conceptos propios de la imagología y del debate sobre la identidad para explicar cómo durante el Siglo de Oro el "otro" que se denigra resulta esencial para construir la identidad propia.

Igualmente basadas en la idea postmoderna de que la identidad es un constructo y el yo lírico es una pose o un recurso literario están las contribuciones de Eugenia Fosalba Vela [2009a; 2009b], ambas centradas en la alegoría y la autobiografía en Garcilaso.

Por último, hemos incluido en esta categoría el apasionante estudio de Vélez Sainz [2010b] sobre el *Polifemo* gongorino, en el que el erudito madrileño analiza con eficacia cómo Góngora usó de modo creativo la tradición clásica y las tradicionales marcas genéricas (los instrumentos musicales como metáfora de la creación poética, por ejemplo) para autodefinirse y crearse una posición en el campo literario del momento.

Bibliotecas de los Siglos de Oro.

Estudios sobre bibliotecas áureas o sobre los fondos literarios en ellas (27 entradas)

El estudio de las bibliotecas privadas de los Siglos de Oro se sigue percibiendo como una de las vías más fructíferas para perfilar el consumo literario, o más ampliamente, libresco, en los siglos XVI y XVII, aun siendo conscientes los propios investigadores de las limitaciones que plantea a la hora de extraer conclusiones firmes sobre hábitos de lectura. Desde las tempranas observaciones al respecto de Maxime Chevalier [1976] y los afanes investigadores de quienes han ido realizando estudios particulares, ya no solo sobre bibliotecas destacadas por la relevancia literaria o socio-política de su poseedor, sino también por sectores sociales

más diversificados —valgan de ejemplo, por citar libros de dedicación monográfica, Pedro Cátedra y Anastasio Rojo [2004] o Trevor J. Dadson [1998]—, las incorporaciones siguen siendo destacables, aunque con frecuencia dispersas por publicaciones especializadas que reflejan la diversidad de campos que inspiran estos intereses investigadores: historia de la literatura, del libro, de las bibliotecas, de la cultura escrita, de distintas ramas especializadas del saber, investigaciones biográficas, historia local...

La mayoría de los trabajos aquí citados no se centran en el sector de los géneros poéticos, ni a veces en la literatura de entretenimiento, si bien resultan destacables por contener valiosa y contextualizada información sobre la presencia de la poesía española en las bibliotecas de la época y sobre su representatividad, normalmente baja —o aun inexistente o casi inexistente [Crossley, 2010; Díaz López, 2008; Suárez González, 2008...]—, pero con variables que permiten matizar las diferentes actitudes de sus poseedores o de la tradición familiar que ha desembocado en ellos, aparte de sentar bases documentales sobre la recepción de autores u obras concretos.

El estudio individualizado de bibliotecas basado en inventarios de época, y orientado hacia la caracterización global del contenido y la transcripción del documento que lo testimonia, sigue ofreciendo constantes aportaciones, en las que ya se aprecia firme tendencia a una selección de espectro social e intelectual diversificado, no solamente atenta a muestras de personalidades notables. En este sentido, a la continuada línea de trabajo de José Luis Barrio Moya en torno a poseedores con cargos y oficios públicos bajo el reinado de Felipe IV [2009, 2010, 2011a, 2011b], pueden sumarse otras aportaciones de selección cronológica o de perfil profesional o eclesiástico más variado [Díaz López, 2008; Suárez González, 2008; Cherry, 2011], en ocasiones sobre bibliotecas de interesante presencia literaria en lengua vernácula, y entre ella la de la poesía, como muestra el estudio de Carmen Sanz Ayán [2009] a partir del inventario *post mortem* de un empresario teatral. Eso no obsta para que se sigan publicando nuevos inventarios relativos a miembros de la nobleza [Dadson, 2008], algunos de los cuales apuntan a los agentes del mecenazgo literario, bien en la esfera local, como Pedro de Granada y Venegas, anfitrión de una academia granadina hacia finales del

siglo XVI y principios del XVII, aunque ya residente en Madrid a su muerte [Álvarez Márquez y García Luján, 2008], bien entre las familias de la alta nobleza cortesana [Dadson, 2011a; 2011b; Martín Velasco, 2010].

Junto con la labor de recuperación documental, tampoco faltan los análisis comparativos o la profundización en aspectos parciales de otras bibliotecas, ya sea a partir de inventarios publicados, ya sea como aproximación a catálogos de especial amplitud, riqueza y complejidad aún pendientes de edición según criterios actualizados de investigación. Así, José María Díez Borque ha abordado, a partir de sesenta y cinco bibliotecas particulares de diversa entidad y procedencia social, la variable presencia de los géneros de la literatura de entretenimiento [2010b, 2010c, 2011], y entre ellos la poesía [2010a]. Por otra parte, la consideración de destacables bibliotecas de personalidades del ámbito cortesano e intelectual está atrayendo un interés renovado, a veces con claros nexos con la atención que despiertan, desde otros frentes, aspectos como el mecenazgo, la autorrepresentación social y las estrategias de aproximación a los focos, personales o institucionales, del poder.

En este sentido, resulta particularmente rico en variedad de enfoques el volumen *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares* dirigido por los hispanistas ingleses Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance [2011]. Entre otros artículos dedicados a aspectos varios sobre poder y mecenazgo que citamos en otro lugar (véase "Política y poesía"), pueden señalarse aquí algunos con referencias de interés sobre bibliotecas nobiliarias, como los de Alistair Malcolm [2011], a propósito de los libros de Luis Méndez de Haro; o el de Juan Antonio Yeves Andrés [2011], que, al hilo de la exposición bibliográfica paralela al congreso que dio origen al volumen, presenta, como ilustración de la bibliofilia en la época del Conde-Duque, ejemplares de los fondos de la Fundación Lázaro Galdiano con vistosas encuadernaciones de las bibliotecas del III marqués de Caracena, de don Pedro de Aragón y del II duque de Medina de las Torres. Asimismo, junto con los artículos sobre bibliotecas menos conocidas ya mencionados, queda realzada en el volumen la aproximación a los libros del valido, desde perspectivas notablemente variadas: aparte de aportaciones menos relacionadas con los géneros poéticos que aquí nos ocupan, pueden destacarse las reflexiones de Jeremy Lawrance [2011] sobre la coyuntura

en que, con probable nexo entre lo político y la evolución y sentido de la polémica gongorina, ingresa el manuscrito Chacón en su biblioteca; la sugerente propuesta de Terence O'Reilly [2011] de contemplar la ampliación, con respecto a la narración ovidiana, del ámbito geográfico y las épocas evocados en el *Polifemo* de Góngora a la luz de los intereses por estas coordenadas en el catálogo de la biblioteca encargado por el Conde-Duque al padre Alaejos; o el minucioso análisis de Clara Marías [2011], a partir de tal catálogo, sobre la poesía en lenguas romances, con presencia minoritaria pero superior a la de otros géneros literarios, y con tendencias, entre otras, como la abundancia de manuscritos y obras medievales, los criterios divergentes, en cuanto a cronología y carácter canónico, entre poetas italianos y españoles, o entre estos últimos, las sorprendentes ausencias de algunos autores o canónicos o próximos al Conde-Duque.

Fuera de este volumen, pero también sobre bibliotecas notables, Sagrario López Poza [2010] se centra en la situación de la poesía en las del conde de Gondomar, Lorenzo Ramírez de Prado y Vincencio Juan de Lastanosa, detallando autores y obras presentes y valorando la baja presencia del género en un contexto de intereses librescos más amplios y de las peculiaridades de la transmisión poética, solo parcialmente propicias a su reflejo en inventarios de bibliotecas. Por otra parte, aun sin centrarse en un corpus poético, María Luisa López Vidriero [2008] ofrece, con su análisis y detallado inventario de fondos italianos en las bibliotecas del conde de Gondomar y del duque de Frías, interesantes datos para la reflexión sobre la posible mediación de estas bibliotecas y otras similares para el conocimiento en España de las prácticas académicas en Italia, y sobre la amplitud y riqueza de sus fondos, más allá de los grandes nombres de la poesía italiana, tanto a través de poemarios individuales como de las características antologías impresas.

Cabe destacar, finalmente, la iniciativa que está desarrollando el Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española (SIELAE) de la Universidad de La Coruña con la base de datos "IBSO: Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro" (http://www.bidiso.es/IBSO/Presentacion.do), sobre la que se volverá en el apartado "Grupos, Proyectos y otros empeños colectivos", y de la que

Carlota Fernández Travieso y Sagrario López Poza [2011] han elaborado una detallada presentación.

Canon.

Trabajos sobre el paso de la poesía áurea a la posteridad y los juicios relativos de valor de ésta; sobre la construcción de un canon de poesía áurea durante los siglos XVI y XVII, y sobre campos cronológica o geográficamente periféricos al tradicional canon poético áureo. (83 entradas)

La noción de canon y su aplicación al ámbito de la poesía áurea están generando propuestas de integración entre metodologías enraizadas en la tradición de los estudios filológicos y modelos críticos de nuevo cuño.

Aportaciones como la sección monográfica del número 18 (2009) de *Signa*, dedicada a un "Estado de la cuestión: Sobre el canon literario", coordinado por Rosa María Aradra, siguen reflejando la tendencia teórica a indagar en épocas posteriores, aunque con algún intento de relectura de textos áureos. En todo caso, y para el género que nos ocupa, no faltan contribuciones como la de José Francisco Ruiz Casanova [2009] sobre el modelo de antologías poéticas escolares, que, pese a concretarse en las dedicadas al siglo XX, pueden orientar reflexiones sobre el estatus y condiciones de desarrollo de tal modelo editorial en el marco español actual.

Desde presupuestos ya menos teóricos, una línea de trabajo se está dirigiendo hacia la consideración de la evolución del canon áureo a partir del siglo XVIII, con el análisis de la historia literaria y sus antologías de revisión histórica. En esta línea están teniendo un destacable protagonismo contribuciones que analizan de manera individualizada obras, autores o colecciones de particular relevancia en esa tradición crítica y editorial, como las de José Lara Garrido [2008, 2009a, 2010b] a propósito de Manuel José Quintana, o las de Belén Molina Huete [2010a] sobre la *Floresta de rimas antiguas castellanas* de Böhl de Faber. Otra orientación radicada en similar perspectiva diacrónica consiste en valorar

la trayectoria seguida por la estima, positiva o negativa, de un determinado autor a través de esos hitos de la tradición crítica, como es el caso del trabajo de Isabel Pérez Cuenca [2009] con respecto a los hermanos Argensola.

Otras líneas de trabajo, en cambio, optan por situarse desde dentro de los siglos XVI y XVII, ubicando ahí la incipiente conformación del canon vernáculo. Aun sin descuidar aspectos de larga tradición filológica, como la doctrina y práctica de la imitación, con su aneja elección de modelos, los síntomas y estrategias del fenómeno se valoran en el marco de amplios procesos históricos y sociológicos, siguiendo a veces de modo explícito el concepto de "campo literario" manejado por Pierre Bourdieu.

En este sentido, cabe recordar los antecedentes de dos volúmenes colectivos, dirigido uno por Begoña López Bueno [2008] sobre los inicios del canon en el siglo XVI, coordinado el otro por Pedro Ruiz Pérez [2008a] con declarado propósito de reunir frutos de metodologías a veces percibidas como enfrentadas, desde los métodos filológicos a las más recientes corrientes críticas. A ellos se suman ahora sendos volúmenes de los mismos responsables.

En *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*, coordinado por Ruiz Pérez [2010], se indaga sobre las nóminas de poetas insertas en poemas de muy diverso tipo, por lo general estrategia de legitimación de su obra dentro de una preclara tradición. El libro conjunta una labor de equipo que ha diversificado los materiales ofrecidos: tras una amplia valoración diacrónica de las vertientes ideológicas del fenómeno, las tendencias en las nóminas o el contexto de inclusión [Ruiz Pérez, 2010b], se aúnan un inventario de testimonios, con índice de poetas citados, antología de textos representativos y una colección de estudios sobre elencos concretos. Por su parte, López Bueno [2010] dirige un volumen centrado en el siglo XVII, continuando el análisis dedicado al siglo anterior, pero respetando la especificidad de esa fase más avanzada, consciente y candente en cuanto al afianzamiento de la tradición vernácula y al acceso de autores coetáneos a las posiciones de referencia.

Atendiendo a ambas colectáneas se perfilan tres ejes en estas indagaciones:

- Por un lado, los estudios sobre normativa literaria, exposición crítica y sistematización bibliográfica. Así, para el canon del siglo XVII, Begoña López Bueno [2010b] examina en las retóricas de Jiménez Patón, Juan de Robles y Pérez de Ledesma diversos posicionamientos estéticos, con su reflejo en la nómina de autores que apoyan la ejemplificación, mientras que Jaime Galbarro [2010] recorre en forma de inventario más de una veintena de retóricas, destacando sus modelos teóricos y el canon literario que traslucen. José Manuel Rico García [2010] subraya, en cambio, el limitado reflejo de un canon contemporáneo en las poéticas, aunque, entre otros testimonios, destaca la acogida que hace Caramuel de poetas recientes, sobre todo Góngora y Lope, que prácticamente adquieren el rango de modelos. La polémica gongorina también resulta altamente significativa, tal como la abordan Juan Manuel Daza [2010], a propósito de las ideas estéticas que articulan el debate, y María José Osuna Cabezas [2010], a partir del análisis de las *Advertencias* de Almansa y Mendoza, como exponente de una conjunta revalorización de modelo y seguidores. Francisco Escobar Borrego [2010a] disecciona la recepción del canon poético en obras de erudición y bibliografía, con especial atención a la *República literaria* de Saavedra Fajardo, la *Junta de libros* de Tamayo de Vargas y la *Biblioteca Hispana Nova* de Nicolás Antonio. Por su parte, Antonio Pérez Lasheras [2010a] analiza la aportación de Gracián a la consagración como modelos de agudeza a Góngora, sobre todo, pero también a Lope, Quevedo o los Argensola. Y Ruiz Pérez [2010c] examina los discursos en defensa de la poesía, enlazando tendencias de los mismos con las variaciones en la estima social y autorial de la poesía a lo largo del XVII.

- Por otro lado, cabe destacar el ámbito del mercado editorial y el consumo. Así, para Valentín Núñez Rivera [2010d], las ediciones de poetas renacentistas en el siglo XVII no solo fijan un referente permanente, sino que además adquieren adherencias combativas, como revelan las empresas editoras de Pacheco, Quevedo, Tamayo de Vargas o Faría y Sousa. Por su parte, los procedimientos administrativos y de control ideológico-moral de los impresos dejan espacio para funciones canonizadoras a través de las aprobaciones legales que, como explica García Aguilar [2010b], pueden desembocar, con significativa evolución

diacrónica, en juicios estético-retóricos. No obstante, no debe olvidarse el panorama global, y los estudios sobre bibliotecas pueden evidenciarlo; así lo muestra el trabajo de López Poza [2010] sobre las del conde de Gondomar, Lorenzo Ramírez de Prado y Lastanosa, donde la poesía solo alcanza un lugar minoritario entre los saberes librescos representados.

- Otra línea en esta indagación sobre el canon acude al propio material poético, con distintas vertientes: así, la conformación de antologías de poesía no ocasional, como ejemplifica Juan Montero [2010a] con la *Segunda parte del Romancero General* de Madrigal; el modelo de producción circunstancial de especial visibilidad social que entrañan las justas poéticas, tratado por Inmaculada Osuna [2010a y 2010d]; o el ya citado fenómeno de los "listados de poetas" en obras en verso, analizado en sus tendencias en cuanto a, entre otros aspectos, el soporte y su tipología, las opciones métricas o las modalidades textuales, por Ignacio García Aguilar [2010a], y en cuanto a casos concretos, por Francisco Escobar [2010b], Inmaculada Osuna [2010c] y Javier Álvarez [2010a], en respectivos artículos sobre Juan de Mal Lara, Andrés de Claramonte, Juan de la Cueva y Juan Francisco Andrés de Ustarroz, y varios géneros o formatos propicios, como la epístola, la poesía narrativa o los poemas-libro del tipo del *Viaje del Parnaso*, el *Laurel de Apolo* y la *Aganipe de los cisnes aragoneses*. A esto se suma el análisis de prácticas poéticas individuales: Lope, pródigo en manifestaciones teóricas y muy consciente de los mecanismos de aceptación y mercado en la regular salida editorial de su producción poética, como estudia Pedraza Jiménez [2010a]; Góngora, con su insistente repercusión como modelo en géneros y registros notablemente diversos, según analiza Carreira [2010d]; y Quevedo, a propósito del cual Rodrigo Cacho Casal [2010] aborda el canon poético español que manejó en debates literarios y su aspiración a la fama a partir de una lírica basada en la variedad y el ingenio, pese a haber sido su línea jocosa la más estimada. Hay que añadir, además, la particular situación del panorama hispanoamericano: Ángel Estévez [2010] estudia su trayectoria desde la acogida de los referentes europeos renacentistas, y después barrocos, a la consolidación de una producción autóctona que llega a constituirse en canon, con frecuencia previo paso por las prensas españolas; ya fuera de los dos volúmenes citados, también considera tal panorama Ruiz Pérez [2010a] en el elogio de los ingenios novohispanos en crónicas y epopeyas, donde advierte el paralelo desarrollo del campo literario y de la forja de una identidad al margen de la metrópoli.

Pasando a otros temas, el concepto de canon puede conducirnos —sin querer sugerir con esto una necesaria adscripción metodológica de los trabajos que mencionaremos a los estudios sobre el mismo— a cuestiones que confirman la expansión de líneas de investigación más allá de zonas canónicas tradicionales. O, si se prefieren otros términos, a algunos campos en que los estudios actuales intentan limar las divergencias entre construcción crítica y realidad histórica en la poesía de los Siglos de Oro. No supone esto un radical cuestionamiento del canon recibido y sus privilegios críticos: de hecho, entre la bibliografía allegada en nuestro rastreo, con evidente decantación hacia el siglo XVII y marcada preferencia por autores no identificados con el cultivo de poesía sacra, aunque algunos la incluyeran con generosidad en su variadísima práctica lírica, los poetas más abordados son Garcilaso, Góngora, Lope y Quevedo. Nos referimos al creciente interés por la periferia de lo canónico, a veces con difusos lindes, según parámetros diversos (cronológicos, de género autorial, de género poético, geo-políticos), o por la parcial discriminación que ejercen los cauces de difusión, tantas veces, como se ha indicado para la imprenta, decisivos en procesos de canonización. De tales criterios, consideraremos en esta sección los relativos a los ejes cronológicos y geográficos, aunque tenemos presente este planteamiento en otros apartados como los de "Escritoras", "Epopeya" o "Manuscrito, imprenta, edición".

Desde la tradición dieciochesca, el concepto de canon áureo enlaza con el problema de deslinde cronológico. En cuanto al momento inaugural, no son de desdeñar planteamientos que advierten sobre aspectos renacentistas de autores y compilaciones a caballo entre los siglos XV y XVI. Baste, como ejemplo, la peculiar situación fronteriza del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, por lo demás presente como tradición asumida y ocasionalmente compatible con intereses de actualidad aun en el siglo XVII, como señalan Víctor de Lama [2009] con las justas poéticas e Isabel Toro Pascua [2009] con Gracián. Sin embargo, la línea más vigorosa y coordinada está apuntando, quizá por su secular desatención crítica, hacia la segunda mitad del siglo XVII, en revisión de sus rasgos definidores y de las líneas de continuidad con tendencias posteriores.

Por supuesto, las peculiaridades de la trayectoria poética colonial hacen de este período un espacio privilegiado, con una figura señera como la de sor Juana Inés de la Cruz, o con otras menos destacadas pero también de cierta atracción crítica, como Juan del Valle y Caviedes, con una poesía religiosa que ha sido atendida por Eduardo Hopkins [2010], pero sobre todo estudiado en su vertiente satírico-burlesca, por Trinidad Barrera [2009b, 2010], Rafael Bonilla [2010], Juan Manuel Escudero Baztán [2009], Carlos F. Cabanillas Cárdenas [2009], Pedro Lasarte [2009a, 2009b] y Lorente [2009, 2010a, 2010b]; o como Domínguez Camargo, anterior a este período pero de sustancial publicación póstuma, considerado en trabajos de Echevarren [2010a, 2010b], Escudero Baztán [2009] y Kathryn Mayers [2009, 2010], y también favorecido por la edición, realizada por José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco y Rodrigo Pesántez Rojas [2009], del *Ramillete de varias flores poéticas* de Jacinto de Evia. Por el contrario, la concentración de intereses críticos en este período de la poesía peninsular, resulta, en buena medida, novedosa.

En marco conceptual análogo al ya expuesto sobre el canon, pueden citarse los estudios recogidos en *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, editado por García Aguilar [2009]. En cuanto a la estela de los dos grandes modelos anteriores, Manuel Ángel Candelas Colodrón [2009] desbroza en él el decisivo pero parcial influjo en la segunda mitad del XVII de las ediciones poéticas póstumas de Quevedo, que ni impidió la polarización en su faceta jocoso-burlesca, ni hizo de su *Parnaso* un referente singular de *dispositio* editorial; y María José Osuna Cabezas [2009a] destaca la tardía participación de Vaca de Alfaro en la polémica gongorina. Sobre la incidencia de la imprenta en ese medio siglo, aparte de ofrecerse un listado de poesía publicada en el período, respectivos artículos de García Aguilar [2009e], Inmaculada Osuna [2009d] y Ruiz Pérez [2009d] abordan aspectos como las tendencias dispositivas, la no disimulada acogida de poesía circunstancial en poemarios de autor único y en la amplia tipología editorial vigente, donde adquieren gran protagonismo pliegos sueltos y colecciones de ocasión, o los fenómenos y estrategias acordes con la imagen autorial deseada, por ejemplo en la reelaboración o denominación de poemarios. Otra sección analiza modalidades poéticas de la segunda mitad de siglo, con estudios de Ángel Estévez Molinero [2009], sobre las particularidades del desarrollo poético en el marco sociocultural colonial, con incidencia en las trayectorias de los géneros líricos, circunstanciales o satíricos; de Francisco Escobar Borrego [2009b], a propósito de la versatilidad, en cuanto a géneros y

planteamientos, de la poesía mitológica, más modelizada a veces por la inspiración gongorina y quevedesca que por fuentes clásicas —el mismo Escobar [2009c], ya fuera de este volumen, ha ampliado esa perspectiva con varios aspectos de la recepción de la tradición clásica, directa o mediatizada por los autores áureos, sobre todo barrocos, en este período—; o de Juan Manuel Daza [2009], sobre el villancico a partir de muestras de Pérez de Montoro y Salazar y Torres. La continuidad entre siglos es atendida por Françoise Étienvre [2009], quien destaca las ediciones de once poetas de la segunda mitad del siglo XVII publicadas en la primera del siguiente; y por algunos estudios sobre poetas con producción en ambos siglos o ya en los inicios del XVIII, como Álvarez de Toledo, abordado por Jaime Galbarro [2009], y Eugenio Gerardo Lobo, por F. Javier Álvarez [2009].

Por otra parte, *Bulletin Hispanique* ha dedicado de forma monográfica parte de su primer número de 2011 al tema *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*, bajo la coordinación de Ruiz Pérez [2011]. La colección de trabajos se ha propuesto atender a aspectos materiales del libro y otras formas de difusión impresa de la poesía en el período y a los procesos de producción editorial, circulación del libro y lectura. Se recogen ahí, normalmente desde las premisas metodológicas ya indicadas, estudios que, en cuanto respecta al siglo XVII, abordan la importancia de la circulación impresa de la poesía, a partir del análisis de la producción de las imprentas, fondos de libreros e inventarios de bibliotecas [Dadson, 2011a]; la difusión, impresa o manuscrita, de libros representativos de la producción hispanoamericana entre 1675 y 1710 [Estévez, 2011]; el desenvolvimiento de la poesía impresa en Zaragoza entre 1650 y 1660, desde el punto de vista de la creación y su conformación como libro y el de la actividad impresora [Ruiz Pérez, 2011a]; el poemario *Entretenimiento de las musas* de Francisco de la Torre y Sevil [García Aguilar, 2011b]; los carteles poéticos en formato de doble folio entre 1650 y 1700 [Osuna e Infantes, 2011]; la producción de María Nieto de Aragón, si no publicada exclusivamente en pliego suelto, sí claro ejemplo de las posibilidades de visibilidad que esta forma editorial ofreció a veces a algunas poetas [Marín Pina, 2011]; o los pliegos con poesía para profesiones religiosas femeninas, desde sus primeras muestras, en el segundo tercio del siglo XVII, hasta 1749 [Baranda, 2011]. Junto a estos, otros trabajos establecen líneas de continuidad, con mayor decantación hacia prácticas y tendencias ya visibles o claramente incardinadas en la centuria siguiente: así, los de Giuseppe Di Stefano

sobre el romancero en el siglo XVIII [2011]; Anne J. Cruz sobre Teresa Guerra [2011]; Francisco Javier Álvarez Amo [2011] sobre el auge del pliego suelto o libro breve en el mercado, con especial atención hacia autores como Francisco de Benegasi Luján y Eugenio Gerardo Lobo; y Jean-Marc Buiguès [2011], a propósito de los anuncios de impresos poéticos en la *Gaceta de Madrid*.

También ha trabajado intensamente sobre este período Alain Bègue, quien ha publicado un documentado y detallado estudio sobre José Pérez de Montoro [Bègue, 2010d], con información tanto de carácter biográfico como de versificación y análisis literario de su producción poética, religiosa y profana. Al mismo estudioso se deben varios artículos [Bègue, 2008, 2009, 2010a, 2010c; 2011a], en los cuales se abordan los hitos de la tradicional consideración negativa del período y se caracterizan las líneas maestras de su producción poética, en relación con la práctica académica, social y circunstancial de la poesía, la influencia de la oralidad y de los hábitos oratorios y la aplicación sistemática del concepto, todo ello con las consiguientes repercusiones en los planos estilístico, temático y métrico. Con Bègue se confirma, además, esa percepción de una necesidad de contar con un elenco sistemático de libros de poesía impresos en estas décadas, aportando en este caso una relación que abarca desde 1648 a 1750 [2010e].

Pueden completar este panorama básico dos colectáneas: la primera coordinada por Bègue y Jean Croizat-Viallet [2008], como número monográfico de *Criticón* sobre *La literatura española en tiempos de los novatores*; la segunda, el número de *Lectura y Signo* dedicado a la fábula mitológica, fruto de una iniciativa de implicación colectiva emprendida por Bègue y Ponce Cárdenas [2010], que, aun sin ceñirse a esta segunda mitad de siglo, concentra un buen número de contribuciones al respecto. Atendiendo a ambas colectáneas, y limitándonos ahora solo a los artículos sobre poetas de esa segunda mitad del XVII, pueden mencionarse trabajos de Antonio Carreira [2008], Rafael González Cañal [2008], Ponce Cárdenas [2008], Pedro Rojo Alique [2008] y Miguel Zugasti [2008], respectivamente sobre Damián Cornejo, el conde de Rebolledo, Salazar y Torres, el conde de Clavijo y Lorenzo de las Llamosas; o de Belén Molina Huete [2010b], Inmaculada García Gavilán [2010], Bonilla Cerezo [2010] y Bègue [2010b], sobre respectivas fábulas de Matos Fragoso, Miguel de

Barrios, Valle y Caviedes y Trejo Varona; por su parte, Ruiz Pérez [2008b] atiende a la significación de dos antologías indicativas de tendencias poéticas y canonización de modelos en las lindes inicial y final de esa época de los novatores: las *Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso* (1670) y las *Sagradas flores del Parnaso* (1723).

No faltan otras aportaciones de interés, ya más dispersas, entre ellas las destinadas a la edición de textos del período. A algunos trabajos ya aludidos arriba, que también atienden a esta labor con piezas sueltas [Bègue, 2010b; García Gavilán, 2010; Molina Huete, 2010b; Osuna, 2008; Rojo, 2008], pueden sumarse, a modo de ejemplo, la recuperación de una jácara inédita de Jerónimo de Cáncer y Velasco por parte de Juan C. González Maya [2009] o la edición de la *Exhortación panegírica al silencio* a cargo de Elías L. Rivers [2009b]; cabe destacar, con todo, la edición realizada por Aránzazu Borrachero Mendíbil y Karl McLaughlin [2010], de Catalina Clara Ramírez de Guzmán, que actualiza la apreciación crítica y biográfica de la autora, que solo contaba hasta ahora con la ya antigua edición de Entrambasaguas [1930], reeditada sin pretensión actualizadora en 2004.

Si el eje diacrónico arroja una sólida tendencia a integrar en el ámbito de estudio de la poesía áurea trabajos sobre la producción de la segunda mitad del XVII y primeras décadas del siguiente, el eje geográfico –salvo, por supuesto, por la creciente fecundidad de los estudios sobre el período colonial, de tradicional cultivo en el hispanismo– no parece haber abierto nuevas líneas con semejante dedicación, diversificación de investigadores y continuidad.

Así ocurre con la rica, variada y estrecha interculturalidad de la época entre España y Portugal. Con su amplio recorrido, no ceñido a las últimas aportaciones, el reciente diagnóstico de "tareas pendientes" de Soledad Pérez-Abadín [2011] analiza distintas vertientes de las relaciones hispano-lusas en cuanto a poesía de los siglos XVI y XVII, considerando, entre otros aspectos, cancioneros colectivos y poetas bilingües afincados en Portugal, la obra de otros establecidos en España, las traducciones de una lengua a la otra, o los vínculos entre realizaciones poéticas, tradicionalmente enfocados hacia las influencias y casi restringidos a Camões, Garcilaso y el influjo —o en algún caso, el rechazo— gongorino.

Un amplio campo en el que, por lo que respecta a nuestro panorama de los últimos años, puede destacarse la edición de la poesía castellana completa de Francisco Sa de Miranda a cargo de José Jiménez Ruiz [2009b]. Acercamientos más puntuales pueden advertirse en Núñez Rivera [2011] o Laura R. Bass [2011], acerca de Faría y Sousa, o en Juan Montero [2009], sobre un testimonio epistolar de las relaciones entre Montemayor y Sá de Miranda. Por otra parte, trabajos sobre intereses bien distintos pueden recordar otras vertientes de las relaciones hispano-lusas: valga de muestra, al hilo de la participación poética de María Nieto en las honras de Isabel de Borbón, la disección que realiza Nieves Romero [2010] de la relevancia de familias conversas de origen portugués en los círculos intelectuales y de mecenazgo del Madrid de Felipe IV.

También aportaciones más o menos colaterales sugieren el amplio campo por desbrozar en otros ámbitos en que las condiciones políticas propiciaron situaciones estables y prolongadas de interculturalidad. En este sentido, al margen de los lógicamente recurrentes estudios sobre los influjos italianos en la poesía española, cabe destacar la importante labor de catalogación y edición de manuscritos poéticos en bibliotecas de Italia, sobre las que volveremos en el apartado "Manuscrito, imprenta, edición", capaz de constituir una inestimable base documental sobre la que profundizar en aspectos de intertextualidad, práctica bilingüe de la poesía u otras cuestiones anexas. A ello hay que añadir los estudios sobre autores concretos, como puede verse, por ejemplo, a propósito de Cosme de Aldana en trabajos de Paolo Pintacuda [2010a, 2010b].

Epopeya.

Recoge trabajos sobre poesía épica, género al que otorgamos categoría aparte por ser el más prestigioso durante el Siglo de Oro y, sobre todo, por la cantidad de estudios que ha recibido durante estos años. (35 entradas)

Los estudios sobre epopeya están viviendo una época especialmente fructífera, y sin duda muy necesaria, dado que los grandes trabajos sobre el género de la segunda mitad del siglo XX, los de Frank Pierce [1961] y José Lara Garrido [1999], aparecieron hace ya hace más de dos lustros. Durante los últimos años, las obras sobre la épica áurea han seguido las

grandes direcciones de los estudios de poesía, es decir, prescindir del componente subjetivo estético y mirar el canon con ojos críticos, para así ampliar nuestro conocimiento del género en su totalidad, incluyendo poemas y temas antes bastante poco trabajados. Así, dentro de los estudios sobre epopeya encontramos varias tendencias: el trabajo sobre la teoría de la épica, sobre el contenido político de los poemas, sobre el estatus del género en relación con el del autor, sobre parodia e imaginería. Los estudiosos que más se han centrado en la epopeya han sido, como explicaremos abajo, Cacho Casal, con su artículo [2011] y volumen monográfico en preparación, Sánchez Jiménez, con varios artículos [2007; 2008a; 2008b; 2009d] y, sobre todo, María José Vega y Lara Vilà, que han coordinado un decisivo volumen [2010] en el que incluyen además varios artículos.

Este último volumen de Vega y Vilà versa precisamente sobre la teoría de la epopeya: *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)* [Vega y Vilà, 2010], e incluye artículos de Hélio J. S. Alves [2010], sobre la teorización de la épica en el Renacimiento portugués, de Giovanni Caravaggi [2010], sobre la teoría vista como debate, de Cesc Esteve [2010], sobre la cuestión en poéticas italianas del *cinquecento*, de Donatella Gagliardi [2010], acerca de la interacción entre lo épico y lo caballeresco, de Daniel Javitch [2010], sobre la teoría y práctica del *romanzo* en Italia, de Bruno Méniel [2010], sobre los teóricos franceses, de la propia Vega [2010], acerca de la idea española de la épica, de la otra editora, Vilà [2010], sobre el uso de Virgilio en la épica renacentista, y de la misma Vilà y Marcela Londoño [2010], que analizan y editan varios prólogos a poemas épicos hispanos examinando en ellos cuestiones de teoría y concepción de la épica.

Fuera ya del volumen de Vega y Vilà debemos destacar el proyecto en curso de Cacho Casal, que coordina un volumen de *Criticón* sobre la epopeya, y que además ha dedicado al tema un artículo [2011] sobre las consecuencias que para el debate genérico del Siglo de Oro tiene la épica burlesca. Otras contribuciones han sido la de Roland Bèhar [2009] sobre el problema de construir un héroe y poema épico adecuado a la doctrina cristiana [2009], y dos artículos sobre un subgénero que merece mucha más atención de la que le viene prestando la crítica: la epopeya sacra. Se trata de las obras de Luisa López Grigera [2010b], que estudia el quevediano *Poema heroico a Cristo resucitado* según la retórica de la

época, y de Elio Vélez Marquina [2010] sobre *La Cristiada* desde el punto de vista del papel del narrador.

Dada la naturaleza del género, es lógico y saludable que la crítica se haya dedicado a examinar el contenido político de muchos poemas épicos, que han relacionado con cuestiones como la crítica política o al naciente nacionalismo criollo. Sobre este último tema versa el sugerente trabajo de José Antonio Mazzotti [2009], acerca del contexto de Nueva Castilla y de la obra de Rodrigo de Valdés, trabajo inserto en un volumen colectivo dedicado parcialmente a la epopeya, *Los límites del Océano. Estudios filológicos de crónica y épica en el Nuevo Mundo* [2009], editado por Guillermo Serés, Mercedes Serna, Bernat Castany y Laura Fernández. Sobre el tema de la crítica política destaca la literatura sobre el cuestionamiento del imperio en varios poemas épicos del momento, en una tendencia que incide en el doble carácter del género de la epopeya (celebratorio y crítico), presente en él desde la obra de Virgilio. Así, Karina Galperin [2009] se ha fijado en el virgiliano episodio de Dido en *La Araucana* para localizar dudas sobre el proyecto imperial, mientras que Raúl Marrero-Fente [2010] lo ha hecho centrándose en los *Actos y hazañas valerosas del capitán Diego Hernández de Serpa* (1564) de Pedro de la Cadena, y Jason A. McCloskey, en una interesante tesis doctoral todavía inédita (*Epic Conflicts: Culture, Conquest and Myth in the Spanish Empire*, [2008]), ha examinado el tema en relación con el uso de la mitología en *La Araucana* y la *Jerusalén conquistada*, entre otros poemas. Sobre Ercilla y sus comentarios acerca del imperio hispano han escrito también Francisco Ramírez [2009], centrándose en cuestiones de raza y religión en el episodio de Tegualda, y Serés [2010], fijándose en la tradición clásica del vaticinio hespérico. Por último, Sánchez Jiménez [2009d] ha analizado la representación del proyecto imperial de Carlos V en Luis Zapata de Chaves y el *Quijote*, y David S. Shields [2009] y Wright [2008] han trabajado sobre la visión de Francis Drake en *La Dragontea* lopesca.

Sobre la relación entre el elevado estatus de la poesía épica en la teoría genérica de la época y los intentos de los autores por progresar en el campo literario y social del momento ha trabajado Sánchez Jiménez en tres artículos dedicados a Lope de Vega, estudiando [2007] la relación entre Lope y sus fuentes en *La Dragontea*, y los motivos sociales y

políticos de su acceso privilegiado a ellas, examinando [2008a] cómo el Fénix trató en varios poemas, épicos y de otros géneros, el tema (seudo)autobiográfico y épico de su participación en la Jornada de Inglaterra, y examinando [2008b] la polémica lopesca con el cronista de Indias Antonio de Herrera acerca de *La Dragontea*. Por su parte, Leahy [2009] ha trabajado sobre la representación de Lope en la portada de la *Jerusalén conquistada*, y Jaime J. Martínez [2010] sobre la idea del canon épico en la *Mexicana* de Gabriel Lasso de la Vega.

Acerca del tema de la parodia en *La Gatomaquia* de Lope, ya comentado en otra categoría, han escrito sus artículos Elisabetta Pitotto e Iole Scaramuzzi [2010] y Torres [2008b], mientras que Florence d'Artois [2009] le ha dedicado un interesante artículo a cuestiones de imaginería y convenciones genéricas a otras dos epopeyas lopescas: la *Jerusalén* y la *Corona trágica*, obra esta última que, por otra parte, merece mucha más atención de la que viene recibiendo, y que pasará a ser mucho más estudiada una vez publique Antonio Carreño Rodríguez la edición crítica de la obra que prepara para la colección Letras Hispánicas de Cátedra.

En el apartado de las ediciones de epopeyas cabe destacar la de *La Raquel* de Luis Ulloa Pereira que ha preparado Gallo Soler [2009] y la del *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa realizada por Raúl Marrero-Fente [2010], así como las ya reseñadas y útiles *Anotaciones* de Enrique Moreno Castillo [2008] al *Poema heroico a Cristo resucitado*, de Quevedo.

Por último, se han publicado cuatro estudios de cuidada erudición: el artículo de Ramiro González Delgado [2010] sobre la tradición en las *Armas Antárticas*, de Juan de Miramontes y Zuázola, y la ya citada monografía (que por su relación con las ediciones incluimos también en el párrafo de arriba) de Enrique Moreno Castillo [2008] *Anotaciones al "Poema heroico a Cristo resucitado" de Francisco de Quevedo*. Por su parte, Arturo Echavarren ha dedicado dos artículos [2010a; 2010b] al tratamiento de la materia mitológica en el *Poema heroico de san Ignacio de Loyola*, de Domínguez Camargo.

Escritoras

Estudios sobre la problemática y la producción de la mujer escritora en la poesía áurea. (70 entradas)

La revalorización que en las últimas décadas ha ido adquiriendo la creación poética escrita por mujeres sigue fructificando en numerosos estudios que revelan la multiplicidad de enfoques e intereses, aunque aún resulta lenta la incorporación al acervo crítico de las fuentes primarias a través de ediciones actualizadas y anotadas, bien de producción individual de las poetas, bien en forma de antologías, entre las que sigue siendo destacado referente, por su amplia selección de autoras y composiciones y su generosa anotación histórico-filológica, la realizada por Julián Olivares y Elizabeth S. Boyce [1993].

A fin de evitar incoherencias o desajustes, hemos incluido en este apartado los artículos sobre producción poética, y algunos de especial incidencia biográfica, con independencia de su enfoque. Se citan, pues, estudios orientados hacia la especificidad de la escritura (poética) femenina en sus distintas facetas, desde la expresión de una precisa conciencia reivindicativa hasta la constatación de las limitaciones contextuales de género para su práctica literaria, desde perspectivas procedentes de las teorías críticas feministas hasta los estudios de corte histórico y documental; pero también incluimos trabajos con orientaciones o metodologías para los que el género autorial —piénsese, por ejemplo, en los contextos críticos en que se insertan algunos estudios sobre sor Juana Inés de la Cruz— no supone un factor diferencial.

La aparición de algunos volúmenes colectivos, monografías y ediciones testimonian de manera especial ese sostenido y expansivo interés en este campo. Precisamente centrado en la creación poética, y al hilo de la proyectada reedición revisada de la citada antología de Olivares y Boyce, el libro coordinado por el propio Olivares [2009], *Studies on Women's Poetry of the Golden Age: tras el espejo la musa escribe*, recoge una colección de catorce trabajos organizada en torno a la dicotomía poesía profana/poesía religiosa. En ellos se analizan aspectos como las

dificultades de actualizar desde una voz/autoría femenina la expresión de la subjetividad sentimental, amorosa o amistosa, con sus códigos y situaciones-tipo fraguados en una tradición de voz y autoría masculina [Navarro, 2009; Olivares, 2009b; Powell, 2009a; Borrachero 2009b]; o los problemas análogos, con agravantes de censura institucionalizada, en el ámbito de la expresión mística, o menos específicamente, del amor "a lo divino", y el análisis de motivos, imaginería y recursos retóricos asociados a la misma [Weber, 2009a; Rhodes, 2009; Schlau, 2009; Arenal, 2009; Cruz, 2009; Olivares, 2009b]; el deslizamiento hacia ámbitos de menor componente emocional expreso, como ocurre con la poesía de circunstancias [Osuna, 2009b] o con la asunción de una "poética de lo cotidiano", estudiada aquí en conexión con la poesía burlesca [Martín, 2009]; el ocasional acceso de alguna autora a antologías poéticas no circunstanciales, como sucede con Cristobalina Fernández de Alarcón [Schwartz, 2009]; o la consideración de la vida conventual por las propias escritoras como opción de vida compatible con el desarrollo de una vocación de índole intelectual o pedagógica [Whitenack, 2009; Arenal, 2009].

Por su parte, la revista de la Asociación Internacional de Literatura Femenina Hispánica, *Letras femeninas*, ha publicado un número monográfico en homenaje a Electra Arenal, no ceñido a la escritura poética: *"Mujeres alborotadas": early modern and colonial women's cultural production. A festschrift for Electra Arenal*". Entre otros artículos, incluye un clarificador panorama crítico a cargo de Lisa Vollendorf [2009], quien recorre la bibliografía y las tendencias fundamentales a partir de los decisivos años ochenta, desde la revalorización de la escritura conventual, con trabajos señeros como el de Electa Arenal y Stacey Schlau, ahora revisado [2010], y el de Alison Weber [1990a], y el posterior interés, hacia los años noventa, por algunas autoras seglares, en ambos casos aún con un canon restringido, hasta la situación del nuevo milenio, con un giro hacia aportaciones de amplia contextualización histórica y con un notable incremento de escritoras consideradas. Por lo demás, varios artículos del volumen remiten a la producción poética o a la actitud de sus autoras. Así, Aránzazu Borrachero [2009b] detecta en la poesía de Catalina Clara Ramírez de Guzmán posturas contradictorias, entre la autoafirmación personal a través de valores independientes de la condición social como la inteligencia, el ingenio y el trabajo, y la asunción de actitudes e intereses de grupo familiar y social; Isabel Barbeito [2009] traza una semblanza bio-

bibliográfica de sor Marcela de San Félix; Verónica Grossi [2009] realiza una lectura intertextual del *Primero Sueño* de sor Juana y las *Soledades* de Góngora, extrayendo de ella sentidos sensoriales, poéticos, políticos, científicos y filosóficos afines; Eliana Rivero [2009] aborda la ambigüedad genérica de algunos poemas amorosos de sor Juana; y Amanda Powell [2009a] señala conexiones ideológicas en cuanto a la "querella de las mujeres", entre el *Libro de las recreaciones* de María de San José, y la *Respuesta a sor Filotea* de sor Juana Inés de la Cruz, con estrategias afines, como por ejemplo la ironía persuasiva y los medios satíricos y paródicos.

Con menor acotamiento temporal, el número monográfico de la revista *Destiempos* "Mujeres en la literatura. Escritoras", coordinado por Lillian von der Walde y Mariel Reinoso, atiende a la poesía de los Siglos de Oro en sendos artículos de Nieves Baranda [2009] y Carmen Marín Pina [2009]. El primero aborda la dispersa obra poética de autoría femenina en entornos cortesanos del siglo XVI, con una pequeña antología de poemas de Catalina de Zúñiga, condesa de Andrade, Francisca de Aragón, Isabel Mexía, Isabel de Vega y la dudosa Marfira; mientras que el artículo de Marín Pina edita y estudia, en su contexto de producción circunstancial de la autora, un poema panegírico de la aragonesa Eugenia Buesso en honor de don Juan José de Austria.

Por su parte, la monografía de Gwyn Fox [2008] desarrolla su análisis a partir de los sonetos de cinco escritoras de clase acomodada (Luisa de Carvajal, sor Violante del Cielo, Catalina Clara Ramírez de Guzmán, sor María de Santa Isabel, también conocida como Marcia Belisarda, y Leonor de la Cueva y Silva), destacando la proyección que se hace en ellos del mecenazgo, los temas relacionados con el matrimonio, la familia y el patriarcado, a través de las figuras de san José y la Virgen María, las relaciones con niños o hermanos, la amistad entre mujeres, el sentimiento o el deseo amoroso, y ya centrándose en Luisa de Carvajal, el misticismo.

Por lo demás, aparte de la meritoria recuperación de textos en algunos artículos [Baranda, 2009; Marín Pina, 2009; Molina Huete, 2009a] y antologías breves [Sanz Hermida, 2008], cabe destacar la labor

de edición con respecto a sendas autoras de amplia producción poética: Catalina Clara Ramírez de Guzmán y Bernarda Ferreira de la Cerda. En el primer caso, se trata de la edición de todos sus poemas conocidos [Borrachero y McLaughlin, 2010], que revisa y anota los textos al tiempo que renueva la apreciación crítica y biográfica de la autora, hasta ahora basada en la edición de Entrambasaguas [1930]. En cuanto a Ferreira de la Cerda, se cuenta ya con la publicación de las dos partes de su poema épico *España libertada*, a cargo de Yolanda Beteta Martín [2011a, 2011b], quien en su introducción atiende especialmente a la conjunción en la obra de la transgresión implícita en el cultivo de un género ajeno al estereotipo de la "literatura femenina" y, a la vez, la asunción, con alguna particularidad, de los cánones androcéntricos y modos estilísticos usuales en el mismo.

Contemplando el panorama de conjunto, queda manifiesto que, entre las poetas de los Siglos de Oro, la figura de sor Juana Inés de la Cruz adquiere un protagonismo especial, al que contribuyen su firme posición canónica en el marco novohispano y latinoamericano, de la que es muestra su pervivencia poética en el siglo XX [Millares, 2010] y la variedad y riqueza de su obra poética. Una obra que discurre tanto por el ámbito religioso [Estrada, 2008; Paden, 2008; Pérez-Amador, 2008] como por el profano [Aguilar, 2009; González Roldán, 2009; etc.], tanto por la tonalidad de efecto intimista, en la que han despertado particular atención los poemas de destinatario femenino [Rivero, 2009; Vidal-Parker, 2011], como por lo público y celebrativo [Pérez-Amador, 2008; Sabat, 2008; Thomas, 2009] o lo satírico [Albin, 2009; Bellini, 2009]; a ello se suma una personalidad y unas vicisitudes especialmente propicias para el análisis de los límites y las contradicciones sociales en la aceptación de la práctica de la escritura en la mujer [Illades, 2008, 2010; Kirk, 2009; Neumeister, 2010; Poot, 2009a, 2009b; Powell, 2009a; Sierra, 2010], campo de estudio que se está ampliando a otras autoras y a las diferentes estrategias que, como reacción, pueden detectarse en su producción [Powell, 2009b; Gasior, 2010]. No deja de ser significativo, desde el punto de vista crítico, que buena parte de los estudios sobre sor Juana se decanten, bien por la poesía profana, con especial relevancia del cultista poema filosófico *El sueño* [Grossi, 2009; Olivares Zorrilla, 2008, 2011; Rivers, 2008; Vivalda, 2010] y la ya mencionada producción circunstancial, bien por aspectos temáticos [Aguilar, 2009; García Valdés, 2010], de concurrencias o recurrencias en imaginería [Olivares Zorrilla, 2009; González Roldán, 2009] o cuestiones editoriales [Alatorre, 2009],

con independencia del carácter específicamente sacro o no de las composiciones.

No obstante, el elenco de autoras atendidas arroja una notable diversificación. Empezando por la señera figura de santa Teresa de Jesús: sobre ella se pueden indicar, sobre todo, publicaciones de más amplia consideración que la estrictamente poética, como la monografía de Bárbara Mujica [2009], sobre sus cartas, o volúmenes donde se abordan distintos aspectos de su producción mística, ya sea en prosa o en verso, en un contexto más amplio de autores [por ejemplo, Weber, 2009a; Egido, 2010a]; aunque también se registra algún trabajo de específica referencia a su obra poética, como el de Elena Carrera [2009], sobre la conocida glosa de "Muero porque no muero". Así, entre las poetas de vida consagrada, también se ven objeto de estudio sor Marcela de San Félix [Arenal, 2009; Barbeito, 2009], sor Violante del Cielo [Fox, 2008; Olivares, 2010; Powell, 2009a], Marcia Belisarda [Fox, 2008; Powell, 2009a], sor María de la Antigua [Olivares, 2009a], las hermanas Cecilia del Nacimiento [Rhodes, 2009; Weber, 2009a] y María de San Alberto [Schlau, 2009; Weber, 2009a], y Ana de Abarca y Bolea [Whitenack, 2009]; y entre las escritoras seglares, no solo destaca la atención que viene recibiendo otra autora de marcada vocación religiosa, Luisa de Carvajal [Cruz, 2009; Fox, 2008; Montes, 2009; Morcillo, 2009; Ortega, 2009; Rees, 2009], sino también la apertura hacia otras de mayor diversificación temática, más allá de lo religioso, menos frecuentes en el panorama poético de la época, al menos en lo conservado, como son Catalina Clara Ramírez de Guzmán [Fox, 2008; Borrachero, 2009a, 2009b; Powell, 2009a], Leonor de la Cueva y Silva [Fox, 2008; Romero-Díaz, 2010] y, en menor medida, Cristobalina Fernández de Alarcón [Molina Huete, 2009a; Osuna, 2009b; Schwartz, 2009], dando también cabida a autoras de producción conocida exclusivamente circunstancial, como María Nieto [Romero-Díaz, 2010; Marín Pina, 2011] o Eugenia Bueso [Marín Pina, 2009], o de escasísima obra conservada, como Hipólita de Narváez [Whetnall, 2009].

Géneros poéticos.

Este marbete recoge publicaciones sobre la división genérica de la poesía áurea o sobre la composición y características de algunos géneros específicos. (40 entradas)

Bajo esta categoría hemos recogido, como señalábamos arriba, trabajos sobre la división de la poesía en géneros en general, y también sobre algunos géneros específicos. Sin embargo, no hemos incluido aquí estudios sobre poemas que caigan bajo alguna categoría genérica a no ser que esas publicaciones incluyan reflexiones sobre la teoría de los géneros en la época. Asimismo hemos incluido estudios sobre categorías más o menos genéricas bajo otros marbetes, por ejemplo el Romancero, la Poesía sacra, la emblemática (bajo Pintura) o la Epopeya.

Pese a estas exclusiones, el marbete Géneros poéticos incluye un nutrido y completo grupo de estudios que indica que este tipo de acercamiento, por otra parte tradicional en los estudios de poesía áurea, todavía goza del favor de los hispanistas, pues no en vano queda todavía mucha materia que solventar. Además de constituir una tendencia en sí, los trabajos sobre Géneros poéticos deben relacionarse con otras tendencias reseñadas en nuestro encuentro, especialmente los estudios sobre Canon e, incluso, Polémica, Poética y Retórica, y Redes clientelares. El estudio de los Géneros poéticos tiene en común con estas otras categorías el afán científico por reconstruir el funcionamiento del campo literario, el mundo de los poetas y poesía del Siglo de Oro. Se trata, para usar una eficacísima metáfora empleada por García Aguilar [2009a: 90], del intento de reconstruir el mosaico de la poesía del Siglo de Oro aportando la mayor cantidad posible de teselas. Este afán se aleja de los criterios subjetivos (la calidad literaria) tradicionalmente sustentados por la crítica y trata en su lugar de fijarse el plan objetivo de comprender —más que juzgar— la poesía de la época, tanto en lo que respecta a poetas y obras considerados mayores como también en los menores, pues de hecho el cuestionamiento crítico de estos juicios de valor es una de las características de la crítica contemporánea.

En lo que respecta al estudio de Géneros poéticos, el afán de reconstrucción ha hecho que la crítica se fije en géneros tradicionalmente menospreciados, mientras que la visión crítica ligada a los estudios de canon ha permitido reconsiderar las jerarquías genéricas, o al menos estudiarlas como algo móvil y ligado a factores sociales contingentes, y no a valores universales e inmutables como la calidad literaria.

Dentro de los estudios sobre Géneros poéticos queremos en primer lugar destacar los trabajos sobre división o caracterización, pues afectan a los otras modalidades abajo indicadas. Por ello conviene reseñar el artículo de Elias L. Rivers [2009h], que versa precisamente sobre lo problemático que resulta clasificar en categorías genéricas los poemas en el Siglo de Oro. Sobre cuestiones de género y el cambio de mentalidad, asociado a la autoconcepción del poeta, cuyo interés y la importancia de cuyas conclusiones ya hemos comentado en la sección sobre Autorrepresentación, ha publicado Ruiz Pérez [2010c] un artículo integrado en el volumen editado por Begoña López Bueno *El canon poético en el siglo XVII*. Igualmente general en su acercamiento es el erudito artículo de David Mañero Lozano [2009] sobre la tradición clásica del tópico del decoro y la teoría de los estilos, y su notable influencia durante el Siglo de Oro. Otros dos trabajos destacados comienzan con un estudio de la problemática del género literario en Góngora para acabar proponiendo conclusiones de interés general para la teoría de género en la época. Nos referimos, en primer lugar, al trabajo de Melchora Romanos [2008] sobre el género las *Soledades*, que incluye también reflexiones sobre uno de los temas que ha creado tendencia durante los últimos años: el estatus de la poesía entre los demás géneros de la época; en segundo lugar, debemos destacar el artículo de Vélez Sainz [2010b] acerca de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, donde además de analizar cuestiones de parodia y autorrepresentación, el autor revela cómo los poetas usaban marcas genéricas heredadas de la Antigüedad de modo fluido y creativo, para adaptar los marbetes genéricos a las necesidades de su carrera. Además, el estudio de la poesía del Bajo Barroco, que tan fructífero se ha revelado en estos años, y que constituye de hecho una tendencia propia por méritos e importancia del proyecto, ha producido dos trabajos de importancia para cuestiones de género literario. En primer lugar el erudito estudio de Núñez Rivera [2011] sobre los *Discursos* del portugués Faria e Sousa, artículo repleto de información, además acompañada de un fino análisis en que Núñez Rivera repasa la producción de Faria y Sousa y al mismo tiempo la concepción de los géneros que revelan las publicaciones del portugués, así como su uso de los modelos de Camões y Lope de Vega. En segundo lugar, cabe destacar el trabajo de Francisco Javier Escobar Borrego [2009b], que en el contexto del volumen sobre el Bajo Barroco editado por García Aguilar (*Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, 2009) estudia la relación entre mito y género en la poesía de finales del XVII. Más concretos, pero no por ello menos interesantes, son los trabajos de Cacho Casal. En este momento tenemos que destacar el artículo [2011] sobre el papel de la épica burlesca en el contexto de la

teoría de géneros poéticos en la época, puesto que la contribución de Cacho Casal al estudio de la epopeya la trataremos en la categoría correspondiente a ese género. Además, otras contribuciones de importancia han sido la de Sagrario López Poza [2008a] sobre el epitafio como epigrama, la de Julián Olivares [2010] sobre la relación entre género y género literario, y su influencia sobre la autopercepción de las escritoras, y la de Elias L. Rivers [2009c] sobre los géneros en el *Viaje del Parnaso*.

Uno de los géneros más beneficiados por los trabajos de estos años ha sido la poesía burlesca, pues, aparte del mencionado artículo de Cacho Casal [2011], ha merecido un volumen editado por Arellano y Antonio Lorente Medina *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial* [2009], que incluye contribuciones tan interesantes como la de José Domínguez Caparrós [2009] sobre métrica burlesca. Fuera de este volumen encontramos dos trabajos sobre Juan del Valle y Caviedes: el de Trinidad Barrera [2010] sobre el género de la fábula burlesca y el de Antonio Lorente [2010] sobre la figura del borracho en la obra burlesca del poeta. Por último, Torres [2008a] ha dedicado sus esfuerzos a los poemas burlescos de las *Rimas de Tomé de Burguillos* en un artículo ya comentado. Asimismo, tal vez el trabajo más destacado sobre poesía burlesca sea el artículo de Núñez Rivera [2010b] sobre la poesía sevillana del Siglo de Oro, en el que examina la trayectoria de una tendencia alternativa (que no escuela) de poesía de la gran ciudad andaluza, basada en la poesía festiva, cuya nómina Núñez Rivera amplía enormemente, aunque centrándose en un estudio detallado de las obras de Cetina, del Alcázar y de la Cueva.

Otro género muy relacionado con lo burlesco, la sátira, ha gozado, aparte de los estudios arriba indicados que versan también sobre ella, de la interesante antología de poesía satírica preparada por Eduardo Chivite Tortosa [2008]: *La sátira contra la mala poesía: antología de poesía satírica del Siglo de Oro*. Asimismo, un volumen preparado por Lara Garrido, *El canon poético de Vicente Espinel* [2009a], le ha dedicado interesantes líneas a las sátiras del autor.

De hecho, en las contribuciones al estudio de los géneros poéticos destaca precisamente este volumen de Lara Garrido y el que ha dedicado a

la epístola (*La epístola poética del Renacimiento español*, 2009b), colectánea que ha impulsado notablemente los estudios de un género un tanto dejado de lado desde la esencial aportación que supuso el volumen del grupo PASO, editado por López Bueno [2000], ya hace una década. Dentro del volumen de Lara Garrido sobre la epístola encontramos contribuciones de Giovanni Caravaggi [2009], sobre el origen del género en España, de Garrote Bernal [2009a], acerca de las epístolas de Espinel, de José Jiménez Ruiz [2009a], sobre las de Andrés Rey de Artieda, de Belén Molina Huete [2009b], sobre los problemas de establecer una cronología de las epístolas poéticas durante el periodo áureo, y de Ponce Cárdenas [2009b], sobre las epístolas de Gutierre de Cetina. De hecho, ha sido Ponce Cárdenas, junto con Alain Bègue, el hispanista que más esfuerzos ha dedicado a la problemática de los géneros poéticos, pues los dos críticos han publicado y coordinado varios estudios sobre géneros poco analizados o en autores menos trillados. Aparte de las de Ponce Cárdenas y demás autores arriba citados, dentro de las contribuciones a la historia de la epístola en España hay que destacar el artículo de Rivers [2009d] sobre la introducción en la Península de la epístola horaciana. Por último, Ornella Gianesin ha estudiado la interacción entre política y epístola poética en la "Carta embiada de don Hierónimo de Urrea al duque de Sessa sobre la presa del duque de Saxonia" [2010].

Los citados esfuerzos de Bègue y Ponce Cárdenas se hace evidentes en el número monográfico de las revista *Lectura y Signo* [2010] que han editado conjuntamente, y que han dedicado a un género tan importante como la fábula mitológica barroca. De hecho, en el volumen aparece un trabajo del propio Ponce Cárdenas [2010a] sobre un epilio sobre el mito de Céfalo y Procris obra de Antonio Cuadrado Maldonado.

Bègue y Ponce Cárdenas también han centrado sus esfuerzos en la poesía epidíctica o de elogio, el primero coordinando un esencial volumen sobre el tema (*Poesía epidíctica del Siglo de Oro: Poesía de elogio* [2011]) y el segundo produciendo otro eruditísimo artículo [2010d], esta vez sobre los elogios de Góngora a los marqueses de Ayamonte. Además, cabe destacar que la poesía epidíctica ha sido impulsada por el coloquio "Poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes (I): poesía de elogio", III Jornada Internacional de Literatura Española del Siglo de Oro, celebrada en noviembre de 2010 en Poitiers.

Por último, las contribuciones de Ponce Cárdenas y Bègue se han fijado también en géneros como el epitalamio, al que Ponce Cárdenas [2010b] ha dedicado un artículo de perspectiva europea y clásica, y el villancico de finales del siglo XVII, sobre el que Bègue prepara una monografía (*"Venga en hora buena": El villancico de finales del siglo XVII* [en prensa]) que será publicada en Fastiginia.

Otro género que ha recibido la atención de los estudiosos ha sido el epitafio, que López Poza [2008a] ha estudiado en Quevedo y Lope, aduciendo modelos neolatinos y relacionándolo con el epigrama. Sobre la canción, José Manuel Rico García [2009] ha estudiado la mezcla de elementos cultos y populares en un texto gongorino. Por su parte, Roses Lozano [2010c] ha analizado el poema descriptivo corográfico con un ejemplo clásico de las letras virreinales, la *Grandeza mexicana* de Balbuena. Otra contribución esencial ha sido la ya citada edición de las lopescas *Elegías y elogios de cortesanos* debida a Pedraza Jiménez [2010b], que se ha dedicado, aparte de a los poemas epidícticos, a las elegías en su edición de poemas lopescos. Por último, el género pastoril ha recibido la atención de Soledad Pérez-Abadín Barro [2009], que estudia la *Bucólica del Tajo*, de Francisco de la Torre, y de Sánchez Jiménez [2012a], que analiza la imbricación de la *Arcadia* lopesca en la tradición de los libros de pastores en la introducción y notas de su edición de la obra en la colección Letras Hispánicas, de Cátedra.

Hispanismo

Trabajos sobre el estado de los estudios de literatura áurea. (20 entradas)

La información y el análisis sobre las novedades bibliográficas y otros recursos disponibles, las tendencias apreciables y las circunstancias en que se están desenvolviendo los estudios sobre los Siglos de Oro en general, y los relativos a la poesía áurea en particular, sin constituir un capítulo particularmente nutrido entre la bibliografía especializada de los últimos años, sí cuenta con algunas aportaciones destacables que, más allá

de la siempre útil recopilación informativa, tienden a conformar panoramas significativos y sentar bases para la reflexión prospectiva.

Algunas entradas responden a iniciativas de vocación periódica que se han ido planteando una línea de continuidad de actualización bibliográfica combinada con el trazado de tendencias generales. Tal es el caso de la propuesta de la AISO (Asociación Internacional Siglo de Oro) a la que aludíamos al inicio de nuestro artículo como origen de nuestro propio trabajo, cuyo inmediato antecedente es el monumental de García Aguilar [2009a], elaborado con motivo del correspondiente "Encuentro de Investigadores" sobre Poesía de los Siglos de Oro en el VIII Congreso de la Asociación (Universidad de Santiago de Compostela, julio de 2008). Igualmente, aunque sin especialización por géneros, merece atención la iniciativa de la revista *Ínsula* en el marco de su revisión anual de la producción literaria, que en su "Almanaque 2010" ha desglosado el capítulo de conjunto que en años anteriores venía dedicando a "estudios literarios" en cuatro trabajos delimitados según la tradicional división por períodos y abordados por destacados especialistas en cada uno de ellos, en el caso que nos compete, por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera [2011].

En la misma revista, el número monográfico "El sueño del Siglo de Oro", coordinado por Antonio Azaustre y Santiago Fernández Mosquera [2008], aun sin perder de vista la primacía del enfoque de actualidad, pone el acento, más que en el vector cronológico de la producción inmediata, en el multiforme estado del Hispanismo, dentro y fuera del mundo hispanoparlante. El panorama general, desglosado en respectivos trabajos para cada uno de los tres grandes géneros literarios, se complementa con interesantes perspectivas de conjunto según delimitaciones geográficas, o bien atendiendo a la peculiar superación formal de las mismas que suponen las nuevas posibilidades transnacionales de información y comunicación virtual. El conjunto permite apreciar, así, tanto las más destacadas aportaciones bibliográficas recientes, aquí con frecuencia encuadradas en un amplio marco retrospectivo, como la problemática diversa con que se enfrenta el estudio de la literatura de los Siglos de Oro en los principales focos del Hispanismo.

Para el campo específico de la poesía, el artículo de José Manuel Rico García [2008] realiza un análisis de la trayectoria de los estudios en torno a cuestiones como, entre otras, el debate de los problemas de periodización, el desafío de cara a las labores de edición que supuso el panorama existente en los años ochenta, la descripción y edición de manuscritos e impresos colectivos, la métrica o la preceptiva y la formulación de ideas literarias a través de comentarios y textos de polémica, sin olvidar la información sobre asociaciones y grupos destacados en estos estudios. Además, merece atención el panorama resultante de las consideraciones que sobre la edición, traducción y estudios de poesía áurea se diseminan en los distintos trabajos de delimitación geográfica del número monográfico, sobre Alemania [Strosetzki, 2008], Francia y Bélgica [Roig, 2008], Italia [Nider, 2008], Reino Unido e Irlanda [Cacho Casal, 2008], Canadá [Suárez, 2008], Estados Unidos [Schwartz, 2008], Iberoamérica [González, 2008], China [Chen, 2008], Japón [Fernández, 2008] e India [Maurya, 2008]. Con el esperable diverso protagonismo de la poesía áurea entre hispanismos de tradición secular y los emergentes, no dejan de ser de interés ni las noticias bibliográficas ahí incluidas ni, muy especialmente, la disección de circunstancias y condicionantes del desarrollo de los estudios sobre este género. Entran ahí desde los avances de los hispanismos emergentes, que van posibilitando la introducción de estudios sobre literatura en programas fundamentalmente orientados hacia la adquisición del español como lengua extranjera, hasta, en contextos de larga trayectoria hispanista, una sintomática problemática: la situación de los estudios historicistas y filológicos frente a corrientes críticas más recientes, la progresiva tendencia a primar la literatura más actual –junto con otros factores causantes de la disminución de obras de poesía áurea entre las lecturas académicas– en los planes de estudio de educación secundaria, y aun en la universitaria, o las dificultades por dispersión para la formación de grupos de investigación siglodorista. Circunstancias que, lógicamente en grado variable según las distintas tradiciones hispanistas, y no sin excepciones, trazan perceptibles decantaciones hacia otras zonas de la literatura áurea (Cervantes, teatro del Siglo de Oro) o hacia los autores más "canónicos" de la lírica. La revisión del panorama de la hispanística se completa con dos artículos que inciden en las nuevas tecnologías [Marañón, 2008; Ulla, 2008], con detallada información y reflexiones valorativas sobre los espacios que dan cuenta de iniciativas de investigación colectivas y asociaciones, recursos especializados en determinados sectores de la producción áurea (obras, autores, géneros...), bases de datos, catálogos en

línea, bibliotecas virtuales, herramientas para la comunicación de investigadores, etc.

Ya fuera del número monográfico indicado, la revisión de tradiciones hispanísticas nacionales, en este caso concretada en la recepción de Quevedo, también ocupan parte de sendos artículos de Hanno Ehrlicher [2011] y Marie Roig Miranda [2011], sobre Alemania y Francia respectivamente. En cuanto a panoramas bibliográficos temáticos dentro de la producción, no necesariamente poética, de los Siglos de Oro, Lisa Vollendorf [2009] ha elaborado un balance de la trayectoria de los estudios sobre escritoras de los siglos XVI y XVII y el período colonial.

En cuanto a repertorios de información bibliográfica, cabe destacar la serie de aportaciones de Gaspar Garrote, que desbordan el campo de la literatura áurea: iniciada en 2007, ahora [Garrote 2010a] una nueva entrega complementa la ya realizada sobre estudios y ediciones de poesía del Siglo de Oro [Garrote, 2007]. La serie recoge las aportaciones de las iniciativas tan diversas, y a veces de notable dispersión en la red, que han ido posibilitando el acceso a través de la misma a estudios y ediciones, seleccionados en función del tema propuesto en cada entrega; a su vez, rentabiliza el formato electrónico de su publicación combinando el tradicional formato de listado bibliográfico con la posibilidad de acceder directamente a los textos a través de un sistema de hipervínculos. En esta entrega [2010a], se ofrecen más de trescientas fichas complementarias al artículo de 2007, pertenecientes al capítulo de "Generalidades" y al de "Garcilaso y la primera promoción lírica áurea española", relativo a poetas nacidos con anterioridad a 1526.

Historia

Incluye obras sobre la relación de la poesía áurea con la historia, ya sea como fuente o como categoría genérica. (5 entradas)

Este tipo de estudios acerca de las relaciones entre poesía e historia nos parece una de las que menos atención ha recibido por parte de la crítica durante los años que atañen a nuestro trabajo, en lo que se nos

antoja un contraste con el tipo de estudios que se están realizando acerca de otros géneros áureos, como el teatro. Se podría argüir un tanto ingenuamente que al soslayar la influencia de la historia los estudios de poesía siguen una tendencia tradicional, que haría de la poesía el género más autónomo y menos susceptible a la influencia del contexto. Sin embargo, esta suposición se revela como errada al observar que precisamente los estudios sobre la relación entre poesía e historia han sido una de las líneas más destacadas en décadas anteriores, y sobre todo al notar que los estudiosos actuales no están ni mucho menos soslayando el contexto al analizar los textos poéticos. Es más, como observamos al comentar otras categorías es evidente que existe un claro interés en contextualizar la producción poética del Siglo de Oro. Lo que ocurre es que el trasfondo en el que se está integrando esta producción no es el de la historia política, sino literaria, como demuestra el interés por las relaciones de mecenazgo, las academias, los géneros "menores", las escritoras, etc.

En cualquier caso, resulta notable que la inmensa mayoría de los estudios sobre historia y poesía se concentren en un poema épico de Lope de Vega, *La Dragontea*, aunque es cierto que la materia del texto (historia contemporánea), las ambiciones del autor (el cargo de cronista) y la polémica con el cronista de Indias, Antonio de Herrera, a que el poema dio lugar, apunten todos en la dirección de la historia. Sobre *La Dragontea* ha trabajado especialmente Sánchez Jiménez, elaborando problemas ya analizados en su edición del poema lopesco [2007]. Así, Sánchez Jiménez ha mostrado [2007] cómo Lope tuvo acceso privilegiado a documentos históricos al redactar la obra, explicando lo que ello supone para las cuestiones de la intención de la epopeya y las relaciones de patronazgo en que se insertaba el Fénix en ese momento. El propio Sánchez Jiménez [2008b] ha estudiado la mencionada polémica que enzarzó a Lope con Antonio de Herrera, que tuvo unas consecuencias muy importantes tanto para la difusión de la obra como para el futuro de la producción literaria áurea. Junto a Sánchez Jiménez, dos autores anglófonos han dedicado sendos trabajos a *La Dragontea*: toda una experta en el poema como Wright ha aportado un útil estado de la cuestión [2008] centrado en cómo Lope presenta la figura de Francis Drake en la obra, mientras que David S. Shields [2009] se ha fijado en el mismo tema del tratamiento de Drake, aunque esta vez comparando el personaje del Fénix con otros producidos por autores de la Inglaterra de la época.

Por último, y de nuevo con *La Dragontea* como protagonista (aunque parcial) del estudio, encontramos otro trabajo de Sánchez Jiménez sobre la relación de la poesía de Lope con la historia. Esta vez se trata del estudio [2008a] sobre la supuesta participación del poeta en la Armada Invencible, cuestión que Sánchez Jiménez aborda desde un punto de vista de retórica y estrategia de presentación autorial más que biográfico.

Imagología

Recopila y comenta estudios científicos sobre estereotipos e imágenes, tanto nacionales como de grupo. (1 entrada)

La imagología es el estudio científico de los estereotipos nacionales y de grupo, disciplina que cuenta con una respetable tradición centroeuropea, pero que ha sido recientemente redefinida y revitalizada por el estudio de Manfred Beller y Joep Leerssen [2007], que además han promovido la formación de grupos de investigación sobre el tema. En lo que respecta a la literatura áurea, los estudios de imagología se han centrado en el análisis del teatro, como dan fe los diversos trabajos de Yolanda Rodríguez Pérez [2004; 2005; 2007], incluyendo su excelente monografía, en sus versiones neerlandesa e inglesa [2003; 2008], y, más recientemente, y ya fuera de los límites temporales de nuestro estudio, de Sánchez Jiménez [2012b].

En el ámbito de la poesía sólo hemos localizado un artículo de Fernández Mosquera [2010] sobre uno de los puntos básicos de la imagología contemporánea: la importancia del "otro" como elemento de contraste esencial para definir el propio grupo. Fernández Mosquera utiliza este fenómeno como pantalla teórica a aplicar al análisis de textos poéticos y prosísticos de Quevedo, enfatizando la construcción teórica (terminología, retórica de la formación de grupo). Por el carácter pionero de este artículo en los estudios de poesía áurea, creemos que merece una categoría propia, no sólo porque anuncia más trabajos del propio Fernández Mosquera sobre la poesía de Quevedo, sino porque puede marcar una nueva tendencia en el estudio de la poesía áurea en general, si

como es de esperar la corriente que se da en los análisis de la comedia del Siglo de Oro se extiende a la poesía de la época.

El libro de poemas

Incluye trabajos que se acercan al estudio de la poesía áurea enfatizando la importancia de los poemarios como construcciones retóricas y objetos artísticos.[2] (23 entradas)

Recientemente estamos siendo testigos de la importancia que para los estudiosos adquiere el objeto cultural del libro de poemas, cuya trabazón y concepción está siendo objeto de diversos estudios, que toman así el relevo de otro tipo de acercamiento al estudio de la poesía áurea, ya sea temático, ya con el autor, y no el libro de poemas, como énfasis central. Durante el periodo que nos ocupa, los trabajos sobre el libro de poemas se pueden dividir en varias categorías: aquellos sobre la construcción general de los libros, aquellos que estudian los paratextos, aquellos que se centran en problemas de edición, y aquellos dedicados a uno de los grandes artífices de libros de poemas de la época, Lope de Vega.

Los trabajos que estudian el fenómeno del libro de poemas, su aparición y evolución, así como su significado para la historia de las mentalidades y para la comprensión del campo literario del Siglo de Oro en general, son las ya reseñadas obras de Ruiz Pérez [2009e; 2009d] y García Aguilar [2009c; 2010a]. La impresionante monografía del primero [2009e] radiografía las circunstancias en las que nació el concepto en nuestro Siglo de Oro, y analiza los detalles y causas de su evolución, en un panorama que se completa con su erudito artículo sobre el panorama en

[2] Le agradecemos a Valentín Núñez Rivera su apoyo en general durante la redacción de este trabajo, y en concreto la sugerencia de examinar este marbete del Libro de poemas como tendencia, y de incluirla como tal en nuestro trabajo impreso. Como los resultados indican, la generosa pista de Núñez Rivera era rigurosamente certera.

la poesía del Bajo Barroco [Ruiz Pérez, 2009d]. Por su parte, García Aguilar aporta esenciales reflexiones sobre la historia y motivos de la formación de estos libros en su fundamental monografía [2009c], panorama que completa con un estudio de las aprobaciones de poemarios impresos del XVII [2010a], en el que estudia la relación entre juicio moral y estético en estos paratextos. Más particulares, pero también meritorios, son los trabajos de Soledad Pérez-Abadín Barro [2009] sobre la trabazón de la *Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre, y de Alicia Gallego Zarzosa [2009] sobre el *Heráclito cristiano*.

Además, también el estudio de los paratextos, como parte esencial que son de la construcción del libro de poemas, debe considerarse como componente de esta tendencia, en la que localizamos trabajos de García Aguilar [2009c; 2010b], Juan Manuel Daza Somoano [2008b] y Line Amselem-Szende [2009], aunque por su mayor relación con el tema del mundo del libro (la categoría "Manuscrito, impreso, edición"), hemos decidido comentarlos en otro marbete.

Puesto que el interés en el libro de poemas nace en muchos casos de trabajos de edición crítica de estos objetos, no es de extrañar que varias obras dedicadas al libro de poemas se centren en problemas de edición. Tal es el caso de los artículos de María José Alonso Veloso [2008] sobre la "Musa décima" de Quevedo, de Jaime Moll [2008] sobre *Las obras* de Montemayor, y de Mariano de la Campa sobre la edición de textos poéticos en general [2009], así como de la erudita monografía de Trevor Dadson [2010] sobre las *Rimas* de los Argensola.

Por el amplio volumen de estudios que sus libros de poesía han merecido, así como por su importante papel en la evolución o consolidación de diversos modelos de libros de poesía (el de las *Rimas*, el de *La Filomena* o *Laurel de Apolo*), hemos decidido dedicarle una categoría dentro de esta tendencia a Lope de Vega. Han merecido mucha atención sus hasta hace no mucho relegadas obras religiosas, que parecen haber experimentado un importante impulso desde la publicación de la edición crítica de las *Rimas sacras* por parte de Carreño y Sánchez Jiménez [2006]. Las *Rimas sacras* han disfrutado, de hecho, de varias contribuciones durante el periodo que nos interesa. Es el caso de los

artículos de Lucia Gabriela Barbu [2009] sobre introspección y mística, de Carreño [2010a] sobre retórica amorosa, de José Manuel Hidalgo [2009] sobre la influencia agustiniana, o de Sánchez Jiménez [2010d] sobre el recurso retórico de la voz al *biographico modo*. Sobre otro de los libros sacros de Lope, los *Soliloquios amorosos*, ha trabajado Leahy [2007], mientras que Antonio López Fonseca [2009] ha estudiado la tradición clásica en el *Laurel de Apolo*. Pero, tras las *Rimas sacras*, el libro lopesco más estudiado han sido las maravillosas *Rimas de Tomé de Burguillos*. Sin tener ahora en cuenta los estudios sobre *La Gatomaquia*, que no tratan en sí el problema de la construcción del libro de poemas, Torres ha examinado la concepción del libro y del personaje [2008a; 2008d], en dos artículos bastante cercanos.

Sin embargo, el estudio más destacado sobre el libro de poemas es un utilísimo monográfico: centrado en el período del Bajo Barroco (véase el apartados "Canon"), *Bulletin Hispanique* ha dedicado en uno de sus números a *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*, bajo la coordinación de Pedro Ruiz Pérez [2011]. Se recogen ahí varios trabajos que dibujan un panorama editorial diversificado, no solo en el ámbito del libro propiamente dicho, con aportaciones, para el siglo XVII, de Dadson [2011b], Ángel Estévez [2011], el propio Ruiz Pérez [2011a], García Aguilar [2011b] y Giuseppe Di Stefano [2011], sino también con respecto al pliego suelto [Baranda, 2011; Marín Pina, 2011], o al cartel poético [Osuna e Infantes, 2011]. Además, y con presupuestos metodológicos similares, y también con respecto a la segunda mitad del siglo XVII, García Aguilar [2009c] ha tratado también cuestiones de *dispositio* editorial; Ruiz Pérez [2009e], la conexión entre prácticas editoriales y perfil e imagen autorial; Inmaculada Osuna [2009d; 2010a], la variada tipología editorial de los impresos granadinos con poesía; y Françoise Étienvre [2009], las ediciones o reediciones poéticas en la primera mitad del siglo XVIII de autores pertenecientes a la media centuria anterior.

Manuscrito, impreso, edición

Estudios sobre la transmisión escrita de la poesía, su valoración en el proceso de edición actual y ediciones publicadas. (48 entradas)

Aun considerando que la poesía de transmisión oral sobrevivió en ciertas tradiciones y textos sin ser subsidiaria en alguna de sus fases de la mediación de la escritura, hemos destacado en este apartado los cauces de la transmisión escrita de la obra poética, en su doble vertiente manuscrita e impresa, enlazando, por otra parte, brevemente, con la edición actual de poesía áurea. Dejamos, no obstante, para sendos apartados autónomos dos aspectos relacionados con el mundo del libro y su circulación que vienen cobrando últimamente especial desarrollo: por una parte, la configuración formal y conceptual del "libro de poemas"; por otra, la situación de los estudios sobre un determinado indicador de la recepción literaria, las bibliotecas de la época, especialmente las de carácter privado.

Por lo que respecta a ambos cauces de difusión escrita, cabe destacar la tan esperada publicación de los volúmenes del *Diccionario filológico de literatura española* dedicados a los siglos XVI y XVII, dirigidos por Pablo Jauralde y coordinados por Delia Gavela y Pedro Rojo Alique [Jauralde, Gavela y Rojo, 2009, 2010]. Gracias a su planteamiento, amplio y de participación colectiva, para una importante nómina de autores puede encontrarse información muy detallada sobre producción poética, testimonios manuscritos e impresos, así como, frecuentemente, estados de la cuestión que permiten orientar al estudioso por los aspectos abordados en cada autor y los pendientes de dilucidación. Además, la secuencia alfabética por autores se completa con apéndices que recorren aspectos concretos de géneros, cuestiones editoriales, períodos, etc., buena parte de los cuales inciden total o parcialmente en la producción poética: así las aportaciones de Giuseppe Di Stefano sobre el romancero de los siglos XVI y XVII, Giuseppe Mazzocchi sobre la lírica tradicional, Víctor Infantes sobre pliegos sueltos y sobre relaciones de sucesos, y Lara Vilà sobre épica culta, en el tomo relativo al siglo XVI [Jauralde, Gavela y Rojo, 2009]; o en el referido al XVII [Jauralde, Gavela y Rojo, 2010], las de José María Ferri Coll sobre academias literarias, Bègue sobre poetas menores de la segunda mitad del siglo XVII, Sagrario López Poza sobre emblemática en España, Mariana Masera sobre lírica tradicional, Jaime Moll sobre la edición y la difusión impresa, Víctor Infantes sobre pliegos sueltos, y Lola Josa y Mariano Lambea sobre cancioneros poético-musicales.

Las cuestiones de producción y conformación material del libro impreso han sido atendidas desde diversos puntos de vista y con diferente grado de especificidad con respecto a los géneros poéticos. García Aguilar [2009c] ha dedicado una monografía a un corpus de poemarios líricos de tema no religioso y autor único, en el período que va desde la aparición conjunta de las obras de Boscán y Garcilaso (1543) al también póstumo *Parnaso español* (1648) de Quevedo, abordando en ellos la evolución cronológica de los modelos editoriales y sus implicaciones socioliterarias, con especial atención a los paratextos. Así, trata la cambiante consideración de la poesía en el período, el desplazamiento del consumo poético desde la complicidad del espacio cortesano al público lector anónimo y básicamente indiscriminado, y, desde un sentido radicado en el ámbito del ocio, las estrategias de incipiente profesionalización del autor y la inserción en un contexto de mercado atento a los gustos del público. Desde esta perspectiva ha analizado aspectos como, entre otros, las implicaciones de los elementos ortotipográficos e iconográficos, con conexiones emblemáticas, de las portadas; el sentido de los cambios tipográficos y de formato en el libro de poesía; la acumulación de censuras impresas, con el consiguiente alejamiento de patrones codificados para derivar, sin ceñirse a lo estrictamente moral, en una afirmación socioliteraria del texto poético; la inserción de retratos de autor que visualizan la autoafirmación orgullosa del poeta; la funcionalidad de unas dedicatorias que, por encima de una protección en buena medida tipificada, traslucen el deseo de promoción social y reconocimiento literario; o las tendencias en la disposición editorial de un corpus que se va alejando, en su atención a estrategias de mercado, de un sentido abarcador de la producción poética personal, como ocurría, entre otros, en el modelo de cancionero petrarquista.

El interés por los componentes paratextuales también se ha puesto de manifiesto en varios trabajos, tanto en la reflexión general sobre determinados preliminares como espacio de opinión literaria [García Aguilar, 2010b], como a propósito de algún autor u obra concretos [Daza, 2008; Ruiz Pérez, 2010d], algún género [Vega, 2010; Vilà y Londoño, 2010], una determinada temática poética [Núñez Rivera, 2010d], redes de relaciones, a veces con implicaciones políticas [Domínguez y Sánchez Jiménez, 2009, 2010]... Pero además los paratextos han sido objeto de un volumen colectivo específico coordinado por María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner [2009]. En él se evidencia la amplitud del concepto de paratexto, incluyendo realizaciones de muy diverso carácter y

con muy distinto grado de imbricación con su referente, el texto. Entre los trabajos centrados en el género que nos ocupa, no faltan los estudios que analizan paratextos bien delimitados del espacio impreso. Así, Mónica Güell [2009], sobre un corpus de ocho autores de los siglos XVI y XVII, advierte de distintas estrategias de conexión entre autor y dedicatario, a partir de la configuración de las portadas, los tópicos retóricos de las dedicatorias, y los encomios preliminares; Bègue [2009], a propósito de impresos de los siglos XVII-XVIII, recoge un muestreo del desarrollo de las aprobaciones, destacando las pautas de su formulación retórica y el interés de juicios y noticias no precisamente censorios que en ellas se introducen; y Line Amselem-Szende [2009] analiza el caso concreto de un poemario devoto de principios del siglo XVII compuesto por Juan de Luque. Carreira [2009b], en cambio, atiende al variado ámbito del manuscrito, con abundantes ejemplos sobre la utilidad crítica, pero también los límites, de títulos, menciones de dedicatario o autoría, denominaciones métricas, indicaciones dialógicas o marcas de recepción. Con todo, los estudios del volumen también se extienden por espacios menos habituales. Así Ruiz Pérez [2009c] analiza como paratexto el espacio introductorio que conforman las dedicatorias poéticas de las églogas I y III de Garcilaso y de las *Soledades* y el *Polifemo* de Góngora; y Antonio Cid [2009] maneja tal concepto para formas tan características de la oralidad como las del romancero, en su análisis de estribillos de romances como elementos intertextuales que, con variada funcionalidad, interrumpen el decurso narrativo del poema.

Fruto del Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro, de la Universidad Autónoma de Madrid, celebrado en 2008, la revista *Edad de Oro* dedicó el número de 2009 al tema "Imprenta manual y edición de textos áureos". Varios artículos inciden en cuestiones generales que, aun sin un tratamiento específico de los géneros poéticos, no dejan de ser de interés para el investigador. Así, José Bonifacio Bermejo [2009] presenta una panorámica sobre los aspectos materiales de la impresión en los Siglos de Oro; Alberto Blecua [2009a] ilustra el método de la crítica textual con ejemplos sacados de diversas obras de la Edad Media y los Siglos de Oro; Patrizia Botta [2009] hace relación, con particular atención a *La Celestina*, de una serie de nociones y problemas filológicos que un editor debe conocer y considerar al abordar textos impresos; y José Luis Canet [2009] insiste en la función de los editores y la difusión del libro, sobre todo en ediciones no "autorizadas" por el autor. Ya atendiendo específicamente a la poesía, Mariano de la Campa [2009],

tras señalar campos pendientes de estudio o de mayor atención, se centra en la trayectoria de las ediciones críticas desde principios del siglo XX, con su correspondiente balance de logros y carencias; y Trevor J. Dadson [2009] señala, a partir de la casuística planteada por *El cortesano español* de Gabriel Bocángel y las compilaciones de la obra poética del Conde de Salinas, distintas manifestaciones de la interrelación entre manuscritos e impresos.

No han faltado trabajos sobre problemas de edición específicos de determinados autores o poemas. A modo ilustrativo, pueden citarse los de Dadson [2010] sobre las vicisitudes de la impresión de las *Rimas* de los hermanos Argensola, o de Jaime Moll [2008] a propósito de la primera edición de *Las obras* de Jorge de Montemayor; el de María José Alonso Veloso [2008] sobre los problemas que plantea la edición de la poesía completa de Quevedo, entre ellos el tratamiento de las versiones distintas de algunos poemas y la clasificación de los no impresos en las colecciones preparadas por González de Salas y por Aldrete; o con respecto a poemas concretos, el artículo de Juan Montero [2010b] sobre las variantes de un soneto de Fernando de Herrera. Todos ellos evidencian la complejidad de la transmisión poética en los Siglos de Oro, tanto manuscrita como impresa, con sus correspondientes consecuencias metodológicas para la edición filológica actual.

No nos detendremos aquí en las ediciones publicadas en estos años que atañen a autores individuales, normalmente contextualizadas en otros apartados, en especial el dedicado a "Poetas y poemas". Baste indicar la nómina de los que han sido atendidos en ediciones exentas, sin entrar en artículos y monografías que de forma más dispersa dan a conocer nuevos textos, a veces con una metodología y una exigencia en trabajo ecdótico y de anotación filológica equiparable. Como podrá apreciarse, tal nómina, como en otros campos, revela el protagonismo de los tres grandes poetas barrocos, con clara decantación hacia Lope de Vega, a los que se suma, con intereses editoriales más variados, san Juan de la Cruz; protagonismo contrapesado con una atención más dispersa, ya no tan definidamente decantada hacia el siglo XVII, hacia otros autores —significativamente, algunas autoras entre ellos—, entre los que destaca, con excepcional continuidad y amplitud, la recuperación de Pedro de Padilla. Así, se ha publicado ediciones de: Francisco Sa de Miranda [Jiménez Ruiz, 2009b], Sebastián de Horozco [Labrador, DiFranco y Morillo-Velarde, 2008],

santa Teresa de Jesús [Díez de Revenga, 2009b], Antonio de Villegas [Torres, 2008], Diego Ramírez Pagán [Alonso, 2010b], Cosme de Aldana [Pintacuda, 2010a], Pedro de Padilla [Labrador y DiFranco, 2008, 2010a, 2010b], san Juan de la Cruz [Díez de Revenga, 2009a; Elia y Tanganelli, 2008; Pacho, 2010a, 2010b], Miguel de Cervantes [Gonzalo, 2010], Vicente Espinel [Garrote, 2008], Luis de Góngora [Carreira, 2009a; Carreira y Alatorre, 2010; Ponce Cárdenas 2010], Lope de Vega [Carreño, 2010; Giaffreda, 2008; Pedraza Jiménez, 2009a, 2009b, 2010a, 2010b; Sánchez Jiménez, 2010b], "Amarilis" [Vinatea, 2009], Silvestre de Balboa [Marrero-Fente, 2010], Juan de Arguijo [Miró, 2009], Quevedo [Moreno Castillo, 2008; Rey y Alonso, 2011] y poemas atribuidos a él [Hernández, 2010], Luis de Ulloa [Soler, 2009], Esteban Manuel de Villegas [Díez Coronado y Pérez Pastor, 2008], Bernarda Ferreira de Lacerda [Beteta, 2011], Catalina Clara Ramírez de Guzmán [Borrachero y McLaughlin, 2010], y sor Juana Inés de la Cruz [Carreira y Alatorre, 2010].

Otras ediciones y fuentes catalográficas remiten, de forma más directa y evidente, a la circulación colectiva de la poesía, faceta en la que adquiere particular relevancia la transmisión manuscrita. En este terreno, las aportaciones de carácter más documental, en cuanto a catalogación, sistematización o edición de fuentes siguen siendo fundamentales y se extienden por manifestaciones bastante diversificadas, de las que solo mencionaremos algunos ejemplos. Así, para la poesía tradicional, el *Incipitario sefardí: el cancionero judeoespañol en fuentes hebreas (siglos XV-XIX)*, a cargo de Edwin Seroussi [2009], hace inventario de inicios de romances y cantares líricos registrados, como códigos musicales, en poemas himnos litúrgicos hebreos. Otro importante espacio de interdisciplinariedad con la musicología (véase el apartado "Música y poesía") ofrece muestras bien fecundas en los cancioneros musicales hispánicos. Entre ellos, con respecto a los últimos años, puede reseñarse la publicación de los *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa*, a cargo de Nuria Llopis y Celia Martín [2009], quienes editan los poemas comunes a sendos manuscritos de la BNE y de una biblioteca californiana; y la del *Manojuelo poético musical de Nueva York*, con modélica atención a la edición anotada de los textos, a cargo de Lola Josa y Mariano Lambea [2008]. Ambas publicaciones, con textos del siglo XVII y primeras décadas del XVIII, nos recuerdan un hecho frecuentemente olvidado: la circulación como poesía aparentemente lírica, al menos en algunos textos, de fragmentos de obras teatrales.

También cabe destacar, dentro de la industriosa labor editora y de inventariado de fuentes poéticas manuscritas en la base de datos BIPA (*Bibliografía de la Poesía Áurea*) por parte de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, la edición de tres cancioneros hispano-italianos [Labrador y Di Franco, 2008a y 2008b]. A ello se suma una nueva entrega de María Teresa Cacho [2009b] en su serie de catálogos de fondos hispánicos en bibliotecas italianas, en este caso de Parma (Biblioteca Palatina) y Bolonia (Archigimnasio y Universitaria). Son corpus de poesía, de cronología amplia, que recuerdan el interés de una producción en español que no solo se transmite, sino que con frecuencia también se crea, a veces incluso en prácticas bilingües, en suelo italiano.

Otros manuscritos con poesía de autoría múltiple han sido publicados en estos últimos años. En un contexto de la extraordinaria recuperación editorial de la poesía de Pedro de Padilla que están realizando José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, se encuentra el ms. 1587 de la Biblioteca Real de Madrid [Labrador y Di Franco, 2009], con destacada presencia de tal autor, pero con poemas de otros varios, como, por ejemplo, Vicente Espinel, Diego Hurtado de Mendoza o Lope de Vega. Y la conocida como *Segunda parte de las flores de poetas ilustres*, a cargo de Jesús M. Morata y Juan de Dios Luque [2009], pone un hito más en la recuperación y edición de la poesía antequerano-granadina impulsada por la labor editorial personal y de magisterio de José Lara Garrido.

A estos breves apuntes sobre los avances en la edición de manuscritos colectivos, debe sumarse, ya en el ámbito del impreso, el *Ramillete de varias flores poéticas* (1676) compilado por Jacinto de Evia, con abundante producción suya, pero asimismo de los jesuitas Antonio Bastidas y Hernando Domínguez Camargo, y otros autores, editado también por Labrador y DiFranco [2009], junto con reproducción facsimilar, y un estudio introductorio de Rodrigo Pesántez. Por lo demás, han sido objeto de artículos específicos otras colecciones impresas de autoría múltiple, bien pertenecientes a la prolífica serie de romanceros u otras antologías poéticas de temática varia [Baras, 2010; Montero, 2010a], bien de asunto ocasional único [Molina, 2009a; Morata, 2011].

Material Studies

Esta categoría engloba aquellos trabajos que estudian temáticamente la poesía áurea fijándose en el tratamiento de objetos, o que analizan cómo ciertos objetos culturalmente cargados influyeron sobre los textos poéticos. (11 entradas)

Este marbete anglófono se hace eco de una corriente interdisciplinar que surgió durante los años 90 a la estela de los Cultural Studies, y que mezcla categorías tradicionalmente separadas. En concreto, los Material Studies (preferimos esta etiqueta internacionalmente reconocible que la por otra parte obvia traducción al español, "Estudios materiales") se centran en el estudio de la cultura de consumo, analizando el efecto de determinados bienes en el mercado tal y como se percibe en la literatura (en el caso que nos ocupa, en la poesía áurea), con todas las implicaciones sociales, económicas y políticas. Es una tendencia nacida en los países de habla inglesa e inspirada originalmente en la obra de Daniel Miller (*Material Culture and Mass Consumption*) [1987], y sobre todo en una serie de obras posteriores a Miller y que siguen sus ideas, aunque aplicadas ya al mundo de los siglos XVI y XVII. Se trata de libros que han gozado de gran difusión fuera del mundo del hispanismo, como el análisis de Simon Schama sobre el Siglo de Oro (Gouden Eeuw) holandés (*The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*) [1987], o la monografía de Lisa Jardine sobre el Renacimiento (*Wordly Goods. A New History of the Renaissance*) [1996]. Como es propio de algunas ramas del New Historicism y los Cultural Studies, los Material Studies están también influidos por la sociología, concretamente por el concepto de *habitus* que propuso Pierre Bourdieu y por la idea ya generalizada de que se puede "leer" cualquier elección u objeto usado por un sujeto determinado como un elemento que construye y revela su identidad. Aunque los Material Studies puedan parecer totalmente ajenos a la tradición hispánica, no debemos olvidar que desde hace tiempo existe una corriente dentro del hispanismo, relacionada con la historia (antes y después de la escuela de los *Annales*) y la antropología, que ha producido trabajos que comparten gran parte de los intereses de los Material Studies. Se trata de los estudios de la vida cotidiana, que en lo

que respecta a nuestro Siglo de Oro y a la literatura ha producido trabajos tan difundidos —y meritorios— como los de Miguel Herrero-García.

En el periodo que nos ocupa, el esfuerzo y la clarividencia de Enrique García Santo-Tomás ha producido un volumen colectivo (*Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*) [2009b] que intenta reavivar la tradición hispánica de los estudios de la vida cotidiana con contribuciones de estudiosos de la literatura y la historia áureas. Muchos de estos trabajos analizan directamente la poesía de la época o usan la poesía para ejemplificar sus propuestas, y por tanto, además de por la influencia que sus conclusiones puedan tener en futuros estudios sobre la poesía áurea, tienen perfecta cabida dentro de nuestro trabajo. Por ejemplo, totalmente relevante para los estudios de poesía áurea es el artículo de Ruiz Pérez [2009b] sobre la relación entre juego, ocio y literatura, en el que Ruiz Pérez estudia las prácticas lúdicas áureas analizando obras como *Pastores de Belén*, así como algunas obras en prosa. De este modo, el autor revela cómo durante el siglo XVII aparece en España un nuevo espacio urbano (las casas de juego) que no está limitado ya a caballeros o letrados, como era costumbre en la época anterior, sino que daba cabida simplemente a todos los desocupados. Allí se reunía una nueva clase de personas, que Ruiz Pérez califica de liberados "de la servidumbre de lo cotidiano", categoría que de hecho el autor utiliza para explicar que la casa de juego suponía un cambio social que explica, por temor conservador al mismo, las vitriólicas condenas de los moralistas contra las casas de juego. En el mismo volumen colectivo se encuentra el artículo de Bernardo J. García García [2009] sobre los bienes suntuarios en la corte española, que el prolífico y erudito historiador estudia usando, entre otros materiales, emblemas. También se ocupa de productos de lujo y de cambio social Alejandro López Álvarez [2009], que estudia los coches y la polémica que generó su uso en los virreinatos americanos, controversia que ejemplifica analizando, entre otros textos, poemas de Juan del Valle Caviedes. Mediante estos textos, López Álvarez explica cómo la literatura operó como factor de control social, alabando el uso de coches por parte de ciertas clases y condenándolo en otras. También trabaja la tradición satírica el artículo de

Fernández Mosquera [2009] sobre el tabaco, artículo americano que estudia en los poemas de un gran fumador como era Quevedo, que pese a sus preferencias personales recogió en sus escritos la tradición satírica contra la hierba, injertándola cómicamente en otro gran tema satírico, el de los malos médicos, que eran, como el tabaco, en teoría saludables, pero mortales en la práctica. Junto a estos artículos sobre objetos de uso cotidiano se encuentran en el volumen dos trabajos sobre comida, el de Alfredo Alvar-Ezquerra [2009] sobre el uso de la comida como mecanismo de diferenciación y definición social en la época, que utiliza como parte de su corpus poemas de Cervantes, y el de Sánchez Jiménez [2009b] sobre la relación entre comida, bodegones, y la guerra literaria entre Lope y Góngora, conexión que estudia empleando poemas como el *Isidro* y la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

Fuera ya del volumen coordinado por García Santo-Tomás encontramos cuatro interesantes trabajos anglófonos. En primer lugar, cabe reseñar el artículo de Laura S. Bass y Amanda Wunder [2009] sobre las tapadas, que estudian en los contextos de Sevilla, Madrid y Lima y que analizan usando entre otros varios poemas. A este artículo cabe añadir un nuevo análisis sobre el juego y la controversia contra los jugadores, el de García Santo-Tomás [2009a], y un trabajo sobre la relación entre arte y ciencia y en la poesía de la época, el de Rivers [2009g]. Sin embargo, el trabajo más destacado nos parece, por su extensión (es la única monografía de esta categoría) y calidad, el libro de Barbara Fuchs (*Exotic Nation*) [2009] sobre la relación entre la maurofilia (y maurofobia) y la construcción de la identidad nacional en la España áurea. Se trata de una monografía que utiliza como parte de su corpus el romancero morisco, y que relaciona la temática e intereses propios de los Material Studies (el estudio de las prendas de vestir o ajuar doméstico, por ejemplo) con el énfasis en la identidad nacional que hemos observado también en la imagología, categoría en la que, de hecho, también podríamos haber englobado el impresionante trabajo de Fuchs.

En suma, gracias a las excelentes publicaciones anglófonas producidas por el hispanismo estadounidense y a los esfuerzos de García Santo-Tomás, los Material Studies se revelan como una tendencia innovadora y característica de estos últimos años.

Música y poesía

Recoge obras sobre la influencia teórica de la música en la poesía del Siglo de Oro o sobre la práctica de la interpretación musical de poemas áureos. (9 entradas)

No sólo ha sido la relación de la poesía con el arte hermana de la pintura lo que ha llamado la atención de los estudiosos durante estos últimos años. Menos abundante, aunque igualmente importante, ha sido la tendencia que examina la interacción de la poesía y la música, interés que se puede dividir en dos tipos de estudios: por una parte, están aquellos que analizan cómo se musicaban los poemas de la época, y por otra aquellos que estudian la influencia teórica de la música o bien las imágenes musicales que aparecen en los poemas.

En el grupo más musicológico debemos incluir los eruditos trabajos de Lola Josa y Mariano Lambea [2011; 2010; 2008], así como el de Fernando Pérez Ruano [2010]. En el segundo grupo, más dedicado a la teoría e imaginería, se encuentran los trabajos sobre la influencia de la filosofía musical en la poesía de la época de Séverine Delahaye-Grélois [2009], acerca de san Agustín y fray Luis de León, y finalmente de Mario A. Ortiz [2009], sobre música y mística. Sobre imaginería musical, y sobre todo sobre la relación entre la música y las categorías genéricas han trabajado José Ignacio Barrio Olano [2009], centrándose en Garcilaso, y Pedraza Jiménez [2010b], en la sección dedicada al "Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro" de las *Elegías y elogios cortesanos* que ha editado. Por supuesto, el tema de la relación entre imágenes musicales y géneros poéticos ha sido tratado en el artículo de Vélez Sainz [2010b] que ya hemos tenido ocasión de reseñar en otras categorías.

Pedagogía y poesía.

Bajo este marbete reseñamos estudios sobre la enseñanza de la poesía de los siglos XVI y XVII. (8 entradas)

Una de las categorías menos nutridas en nuestra lista es la dedicada a la pedagogía, es decir, a los estudios sobre la enseñanza de la poesía áurea. Pese a ello, consideramos que los estudios sobre pedagogía serán brevemente una tendencia más seguida en nuestro campo, pues la formación de departamentos de Lengua y Literatura y sus Didácticas en muchas universidades españolas ha hecho que numerosos expertos en literatura impartan su docencia sobre didáctica, lo que podría fomentar una interacción entre estas dos áreas. Dos campos que, por lo demás, y pese al abierto despego que la mayoría de los estudiosos sienten por la pedagogía, están íntimamente relacionadas, pues dentro de la literatura áurea el área más complicada, debido a cambios en los hábitos de lectura, y por tanto la más difícil de enseñar, es la poesía. Por ello precisamente es necesario proveerse de técnicas pedagógicas de diverso calibre y proveniencia (tanto novedosas como tradicionales) para mejorar la enseñanza de nuestra materia.

Pese a lo arriba indicado, lo cierto es que los estudios dedicados a la didáctica de la poesía áurea durante estos últimos años, las obras que incluimos en este elenco, son muy escasos. Y más lo serían si no hubiéramos optado por añadir a los estudios que recoge este marbete una serie de obras que compaginan un excepcional nivel académico con el interés divulgativo. Nos referimos en primer lugar al *Companion to Lope de Vega* que han editado Alexander Samson y Jonathan Thacker [2008], y que debido a su intención de servir de vademécum tiene en cuenta entre su público ideal a los estudiantes de grado y postgrado, cuyas necesidades pedagógicas tiene en cuenta. Por ejemplo, muchas universidades británicas imparten su docencia en inglés, y están por tanto necesitadas de estudios sobre poesía áurea y estados de la cuestión del campo que estén

escritos en lengua inglesa. Esta atención a las necesidades del estudiante le otorga a la obra de Samson y Thacker un carácter divulgativo que no menoscaba en absoluto, como hemos indicado arriba, el gran nivel intelectual del libro, que también es utilísimo para expertos en poesía áurea e incluso en Lope de Vega. El volumen coordinado por los dos hispanistas británicos recoge, pues, el saludable espíritu de los diversos *Companions* anglosajones que hemos visto publicarse en los últimos años y que afectan a todo tipo de áreas dentro de la literatura hispánica, desde Cervantes o el modernismo hasta el surrealismo o el cine español, y que han tenido además un sonado éxito editorial. De hecho, este espíritu se ha extendido a obras que no se denominan así, pero que han sido impregnadas del afán divulgativo, como es el caso de un libro que también afecta directamente los estudios de poesía áurea, *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*, editado por un grupo de hispanistas de Oxford, Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson [2008], y que incluye brillantes contribuciones sobre obras de Lope, Góngora, Quevedo o Liñán. El único esfuerzo paralelo que se ha producido fuera del ambiente anglosajón ha sido el del imprescindible Pedraza Jiménez [2008b; 2009b], cuyos dos libros sobre Lope de Vega están pensados para un público de diversos niveles, de modo que resultan útiles para el estudioso y para el no iniciado. El primero encuentra en ellos un estado de la cuestión, bibliografía actualizada y reflexiones y análisis escritos por el máximo especialista en la materia. El segundo halla importantes ayudas para procesar la información señalada: contextualización en la cultura de la época y en la vida del autor, numerosas imágenes, mapas, cuadros cronológicos, y un lenguaje limpio y exento de tecnicismos innecesarios. Se trata, en suma, de un esfuerzo esencial que resulta sumamente útil para su uso en las aulas y que deberíamos plantearnos extender a otros autores o subgéneros dentro de la poesía áurea, siguiendo así el modelo de los exitosos *Companions*.

Aparte de estas obras relacionadas con la pedagogía que acabamos de reseñar, en lo puramente pedagógico sólo encontramos cuatro entradas, de las cuales además dos son desdoblamientos de una de ellas. Se trata del

volumen editado por Alison Weber [2009b] *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*, parte de una serie editorial de la MLA (Modern Language Association of America) titulada "Approaches to Teaching World Literature" que debería invitarnos a los especialistas del campo a participar en esta serie de iniciativas. Por desgracia, la mayoría de los excelentes artículos que componen el volumen soslayan a la hora de la verdad el componente pedagógico, salvo dos honrosísimas excepciones: el trabajo de David H. Darst [2009] sobre fray Luis de León y el de Howard Mancing [2009] acerca de los efectos en profesor y alumnos de la lectura detenida de san Juan de la Cruz que tiene lugar en el aula. Por último, y fuera ya del volumen de Weber, debemos destacar el trabajo de José Francisco Ruiz Casanova [2009] sobre las antologías para la enseñanza y su relación con el canon poético, y sobre la importancia de la pedagogía para los estudios de poesía áurea.

Pervivencias

Estudios que tratan cómo escritores de épocas posteriores usaron la poesía del Siglo de Oro. (28 entradas)

Los estudios sobre la pervivencia de la poesía de los Siglos de Oro en la tradición literaria posterior arroja, como otros apartados, unos resultados concentrados en poetas universalmente reconocidos del período, con especial predominio del canon barroco. En general, se aprecia una tendencia a la parcelación según criterios autoriales, de modo que, frente a otras posibles aproximaciones en torno a posicionamientos estéticos, elecciones temáticas u otros parámetros aplicables a un corpus poético áureo de varia autoría, normalmente se atiende a la resonancia particular de un único autor de los siglos XVI y XVII en cada caso estudiado. Buena parte de ello viene motivado por la relevancia relativa que adquieren en el aporte de estudios algunos volúmenes colectivos sobre figuras singulares. Así ocurre con el monográfico de *La Perinola* [2011] sobre la recepción póstuma de Quevedo, o con otras dos publicaciones centradas en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope, otro número monográfico, esta vez de la revista *Rilce* [Duarte y Mata 2011], y el volumen resultante del *Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos*

de Oro, celebrado en Olmedo en 2009 [Vega García-Luengos y Urzáiz 2010], ya reseñado en el apartado "Arte nuevo". No obstante, la misma tendencia se aprecia en trabajos publicados en cauces más diversificados. Por otro lado, debe señalarse que buena parte de los artículos citados, seleccionados aquí con criterio amplio, realizan una aproximación global al autor elegido, tanto en lo biográfico como en cuanto a producción literaria, sin ceñirse en exclusiva a su obra poética.

Por lo que respecta a la poesía del Renacimiento, y dejando aparte por ahora trabajos relacionados con antologías o marcados por parámetros no autoriales, apenas si puede señalarse la atención concedida a Garcilaso y a la mística. Con respecto al primero, Montserrat Escarpín [2008] dedica un detallado artículo a su influencia en *Largo lamento*, de Pedro Salinas, prestando atención a géneros literarios, matices de estilo, particularidades de la temática amorosa... Las dos grandes figuras místicas del período son asimismo atendidas en sendos estudios: Geneviève Fabry [2009] aborda la compenetración con la expresión mística, concretada en la poetisa medieval Hadewijch y las *Moradas* de santa Teresa, en la "visión exilar" del poemario *Citas y comentarios*, de Juan Gelman. Por su parte, Gemma Gorga López [2009] analiza en el *Los secretos del bosque*, de Clara Janés, una asimilación del lenguaje y el discurso místico que, más allá de la mera intertextualidad, se manifiesta en motivos y recursos como la búsqueda, el proceso de desasimiento, la disolución de la identidad o la paradoja asociada al cromatismo, entre otros.

Mayor atención reciben, en conjunto, los poetas barrocos. Con respecto a Góngora, Crystal Chemris [2010], situada más que en el terreno de la intertextualidad, en el de la continuidad o paralelismo, atiende a las afinidades estéticas e ideológicas entre algunas imágenes de las *Soledades* y el motivo del cisne en varios poemas de Rubén Darío. El reconocimiento de los poetas del siglo XX hacia sor Juana Inés de la Cruz recibe un amplio tratamiento panorámico en el artículo de Selena Millares [2010], por el que pasan, entre otros nombres e hitos, la rehabilitación de la poeta barroca por los modernistas hispanoamericanos, Unamuno, Pedro Salinas o Gerardo Diego, los Contemporáneos mexicanos, la celebración del centenario en 1951, el grupo neobarroco cubano, Octavio Paz o Sánchez Robayna. Por su parte, Teodosio Fernández [2010b] realiza una revisión crítica de la lectura que realizó Octavio Paz de algunas obras de sor Juana, en especial el *Neptuno alegórico* y el *Primero Sueño*,

destacando el énfasis del poeta y crítico en supuestas posiciones herméticas o aun heterodoxas de la autora, más próximo en realidad a los principios del surrealismo del que él participó que al contexto de los pasajes comentados y de sor Juana.

Con todo, los autores con un tratamiento más amplio y diversificado desde este punto de vista son Lope de Vega y Quevedo. En cuanto al primero, las publicaciones sobre el *Arte nuevo...* han dejado varios trabajos que analizan su revisión, rechazo o estima e interpretación posterior, con frecuencia abiertos, más allá del poema, a la práctica dramática del Fénix. En esta línea, Maria Grazia Profeti [2010] repasa valoraciones y motivaciones que marcaron su recepción en el Siglo de las Luces, desde presupuestos estéticos y políticos, tales como los del anti-barroquismo ideológico, la polémica anti-española en Italia, la "defensa" del teatro nacional por parte de los jesuitas expulsos o la recuperación sistemática de un pasado literario nacional. Carmen Rivero [2010] Iglesias, centrándose en la recepción alemana del siglo XVIII, señala la apuesta de Lessing por un teatro afín a las propuestas del *Arte nuevo* en un contexto de reformulaciones teatrales opuestas al modelo clasicista francés. Por su parte, Evangelina Rodríguez Cuadros [2010] repasa en testimonios periodísticos y ensayísticos de José Ortega y Gasset reflexiones "tácitas" sobre el *Arte nuevo*, que se expanden hacia la dramaturgia de Lope. Y Carlos Mata [2011] establece paralelismos entre Antonio Machado/Juan de Mairena y Lope (uso de heterónimos, reacción frente a poéticas anteriores, aprecio de lo popular y rechazo de la estética de la dificultad, uso de la ironía y autoironía...), junto con algunos nexos en la práctica teatral de los hermanos Machado, en cuanto a refundiciones de piezas antiguas y a la pervivencia de rasgos y convenciones teatrales en su producción original. En el ámbito más directamente poético, cabe destacar una edición anotada, a cargo de Ignacio Arellano, de la antología que, en el centenario de la muerte de Lope, publicó la revista *Cruz y Raya* [Arellano, Díez Borque y Santonja, 2009]; acompañada de dos trabajos introductorios [Santonja, 2009; Díez Borque, 2009], de los que en este apartado de "Pervivencias" cumple señalar el primero, de contextualización de la revista en el panorama de efervescencia ideológica y cultura previo a la Guerra Civil, y de este homenaje lopesco en la trayectoria de *Cruz y Raya*. Finalmente, puede señalarse el artículo de David McGrath [2008], en el que, partiendo de los primeros retratos de Lope de Vega en vida, y siguiendo la trayectoria posterior de su imagen,

reflexiona sobre las tendencias de selección y reinterpretación que han actuado a lo largo de los siglos en su representación icónica.

La recepción de Quevedo es analizada, desde ángulos muy diversos y con cumplida amplitud temporal, en el ya citado número monográfico de *La Perinola*. No faltan algunos estudios que, por centrarse en la recepción poética en el mismo siglo XVII [Conde Parrado y García Rodríguez, 2011; Gargano, 2011a], no consideramos en este apartado. En cuanto a épocas posteriores, y con frecuencia con una visión de conjunto, no específicamente poética, de la figura de Quevedo, pueden señalarse trabajos como el de Germán de Patricio [2011], con un amplio y diversificado repaso de obras de ficción (1635-2010) con Quevedo como personaje, así como de libros de texto y manuales de literatura (1836-1990), a fin de analizar los rasgos caracterizadores seleccionados y el valor icónico y político dado a su imagen; el de José Luis Calvo Carilla [2011], que sitúa a Quevedo en el contexto de aprecio de lo trágico, macabro y feísta en las vanguardias de los años veinte, con el doble nexo con una tradición autóctona, en la que también destaca Goya, y un expresionismo alemán que había asumido entre sus fuentes de inspiración la tradición española; o el de Ariadna García-Bryce [2011], quien aborda la consideración de Quevedo en Borges, seleccionando ensayos de dos momentos y actitudes clave en su desarrollo personal y literario: el criollismo de los años veinte y su supuesto cosmopolitismo dos décadas después.

Incluye también el volumen dos panoramas que abordan la recepción de Quevedo tanto desde el punto de vista de los creadores como de la trayectoria del Hispanismo: el primero a cargo de Hanno Ehrlicher [2011], sobre Alemania; el segundo, de Marie Roig Miranda [2011], sobre Francia.

Ya fuera del volumen monográfico indicado, pueden señalarse el artículo de Carlos M. Gutiérrez [2010], sobre distintas muestras de recepción (intertextualidades, poemas de inspiración quevediana, traducciones de obras suyas o atribuidas, crítica literaria...) en poetas norteamericanos contemporáneos (Ezra Pound, Williams Carlos Williams, Louis Zukofsky, Robert Lowell y Ernest Hall Templin); y el de Leticia Mercado García [2010] sobre el soneto "Postrer ruido", explícito

homenaje de Blas de Otero, que, a partir de la intertextualidad y de estrategias de condensación conceptista, reelabora la inquietud metafísica barroca para expresar la angustia existencialista moderna.

Desde una perspectiva distinta, puede considerarse en este apartado el catálogo de la exposición *Imagen en el verso: del siglo de oro al siglo XX*, celebrada en la Biblioteca Nacional de España (Madrid) en 2008 [Díez Borque y Paulino, 2008], con un interesante material que muestra, si no necesariamente lazos de explícita filiación, sí la pervivencia de una veta de poesía visual, ampliamente cultivada en el Barroco y que, atravesando con variable estima distintos períodos, recupera su notoriedad con los nuevos lenguajes artísticos de las vanguardias; entre los artículos introductorios, algunos de ellos relativos a la producción pertinente del siglo XX, puede señalarse el de Rafael de Cózar [2008] que traza el recorrido y los mecanismos de estas manifestaciones poéticas a lo largo de los siglos.

Otra línea de consideración de la recepción posterior de poetas áureos, con nítidas diferencias con respecto a los trabajos aquí mencionados, confluye con algunas direcciones ya comentadas de la revisión de la formación del canon poético a partir del siglo XVIII, con estudios que toman la perspectiva de la consideración del canon áureo desde un determinado autor u obra posterior, como los de José Lara Garrido en torno a Manuel José Quintana [2008, 2009a, 2010b] y de Belén Molina Huete con la *Floresta de rimas antiguas castellanas* de Böhl de Faber [2010a]; o, con perspectiva inversa, trabajos que recorren la trayectoria diacrónica en la valoración de un determinado poeta, como el de Isabel Pérez Cuenca [2009] a propósito de los hermanos Argensola.

Pintura (y artes gráficas) y poesía.

Esta etiqueta reúne obras sobre la interacción entre la poesía y las artes visuales, ya sea desde un punto de vista temático (el tratamiento de la pintura en la poesía áurea) como teórico (estudios sobre imágenes gráficas en obras poéticas). (51 entradas)

El interés por la relación entre las artes hermanas es una de las ocupaciones clásicas de la crítica de la poesía hispana del Siglo de Oro, que ha sabido responder así a una preocupación y tendencia indiscutible entre los poetas áureos. Valgan como muestra los monumentales trabajos de Francisco Javier Sánchez Cantón [1941], Herrero García [1943] y José Camón Aznar [1945a; 1945b] en la década de los 40, a los que se sumó a finales de esa misma década el de Emilio Orozco [1947], que se dedicó ya al análisis de los datos proporcionados por los anteriores estudios. Sin embargo, la tendencia contemporánea le debe menos a estos estudios que a los que surgieron del libro fundacional de Murray Krieger [1992], que difundió el concepto de écfrasis (en el sentido de descripción literaria de un objeto artístico), que ya había sido aplicado con éxito por Leo Spitzer [1962] e incluso, ya en el campo de la poesía áurea, por Emilie L. Bergmann [1979]. A partir de los años noventa los trabajos sobre écfrasis comenzaron a hacer furor, especialmente en Estados Unidos y en campos que no eran, en principio, la poesía áurea, como se aprecia en los estudios de Frederick A. de Armas [1978; 1981; 1982; 1998; 1999; 2000; 2001; 2004; 2005a; 2005b; 2005c; 2006; 2008a; 2008b]. Recogiendo esta tradición, una de las tendencias de estos últimos años es la entrada de los estudios ecfrásticos en los análisis de la poesía áurea, combinando además la influencia kriegeriana con otras más sociológicas (los trabajos de Javier Portús Pérez sobre las relaciones de pintura y poesía [1992; 1999]), retóricas o emblemáticas.

De hecho, una de las más potentes líneas de investigación en lo que respecta al estudio de las relaciones entre texto e imagen es la que toca a la emblemática, que ha sido liderada por los trabajos y grupo de López Poza [1996; 1997; 1999; 2001; 2004; 2007] e Arellano [1998; 2000; 2010] y el GRISO, a un lado del Atlántico, y de Antonio Bernat Vistarini y Jonathan Cull [1999], abarcando también el otro. En el periodo que nos ocupa, los estudios de emblemática han recibido un gran impulso gracias al volumen editado por Arellano y Ana Martínez Pereira [2010], que se centra en la producción religiosa, cuyo estudio tanto ha avanzado en estos dos últimos años. Además, *Emblemática y religión en la Península ibérica (Siglo de Oro)* presenta la peculiaridad de incorporar también el contexto portugués, que estudia en detalle el artículo conjunto obra del propio Arellano y de María Gabriela Torres Olleta [2010] en lo referente a la emblemática en fiestas de jesuitas portugueses. Dentro del mismo volumen encontramos también trabajos sobre fiestas y emblemática en

otros contextos peninsulares, como el valenciano, examinado por Gabriel Andrés [2010]. Asimismo incorpora artículos sobre usos "a lo divino" de emblemas, como el de José Javier Azanza López [2010] sobre la presencia de Alciato en la oratoria sagrada o el de Christian Bouzy [2010] sobre los *Emblemas morales* de Juan de Orozco. Aparte del libro coordinado por Arellano y Martínez Pereira, los estudios de emblemática se han beneficiado de la dedicación de una de las grandes expertas en la materia, López Poza [2011], que ha estudiado el estado de la emblemática durante el gobierno de Lerma, en un destacado volumen sobre el Duque coordinado por Juan Matas Caballero, José María Micó y Ponce Cárdenas, que comentaremos en más detalle en las secciones dedicadas a la política y a las redes clientelares. López Poza [2008b] también ha analizado el uso político en general de los emblemas en otro artículo sito en una compilación, aunque esta vez sus esfuerzos se han extendido para versar sobre libros de emblemas de todo el Siglo de Oro. Junto al de Arellano y Martínez Pereira [2010], la obra conjunta que más ha hecho avanzar los estudios de emblemática ha sido los dos volúmenes editados por Rafael García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent [2008], dedicados a la interpretación de la imagen como parte de la historia de la cultura. En este trabajo destacan los artículos de Monserrat Georina Aizpuru Cruces [2008], sobre emblemas jesuíticos, el de Ana María Aldama Roy [2008], acerca de la interacción de política e imagen en los *Emblemata centum regio politica* de Juan de Solórzano, el de María Dolores Alonso Rey [2008], sobre imágenes de pobreza y riqueza en libros de emblemas españoles, el de Beatriz Antón [2008], de nuevo sobre el citado libro de Solórzano, el de Jorge Fernández López [2008], sobre la relación entre retórica y moral en los libros de emblemas hispanos, y el de Alejandro Martínez Soriano [2008], sobre el uso de Persio y sus *Sátiras* en Juan de Borja.

Fuera ya de la obra colectiva de García Mahíques y Zuriaga Senent [2008] encontramos el estudio de María del Mar Agudo Romeo [2009] sobre símbolos de la mujer en los libros de emblemas, el de Antón [2009] sobre elocuencia en libros de emblemas latinos, y el de Rocío Olivares Zorrilla [2008] sobre el uso de la emblemática en el *Primero sueño* de sor Juana. Además, Rocío Oviedo y Pérez de Tudela ha examinado la relación entre sátira y emblemática en el contexto criollo en otro volumen editado por Arellano, esta vez en colaboración con Antonio Lorente Medina, *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial* [2009]. Por último, debemos destacar el artículo de Peter M. Daly [2009] que presenta

un estado de la cuestión crítico sobre los estudios de emblemática y que apunta direcciones futuras.

Pese a la destacada tradición de los estudios de emblemática y la importancia de las contribuciones reseñadas, en estos años hemos observado cómo se desarrollaba una tendencia muy seguida en los estudios sobre relaciones de artes gráficas y pintura: la que se ocupa directamente de cuestiones de écfrasis o de comparar representaciones poéticas y pictóricas de un tema determinado. Algunas de estas contribuciones han llegado desde el campo de la historia del arte, como es el caso del artículo de María Soledad Arredondo [2008] sobre la relación entre poesía y pintura en el Siglo de Oro, que ilustra con ejemplos de poemas de Lope y Quevedo y con información extraída de los textos de Pacheco, que la autora analiza influida por el punto de vista del clásico estudio de Gállego [1976]. Igualmente centrado en el mundo del arte más que en el de la poesía, pero mucho menos riguroso y erudito, es el trabajo de Mercedes Pelegrí y Girón [2011] sobre Velázquez, cuyo contexto y formación ilustra con numerosos ejemplos tomados del mundo de las letras, como el ambiente respirado en las reuniones organizadas por Pacheco.

Como en parte muestran estos trabajos, la tendencia general dentro de los estudios sobre écfrasis en la poesía áurea es privilegiar la obra de unos pocos autores, por este orden Lope, Góngora, Garcilaso y Quevedo. Sobre Lope, aunque centrándose en el teatro, ha publicado de Armas dos artículos [2008a; 2008b] cuyo énfasis en la intensa relación del Fénix con el mundo de la pintura es perfectamente asumible por los trabajos sobre su producción poética. Sobre ésta ha trabajado Sánchez Jiménez en diversos artículos [2009a; 2009b; 2009c], incluyendo uno sobre Lope y El Greco publicado en colaboración con Julián Olivares [2011], y una monografía [2011a], además de en su edición crítica del *Isidro* [2010b]. En todos estos trabajos se acerca a la relación de Lope con la pintura observando cómo Lope usó en su poesía referencias a poetas y cuadros de su tiempo y de otras épocas para tratar de conseguir objetivos ligados siempre a su carrera literaria, e incluso concluye en que para el Fénix la pintura es en la mayoría de los casos una metáfora para la producción literaria. Además, Sánchez Jiménez reflexiona sobre la tendencia de la crítica a buscar afanosamente écfrasis concretas e identificables en poemas áureos [2009c; 2011a]. Por último, Marcella Trambaoli [2010] ha dedicado a la cuestión

de las relaciones entre pintura y literatura en Lope de Vega, y en particular a la función del retrato en su teatro cortesano, un muy completo artículo que no por centrarse en la obra dramática deja de estudiar brillantemente obras como la *Arcadia*, *La hermosura de Angélica*, las *Rimas* o las *Rimas de Tomé de Burguillos*. En concreto, el análisis de los retratos en comedias lopescas supone en sí mismo una tendencia, ya que este artículo de Trambaoli es contemporáneo de los excelentes trabajos de Bass [2008a; 2008b] al respecto, aunque Trambaoli asume un acercamiento más amplio al contemplar en su análisis tanto retratos pictóricos que se nombran en los textos como figuraciones o avatares del autor —Trambaoli usa el concepto de "máscara", que ya hemos citado y ligado a Carreño al tratar la autofiguración— a través de seudónimos o personajes bajo los que asoma la actitud apologética o propagandística del autor.

Tras Lope, el autor más estudiado desde el punto de vista de su relación con las artes visuales ha sido Góngora, siendo los más destacados los trabajos de Ponce Cárdenas [2009c], especialmente la introducción a su excelente edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea* [2010], en la que no solamente trabaja el tema de la visualidad y pictorialidad general del poema, sino también el de su relación concreta con el género del bodegón. Más centrado en la comparación de diversas representaciones, pictóricas y poéticas, del duque de Lerma está el artículo de María D. Martos Pérez [2011], mientras que Roland Béhar [2009b] se ha ocupado del tema general de la visualidad de la poesía gongorina en el contexto de la teoría de las artes hermanas.

Por su parte, la atención sobre las relaciones interartísticas en Garcilaso ha producido dos artículos de desigual calidad: la interesante aportación de José Ignacio Barrio Olano [2009] sobre un motivo pictórico en la "Oda a la Flor de Gnido" y el bastante menos riguroso trabajo de Rosa C. Audubert [2009], que ofrece un somero panorama del arte pictórico de la época y compara la "Égloga III" con *Las Hilanderas* en base a su tratamiento de las *Metamorfosis* de Ovidio. Ya sobre Quevedo y su relación con las artes gráficas destaca la erudita monografía de Beatrice Garzelli, *Nulla dies sine linea. Letteratura e iconografia in Quevedo* [2008], que trata tanto cuestiones de écfrasis como de iconografía e imágenes.

Además de a estas cuatro grandes figuras, la crítica ha prestado atención a cuestiones de écfrasis en otros poemas del momento, como es el caso de los estudios de Kathryn Mayers [2009; 2010] sobre el *Poema heroico a san Ignacio de Loyola*, el de Ted E. McVay [2010] acerca de la relación entre écfrasis y representación política, el de Colin Thompson [2009a] sobre la representación de la visión en poesía y pintura del Siglo de Oro, y por último la tesis doctoral de Oliver Noble-Wood [2008a], que estudia diversas representaciones del mito de Marte, Venus y Vulcano en la poesía y pintura de la época.

Aparte de la que explora relaciones ecfrásticas o de representación paralela, otra tendencia dentro de los estudios interartísticos es la que examina cómo se entendió el tópico de las artes hermanas en el Siglo de Oro, y cómo se utilizó para reivindicar la dignidad paralela de pintura y poesía. Es lo que ha estudiado Natalia Fernández Rodríguez [2009] en un artículo que sigue la línea iniciada por Portús [1992; 1999], o Sánchez Jiménez en las obras arriba comentadas [2009a; 2009b; 2009c; 2010b; 2011a; Sánchez Jiménez y Olivares 2011].

Menos extendida está la tendencia a analizar la imaginería gráfica en los poemas. Se trata de una dirección que no está explícitamente relacionada con la pintura o con la preocupación ecfrástica como la que hemos reseñado en los párrafos de arriba, pero que por su empleo insistente del término "imagen" y por su análisis de diversas formas de hipotiposis debe relacionarse con ella. Ha producido estudios tan destacados como el de Florence d'Artois [2009] sobre la función de las imágenes en la *Jerusalén conquistada* y la *Corona trágica*, el catálogo comentado por José María Díez Borque y José Paulino Ayuso *Imagen en el verso: del siglo de oro al siglo XX: exposición: 27 de marzo a 18 de mayo de 2008* [2008], motivado por una exposición en la Biblioteca Nacional de Madrid, o el ensayo de Tyler Fisher [2008] en el *Companion to Lope de Vega* sobre la imaginería en el soneto primero de las *Rimas*.

Interesante aunque también poco frecuentada es la tendencia a examinar los grabados incluidos en impresos poéticos, categoría en la que destaca con luz propia la muy erudita y extensa monografía de García Aguilar [2009c], que analiza la función de grabados a lo largo de los siglos XVI y XVII, pero que por estar más relacionada con los

mecanismos de edición comentamos en detalle en el correspondiente apartado. Aparte de este trabajo han aparecido los de Leahy [2009], sobre un tema también tratado por García Aguilar, la portada de la *Jerusalén conquistada* y su función en la autopresentación de Lope, y el estudio de David McGrath [2008] sobre Lope como icono, que hemos reseñado en la sección sobre autorrepresentación.

Por último, los estudios sobre visualidad incluyen el trabajo de María Aranda [2008] sobre el soneto de Lope de Vega "Al triunfo de Judith", poema que es todo un clásico en los análisis de écfrasis en la poesía áurea desde el famoso estudio que le dedicara Spitzer [1954].

La tendencia sobre pintura y poesía es, en suma, importante tanto por la variedad de acercamientos (sociológicos, teóricos, internos, contextuales) y tradiciones como por lo destacado de las monografías y artículos dedicados al tema, aunque entre los últimos se encuentren un par cuya escasa erudición desmerece del alto nivel del resto.

Poesía sacra

Estudios sobre poesía de tema religioso. (111 entradas)

La atención dispensada a la poesía religiosa está resultando notable en los últimos años, restituyendo en parte lo debido a la fecundidad y representatividad que alcanzó en el panorama del momento, y en contraste con inercias anteriores tendentes a soslayar este amplio campo, salvo por figuras excepcionales como san Juan de la Cruz y fray Luis de León. Sin duda, en la abundancia de estudios aquí recogidos confluyen varias de las tendencias señaladas en otras secciones: selección mayoritaria de autores canónicos, creciente interés por la épica, mayor atención a la producción de autoría femenina... Aunque, más allá de estos factores, también destaca la publicación de varios volúmenes colectivos de monográfica temática sacra: así, el dirigido por Julián Olivares [2010], *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, que, sin restringirse a los grandes nombres de este siglo, arroja un variado muestrario de autores, géneros y planteamientos con respecto a la creación

poética religiosa en España y Latinoamérica, junto con algún caso portugués; el dedicado a *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, editado por Ignacio Arellano y Ruth Fine [2010], referido a diversos géneros literarios, y entre ellos la poesía; o con planteamientos didácticos, el coordinado por Alison Weber [2009b], *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. A ello debe añadirse la siempre útil recopilación de trabajos previos de asunto afín, como la de Valentín Núñez Rivera [2010c], *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro: estudios sobre los Salmos y el Cantar de los Cantares*, o la de Aurora Egido [2010a], *El águila y la tela. Estudios sobre san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús*, con varios artículos ya publicados y uno inédito ("La admiración") [2010b], que recorren la producción en prosa y en verso de ambos místicos.

Sin duda, buena parte de los estudios recogidos en este apartado reflejan bien la preferencia por las grandes figuras de los siglos XVI y XVII: a los dos poetas del Quinientos ya citados, san Juan y fray Luis, de inmediata asociación a la esfera religiosa o a una temática moral lindante con ella, hay que sumar, para el siglo XVII español, a otros más polifacéticos, en sintonía con la *varietas* barroca: Lope de Vega, de cuya poesía religiosa, tanto devocional como "política" o conmemorativa, hace un sintético balance Arantza Mayo [2008], y Quevedo —con significativa escasez crítica, en cambio, en cuanto a Góngora, quizás menos atractivo para las tendencias vigentes por su producción religiosa menos marcada por un tono de intimidad personal—; y para el panorama americano, sor Juana Inés de la Cruz, también oscilante en la atención crítica entre producción religiosa y otras vertientes temáticas. En este sentido, aunque la poesía sacra de Lope de Vega y Quevedo sigue siendo un sector poco atendido en el conjunto de su producción, destaca el sostenido interés por poemarios como las *Rimas sacras* y el *Heráclito cristiano*.

Por otra parte, aun sin desasirse del todo de una selección fuertemente guiada por criterios autoriales, hay que subrayar la presencia de numerosos estudios relativos a la épica religiosa, tanto en lo que atañe al modelo de poema de moderada amplitud, como al extenso dividido en cantos. No falta alguna aproximación a consideraciones teóricas del momento sobre las posibilidades y límites de una épica cristiana, como el trabajo de Roland Béhar [2009] sobre la importancia del *De doctrina christiana* de san Agustín para la justificación de una poesía heroica

cristiana no basada en la alegoresis, hecho que, tras los modelos de Vida y Sannazaro, no solo incide en la épica sacra hispánica sino también en la poesía profana, como muestra Béhar en el influjo del *De partu Virginis* en pasajes de matiz heroico de las églogas de Garcilaso.

Con todo, son más frecuentes los trabajos centrados en una única obra. Entre los poemas de inspiración cristológica, el *Poema heroico a Cristo resucitado* de Quevedo ha merecido una edición anotada de Enrique Moreno Castillo [2008], con un estudio preliminar que, entre otras cuestiones, encuadra la obra en el proceso de decantación de la épica hacia el tema religioso y analiza los modelos del *descensus ad inferos*; por su parte, Luisa López Grigera [2010b] se aproxima al poema considerando la progresiva despaganización de sus referencias en sucesivas redacciones y el influjo de retóricas griegas, sobre todo del pseudo Longino, en un contexto de asimilación en la práctica poética de las disquisiciones teóricas recientes, pero también de exploración más allá, o incluso contravención, de estas. Por su parte, Elio Vélez [2010] aborda una de las realizaciones paradigmáticas del género, *La Christiada* de Diego de Hojeda, destacando la idiosincrasia colonial que se desprende de elementos paratextuales y discursivos, al tiempo que realiza una lectura de la obra desde la tradición de los espejos de príncipes.

En cuanto a épica hagiográfica, el *Poema heroico a san Ignacio* de Domínguez Camargo ha sido abordado por Kathryn Mayers [2009, 2010] como expresión de una búsqueda de identidad americana y una epistemología criolla, no exenta de exclusiones ni de contradicciones en su asunción/divergencia de los estereotipos occidentalistas, a través de la écfrasis, la presentación de *cornucopiae*, las imágenes religiosas o la evocación de la naturaleza; por su parte, Arturo Echavarren ha estudiado en el poema la materia mitológica [2010b], así como el desplazamiento alegórico del tópico del *descensus ad inferos* a la voz del santo, a partir de un episodio de su vida, con el correspondiente análisis de los haces de imágenes utilizados [2010a]. A ello se suman nuevas aportaciones sobre el *Isidro* de Lope de Vega: una edición, ampliamente anotada, de Antonio Sánchez Jiménez [2010b], quien en su introducción aborda, entre otros aspectos, la significación de la obra en la construcción de la carrera literaria de Lope y en los procesos de beatificación y canonización del santo, la estructura y fuentes del poema y, para determinados pasajes, el

sentido del bodegón literario, afín al de prácticas pictóricas del momento; y un artículo de Marsha Collins [2009] que, en el marco del proceso de reivindicación del santo labrador como patrono de la capital de la Monarquía hispánica, detecta en el poema estrategias de configuración de una memoria colectiva madrileña compartible por todos los estratos sociales.

En todo caso, es escasa la atención a la poesía narrativa cristológica o hagiográfica del siglo XVI, salvo para creaciones tardías, ya de autores identificados con prácticas contrarreformistas y barrocas del siglo siguiente. Cabe destacar, pues, con mayor motivo, la edición anotada realizada por Álvaro Alonso [2010b] de dos poemas hagiográficos de Diego Ramírez Pagán, sobre figuras con el denominador común del martirio en tierras inglesas (mártires cartujos bajo el reinado de Enrique VIII y Tomas Beckett), y por ello con connotaciones de actualidad político-religiosa, cuya precisa contextualización histórico-literaria y documentación de fuentes detalla el editor en la introducción.

Otro factor de notoria incidencia en la abundancia de estudios sobre poesía sacra es la creciente recuperación textual y crítica de poesía escrita por mujeres, dado que para estos siglos el ámbito religioso supone, como tema, un terreno menos conflictivo para la visibilidad social de la escritura femenina, y como contexto de creación/difusión, especialmente por cuanto atañe a la vida conventual, un espacio que, aun con condicionamientos y limitaciones, contempla el estímulo de la escritura y el valor de su difusión. Se han abordado, así, problemas específicos en cuanto a la autoridad o la legitimidad del discurso femenino [Arenal, 2009; Powell, 2009b; Olivares, 2010], en ocasiones, aunque no aplicados a la creación poética, significativos en el contexto de producción de la autora, como sucede con sor Juana Inés de la Cruz en torno a la *Carta atenagórica* y la consiguiente polémica [Illades, 2010], y en otros casos con el trasfondo conflictivo de censura y autocensura en ciertos tipos de expresión poética religiosa [Weber, 2009a]. También se ha atendido a una producción no siempre escrita por mujeres, pero incardinada en las funciones de la poesía en la vida conventual femenina, como lo son las composiciones de celebración de profesiones religiosas [Baranda, 2011]. Y más allá de la obra de las dos autoras de mayor notoriedad general, aunque no determinada específicamente por su creación en verso o por su temática sacra, santa Teresa de Jesús [Carrera, 2009; Weber, 2009a] y sor

Juana Inés de la Cruz [Estrada, 2008; García Valdés, 2010; Olivares Zorrilla 2009; Paden, 2008], han aparecido, entre otros, trabajos sobre los matices diferenciales de género en el tratamiento de la mística, a propósito de Cecilia del Nacimiento [Rhodes, 2009]; el contexto de producción y publicación de los *Coloquios* de sor María de la Antigua y su expresión de la experiencia mística [Olivares, 2009a]; la versatilidad de la poesía de María de San Alberto, desde una expresión mística menos condicionada por suspicacias en materia de ortodoxia que en tiempos de santa Teresa, hasta la poesía de exaltación a la santa fundadora [Schlau, 2009]; la formulación del amor divino o la soledad interior en poemas de Marcela de San Félix, concebidos como cauce pedagógico para su comunidad [Arenal, 2009]; y, con respecto a una autora de vida no conventual pero poderosamente marcada por objetivos religiosos, Luisa de Carvajal, el uso en su poesía eucarística de convenciones pastoriles y del diálogo, con notable fijación en la corporeidad de Cristo [Cruz, 2009], o la modelación de la imagen del jardín paradisíaco a partir de la asimilación que san Juan de la Cruz y santa Teresa hacen del *Cantar de los Cantares* y de la práctica de los ejercicios ignacianos [Rees, 2009]. Panorámica de asuntos que, por lo demás, pone de relieve la ampliación de la nómina de autoras objeto de estudio, como se insiste en nuestro apartado dedicado a "Escritoras".

En todo caso, y más allá de estos factores propicios a los estudios sobre poesía sacra, las distintas vertientes de la temática religiosa muestran una atención desigual. La mística, junto con la poesía espiritual de aspiraciones y fuentes parcialmente afines, como la de fray Luis de León, sigue siendo un fructífero campo de indagaciones que atañen principalmente a cuestiones de influencias y confluencias culturales y de imaginería, no siempre centradas en la obra poética, pero de sustrato común entre práctica poética, exegética o autobiográfica en autores como san Juan, santa Teresa o fray Luis. Encontramos así trabajos que apuntan directamente a las raíces o concurrencias multiculturales, especialmente por lo que respecta al judaísmo o a la cultura islámica [Childers, 2009; Domínguez-Navarro, 2011; McGaha, 2009]. Además, se insiste en las tradiciones exegéticas de las Sagradas Escrituras, ya sea para la valoración de versiones de un mismo pasaje bíblico, como demuestra Girón [2010] para una cita en el comentario de la *Noche oscura* de san Juan, cuya doble traducción se explica mejor atendiendo a comentarios rabínicos, ya sea para una mejor apreciación de los procedimientos de traducción de textos bíblicos que, en manos de poetas y estudiosos como fray Luis, adquieren

enorme riqueza, fruto del entrecruzamiento de versiones, lecturas e interpretaciones de procedencia varia [San José Lera, 2010a]. Tampoco falta en la indagación sobre fuentes la incidencia de grandes figuras del pensamiento cristiano, como san Agustín, cuya vía de interiorización en el proceso de la verdad sustancial, identificada con Dios, es puesta en relación con la *Llama de amor viva* de san Juan por Juan Pablo Ortiz Hernández [2008]; o santo Tomás de Aquino, cuya concepción del deseo como fuerza motivadora que, debidamente orientada al amor divino, favorece el apartamiento de la mente de los afanes mundanos, se trasluce, a juicio de Elena Carrera [2009], en la célebre glosa teresiana de "Muero porque no muero". Por lo demás, la tradición humanista también es atendida, sin negar otras vías de sincretismo cultural, en estudios como el de Enrique Sánchez Costa [2008] para el esclarecimiento de la imagen del "pájaro solitario" de san Juan, o el de Ofelia-Eugenia Andrés Martín [2009] para la presencia de conceptos afines al sistema filosófico de Bruni en la *Oda a Salinas* de fray Luis. De problemas de interpretación y coherencia estructural y temática del *Cántico espiritual* se ocupan Salvador López Quero [2009], con su análisis de las estructuras concéntricas y recursos quiásticos de las doce primeras estrofas, que realzan la situación germinal de búsqueda que articula el poema; o Juan Varo Zafra [2008], con su lectura de orientación escatológica de la estrofa final en el *Cántico B*, a partir de la tradición exegética cristiana. Por su parte, Sandra Contamina [2008] aborda los mecanismos de evocación espacial del poema analizando su particular fusión de *locus amoenus* y jardín edénico, el espacio interior del encuentro místico y el funcionamiento de los deícticos y otros procedimientos metonímicos. Asimismo sobre cuestiones interpretativas, en este caso de la Oda I de fray Luis, Isabel Uría [2009] propone una lectura metapoética en la que el huerto evocado representa la poesía de juventud del autor, y la propuesta vital del poema, lejos de apuntar a la vía mística, contrapone vida interior entrelazada con creación poética frente a vida exterior mundana, intelecto y arte frente a riqueza y poder. Con respecto a estos autores, cabe destacar, asimismo, la notable recurrencia de ediciones, sobre todo con san Juan [Ciceri, 2009; Díez de Revenga, 2009a; Elia y Tanganelli, 2008; Pacho, 2010a, 2010b] y, en menor medida, santa Teresa [Díez de Revenga, 2009b].

La inspiración bíblica, que articula el ya citado volumen *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro* editado por Ignacio Arellano y Ruth Fine [2010], no se agota con las vertientes derivadas del *Cantar de los*

cantares, perceptible en san Juan y en poetas místicas, o la peculiar espiritualidad de los Salmos, también especialmente fecundos en la tradición poética áurea [Núñez Rivera, 2010c; San José Lera, 2010b]. La recreación de episodios bíblicos, mariológicos y cristológicos, con variable implicación introspectiva en las distintas realizaciones poéticas, ha suscitado intereses asimismo diversos. Desde la consideración de los procedimientos ecfrásticos y la efectividad descriptiva a propósito de figuras veterotestamentarias femeninas, han analizado sendos sonetos de Lope de Vega, María Aranda [2008], sobre Judith, y Antonio Sánchez Jiménez [2009c], sobre el baño de Susana. En cuanto a poesía mariana, y sin dejar de destacar los efectos pictóricos, Gaetano Chiappini [2010] ha subrayado en el romance *A Nuestra Señora en su nacimiento* de Francisco de Quevedo la simetría especular entre María y Cristo, la densidad conceptista recogida en el molde octosilábico del poema y sus juegos de palabras en torno a la advocación de la vallisoletana *Virgen de la Antigua*. Por lo que respecta a la poesía de tema cristológico, a propósito de tres romances tardíos de Góngora *Al nacimiento de Cristo*, Colin Thompson [2010] destaca la continua experimentación formal del poeta cordobés, aun tratándose de poesía sacra de encargo y para ser cantada, así como la coexistencia de tratamiento popular y lenguaje culto y conceptista, empapado de conocimiento exegético, como posible traducción en términos literarios de la doble naturaleza de Cristo. Vena más particular la constituye la poesía de base bíblica o cristológica de enfoque meditativo y penitencial, sobre la que volveremos más adelante. Tampoco faltan trabajos de apreciación de la diversidad de referencias bíblicas en la obra poética de un autor, como hace Celsa Carmen García Valdés [2010] para las loas y poesía (villancicos, letras sacras y "lírica personal") de sor Juana Inés de la Cruz, indicando su presencia, casi siempre de carácter microtextual, no solo dentro de la temática sacra sino también en la filosófico-moral o la panegírica. Más peculiar es el uso de figuras bíblicas por parte del poeta sefardí Antonio Enríquez Gómez, quien, según analiza Nechama Kramer-Hellinx [2010] a partir del poema épico *Sansón Nazareno*, la comedia *La prudente Abigail* y un romance, representa a través de tiranos bíblicos la opresión ejercida por la Inquisición.

Mención aparte merece la temática penitencial y el tema del arrepentimiento, campo de notable recurrencia en los estudios de reciente publicación y en el que sobresale la hegemonía ya reseñada de Lope de Vega y Quevedo. Aun sin ser dirección exclusiva, no falta aquí la inspiración bíblica, con la recreación de figuras o escenas particularmente

propicias. Es el caso, por ejemplo, de María Magdalena. Su tratamiento por parte de Lope es abordado con connotaciones autobiográficas de identificación personal por Jordi Aladro y Alicia Colombí de Monguió [2010] y por Chouza-Calo [2009]: los primeros, dentro de la amplia tradición que sostuvo la vigencia de la santa como paradigma de penitencia y arrepentido llanto, la consideran modelada en este autor por el *Libro de la conversión de la Magdalena* de Malón de Chaide; y Chouza-Calo analiza en *Las lágrimas de la Magdalena* una sensualidad que, tolerada por instancias censoras por su fin ejemplarizante, Lope ajusta a su voluntad de representar una afín conversión de carácter erótico.

Tampoco ha quedado desatendido otro motivo penitencial por excelencia: la evocación de la Pasión de Cristo. Más orientado hacia el esclarecimiento de la autoría que hacia el específico análisis temático o expresivo, Manuel Pérez Martínez [2010] se aproxima a los *Catorce romances a la Pasión* (Cuenca, 1620), publicados a nombre de Lope de Vega, para discutir la autoría de dos de ellos, ya presentes en el *Romancero espiritual* de Valdivielso y con matices formales diferenciales que, a su juicio, apoyarían el carácter espurio de su atribución lopesca. Por su parte, Luis Galván [2010] aborda cuatro "salmos" del *Heráclito cristiano* de Quevedo, esencialmente meditativos, que abordan e interpretan en su sentido simbólico, con variedad de planteamientos, hechos y objetos, diferentes episodios de la vida de Cristo.

Con todo, la expresión del arrepentimiento desborda el ámbito de la recreación bíblica, y no faltan estudios que recojan esa diversidad. Así, Lucia Gabriela Barbu [2009] considera las *Rimas sacras* de Lope desde el punto de vista de la introspección y la expresión de un amor "a lo divino" de aspiración, que no realización, mística; Antonio Carreño [2010a] las recorre como hito inicial de un proceso donde la introspección modelada por la espiritualidad ignaciana, la iconografía sacra y los modos homiléticos concurre con la palinodia y la conmoción espiritual de expresión afín a la amorosa, pero también con el conceptismo sacro, tan apreciado por Gracián; y Antonio Sánchez Jiménez [2010d] advierte en ellas, desde la incitación prologal a una lectura autobiográfica hasta la metáfora "verde primavera"/escandaloso pasado juvenil o la relación metonímica llanto/creación poética, cómo el libro proyecta la máscara del Lope gran pecador, pero también gran arrepentido, que en definitiva magnifica el discurso que expresa este proceso y, con ello, su imagen de

poeta religioso. Por lo demás, las raíces agustinianas de algunas composiciones de Lope han sido tratadas por José Manuel Hidalgo [2009], a propósito de doce sonetos de las *Rimas sacras*; y por Hugo Lezcano Tosca [2009], quien aprecia un conocimiento profundo de san Agustín en los paralelismos entre pasajes introspectivos de las *Confesiones* y las *Rimas sacras,* o en la adaptación de la expresión amorosa agustiniana, auténtica o apócrifa, a contextos meditativos de inspiración ignaciana en los *Soliloquios amorosos*. Con respecto a los *Avisos para la muerte*, colección encabezada por Lope pero con pluralidad de autores del entorno madrileño, Inmaculada Osuna [2009a] analiza su posible origen académico, su concurrencia con *artes de bien morir* y prácticas de espiritualidad laica, así como varios tópicos en la situación-tipo de expresión penitencial del moribundo ante la imagen de Cristo crucificado.

En cuanto a Quevedo, el *Heráclito cristiano* ha sido reexaminado por Alicia Gallego [2009], en paralelo con las *Rimas sacras* de Lope, y a la luz de su estructura como poemario, sus prólogos y la revisión y reaprovechamiento posterior de algunos poemas, concluyendo de ello la voluntad del autor de proyectar una imagen pública de poeta religioso, sin necesaria correlación con vicisitudes anímicas biográficas. Para el mismo libro, aparte del artículo de Luis Galván ya citado, cabe mencionar el de Valerio Nardoni [2010], en torno a la relación *piedad*/*edad* en el prólogo y otros textos y a la reflexión, plurivalente, no exclusivamente moral o metafísica, sobre el tiempo perdido; o el de Hernán Sánchez M. de Pinillos [2010], donde se desentraña el trasfondo bíblico, teológico y filosófico que, en la relación metafórica alfarero/Dios-vasija/hombre que articula uno de los sonetos, apunta al conflicto entre predestinación y libre albedrío.

Fuera de estos precisos contornos temáticos y autoriales, se ha abordado también la poesía de tema eucarístico, de la que Jacobo Sanz Hermida [2008] ha publicado una breve colección conmemorativa de poemas de autoría femenina que se adentra en el siglo XVIII. Arantza Mayo [2009] ha analizado en varios poetas la consideración de la eucaristía como "disfraz" que, en parcial semejanza y continuidad con la Encarnación, oculta la sustancia a la vez humana y divina del pan

consagrado; y Anne Cruz [2009], como se ha señalado, las convenciones pastoriles en la poesía eucarística de Luisa de Carvajal.

Cabe reseñar, asimismo, dentro del creciente interés interdisciplinar por la fiesta ciudadana de los Siglos de Oro, los estudios relativos a celebraciones por motivos religiosos extraordinarios, en la que se integraron distintos géneros literarios y paraliterarios, entre ellos los poéticos. Especial atención ha dedicado Ignacio Arellano a las fiestas jesuitas del siglo XVII, sobre todo las organizadas por la beatificación y canonización de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier, con estudios —por citar solo algunos con alusiones a formas poéticas— sobre la evocación del continente americano en ellas [2008a], su importancia entre las fiestas hagiográficas madrileñas de las primeras décadas del XVII [2009b], el eventual reforzamiento de su instrumentalización política [2009a; 2009c], o los emblemas en las fiestas portuguesas [Arellano y Torres Olleta, 2010]; a ello hay que añadir la abundante información sobre manifestaciones festivas en torno a san Francisco Javier recogida en la monografía, de intereses iconográficos, de María Gabriela Torres Olleta [2009]. Por su parte, Esther Borrego [2010] aborda las fiestas que tuvieron lugar en Madrid con motivo de la beatificación de santa Rosa de Lima, destacando la confluencia de elementos visuales y auditivos en el ornato del templo, sermones, fuegos e invenciones, villancicos y letras. Y Gabriel Andrés [2010] atiende a dieciocho fiestas valencianas del siglo XVII para estudiar las piezas emblemáticas que se recogen, aunque sin acompañamiento de grabados pero descritas con precisión, en las respectivas relaciones impresas. En realidad, con manifestaciones de muy diverso tipo, algunas de ellas incardinadas en marcos festivos o ceremoniales como los aquí indicados, otras infiltrándose en variadas lecturas devocionales, hagiográficas o edificantes, la emblemática religiosa aparece como otro fecundo campo de estudio [Arellano y Martínez Pereira 2010]. En cuanto a los certámenes poéticos vinculados a fiestas religiosas especiales, Inmaculada Osuna [2010a] ha abordado el influjo de la cultura simbólica y visual en carteles y cortejos callejeros destinados a su convocatoria; y Belén Molina [2009a] ha ofrecido noticia y análisis de un raro impreso antequerano sobre unas fiestas de desagravio eucarístico, el cual incluye poemas de certamen, hasta entonces desconocidos, de Pedro Espinosa y Cristobalina Fernández de Alarcón.

El villancico, género frecuente tanto en estas grandes celebraciones como en otras más modestas por habituales, está recibiendo una creciente atención crítica ya no solo desde la vertiente musicológica sino también desde la filológica. En este campo, Eva Llergo [2010] ha abordado los problemas de delimitación práctica entre "villancicos" y "coplas para cantar la Navidad", así como el uso panegírico de estos géneros [2011]; Andrés Eichmann [2010a, 2010b] ha recuperado, analizado y editado una colección de composiciones marianas manuscritas de los siglos XVII-XIX, a partir de papeles y carpetas pertenecientes originariamente a dos instituciones religiosas bolivianas; y con respecto a su significativo cultivo por afamados autores del Bajo Barroco, Bègue [2010d] dedica amplia atención a los compuestos por José Pérez de Montoro en su detallada monografía sobre el poeta; Juan Manuel Daza [2009b] se detiene en algunas muestras del mismo y de Agustín de Salazar y Torres; y Alberto Pérez-Amador [2008], en otras de sor Juana Inés de la Cruz.

Varios estudios apuntan, por lo demás, hacia la vertiente más lúdica de la poesía religiosa. En esta línea, y con el denominador común de la representación burlesca de tipos marginales, Antonio Salvador Plans [2009] detalla los rasgos lingüísticos del habla cómica de negros, gitanos y moriscos en letrillas de Góngora; Inmaculada Osuna [2010e] analiza cómo el ciego y sus oraciones o coplas de tema religioso se introducen en la poesía culta del siglo XVII como motivo burlesco; y Juan C. González Maya [2009] recupera una jácara manuscrita sobre San Francisco de Jerónimo de Cáncer y Velasco. Ya en otro ámbito del juego ingenioso, el del intercambio de preguntas y respuestas, Arnulfo Herrera [2010] desvela las consecuencias inquisitoriales que conllevó a un aficionado su difusión de un poema de Hernán González de Eslava sobre el delicado tema de la vigencia de la "ley de Moisés".

Entre otros asuntos más dispersos tratados en la bibliografía reciente, la relación ciencia-fe articula, a raíz de muestras poéticas dispares en su tema, planteamiento y alcance, sendos trabajos de Luis Gómez Canseco [2008] y Eduardo Hopkins Rodríguez [2010]: el primero aborda la proyección del conflicto entre conocimiento científico y verdad revelada vivido por Arias Montano en algunas muestras de su producción poética, religiosa o no; por su parte, Eduardo Hopkins destaca la dualidad de perspectivas en tres composiciones de Valle y Caviedes a raíz del

terremoto de 1687, una marcada por la teatralización y el componente persuasivo de fin aleccionador, con la interpretación del suceso como castigo divino, otras dos de cuño racionalista, en las que Dios no fuerza los mecanismos de la naturaleza. En cuanto a planteamientos, procedimientos y textos insertos en la práctica de una poesía religiosa de marcado carácter culto, puede añadirse a bastantes de los trabajos mencionados el de Valentín Núñez [2010a] sobre el prólogo de Pedro de Enzinas a sus *Versos espirituales*, donde pone de relieve síntomas de un proceso de dignificación de la poesía religiosa a partir del uso del endecasílabo y de la erudición, en ambos casos con adherencias o connotaciones clasicistas; el estudio de David Caro [2009] sobre el significativo mantenimiento de versos enteros de Garcilaso, o gran parte de los mismos, en el *rifacimento* religioso de Sebastián de Córdoba gracias a los rasgos de espiritualización que ya poseía la poesía amorosa del toledano; el de Christian Bouzy [2010] sobre la presencia de objetos sagrados y representaciones de lo divino en los *Emblemas morales* de Sebastián de Horozco, para lograr unos fines de adoctrinamiento y exhortación a las virtudes cristianas que debían adaptarse al diverso grado de formación de los potenciales receptores; o la edición de la *Exhortación panegírica al silencio*, de Calderón, por parte de Elías L. Rivers [2009b]. Por su parte, Line Amselem-Szende [2009] analiza y edita los preliminares no legales (dedicatoria y prólogo del autor, prólogo de un amigo para la edición póstuma y cinco poemas laudatorios de autores del entorno sevillano) de la *Divina poesía* de Juan Luque.

En cuanto a trabajos de consideración global de la poesía sacra de un autor, aparte del ya citado de Arantza Mayo [2008], García Aguilar [2011a] recorre la variada producción de fray José de Sigüenza, a la que encuadra en los distintos contextos docentes, celebrativos, doctrinales, espirituales y de sociabilidad literaria entre los que discurrió su vida; y Ruiz Pérez [2010e] analiza en su trayectoria diacrónica la lírica sacra de Pedro Espinosa, con líneas de continuidad en la estética cultista, donde cobra especial protagonismo la canción hagiográfica celebrativa, aún dentro los límites de la poética clasicista.

Poética y Retórica

Estudios sobre las ideas teóricas sobre la poesía, con especial atención a las cuestiones de poética y retórica. (41 entradas)

Las ideas sobre poética y retórica no sólo hallaron cabida en tratados de específica y sistemática exposición doctrinal, sino también, con diferentes convenciones y objetivos, y de forma fragmentaria y dispersa, en la propia creación poética y su aparato paratextual, así como en las polémicas ocasionalmente levantadas, espacios a los que la indagación crítica va concediendo cada vez mayor importancia para la estimación de las modulaciones y grado de recepción del discurso teórico, como se aprecia en varios de los estudios aquí recogidos. No es extraño además que, entre los estudios considerados en nuestro trabajo, al hilo del análisis de prácticas autoriales, de la construcción literaria de textos concretos o de algunos temas o géneros, salgan a relucir, a veces con profusión, los principios teóricos que las sustentaron.

A efectos estadísticos, sin embargo, excluimos como materia específica de este apartado los trabajos sobre cuestiones de metapoética circunscritas a autores concretos —Lope, en este sentido ha sido profusamente atendido, como puede verse en distintas entradas incluidas en la bibliografía final: Brown [2009a, 2009b, 2010, 2011], Garrote [2009b], Novo [2010]...— o el análisis de principios retóricos y otros aspectos técnicos y concepciones poéticas subyacentes en autores o poemas individuales [Delahaye-Grélois, 2009; López Grigera, 2010b; etc.]; igualmente aquellos que estudian la expresión y formulación retórica de algunos motivos o temas, en un autor o un género [Illades, 2008, 2010; González Roldán, 2009; Sánchez-Pérez, 2008]; o los estudios recogidos centrados en aspectos métricos, con escasas excepciones [Domínguez Caparrós, 2009] no dedicados a apreciaciones teóricas generales, sino a la práctica de determinados autores, concretamente Garcilaso [Güell, 2008; Márquez, 2009; Rivers, 2009e] y Góngora [Güell, 2008; Lauer, 2010]. Por el contrario, nos ceñimos sobre todo a trabajos que estudian o adoptan como documentación preferente los tratados teóricos, base para la formación de los poetas y de las expectativas de muchos de sus receptores, o bien —selectivamente por nuestra parte— otros espacios y contextos de especial predisposición hacia la valoración literaria y la exposición teórica, aunque sea de modo asistemático y difuso, como ciertos paratextos o escritos de polémica y debate literario (véase, no

obstante, para mayor exhaustividad sobre estos aspectos, los apartados "Polémica (y algo de parodia)" y "Manuscrito, impreso, edición").

Dos volúmenes colectivos, ambos desde los poco frecuentes planteamientos de consideración múltiple –no meramente bilateral– de distintas realidades literarias europeas, en este caso casi siempre de ámbito románico, destacan en este campo bibliográfico, al adentrarse en las ideas poéticas de los siglos XVI y XVII, en sí mismas y en cotejo con realizaciones prácticas, a propósito del género épico y de la poética barroca respectivamente.

En *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, dirigido por María José Vega y Lara Vilà [2010], se ofrece un rico panorama europeo sobre las fuentes teóricas del género, sus principales cuestiones críticas y sus eventuales desencuentros con la práctica poética. La apertura del volumen realza el componente del elogio del poderoso, con una trayectoria trazada por Vilá [2010] que pasa por la alegoría "histórica" de los comentarios de Servio a Virgilio, la recepción de la tradición crítica virgiliana en el humanismo italiano, con Petrarca y Landino, y la reafirmación en Tasso de la alegoría cristiana, apoyada en el panegírico político y la virtud del héroe. Entre los estudios de delimitación lingüístico-geográfica, Cesc Esteve [2010] destaca en las poéticas italianas el desvío de pautas aristotélicas con la primacía otorgada a la épica sobre la tragedia y las limitaciones de los tratadistas en cuanto a la alegoría moral y política, frente a su normal acogida en la práctica poética y en prólogos. En el ámbito español y a partir de materiales liminares, la propia Vega [2010] espiga ideas que, al margen de inquietudes neoaristotélicas, discurren por aspectos como la veracidad y lo adventicio de lo poético, la capacidad formativa en valores y virtudes político-militares y en historia, o la función preservadora de la memoria, todo ello en un horizonte de recepción común a otros géneros asentados en los hábitos de lectura nobiliarios; el planteamiento queda complementado en el apéndice del libro, a cargo de Lara Vilà y Marcela Londoño [2010], con la edición de quince prólogos de poemas épicos españoles. El panorama portugués es abordado por Hélio J. S. Alves [2010], desde la doble perspectiva de los escritos teóricos sobre la narración y de la práctica imitativa entre autores coetáneos, con trasfondo de rivalidad, como en el caso de Camões y Corte-Real. Y Bruno Méniel [2010] recorre la heterogénea producción teórica francesa de la segunda mitad del siglo

XVI, destacando algunos puntos de orden retórico (veracidad, verosimilitud, maravilla, *dispositio*, recursos narrativos, *elocutio*) y la estimación de la épica como género supremo. Ya fuera de estas parcelas lingüístico-geográficas, Giovanni Caravaggi [2010] ubica la situación teórica del relato de gestas de navegantes y conquistadores en el marco del binomio poesía/historia y de la legitimación de los temas contemporáneos. El último bloque del volumen se ocupa de las relaciones entre épica y *romanzo*, con el trabajo de Daniel Javitch [2010], sobre la incidencia en Italia de la polémica por los poemas caballerescos, en un simultáneo movimiento de rechazo y asimilación parcial de recursos exitosos del *romanzo* en la práctica épica y el discurso teórico; y el de Donatella Gagliardi [2010], sobre la ficción caballeresca en prosa en España, con su justificación según valores de ejemplaridad moral y vaga referencialidad histórica.

Por su parte, el volumen *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*, al cuidado de Antoni L. Moll y Josep Solervicens [2009], propone una revisión de los principales pilares teóricos de la poética barroca, desde una perspectiva atenta a la dimensión histórica, cultural e ideológica de sus opciones estéticas y a los puntos de redefinición, que no tanto de ruptura, con respecto a las poéticas clásicas y renacentistas. Tras un trabajo de planteamiento preliminar a cargo de Klaus W. Hempfer [2009], con una sistematización de tesis y máximas referidas al proceso interpretativo, el entrecruzamiento de parámetros lingüístico-nacionales y una serie conceptos clave de la poética barroca marca los trabajos recogidos en el volumen. Así, Anne Duprat [2009] aborda los matices en la relación entre mímesis y los distintos tipos de verosimilitud en las poéticas italianas y francesas entre 1575 y 1630; Cesc Esteve [2009] estudia la revalorización del concepto de maravilla, las estrategias para su conciliación con la poética neoaristotélica y los recursos a él asociados en poéticas italianas de entre 1550 y 1700; Emilio Blanco [2009] considera las diferencias entre las dos versiones del tratado en que Gracián expone su teoría de la agudeza, con sus consecuencias teóricas; Jorge García López [2009] ubica en el marco de la teoría política y la filosofía moral del momento el desarrollo teórico y la práctica del estilo lacónico; y Josep Solervicens [2009] aborda en la producción teórica del ámbito catalán, con independencia de la lengua empleada, la variada tipología de textos poetológicos y sus nexos con la poética barroca europea a partir de nociones clave como el furor poético, la maravilla y la novedad, la mímesis y la verosimilitud, los afectos y efectos en la creación

literaria, la fusión de géneros y de estilos o la nueva conceptualización de figuras y tropos.

No faltan en el panorama bibliográfico otras amplias aproximaciones a la formulación teórica de ideas poéticas en los siglos XVI y XVII y a los escritos que las acogieron. Sin entrar en el detalle de las diversas aportaciones recogidas en sus dos volúmenes que pueden resultar de interés para el panorama teórico de estos siglos, cabe señalar el colectivo *"Pectora mulcet". Estudios de retórica y oratoria latinas*, editado por Trinidad Arcos Pereira, Jorge Fernández López y Francisca Moya del Baño [2009], con varias secciones dedicadas a "Retórica, Humanismo y Renacimiento". A propósito de tratados concretos, puede citarse también el estudio de Lucía Díaz Marroquín [2008], que analiza en el *Trismegistus Theologicus* de Juan Caramuel las observaciones sobre técnica vocal, con conexiones con la teoría de los estilos y la expresión de los afectos, entre otros aspectos, en un contexto de conjunción de retórica clásica, espíritu contrarreformista y conocimientos herméticos; y el de Abraham Madroñal [2009], sobre la apropiación de dos obras del Brocense, una con traducción literal, en un tratado de dialéctica manuscrito de Jiménez Patón.

Merece destacarse, por otra parte, la nutrida antología realizada por José María Reyes Cano [2010], centrada en el ámbito español, con muestras de carácter poetológico de la Edad Media y, en mayor medida, Siglos de Oro, de muy diversa tipología: fragmentos de tratados teóricos, piezas preliminares, cartas de contexto polémico, poemas metapoéticos o, más ocasionalmente, representativos de un movimiento poético... En cuanto a otras fuentes primarias, en este caso tratados extranjeros de especial influencia en la reflexión teórica y la práctica literaria hispánica, se cuenta ahora con sendas ediciones bilingües del *Arte poética* de Minturno [Bobes, 2009] y de las *Prosas de la lengua vulgar* de Bembo [Miró, 2011].

Desde la perspectiva de los estudios sobre el canon poético en construcción en los Siglos de Oro, varios trabajos abordan de manera específica, con respecto al siglo XVII, retóricas [Galbarro, 2010; López Bueno, 2010b] y tratados de preceptiva literaria [Rico García, 2010], para valorar en ellos el grado de acogida de los modelos vernáculos y de

recepción de las innovaciones de la poesía reciente, en un proceso que ya muestra matices más receptivos al respecto que en el siglo anterior, pero que, especialmente en las poéticas, aún revela su lenta permeabilidad.

Asimismo, entre los trabajos que abordan las disputas literarias tratadas en el apartado "Polémica (y algo de parodia)", algunos adoptan un enfoque específico sobre el manejo en textos de polémica de conceptos propios del andamiaje teórico y normativo vigente, normalmente de cuño clasicista; así, por ejemplo, el de Juan Manuel Daza [2010], a propósito del aparato doctrinal implicado en la polémica gongorina, o el de Xavier Tubau [2010], quien, a partir del conocimiento fragmentario que se tiene de la *Spongia* de Torres Rámila, articula en torno a las cuatro obras de Lope de Vega criticadas en el opúsculo las premisas teóricas que sustentaban las censuras.

A propósito de determinados géneros poéticos, aparte del sustancial volumen sobre la épica quinientista ya reseñado, cabe añadir el artículo de Roland Béhar [2009], quien relaciona la legitimación de una poesía heroica cristiana con la alianza entre la influencia virgiliana como inspiración formal y el decisivo giro, con negación de la alegoresis, que supone el *De doctrina christiana* de san Agustín; y el de Valentín Núñez Rivera [2011], que estudia, en conexión con una interesada autopromoción y una póstuma "polémica soterrada" con Herrera en el contexto de la controversia gongorina, las opiniones que Faría y Sousa vierte sobre distintos poetas y géneros en discursos preliminares de su obra poética y de sus comentarios a Camões.

Por su parte, Ángel Luis Luján [2008], con unas premisas basadas en la pragmática y en los estudios cognitivos, reúne en la segunda parte de su libro una serie de trabajos sobre poesía áurea aunados por estas perspectivas de análisis y por la confluencia de poética y retórica, recorriendo varios sonetos de Garcilaso y la epístola de este a Boscán, las *Anotaciones* de Herrera, la poesía de alabanza, un soneto y unos tercetos de Góngora, el *genus turpe* en dicho autor, la *Mosquea* de Villaviciosa y la poesía inserta en el *Quijote*.

También cabe citar en esta sección la reedición de un trabajo de Elías L. Rivers [2009f] en torno a los movimientos de aproximación o distanciamiento entre lengua oral y lengua escrita en los ideales lingüísticos y la poesía del siglo XVI; las observaciones de Luisa López Grigera [2010a] sobre la utilidad de la aplicación de nociones retóricas de la época para una más rigurosa metodología de análisis lingüístico de textos literarios áureos; la revisión del discurso renacentista sobre los orígenes y la historia de la poesía realizada por Cesc Esteve [2008]; o, como botón de muestra de la contradictoria valoración de la retórica en la época, entre las prevenciones hacia su capacidad de encubrimiento o falsedad y su amplio uso al servicio del discurso moral, los trabajos de Jorge Fernández López [2008, 2009], a propósito, respectivamente, de la emblemática y de la *Polyanthea* de Nani Mirabelli, ampliada por J. Lang, ya en esta versión de principios del siglo XVII con una más matizada estimación que no obvia citas de elogio de la elocuencia, fruto del afianzamiento de esta disciplina durante el Renacimiento.

Polémica (y algo de parodia).

Dada la abundancia e importancia de los estudios sobre polémicas literarias en estos últimos años, los hemos recogido en una categoría propia, en la que incluimos además algunas obras de un tema relacionado: la parodia literaria. (41 entradas)

Una de las tendencias que más se ha desarrollado en estos últimos años es la de los estudios sobre rivalidades literarias y polémicas. El tema contaba ya con estudios clásicos como los de Joaquín de Entrambasaguas [1932] o Emilio Orozco [1973], y más recientemente con aportaciones tan decisivas como las de Joaquín Roses Lozano [2004], Xavier Tubau [2007] o Pedraza Jiménez [2006]. La polémica ha mantenido su atractivo en los dos años pasados, en parte alimentado por el VI Congreso Internacional de Prolope (2008), titulado precisamente "Lope polemista", gran parte de cuyas participaciones han salido después publicadas en los números 14 [2008] y 15 [2009] del *Anuario Lope de Vega*. Sin embargo, Prolope no ha sido la única inspiración de esta tendencia, que también ha estado representada por los trabajos de destacados investigadores como Mercedes Blanco [2008; 2010c], Juan Manuel Daza Samoano [2008a; 2008b; 2010; 2011] o María José Osuna Cabezas [2008; 2009a; 2009b; 2009c; 2011].

En todos estos trabajos sobre la polémica, que tienden a dejar de lado cuestiones de estética de los poemas para fijarse más bien en su valor como documentos, se advierte una intención de reconstruir minuciosa y casi arqueológicamente el campo literario áureo, para poder dilucidar qué posiciones ocuparon en él los diversos poetas y cómo trataron de cambiarlas. Este afán de reconstrucción, que permite en parte el análisis de cuándo, con quién y contra quién entran en polémica, es, en gran medida, paralela a la ambición y metodología de los trabajos que recogemos bajo el epígrafe Redes clientelares.

Merced al estímulo proporcionado por el citado congreso de Prolope, la mayoría de estos trabajos sobre polémica se han dedicado a Lope de Vega, aunque ciertamente muchos de ellos tratan de la polémica de Lope con Góngora y sus seguidores, por lo que los reseñaremos al tratar la polémica gongorina. Así, Mercedes Blanco [2008] ha estudiado cómo las polémicas le sirvieron de estímulo a Lope en su periodo *de senectute*, y Elena Cano Turrión [2009] ha examinado los blancos y apoyos del Fénix en una obra de ese periodo, las *Rimas de Tomé de Burguillos*, libro cuya reedición ha analizado en su contexto dieciochesco Almudena Marín Cobos [2009]. Otras polémicas de Lope que han sido analizadas son la que mantuvo con Cervantes, que han estudiado José Luis Pérez López [2009], José Palomares [2009] y Javier Salazar Rincón [2010], estudio este último que ha aportado un interesante punto de vista al considerar las bases ideológico-sociales de la polémica entre los dos ingenios, que sitúa en el contexto de la rivalidad entre hidalgos y "oficiales". Algunas polémicas particulares que han sido estudiadas durante estos años han sido las que mantuvo Lope con los poetas e impresores que alteraban sus textos [García Reidy, 2009], la que anticipó —correctamente— tener con los detractores de su *Jerusalén* [Leahy, 2009] y las que le enzarzaron con algunos ingenios particulares: Juan de Jáuregui [Montero, 2008], varios ingenios sevillanos [Rico García y Solís de los Santos, 2008], el cronista real Antonio de Herrera [Sánchez Jiménez, 2008b] o Torres Rámila [Tubau, 2009]. Especialmente interesantes han sido las contribuciones de Pedraza Jiménez [2009a] y Luis Sánchez Laílla [2008]: el primero por su repaso y estado de la cuestión sobre las polémicas en torno al *Arte nuevo* en su edición del poema, y el segundo por haber clarificado las razones sociales de la disputa de Lope con los que, según ha descubierto Sánchez Laílla, no deben ser calificados como "aristotélicos", al estilo de Entrambasaguas, sino más bien como humanistas profesionales. Igualmente reveladora es la

aportación de Luis Miguel Vicente [2009] sobre las opiniones de Lope sobre la astrología y su papel en la polémica que se libraba en la época, pues aunque el estudio del hispanista madrileño se centra más bien en *La Dorotea* sus conclusiones son aplicables a los muchos poemas que el Fénix dedicó al tema, por ejemplo los incluidos en la *Arcadia*.

Muy fructífera ha sido también la mayor polémica del XVII hispano: la disputa sobre la nueva poesía de Góngora y sus seguidores, que gran parte de la crítica ha estudiado, incitada por el congreso arriba reseñado, en relación a Lope y su papel en la misma. Así, Carlos Brito Díaz [2010a] ha examinado cómo el Fénix usaba las famosas transposiciones gongorinas parodiándolas a modo de elogio paradójico, mientras que García Aguilar [2009b] ha estudiado cómo Lope participó en la polémica mediante comentarios sitos en aprobaciones a obras de otros autores. Por su parte, Nadine Ly [2008] ha analizado una de las más densas y puramente polémicas obras de Lope, *La Filomena*, centrándose en el uso de la mitología al servicio de la polémica. La situación y atrincheramiento del Fénix frente a Góngora como adalid de la pureza de la lengua ha sido examinada por Antonio Gargano [2008b] y Sánchez Jiménez [2009e; 2011a], este último utilizando conceptos provenientes de la sociología y economía [2009e] y en relación a su uso de referencias pictóricas [2011a], como comentamos en la sección sobre Pintura y poesía. Sin embargo, las contribuciones más decisivas nos parecen las de Osuna Cabezas [2008a; 2008b; 2009a; 2009b; 2009c; 2011] que tanto en su monografía como en sus artículos como erudita monografía y edición detalla la historia de la polémica gongorina. También ha sido esencial la aportación de Daza Samoano [2008a; 2008b; 2010; 2011], en parte alimentada por los estudios del grupo PASO sobre el canon poético del siglo XVII. Por último, Mercedes Blanco ha completado su fundamental contribución al estudio de la polémica gongorina explorando uno de los más característicos caballos de batalla de la misma, la transposición o hipérbaton violento [2010c].

Además de fijarse en las polémicas lopescas y gongorinas, la crítica se ha ocupado de las que conciernen a otros importantes autores o géneros. En lo que respecta a Cervantes ya hemos reseñado los estudios sobre la disputa que mantuvo con Lope, pero tenemos también que destacar la apasionante monografía de José Luis Gonzalo Sánchez-Molero [2010] sobre un texto ya de por sí polémico: la "Epístola a Mateo

Vázquez". Sobre Quevedo, y dentro del volumen especial de *La Perinola* [2011] dedicado a la recepción del poeta, Federica Cappelli [2011] ha incluido un artículo examinando la hasta ahora desconocida polémica del madrileño con un autor italiano, Giacomo Castellani. Además, dentro de los estudios sobre el canon poético que caracterizan al grupo PASO en general y a este estudioso en particular, Núñez Rivera [2010d] se ha encargado de examinar cómo se podían usar libros de poetas anteriores (en este caso del siglo XVI) como armas arrojadizas en medio de las polémicas que enzarzaron a los poetas barrocos. A su vez, José Domínguez y Sánchez Jiménez [2010] han utilizado su estudio de las dedicatorias de obras del Siglo de Oro conservadas en bibliotecas sevillanas para explicar el desarrollo de una de las polémicas teológicas más animadas de la época, la cuestión de la Inmaculada Concepción, y su relación con la poesía sevillana de la época y con las diversas redes clientelares que se establecieron en la ciudad. Por último, Eduardo Torres Corominas [2008] ha utilizado el *Inventario* de Antonio de Villegas como documento para elaborar un mapa del estado del campo literario en la España del siglo XVI, prestando especial atención a la interacción de poesía, polémica y facciones políticas.

Junto a los trabajos que se centran en la polémica, hemos incluido bajo este marbete los que se encargan de un recurso muy relacionado con la polémica, pues suele ser un recurso retórico muy empleado en ella: la parodia. En esta categoría destacan los trabajos dedicados a la poesía gongorina, como los de Colin Thompson [2008a] sobre un romance paródico de Góngora "Arrojose el mancebito". Por su parte, Jorge Terukina-Yamauchi [2009] se ha ocupado de los sonetos para destacar tanto la parodia como la autoparodia, recurso al que tan dado era el cordobés. De hecho, Vélez Sainz [2010b] ha revelado cómo Góngora usó la parodia y la autoparodia para declarar su situación en el campo literario utilizando referencias a instrumentos musicales que tradicionalmente servían como marcas de género poético.

Junto a los que estudian la parodia gongorina encontramos también dos interesantes contribuciones sobre la poesía lopesca, y en concreto sobre uno de los poemas paródicos más logrados del Siglo de Oro, *La Gatomaquia*. Elisabetta Pitotto e Iole Scaramuzzi [2010] han estudiado cómo el texto parodia el género de la epopeya usando la analogía con la

Batracomiomachia, mientras que Torres [2008b] ha recurrido a la concepción postmoderna de la parodia como recurso positivo, tal y como la desarrolló Linda Hutcheon [1985], para explicar hasta qué punto *La Gatomaquia* rinde una especie de homenaje tanto a la epopeya renacentista como a ciertos recursos gongorinos. Por último, y ya alejados de las parodias lopescas, Inmaculada Osuna [2010e] ha realizado una labor de archivo y de posterior análisis para explicar cómo la poesía religiosa culta del siglo XVII parodiaba el lenguaje y convenciones de las coplas de ciego.

Política y Poesía

Publicaciones sobre la presencia de comentarios políticos en los textos áureos, o sobre el uso político de éstos. (54 entradas)

Buena parte de las publicaciones aquí recogidas confluyen con el tratamiento de tres fenómenos también aludidos en otros apartados: el desarrollo de las estructuras de clientelismo y mecenazgo, que a veces apuntan de forma inmediata a las altas esferas del poder; la tendencia de algunos géneros a acoger contenidos de implicaciones políticas, particularmente la épica, la emblemática y algunas formas de la poesía de circunstancias, y el despliegue de estrategias de propaganda institucional total o parcialmente apoyadas en formas literarias, terreno en el que están resultando especialmente prolíficos los estudios sobre fiestas y celebraciones, aparte de algunos géneros circunstanciales. Otro factor que se perfila con nitidez en este apartado es el interés por los reflejos literarios de una perspectiva americana desde la que se fueron cuestionando, o al menos modificando, los parámetros propios de la visión imperial y europea de la metrópolis y en la que se han ido detectando signos del surgimiento de una conciencia de identidad criolla.

La relación entre literatura y poder generada por expectativas ligadas a los hábitos de mecenazgo se pone particularmente de relieve en dos volúmenes colectivos dedicados a sendos validos, el duque de Lerma y el conde-duque de Olivares. Con respecto al primero, Juan Matas, José María Micó y Ponce Cárdenas [2011] han coordinado la impresionante

colectánea *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. La figura de Góngora en ese entorno del poder, y más concretamente, su inacabado *Panegírico al duque de Lerma*, del que se ofrece una edición depurada, centran buena parte de los estudios dedicados a poesía en el volumen. Así, con respecto a dicho poema, Mercedes Blanco [2011] aborda sus rasgos como poema heroico, con especial atención a la impronta de Claudiano; Antonio Carreira [2011] comenta posibles fuentes de documentación, inciertas y no sin desajustes o reelaboraciones en todo caso, para la conjunción de genealogía, biografía y actuación política que recorre sus versos; Laura Dolfi [2011] precisa los rasgos estilísticos que concretan la asunción del estilo sublime en el poema; Juan Matas [2011] explora las líneas de continuidad estilística desde los sonetos heroicos y dedicatorios de Góngora al *Panegírico*; Jesús Ponce Cárdenas [2011b] analiza numerosos pasajes del poema en conexión con el género epidíctico, destacando, entre otros aspectos, su recepción de la poesía y oratoria clásicas, los elementos de lo maravilloso y la alegoría; y José Manuel Martos y José María Micó [2011] estudian la tradición panegírica y heroica de la octava, algunos aspectos estilísticos de la relación métrica-sintaxis en el poema y otras cuestiones relativas a su carácter narrativo. Otros sectores de la producción gongorina relacionados con ese entorno del poder son abordados en las contribuciones de María Martos [2011], quien establece nexos culturales en la representación y celebración del poder en el *Panegírico* y otros versos de Góngora y obras análogas de Rubens y Pantoja de la Cruz; de Antonio Pérez Lasheras [2011], quien, más alejado de los contenidos específicamente políticos, pero situándose asimismo en el período cortesano, analiza la *Fábula de Leandro y Hero* como síntesis de una trayectoria poética en la que la conjunción de veras y burlas acaban adquiriendo categoría estética en una versión no trascendente del mito; y de Carlos Primo Cano [2011], quien enfoca, a propósito de un soneto del poeta cordobés, otra destacable figura del mecenazgo literario vinculado al poder político: el conde de Lemos. Ya al margen de la obra gongorina, Sagrario López Poza [2011] traza un amplio panorama de un género como el de la emblemática, de tan frecuente proyección político-moral, durante las dos décadas que el duque de Lerma se mantuvo en el poder.

El período marcado por el valimiento del Conde-Duque centra los estudios recogidos en *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, coordinado por Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance [2011], del que solo particularizaremos aquí los

trabajos más relacionados con la producción poética y sus autores, dejando aparte también los reseñados en el apartado "Bibliotecas". La relevancia del grupo de amigos y colaboradores del conde-duque procedentes del entorno sevillano, con el que el después valido había estado en contacto entre 1607 y 1615, articula aquí tanto la presentación panorámica de dicho círculo, a cargo de Vicente Lleó [2011], como el trabajo sobre el fracaso cortesano de Rodrigo Caro, de Guy Lazure [2011], más basado en obras de erudición, ligadas a sus aspiraciones de cronista, que de poesía, aunque con menciones a esta y a circunstancias de otros autores de interés poético. Directa o indirectamente, Góngora tampoco queda al margen: Lawrance [2011], con el trasfondo de las condiciones en que se desenvolvían los hábitos de mecenazgo, aborda las expectativas de publicación de Góngora, el significado del manuscrito Chacón y la actitud del valido ante la polémica gongorina a la luz de su proyecto político para la regeneración moral de España; y Laura Bass [2011] sitúa el comentario de las *Lusíadas* de Camões por parte de Faría e Sousa en un contexto de reacciones a la canonización del poeta cordobés donde también se ven implicadas tanto la forja de una poesía imperial ligada no a la épica sino a la lírica, en la línea sancionada por Herrera y Góngora, como posturas políticas sobre la noción de España en relación con los reinos en ella integrados; la cuestión del gongorismo, más colateralmente, también es considerada por Alistair Malcolm [2011], a propósito de los gustos literarios vislumbrados en la posesión de libros, dedicatorias y posible mecenazgo, de Luis de Haro. Por su parte, Encarnación Sánchez García [2011] aborda la cultura hispánica impresa en Nápoles hacia 1630, particularmente atenta a la función celebrativa del poder, no solo en castellano sino también en las otras lenguas en convivencia del complejo espacio virreinal. Contexto geográfico este en el que, ya fuera del citado libro colectivo, también incide Donatella Gagliardi [2009], al reflexionar sobre los paralelismos en los respectivos "viajes del Parnaso" de Cervantes y Giulio Cesare Cortese, con su compartida añoranza, desde la frustración de ambiciones cortesanas, de un mecenazgo realmente atento a la auténtica valía de los poetas.

Otros estudios aquí recogidos contemplan vertientes más amplias del acceso de los poetas a los agentes del poder, o de la dimensión política de prácticas poéticas en apariencia ajenas a tal contenido. Así, Mónica Güell [2009] analiza las estrategias paratextuales que, entre los tópicos de humildad o de elogio, o a través de imágenes como la del atrevimiento de Ícaro, proclaman el vínculo del escritor con su mecenas. Y la monografía

de Leah Middlebrook [2009], atendiendo a la lírica del siglo XVI, conecta la legitimación de las formas poéticas breves, en especial del soneto, con los discursos y valores emanados del poder imperial, que privilegian un modelo nobiliario marcado por la cortesanía, la moderación y la contención. También atendiendo al siglo XVI, pero situándose en el giro que evidencian las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso, Ruiz Pérez [2010c] advierte en el prólogo de Francisco de Medina una dimensión política que aúna una noción del arte basada en el trabajo intelectual, de consecuencias estéticas decantadas hacia el cultismo, e intereses de posicionamiento en un campo literario ya definido por el desplazamiento de la corte a la ciudad, del mecenazgo aristocrático al mercado del libro, donde operan ideales políticos también distintos de los imperiales.

Por lo que respecta a los enfoques centrados en poetas concretos, más allá de lo ya señalado a propósito de Góngora, Quevedo se perfila como figura de especial interés para el análisis de aspectos políticos, a veces en consideración conjunta de su poesía con su obra en prosa. En este sentido, Alfonso Rey [2010], en una apreciación global de su figura, ha trazado las vicisitudes, no exentas de anacronismos e incoherencias hermenéuticas, de su valoración como satírico, tratadista y polemista desde su época a nuestros días; Ignacio Arellano [2008b] ha analizado sus posiciones con respecto a los límites del poder, tanto externos como éticos, en las figuras del rey y del privado; y David Felipe Arranz [2009] ha abordado el epistolario de Quevedo desde el punto de vista de la subjetivación del estado de opinión de la sociedad en que se hallaba inmerso. A propósito de poemas concretos, David Becerra [2009] ejemplifica en una jácara de Quevedo la contradictoria denuncia por parte del autor, desde una interpretación de la pobreza y caos que expresan los personajes del hampa como resultado de la permeabilidad social del nuevo orden burgués; y José Ignacio Díez Fernández [2008] destaca en la "Epístola satírica y censoria" peculiaridades genéricas y contenidos que la definen como un "memorial en verso", donde su pretendido reformismo pautado por la nostalgia de un idealizado pasado inexistente comparte, pese a sus tintes reaccionarios, aspectos de ideario y poética con el moderno movimiento ilustrado.

En una consideración por géneros poéticos, sin duda es la épica, especialmente propicia desde sus realizaciones clásicas y su tradición

exegética [Vilà 2010], la que atrae de forma más recurrente esa atención crítica a posiciones políticas implícitas o explícitas, aunque no estén ausentes, entre los estudios aquí recogidos, otros como la epístola o la poesía satírica, aparte de la ya mencionada emblemática. En esta línea se muestran particularmente fecundas las reflexiones en torno a poemas épicos de temática americana. Entre ellos, la *Araucana* de Ercilla mantiene un lugar destacado, con trabajos de Karina Galperin [2009], que asocia el episodio de Dido con el relato de las batallas de San Quintín y Lepanto en la obra, para apuntar un parejo distanciamiento del autor respecto del proyecto imperial tanto en el Nuevo Mundo como en el Mediterráneo; de Francisco Ramírez [2009], a propósito de la figura de Tegualda; y de Guillermo Serés [2010], sobre los vaticinios imperiales, de raíces virgilianas, al servicio de la legitimación del poder fundándose en su naturaleza providencial. En cuanto a otros poemas épicos de tema americano, Barbara Fuchs y Yolanda Martínez-San Miguel [2009] consideran *La grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena como una epopeya urbana en la que la "metrópolis colonial" aparece como bisagra en las relaciones comerciales entre Oriente y Occidente; y José Antonio Mazzotti [2009] se centra en el poema hispano-latino de Rodrigo Valdés *Fundación y grandezas de Lima*, subrayando cómo el elogio de la ciudad articula estrategias de reafirmación de los grupos criollos letrados en el seno de la sociedad virreinal. En todo caso, las complejas implicaciones políticas de la realidad colonial y sus peculiaridades sociales son también objeto de estudio en formas no épicas, como hace Claudia Parodi [2009] con la poesía satírica contenida en la *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*, de Baltasar Dorantes de Carranza; Miguel Zugasti [2009], a propósito de las sátiras anónimas, de carácter político y religioso, contra el obispo Juan de Palafox y Mendoza; o, entre la actualización de un tópico en apariencia alejado, por su temática amorosa, de la visión crítica del imperio, Javier Lorenzo [2009] en su lectura de un soneto de Gutierre de Cetina.

También han sido abordadas otras muestras épicas con especial proyección de la política exterior española, como las referentes a las relaciones hispano-inglesas, a través de las figuras de Francis Drake o María Estuardo de manos de Lope de Vega [Wright, 2008; Giaffreda, 2009]; o las aplicadas a empresas militares de particular significación, como la batalla de Lepanto [Wright, 2009; Blanco, 2010d], asunto también adaptable a moldes epistolares, como ocurre en el poema de Jerónimo Jiménez de Urrea al duque de Sessa, a propósito de la batalla de

Mühlberg, editado y comentado por Ornella Gianesin [2010]; a ello pueden sumarse otros asuntos parcialmente conectados, como la reelaboración caballeresca, aderezada con los recursos de la fabulación de ascendencia virgiliana y ariostesca, de las relaciones entre Carlos V y Francisco I en la épica culta [Cacho Blecua y Marín Pina, 2009a; 2009b]. La implícita visión crítica de modelos heroicos promovidos por la política imperial articula, por su parte, la relación que Antonio Sánchez Jiménez [2009d] establece entre comentarios sospechosamente ambiguos del *Quijote* y el *Carlo famoso* de Luis de Zapata, con el hilo conductor de las extremadas hazañas de García de Paredes. En cuanto a circunstancias de política interna, Marsha S. Collins [2009] ha llamado la atención hacia el *Isidro* de Lope de Vega desde la perspectiva de la reafirmación de una identidad religiosa para la capital de la Monarquía Hispánica; y Ted E. McVay [2010] estudia, entre otros retratos seriados, pictóricos o literarios, la *Descripción de los Reyes de Aragón*, de Juan Francisco Andrés de Ustarroz, y una digresión sobre historia aragonesa en el *Poema trágico de Hipomenes y Atalanta*, de Juan de Moncayo, para destacar sus estrategias de exaltación monárquica al enlazar los reyes de Aragón con los Austrias y mostrar un modelo político basado en la lealtad de la nobleza aragonesa y el reconocimiento regio de sus servicios.

Con respecto a los prolíficos estudios sobre emblemática, a los que se hace alusión en el apartado "Pintura (y artes gráficas) y poesía", pueden señalarse aquí, de manera específica y a modo de ejemplo, el detallado panorama de Sagrario López Poza [2008b] sobre el uso político de la emblemática en España, o el estudio centrado en el motivo del nogal en los *Emblemata centum* de Solórzano Pereira, a cargo de Ana María Aldama [2008].

Otras facetas de las relaciones entre política y poesía se ponen de manifiesto en los estudios sobre la producción poética vinculada a fiestas y circunstancias varias de especial sentido político. En esta línea, sin entrar en una sistemática relación de los trabajos sobre celebraciones concretas, pueden citarse algunos de los artículos de Ignacio Arellano sobre fiestas hagiográficas jesuitas con mayor incidencia en aspectos político-civiles, por su cariz cortesano [2009a] o, en el caso francés en un contexto de guerra político-religiosa contra los hugonotes, por la intensificación del componente de exaltación monárquica [2009c].

Pasando a celebraciones y espectáculos sin motivación religiosa, Elías L. Rivers [2009a], a partir de cinco sonetos del *Anfiteatro de Felipe el Grande*, recopilado por José de Pellicer, analiza, en términos de reforzamiento de la ideología monárquica y de la concepción del origen divino del poder, el elogio áulico por la improvisada intervención final del rey en un espectáculo de fieras; Teresa Zapata [2008] estudia los jeroglíficos de las ceremonias de entradas reales en la corte de los Austrias; y M.ª Carmen Marín Pina [2009] aborda un poema de Eugenia Bueso con motivo de la entrada de Juan José de Austria en Zaragoza como muestra de implicación en la vida política y ciudadana por parte de algunas escritoras del siglo XVII.

Redes clientelares, redes profesionales, mecenazgo.

Bajo este marbete reunimos obras sobre las conexiones y asociaciones de los poetas entre sí (academias, amistades) y con sus mecenas. (53 entradas)

Una de las tendencias más potentes y además interesantes de estos últimos años ha sido la que intenta reconstruir el campo literario de la época cartografiando las relaciones existentes entre los poetas, así como entre estos últimos y sus mecenas. Se trata de un afán que intenta proporcionar una visión de conjunto y científica de la poesía de la época, dejando de lado de momento juicios estéticos para centrarse en la comprensión de los movimientos, asociaciones y desencuentros que realizaron los poetas áureos en su entorno social y literario. Es, por tanto, una categoría íntimamente relacionada en su intención con otras tendencias de importancia en estos últimos años, como por ejemplo la de la Polémica o el Canon. Además responde a un interés generacional por esta reconstrucción científica del ambiente de los poetas, pues no en vano existen movimientos paralelos en los ámbitos de otras poesías europeas. Por ejemplo, el Amsterdams Centrum voor de Studie van de Gouden Eeuw (http://cf.uba.uva.nl/goudeneeuw/) lleva a cabo esfuerzos análogos para reconstruir mediante estudios eruditos el espacio cultural de Ámsterdam durante el siglo XVII. En el campo hispánico que nos ocupa, la tendencia se ha dedicado al estudio de las academias o reuniones de poetas, al de las relaciones entre los poetas y sus mecenas o dedicatarios,

al de las redes o facciones poéticas y al de diversos ambientes donde los poetas trabajaban en común entre sí y con otros intelectuales.

El estudio de las academias literarias es uno que cuenta con trabajo de solera en el campo de la poesía áurea, pero ha gozado además durante estos años del impulso proporcionado por la celebración de la efeméride del *Arte nuevo de hacer comedias*, y ha fomentado la aparición de artículos como los de José María Ferri Coll [2010a; 2010b] sobre el *Arte nuevo* en el contexto de las academias de la época. En este sentido son imprescindibles las contribuciones de Pedraza Jiménez [2010b; 2010c] puntualizando el papel de la Academia del conde de Saldaña en la concepción de la obra lopesca, información que Pedraza Jiménez incluye también en su edición de la obra [2009a], que presenta una versión aumentada y actualizada del prólogo de su histórica edición de las *Rimas*. Ya fuera del contexto lopesco, Ferri Coll [2008] ha demostrado su importancia en estos estudios analizando el *Libro* producido por la Academia de los Nocturnos, mientras que Rosa Helena Chinchilla [2010] ha estudiado la influencia que sobre Garcilaso de la Vega influyó la academia napolitana en lo relativo a la recepción de Catulo. Por su parte, Vélez Sainz ha ampliado el campo de los estudios sobre el Parnaso, desarrollado en trabajos anteriores [2003; 2006] al contexto peruano de la Academia Antártica [2010a].

Una tendencia mucho menos representada es la que pretende reconstruir conexiones entre poetas, y entre los poetas y sus mecenas, a partir de temas de interés social, como es el caso de los dos estudios de José Domínguez Búrdalo y Sánchez Jiménez [2009; 2010] sobre Sevilla en el contexto de la disputa sobre la Inmaculada Concepción. Estos dos trabajos presentan resultados empíricos sobre el estudio de dedicatorias de libros impresos en Sevilla durante el Siglo de Oro, pero además dilucidan cómo se usó la poesía en la polémica inmaculista, y además explican cómo los poetas sevillanos se conformaron en un grupo unido que sustentó las reivindicaciones de sus patronos locales para resistir el intento de conformar una red exclusiva de patronazgo madrileño que emanaba del gobierno de Lerma.

Una tendencia relacionada es la que trata de reconstruir los ambientes de producción, con sus relaciones sociales entre diversos agentes del campo cultural. El mejor ejemplo y el estudio más destacado es el erudito esfuerzo de García Aguilar [2011a] por explicar el funcionamiento del ambiente escurialense, con sus fecundos contactos entre política, teología y poesía, y que García Aguilar hila a través de su explicación de la figura de fray José de Sigüenza. Se trata de un escritor más conocido por su historiografía que su producción literaria, que sin embargo García Aguilar, que además está preparando una edición de su obra poética, revela como en absoluto desdeñable en el plano estético y, en todo caso, como esencial para comprender uno de los ambientes culturales más importantes del siglo XVI, El Escorial. Otras aportaciones destacadas son las de Donatella Gagliardi [2009] sobre el Nápoles virreinal, con especial atención sobre el *Viaje del Parnaso* de Cervantes, la de Bartolomé Pozuelo Calero [2008] sobre el fascinante círculo sevillano de Pacheco, o el de Martha Lilia Tenorio [2010] sobre el entorno intelectual en que se formó sor Juana.

Una tendencia muy representativa del espíritu de ampliación y colaboración que ha caracterizado los estudios de estos años es la que pretende establecer una cartografía de los grupos poéticos áureos, tendencia que ha sido impulsada por el coloquio "Literatura y territorio" que organizó Andrés Sánchez Robayna en Las Palmas de Gran Canaria en 2009. Este coloquio promovió un titánico esfuerzo entre los estudiosos, y dio lugar a esenciales y actualizadas aportaciones sobre la distribución de los grupos poéticos áureos. En este contexto, Sánchez Robayna introduce y edita el volumen resultado de este coloquio [2010a], y se dedicó al núcleo luso-brasileño [2010c] y virreinal [2010b], aspecto que trabajó también Roses Lozano [2010a]; por su parte, Jesús Díaz Armas examinó el contexto canario [2010a; 2010b], mientras que López Bueno [2010a] y Núñez Rivera [2010b] trabajaron sobre la poesía sevillana, y José Lara Garrido [2010a] sobre la antequerana. De los grupos murcianos, toledanos y vallisoletanos se ocupó Carlos Brito Díaz [2010b; 2010c], de los valencianos, Ponce Cárdenas [2010c], y Mercedes López Suárez [2010] y Fernando Rodríguez de la Flor [2010] de los salmantinos. Por último, Antonio Pérez Lasheras [2010b] estudió los grupos aragoneses, y Antonio Carreira, los madrileños [2010a; 2010b]. Fuera del volumen, pero relacionado con la intención de establecer una cartografía de poetas (en este caso el *entourage* de Lope de Vega en las fiestas de San Isidro), está

el estudio de Mercedes Cobos sobre los premios de las dichas justas poéticas [2011].

La última tendencia que vamos a reseñar es también la más importante por el número de trabajos que recoge: la dedicada al estudio de las relaciones de los poetas con sus mecenas y dedicatarios. En esta categoría encontramos los ya comentados estudios de Chouza-Calo [2009a; 2010] sobre Lope de Vega y Sessa, y además otras obras que aclaran la relación del Fénix con su mecenas, destacadamente el artículo de Teresa Ferrer Valls [2008], encuadrado precisamente en un libro colectivo editado por Aurora Egido y José Enrique Laplana [2008] y dedicado al mecenazgo. También sobre Lope y Sessa versa el artículo de Verónica Cambronero Armero [2010], aunque se centra mucho más en el epistolario del Fénix que en su obra poética. Sobre ésta y la relación de Lope con diversos potentados resulta esencial la edición de Pedraza Jiménez [2010b] de unas *Elegías y elogios cortesanos*, en cuya introducción Pedraza Jiménez trabaja, entre otras, la cuestión de las relaciones estratégicas de Lope con otros literatos e intelectuales. Igualmente importante es el artículo que Trambaioli [2009] ha dedicado a la relación de Lope con la casa de Moncada.

Sobre el resto de poetas áureos debemos destacar dos estudiosos en particular, que han concentrado sus esfuerzos en cuestiones de mecenazgo en Garcilaso y Góngora, respectivamente. Se trata, sobre Garcilaso y Boscán, de Bienvenido Morros Mestres [2008a; 2008b; 2010], que ha dilucidado la importancia de la relación de estos poetas con los Álvarez de Toledo para el análisis de su poesía. Por su parte, Ponce Cárdenas ha contribuido al estudio del mecenazgo una parte importante de la batería de excelentes trabajos que ha producido durante estos años. Dejando de lado por el momento la introducción a su impresionante edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea* [2010], en la que también analiza cuestiones de mecenazgo, Ponce Cárdenas ha sido uno de los editores, junto a Juan Matas Caballero y José María Micó, del esencial *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro* [2011], libro que contribuye esencialmente a nuestro conocimiento de un patronazgo, el de Lerma, que impulsó algunas de las obras más importantes del Siglo de Oro. Además de editar el volumen —e incluir en él un estudio sobre la tradición de la poesía y oratoria clásica en el *Panegírico al duque de Lerma*—, Ponce

Cárdenas ha publicado dos artículos [2009c; 2010d] sobre la relación de Góngora con diversos mecenas: los marqueses de Ayamonte y el conde de Niebla. Por último, Pedro Conde Parrado y Francisco Javier García Rodríguez [2011] han estudiado el asentamiento de Góngora y Quevedo en el contexto de la corte vallisoletana.

Otros estudios de importancia son los dos dedicados a las dedicatorias por Florence Madelpuech [2009] y, especialmente, por todo un especialista en paratextos como Ruiz Pérez [2009c], que esta vez ha centrado sus esfuerzos en el estudio y contraste de las diversas dedicatorias en textos de Garcilaso y Góngora, y que también ha producido un notable artículo sobre las redes de poetas [2011]. Por último, se han dedicado a cuestiones de mecenazgo Georgina Sabat de Rivers [2009], centrándose en sor Juana, Miguel Ángel Tejeira Fuentes [2009], estudiando el interesante contexto de la Extremadura áurea, y Wright [2009], al trabajar sobre un fascinante poeta ligado a la casa de Sessa: Juan Latino.

Los estudios sobre redes clientelares constituyen, en suma, una tendencia sumamente vital a la que han contribuido estudiosos de tanto peso como Ruiz Pérez, Ponce Cárdenas o Morros Mestres. Además, su peso relativo debe multiplicarse al considerarse su mencionada relación con categorías como los estudios de Canon y de Polémicas, con las que comparte un interés que consideramos esencial y además característico del nuevo modo de ver la poesía áurea de nuestra época: la reconstrucción científica y ajena a criterios estéticos o románticos (la originalidad) del campo literario del Siglo de Oro. Esta reconstrucción permitirá por fin comprender los afanes y relaciones de los poetas áureos, apreciar poetas y géneros tradicionalmente considerados "menores", y entender así como muchos de sus textos que han sido tradicionalmente dejados de lado por los lectores: poemas de ocasión, catálogos de ingenios, parnasos, paratextos, etc.

El taller del poeta: erudición, mitología y fuentes, lima horaciana (37)

En esta categoría englobamos estudios sobre diversas facetas del proceso de escritura, como el trabajo de corrección y reescritura o el uso de polianteas y mitología.

Los trabajos sobre la oficina del poeta han constituido siempre una parte esencial de los estudios sobre poesía áurea, y los últimos años no son una excepción al respecto, aunque sí que presentan algunas peculiaridades y tendencias propias que ya hemos documentado en otras categorías. Así, por ejemplo, podemos dar noticia de un enorme interés por la literatura burlesca (en este caso concreto en la fábula mitológica burlesca), propia del intento de ampliación del canon que últimamente caracteriza los estudios de poesía del Siglo de Oro. Junto a esos estudios de mitología, encontramos trabajos sobre filosofía en el taller del poeta, sobre la erudición de los escritores y las herramientas en que la procesaban, sobre reescritura y sobre fuentes clásicas.

Sobre filosofía aplicada a la poesía sacra (que, recuérdese, es uno de los géneros privilegiados de estos últimos años) y en concreto sobre fray Luis de León han trabajado Ofelia-Eugenia Andrés Martín [2009], sobre la influencia de Giordano Bruno en el agustino, y Séverine Delahaye-Grélois [2009], que trabaja la influencia del *De musica* de san Agustín en la obra poética de fray Luis de León. De hecho, como se verá inmediatamente, este modo de estudiar la poesía del autor de la "Oda a Salinas" centrándose en las fuentes parece ser una auténtica tendencia en estos años.

Y es que acerca de las fuentes clásicas en general, tema parcialmente tratado en nuestra sección Adaptación, encontramos de nuevo dos trabajos sobre fray Luis, los de Purificación Pineda Vargas [2008; 2009] sobre el *Cantar de los Cantares* en el agustino, tema que, recordemos, ha tratado magistralmente Núñez Rivera [2010c], aunque centrándose en otros poetas áureos. Más trabajos sobre fuentes clásicas son los de Ignasi-Xavier Adiego Lajara, Esther Artigas Álvarez y Alejandra de Riquer Permanyer [2009] sobre Séneca y Quevedo, el de Ramiro González Delgado [2010] sobre la tradición clásica en el *Armas Antárticas* de Juan de Miramontes y Zuázola, o el de Bienvenido Morros [2008] sobre Garcilaso y Propercio. Mención aparte merecen dos

eruditísimos estudios sobre la tradición clásica en la emblemática áurea, como son el de Alejandro Martínez Sobrino [2008] sobre Persio y Juan de Borja, por una parte, y el de López Poza [2008a] sobre el epitafio, por otra, artículo en que López Poza trabaja en concreto examinando la influencia de la *Anthologia Planudea* en Quevedo y Lope.

Otro campo destacado es el que comprende los estudios sobre la erudición de los poetas áureos, en la que siempre ha destacado el controvertido saber de Lope de Vega, al que se han dedicado estudios tan interesantes como los de Victor Dixon [2005] o Xavier Tubau [2007]. De hecho, los estudios sobre la erudición de Lope siguen estando presentes en la bibliografía de estos últimos años, y así encontramos un excelente estado de la cuestión en un artículo del propio Dixon [2008], así como un trabajo de Julián González-Barrera [2007] sobre cómo Lope leía a su querido Ravisio Textor. Más ambicioso es el intento de Sánchez Jiménez [2010b] de determinar, en la introducción y notas de su edición del *Isidro*, qué libros realmente consultó el Fénix para elaborar esa obra, trabajo incompleto que para resultar satisfactorio precisaría de continuación y del empleo de un grupo de investigación *ad hoc*. Por último, cabe destacar los dos rigurosos artículos que Francisco Javier Escobar Borrego [2010a; 2010b] dedica a la erudición en general en la poesía del siglo XVII y al humanismo en la poesía sevillana del XVI.

Fuera ya de esta categoría de la erudición del poeta encontramos tan sólo un trabajo sobre un tema tan esencial para el estudio de la poesía como el de la reescritura y trabajo con la lima horaciana. Se trata del artículo de García Aguilar [2009d] sobre un interesante caso de reescritura en Lope de Vega: el soneto a la muerte de Enrique IV, que García Aguilar analiza en detalle a partir de las diversas variantes de las versiones de 1610 y 1627, extrayendo de este análisis conclusiones acerca del modo de trabajo del Fénix.

Mucho más abundantes son los trabajos sobre mitología, entre los cuales destacamos los dedicados a versiones burlescas de mitos clásicos. Algunos de estos artículos han sido inspirados por el número monográfico de *Signo* [2010] dedicado a la fábula mitológica barroca, y editado por Bègue y Ponce Cárdenas. Tal es el caso del artículo del propio Bègue

[2010b] que comentaremos abajo y del estudio de Samuel Fasquel [2010] sobre el uso de la mitología en Quevedo, tema abordado también por María Dolores Castro [2010], esta vez ya fuera del contexto del volumen colectivo citado. Dentro todavía del género burlesco destacan dos trabajos sobre el mito en Juan del Valle Caviedes, los de Trinidad Barrera [2010] y Bonilla Cerezo [2010].

Aparte de aquellos dedicados al subgénero burlesco, han aparecido varios trabajos dedicados a otro de los puntos de énfasis de los estudios de poesía áurea de los últimos años: los estudios sobre el Bajo Barroco. Aquí, y siguiendo la pauta marcada por un erudito artículo de Blanco sobre la estela del *Polifemo* en el primer cuarto de siglo [2010b], tenemos la contribución de todo un experto como Bègue [2010b], que ha trabajado y editado una fábula mitológica burlesca de José Trejo Varona. Otras aportaciones son el estudio de Arturo Echavarren [2010b] sobre materia mitológica en Domínguez Camargo, el de Nicolás M. Vivalda [2010] sobre el uso de Faetón en la obra de sor Juana, el trabajo de Francisco Javier Escobar Borrego [2009b] sobre la relación entre mito y género en la poesía del Barroco tardío, o el de García Gavilán [2010] sobre la *Fábula de Prometeo y Pandora* del poeta sefardí Miguel de Barrios.

Ya fuera de la órbita burlesca, encontramos otros análisis sobre el uso de los mitos como el de Vicente Cristóbal López [2010], que repasa la trayectoria de la fábula mitológica en España, el de Inmaculada Osuna [2010b] sobre la *Fábula de Acteón* de Mira de Amescua y el uso ejemplarizante del mito, o la única monografía dedicada a la mitología en estos años, el trabajo panorámico de Antonio María Martín Rodríguez [2008] sobre el mito de Filomena, que por supuesto dedica la correspondiente sección al poema lopesco. De hecho, el Fénix ha inspirado dos estudios centrados en el uso de la mitología en sus poemas: el de María Aranda [2010] sobre la historia de Circe y Ulises y el de Antonio López Fonseca [2009] sobre la tradición clásica en el *Laurel de Apolo*. A un mito no muy tratado por Lope, el de Acteón, le ha dedicado Morros Mestres un interesante trabajo panorámico [2010].

En suma, los trabajos sobre los temas que hemos englobado en esta sección del "taller del poeta" continúan la tradición al tiempo que se

encaminan por algunas de las sendas más vitales de los estudios de poesía durante los últimos años: lo burlesco y el Bajo Barroco. Tal vez se eche en falta en este apartado alguna monografía (muy necesaria) sobre el uso y fuentes de la erudición en los poetas áureos, y por supuesto mucha más atención al fenómeno de la reescritura, solamente representada en estos años por el revelador artículo de García Aguilar [2009d].

Grupos, proyectos y otros empeños colectivos

La relación de publicaciones hasta ahora mencionadas podría dar la impresión, en gran parte, de un panorama con modos de trabajo aún radicados en la labor individual del investigador. La realidad es, sin embargo, muy distinta. La sistematización de unos hábitos de colaboración, en algunos países, comunidades autónomas o universidades impulsados institucionalmente hacia una línea de formación de grupos estables; las oportunidades —y a la vez exigencias— de un sistema de financiación apoyado en mecanismos de evaluación; y las necesidades de algunos proyectos amplios, de imposible realización a título individual por su coste económico, por la necesidad de infraestructuras específicas o por la envergadura de la dedicación investigadora, han ido fomentando de forma visible, al menos en las dos últimas décadas por lo que respecta a la realidad española, una creciente red de grupos y proyectos de investigación. Algunos de ellos se dedican en exclusiva a autores, aspectos o realizaciones netamente centrados en la poesía de los Siglos de Oro; otros, entre intereses más amplios, desarrollan algunas líneas de trabajo específicas sobre poesía áurea, o bien estudian aspectos de común interés para distintos géneros literarios, entre ellos, el que aquí nos ocupa.

Como con respecto a la producción bibliográfica referida, las menciones que aquí haremos no pasan de ser más que un elenco condicionado por las limitaciones de información personal. Precisamente, en ese panorama de creciente cooperación e intercambio entre investigadores, uno de los retos más evidentes radica ya no solo en la consolidación y visibilidad de cada iniciativa, sino también en el potencial que supondrían unos mecanismos más eficaces de información pública sistemática, actualizada y de conjunto; tal paso revertiría en beneficio de los intereses investigadores puntuales, esporádicos e individuales, por sí mismos nada desdeñables, pero también, muy especialmente, en pro de otro camino que se viene perfilando como fructífera inquietud en este ámbito: la conformación de redes de equipos con intereses, metodologías o campos de estudio afines.

Pese a los evidentes avances que en visibilidad y globalización están permitiendo las nuevas tecnologías y el desarrollo de las comunicaciones, aún queda bastante por avanzar a la hora de crear y mantener espacios de información común, de modo que sean realmente representativos. Basten dos ejemplos. A finales de junio de 2011 —y a iguales resultados se ha llegado, al concluir la versión escrita de este trabajo casi un año después—, la consulta a la sección de "Redes de investigación" en el "Portal del Hispanismo" del Instituto Cervantes, con información sintética, bajo la entrada de "Descripción", sobre los contenidos/objetivos de la iniciativa, reflejaba 15 proyectos/redes, de los cuales solo uno atañía a la literatura de los siglos XVI y XVII, sin relación directa con los estudios poéticos: la *Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico* (Dialogyca BDDH). Si se acudía al apartado de "Grupos de Investigación", sección "Literatura, Filología y Lingüística" del portal "Universia", con 157 entradas, podía localizarse, para intereses acordes de forma más o menos amplia con el estudio de la poesía áurea, el "Grupo de investigación sobre literatura emblemática hispánica", "*Musae Ibericae Neolatine*" y "Recuperación de las fuentes latinas y estudio de la tradición clásica en Andalucía".

No faltan, con todo, iniciativas en las que se están empezando a dar pasos que, más allá de la mera información, aspiran a una más estrecha colaboración y a estrategias de reforzamiento de la visibilidad en la comunidad académica e investigadora y de la coordinación de esfuerzos. Valga el ejemplo del *Seminario Internacional sobre bibliotecas digitales y bases de datos especializadas para la investigación en Literaturas Hispánicas* (BIDESLITE) celebrado en julio de 2011 en la Universidad Complutense de Madrid (información más detallada, a cargo de Eleonora Arrigoni, en http://www.ucm.es/BUCM/blogs/blognoticias/4261.php <7/6/2012>), con la participación de ocho proyectos, en su mayoría atentos a diversos géneros de la literatura áurea o de períodos de particular imbricación con esta (siglos XV y XVIII), pero con un común interés de intercambio de experiencias y colaboración en posibles iniciativas conjuntas: *BIESES (Bibliografía de Escritoras Españolas)*, dirigido por Nieves Baranda; *BSF (Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento político hispánico)*, bajo la dirección de José Luis Villacañas; *Cancionero virtual: An Electronic Library of 15th Castilian Cancionero Manuscripts*, a cargo de Dorothy S. Severin; *CLARISEL*, portal dirigido por Juan

Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra, con tres bases de datos, *Amadís* (sobre bibliografía posterior a 1998 dedicada a literatura caballeresca), *Sendebar* (sobre el cuento español) y *Heredia* (sobre literatura aragonesa); *DIALOGYCA BDDH (Biblioteca digital de Diálogo Hispánico)*, proyecto a cargo de Ana Vian y Consolación Baranda sobre diálogos literarios hispánicos de los siglos XV al XVIII; *SIELAE (Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española)*, plataforma dirigida por Sagrario López Poza, en la que se integran cuatro campos de estudio: *Literatura Emblemática Hispánica*, *Relaciones de Sucesos (BDRS)*, *Repertorios y misceláneas de erudición humanística* e *Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro (IBSO)*; *NICANTO*, a cargo de Jean-Marc Buiguès sobre obras impresas de escritores del siglo XVIII; y *PHEBO (Poesía Hispánica en el Bajo Barroco)*, plataforma dirigida por Pedro Ruiz Pérez. Más adelante volveremos sobre algunos de los proyectos más implicados con la poesía de los Siglos de Oro u otras categorías temáticas abordadas en nuestro trabajo.

Por lo demás, junto con el de la visibilidad y la consolidación de propuestas de colaboración, otro de los retos que se perfilan con respecto a grupos y proyectos, en este caso con posibilidades y límites bastante variables en función de la naturaleza, objeto y métodos de cada uno, es la traslación parcial de sus resultados al ámbito didáctico. Ese diálogo entre la experiencia investigadora y la docente no deja de reflejarse a veces en publicaciones nacidas de iniciativas más o menos individuales, como se ha tenido ocasión de señalar en el apartado "Pedagogía y poesía". Sin embargo, en el ámbito de los grupos de investigación aún se presenta con un amplio terreno por explotar, muy especialmente, en lo referente a la elaboración de materiales específicos, la adaptación de recursos o la imbricación con proyectos de innovación docente, extendiendo y complementando así la tradicional función pedagógica en cuanto a formación de doctores que algunos grupos vienen desarrollando ampliamente desde hace años, o décadas, con innegables resultados.

En un rápido —y necesariamente no exhaustivo— panorama de grupos, proyectos y otros empeños colectivos, sigue destacando la presencia de diversos equipos consolidados, de amplia trayectoria y actividad continuada, como viene poniendo de manifiesto su reiterada presencia en panoramas bibliográficos anteriores al nuestro [Núñez y Rico

García, 2004-2005; Rico, 2008; Candelas Colodrón, 2006, García Aguilar, 2009a], y que, con el paso de los años, vienen revalidando su vitalidad con la incorporación estable de nuevas generaciones de investigadores.

La fundamental recuperación de fuentes primarias y otros materiales valiosos para la investigación sobre las mismas viene caracterizando desde hace más de veinte años la labor del Seminario EDOBNE (http://edobne.com), dirigido por Pablo Jauralde Pou. Si ya ha sido de inestimable valor desde años anteriores su aportación a la catalogación de manuscritos de la Biblioteca Nacional de España, con especial incidencia en el vaciado de los de contenido poético, labor ya concretada en los siete volúmenes publicados del *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII* y en su colaboración en las fichas informatizadas de dicha biblioteca, los últimos años han visto la materialización de otros dos importantes proyectos asumidos o impulsados por el Seminario: la *Biblioteca de Autógrafos Españoles*, de la que ya se han publicado dos volúmenes correspondientes a los siglos XVI y XVII [Jauralde Pou, 2008, 2011]; y los tomos relativos a estos mismos siglos del *Diccionario Filológico de la Literatura Española* [Jauralde Pou, Gavela y Rojo 2009, 2010]. A ello hay que sumar la labor constante, abierta a otros períodos de la literatura, pero sin renunciar a su sustancial aportación siglodorista, de la revista *Manuscr.cao*, en esta nueva etapa en formato electrónico accesible a través del portal de EDOBNE.

Asimismo en el terreno de la localización y recuperación de fuentes primarias, cabe destacar, una vez más, la base de datos de primeros versos *BIPA (Bibliografía de la Poesía Áurea)*, compilada por José J. Labrador Herraiz y Ralph DiFranco, y enmarcada en el portal *PhiloBiblon* (http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/index.html). Aún en proceso de elaboración y sin acceso público, si bien sus creadores atienden consultas personalizadas, *BIPA* sigue augurándose como un inestimable instrumento para diversos aspectos relacionados con la transmisión poética y la edición de textos, entre ellos el rastreo de testimonios o de diferentes versiones de un mismo poema, la dilucidación o el cuestionamiento de autorías y atribuciones, las relaciones entre colecciones manuscritas, etc. Patente muestra de ello la da la amplísima documentación de fuentes que caracterizan las ediciones realizadas por sus creadores, solos o en

colaboración. Precisamente esta otra faceta de la recuperación de fuentes, como se ha señalado en otros momentos de nuestro trabajo, distingue el quehacer de ambos investigadores, de lo que ha resultado un notable impulso tanto de la edición de manuscritos poéticos misceláneos como de la obra de Pedro de Padilla, entre otros (véase el apartado "Manuscrito, impreso, edición").

También es de destacar la labor editora, en distintos formatos (libro, artículos, difusión electrónica, tesis), que se sigue llevando a cabo en el entorno del *Grupo de Estudios Literarios del Siglo de Oro (GELSO)* y *Poesía y prosa andaluzas del Siglo de Oro*, bajo la dirección de José Lara Garrido. Pueden recordarse en este sentido varias ediciones de las citadas en páginas anteriores en la *Biblioteca de Clásicos Andaluces* de la Fundación José Manuel Lara [Garrote, 2008], en *Analecta malacitana*, con sus anejos y versión electrónica [Cristóbal y Garrote, 2009; Molina, 2009a; Morata, 2011], o en el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga [Alonso, 2010a; Jiménez Ruiz, 2009b]; la tesis sobre Agustín de Tejada de María D. Martos [2008], defendida en esta misma Universidad; la recuperación de textos disponible en *Flores de poetas antequerano-granadinos* (http://www.antequerano-granadinos.com), a cargo de Jesús M. Morata, o la publicación como libro de las *Flores de poetas de Juan Antonio Calderón, año 1611* [Morata y Luque, 2009]. Asimismo, otra línea de trabajo dirigida por José Lara Garrido se concreta en un proyecto de investigación sobre *La recepción y el canon de la literatura española del Siglo de Oro en los siglos XVIII, XIX y XX*.

Desde el grupo PASO (*Poesía Andaluza de los Siglos de Oro*) (http://grupopaso.es/), dirigido por Begoña López Bueno, se ha continuado la reorientación emprendida en 2003 en sus líneas de trabajo hacia los estudios sobre la conformación del canon de la poesía áurea, con especial atención a la relevancia que en ello adquirieron los procesos de producción, difusión y recepción poética del período y a las condiciones que marcaron en el mismo la consolidación y revalorización de la poesía en lengua vernácula, con sus repercusiones en la estima social e intelectual de sus creadores. Tal labor se ha plasmado en varios proyectos de investigación y algunos volúmenes colectivos [López Bueno, 2008, 2010; Ruiz Pérez, 2010], y ha tenido una particular derivación hacia los estudios sobre el Bajo Barroco, período tradicionalmente no canónico en cuanto a la producción poética peninsular, (1650-1750) [García Aguilar,

2009; Ruiz Pérez, 2011]. En este sentido, la ya mencionada plataforma PHEBO (*Poesía Hispánica en el Bajo Barroco*, http://phebo.es/), dirigida por Pedro Ruiz Pérez, y aún en proceso de pruebas e incorporación de materiales iniciales, aspira a recoger, entre otras herramientas y contenidos de utilidad para el estudio del período, una base de datos de los libros de poesía impresos, ediciones de textos, una base de datos bibliográfica y un motor de búsqueda de términos entre los materiales alojados en la página.

Precisamente centrado en este período comprendido entre el Barroco y el Neoclasicismo, aunque ya abarcando los distintos géneros literarios y las ideas teóricas sobre los mismos, hay que señalar la creación del *Centro de Estudios de la Literatura española de Entre Siglos (siglos XVII-XVIII)* [*CELES XVII-XVIII*] (http://celes.labo.univ-poitiers.fr/), grupo de investigación internacional dirigido por Alain Bègue. Entre sus líneas de trabajo proyectadas se encuentran la elaboración de catálogos y repertorios bibliográficos, la edición y estudio crítico de textos literarios o teóricos, el análisis de la producción de la época desde un enfoque genérico y el fomento de actividades científicas y de la colaboración entre investigadores en aras de un mejor conocimiento de este período literario.

En el otro extremo de las lindes cronológicas de la poesía áurea y la continuidad entre Edad Media y Renacimiento, aparte de la ya citada *Cancionero virtual: An Electronic Library of 15th Castilian Cancionero Manuscripts*, cabe citar, por ejemplo, la *Asociación Internacional "Convivio" para el Estudio de los Cancioneros y la Poesía de Cancionero*, cuyo campo de estudio sobre la lírica medieval se prolonga hasta el *Cancionero General* (1511), aún de importante significación en la poesía de las primeras décadas del siglo XVI; y ya sin esta especialización en géneros poéticos, pero con mayor extensión cronológica en dicho siglo, la constante labor del *Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas* (*SEMYR*) (http://campus.usal.es/~semyr/semyr.htm).

Volviendo a las zonas más "canónicas" del período áureo, no falta entre las iniciativas colectivas la dedicación especializada a algunos autores señeros, perfilándose, de nuevo, la predilección por las tres grandes figuras de la poesía barroca española, Góngora, Lope de Vega y

Quevedo. Con respecto al primero, sobresale el proyecto "Todo Góngora" (http://www.upf.edu/todogongora/proyecto/), dirigido por José María Micó. Desde su primera fase, planteó la edición crítica de los textos gongorinos, empezando por los más necesitados de esta labor ecdótica y de análisis y anotación filológica, concretamente las *Décimas* y el *Panegírico al Duque de Lerma*, que ha merecido especial protagonismo en un volumen colectivo [Matas, Micó y Ponce, 2011], con sustanciales aportaciones de los miembros del equipo. Ahora, en su segunda fase, propone líneas de estudio de particular acento comparatista, tales como la relevancia de autores de la latinidad tardía (Claudiano, Estacio, Silio Itálico...) en el poeta cordobés; las vetas de interrelación entre Góngora e Italia, con especial atención no solo a los indicios microtextuales, sino también macrotextuales, del magisterio de Ariosto y Tasso; o su proyección en la poesía europea posterior, y en especial su influjo en los debates estéticos del siglo XX.

En cuanto a los otros dos grandes poetas barrocos, su producción mucho más polifacética, en la que la poesía no ocupa un puesto tan nítidamente privilegiado con respecto a otros géneros como en Góngora, determina, por parte de grupos de investigación especializados en ellos, una paralela aproximación abarcadora de distintos géneros o, en el caso de Lope de Vega, la especial atención a su faceta teatral. Cumple, con todo, destacar aquí la labor del grupo PROLOPE (http://www.prolope.es/), de la Universidad Autónoma de Barcelona, con una orientación inicial y sustancial hacia la edición de las obras dramáticas, pero que, a través de sus diversas actividades y de la publicación del *Anuario Lope de Vega*, también está promoviendo significativamente el estudio de su poesía o de aspectos temáticos o ideológicos que revierten en una mejor apreciación de la misma.

Por su parte, la producción literaria de Quevedo sigue siendo objeto de estudio del *Grupo de investigación Francisco de Quevedo* (http://www.usc.es/quevedo/), de la Universidad de Santiago de Compostela, coordinado por Alfonso Rey, que, aunque inicialmente orientado hacia la obra en prosa, ha iniciado ahora el proyecto de la edición crítica y anotada de su poesía. Otro importante núcleo de investigación quevediana se halla en el seno del *Grupo de Investigación Siglo de Oro* (GRISO) (http://www.unav.es/centro/griso/), de la Universidad de Navarra, dirigido por Ignacio Arellano, en el que, aparte

de las publicaciones individuales de algunos de sus miembros, destaca la trayectoria de la revista *La Perinola*.

El ámbito de las publicaciones periódicas especializadas en poesía áurea también nos lleva a otra iniciativa colectiva, en este caso en forma de asociación, con la *Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* (SRBHP), y su revista semestral *Calíope*, con una línea editorial que acoge, junto con volúmenes de contenido vario, ocasionales números monográficos [Chang-Rodríguez, 2010a].

Por lo demás, entre otros equipos dedicados, en general, al estudio de la literatura de los Siglos de Oro, puede citarse al grupo LEMSO (*Littérature espagnole médiévale et du siècle d'or*), integrado en FRA.M.ESPA (*France méridionale et Espagne: historie des societés du Moyen Moyen-Âge à l'époque contemporaine*) (http://framespa.univ-tlse2.fr/actualites/divers/equipes/equipe-7-litterature-espagnole-medievale-et-siecle-d-or/), de la Université de Toulouse II Le Miral, coordinado por Amaia Arizaleta; o al *Grupo Literatura Española de los Siglos de Oro* (*GLESOC*) (http://www.glesoc.es/), de la Universidad Complutense, dirigido por José María Díez Borque, con algunas líneas de trabajo relacionadas con temas aquí tratados, como las celebraciones festivas y sus implicaciones poéticas (villancicos, poesía de certamen, etc.).

No faltan proyectos orientados hacia parcelas más especializadas de la poesía de los Siglos de Oro, entre ellas las delimitadas por criterios de género literario o de modos de transmisión. Desde el ámbito de la colaboración entre Musicología y Filología, es obligado citar la labor continuada de Lola Josa y Mariano Lambea en el proyecto Orfeo (http://orfeohispanico.com/web/), con su trayectoria de inventariado de fuentes poético-musicales desde finales del siglo XV hasta principios del XVIII, de recopilación bibliográfica sobre las mismas y de edición de los cancioneros poético-musicales inéditos, cuidando la doble vertiente, musicológica y filológica, que presentan estos materiales. Asimismo, los sucesivos proyectos dirigidos por Álvaro Torrente sobre catalogación de pliegos de villancicos, en los últimos años con especial atención a fondos de bibliotecas y archivos madrileños, permiten avanzar en el conocimiento

del amplio campo interdisciplinar que presenta el villancico religioso del siglo XVII y su difusión impresa. Y entre las diversas iniciativas orientadas hacia el estudio y recopilación del Romancero, pueden citarse el Instituto Universitario Menéndez Pidal, de la Universidad Complutense de Madrid, o el *Proyecto sobre Romancero pan-hispánico* (http://depts.washington.edu/hisprom/espanol/index.php), a cargo de Suzanne H. Petersen.

En cuanto a géneros que presentan manifestaciones tanto en prosa como en verso, destacan, entre las iniciativas colectivas, las relativas a emblemática y relaciones de sucesos. Al notable impulso que está suponiendo la Sociedad Española de Emblemática (http://www.bidiso.es/sociedad/), cabe sumar, con respecto a este género, la valiosa aportación del Grupo de Investigación *Literatura Emblemática Hispánica* (http://www.bidiso.es/emblematica/), dirigido por Sagrario López Poza, e integrado en el *Seminario Interdisciplinar para Estudio de la Literatura Áurea Española* (SIELAE), con una página web que, entre otros contenidos, ofrece una extensa información bibliográfica y dos bibliotecas virtuales combinadas con sendas base de datos, de libros de emblemas españoles de los siglos XVI y XVII y de libros de emblemas traducidos. Bajo la dirección de la misma investigadora, y como parte del SIELAE, el Grupo de Investigación sobre "Relaciones de sucesos" (siglos XVI-XVIII) (http://www.bidiso.es/relaciones/) compagina también entre sus tareas la recopilación bibliográfica y estudio del género con la elaboración de una base de datos y biblioteca virtual, doble vertiente que atañe a ciertas parcelas de la producción poética áurea, como las relaciones de sucesos en verso o la poesía inserta en relaciones de fiestas u otras celebraciones.

Cerraremos este apartado aludiendo a campos de estudio no específicamente orientados a la producción poética, pero centrados en algunos de los temas o aspectos a los que hemos dedicado secciones específicas en páginas anteriores. Así, con respecto al estudio de las bibliotecas de los Siglos de Oro, uno de los parámetros relevantes para el análisis de la recepción literaria, resulta fundamental de nuevo la labor de equipo emprendida por Sagrario López Poza, en el marco del SIELAE, con el proyecto *Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro* (IBSO) (http://www.bidiso.es/IBSO/Presentacion.do). Aún en un estado inicial de incorporación de materiales [Fernández Travieso y López Poza, 2011], su

labor se orienta hacia la integración, en una base de datos, de cuatro líneas de información: inventarios de bibliotecas personales o institucionales de los siglos XVI-XVIII; "bibliotecas" hipotéticas de escritores a partir de datos procedentes de sus lecturas constatadas, citas detalladas o ejemplares conocidos con marcas suyas de posesión o lectura; bibliotecas ideales trazadas a partir de manifestaciones de escritores, artistas o tratadistas a propósito de la adquisición de habilidades en una disciplina o arte; y ediciones de escritores del Siglo de Oro publicadas hasta finales del siglo XVIII. A propósito del análisis de inventarios, también se está trabajando, bajo la dirección de José María Díez Borque, en el proyecto *Bibliotecas particulares del Siglo de Oro* (http://bibliotecasparticulares.es/presentacion.htm).

Las escritoras españolas de la Edad Media y la Edad Moderna, de quienes procede una nada desdeñable producción poética de los Siglos de Oro, constituyen el objeto de trabajo de la *Bibliografía de Escritoras Españolas* (BIESES) (http://www.uned.es/bieses/), dirigida por Nieves Baranda Leturio. El proyecto, centrado inicialmente en la elaboración de una base de datos, cuenta en la actualidad con una página web que, sin perder ese eje central, abarca también otros materiales en torno a la producción femenina del período seleccionado, como fuentes bibliográficas fundamentales digitalizadas, transcripciones de textos, ediciones y estudios en formato digital, o información, en forma de "enlaces a otras webs", sobre recursos de internet, proyectos, asociaciones e instituciones, etc., relacionados con su objeto de estudio o bien afines, en un sentido geográfico y cultural amplio.

En cuanto al pensamiento teórico de la época, cabe señalar, con interesantes planteamientos comparatistas y resultados que pueden apreciarse en algunos de los trabajos citados aquí [Moll y Solervicens, 2009; Vega y Vilà, 2010], los proyectos *Mimesis: Discurso teórico y creación literaria en la Edad Moderna*, dirigido por Josep Solervicens; y el *Seminario de Poética Europea del Renacimiento* (http://spr.uab.cat/), bajo la dirección de María José Vega.

En definitiva, esta relación de proyectos e iniciativas colectivas, aunque necesariamente incompleta, da, en todo caso, testimonio de una

creciente activación de modelos de trabajo colaborativos, y, cada vez más, del aprovechamiento y generación de nuevas herramientas posibilitadas por las tecnologías de la información y la comunicación, con sus consiguientes repercusiones en el planteamiento de labores a medio y largo plazo y en la difusión y destinatarios de los resultados, circunstancias que trazan, en conjunto, y no sin dificultades y campos por cubrir, un sugerente panorama de presente... y también de futuro.

POETAS Y POEMAS (COMENTARIO)

Como indicamos en la introducción, hemos considerado oportuno comentar brevemente las tendencias que hemos detectado en el estudio de los grandes poetas áureos, por lo que dedicaremos aquí unas líneas a desglosar las líneas de investigación sobre los poetas más estudiados.

Entre los poetas del siglo XVI, **Garcilaso de la Vega** mantiene una extraordinaria atención crítica, acorde con la valía y la significación histórica de su obra. Sus avatares biográficos [Herraiz de Tresca, 2008; López y Vaquero, 2010; Morros, 2008a, 2008b, 2009b; Sebold, 2008; Vaquero, 2010; Vaquero y López, 2011] continúan siendo fuente de investigación, con polos de interés que oscilan entre la esfera privada, sentimental o familiar y la cortesana o política, en ambos casos con variable grado de fundada conexión con su obra. Asimismo entre las intersecciones literatura/vida, Rivers [2010] ha abordado la fecundidad literaria de su amistad con Boscán, con consideraciones sobre la prosa del *Cortesano* y la poesía italianizante y una antología de los textos preliminares y poemas que testimonian tal amistad.

Los aspectos de raigambre petrarquista de su poesía han suscitado matizaciones atentas a divergencias y reinterpretaciones: así, Matteo Lefèvre [2009] resalta la ausencia de elementos relativos a una hipotética organización unitaria del conjunto, pese a típicos rasgos petrarquistas, y la actitud final de sublimación del amor, ajena a la *retractatio* religiosa del *Canzoniere*; y Álvaro Llosa [2009] ha planteado en el soneto VIII una reinterpretación sensual de un motivo tan significadamente neoplatónico

como el del proceso amoroso a través de la vista. Por su parte, Antonio Gargano [2011b] se ha ocupado de la trayectoria de la poesía amorosa del toledano. También sigue siendo objeto o punto de partida de nuevas relecturas la huella de los autores clásicos. A los trabajos de consideración específica de algunos poemas, citados abajo, puede añadirse aquí el de Rosa Helena Chinchilla [2010], quien, más allá de ecos literales, recorre el diversificado influjo catuliano en la poesía de Garcilaso, en conexión con los modelos neolatinos e italianos y el marco de experimentación formal propiciados por su estancia napolitana.

Varios trabajos se ocupan del estudio individual y pormenorizado de ciertos sonetos del toledano: Andrés González Sánchez [2009-2010] retoma la intertextualidad, con el modelo común de Petrarca, entre el soneto I y poemas de Lope de Vega y Quevedo; Bienvenido Morros Mestres [2008c] analiza en el soneto XXIV el poso properciano de un poema que enlaza el elogio a la destinataria como representante de la nueva poesía italiana con la autoafirmación del quehacer poético propio, innovador en la castellana; el mismo estudioso hace una relectura de los sonetos VII, X y XII y de la canción V a partir de los textos clásicos en que se inspiran [Morros Mestres, 2010a], y sitúa el soneto XXVIII en el contexto de poemas petrarquescos y petrarquistas sobre la "perfecta edad" y el abandono de las pasiones amorosas, concluyendo con una datación del mismo [Morros Mestres, 2008d]; por su parte, Aurora Egido [2010d] realiza un demorado recorrido por el soneto XXII, en torno al tema de la imposibilidad para la vista de acceder a la belleza interior de la persona amada a través de la corporeidad del pecho. Para la canción V, aparte del ya citado trabajo de Morros [2010a], cabe citar el de José Ignacio Barrio [2009], sobre la dilogía en "convertido en vïola".

Con todo, son las églogas, especialmente la tercera, las que han concitado un interés más amplio y diversificado en planteamientos. Colin Thompson [2009b] ha planteado en ellas cómo Garcilaso asume la autoridad de Virgilio, pero adaptándola, a su vez, a su voluntad creativa. Y Bienvenido Morros ha indagado en el trasfondo de vicisitudes biográficas, capaz de esclarecer no solo problemas de cronología [2009b], sino también, para la égloga II, de coherencia compositiva [2008a]. La conflictiva composición de esta también ha llevado a Torres [2009] a un análisis integrador, en este caso en torno a la imaginería acuática.

Asimismo, Torres [2008c] explica la égloga I como expresión de una crisis estética y existencial donde el neoplatonismo resaltado por Alexander Parker [1985] aparece como un componente más en la armonización de principios contrapuestos. Por su parte, Pedro Ruiz Pérez [2009c] y Florence Madelpuech [2009] han dedicado sendos artículos a las dedicatorias. Varios trabajos se centran en la tercera égloga. Antonio Ramajo Caño [2008] estudia los materiales clásicos, particularmente las fábulas ovidianas y la bucólica virgiliana; Rosa Audubert [2009] aborda la común intertextualidad mitológica en el pasaje de los tapices y *Las hilanderas* de Velázquez, analizando el tratamiento espacio-temporal y la simbología de la urdimbre en relación con el concepto del tiempo; Paul Carranza [2008] resalta, a partir del eco en el epitafio de Elisa, la oscilación en el poema entre escritura/texto y voz, como motivo temático y eje estructural; y Eugenia Fosalba [2009b] profundiza en las fuentes del alegorismo autobiográfico en el marco de la red de relaciones napolitanas del poeta, donde pudo encontrar el bagaje teórico y el refrendo de una praxis poética al respecto.

Garcilaso es el poeta que ha suscitado casi en exclusiva, apenas seguido por Góngora, estudios específicos sobre métrica. En este sentido destaca el minucioso trabajo de Mónica Güell [2008], que selecciona a ambos poetas como respectivos representantes del Renacimiento y el Barroco: a partir del tratamiento estadístico y un detallado análisis de las rimas, subraya características, recurrencias y asociaciones entre ellas, con tendencias que, en el caso de Garcilaso, considera coadyuvantes al efecto de naturalidad que suele señalarse en él. También en ese campo, cabe añadir la reedición del artículo de Rivers [2009e] sobre la interrelación de métrica y sintaxis en los sonetos; y el trabajo de Miguel Ángel Márquez [2009] sobre el ritmo y la tipología del endecasílabo garcilasiano.

El influjo del poeta, tanto inmediato como remoto, ha inspirado artículos como el de Gregorio Cabello Porras [2008] sobre Acuña, para quien Garcilaso supuso no solo un modelo literario, sino también vital, en la línea del humanismo militar; el de David Caro [2009], sobre los procedimientos del *contrafactum* en Sebastián de Córdoba; o el de Montserrat Escarpín [2008] a propósito de *Largo lamento* de Pedro Salinas. Por su parte, Béhar [2011] ha estudiado la recepción del soneto V durante el siglo XVI, y Elías L. Rivers [2011] ha atendido a su recepción crítica esbozando la trayectoria de revalorización de los poemas

neoclásicos en el siglo XX, con especial atención a las aportaciones de Guillén, Helgerson y Dent-Young para los de forma epistolar.

En cuanto a ediciones, cabe destacar la antología bilingüe de John Dent-Young [2009] y la publicación conjunta, a cargo de Inoria Pepe y José María Reyes Cano [2010], de lo que puede interpretarse como el canon actual —en versión muy selectiva por plantearse como edición no antológica en un solo volumen— de los poetas representativos del Renacimiento español: Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, san Juan de la Cruz y Fernando de Herrera.

Gran parte de los estudios sobre **Juan Boscán** aparecen precisamente marcados por el vínculo amistoso y editorial con Garcilaso [Rivers, 2010], o por relaciones personales y ámbitos comunes a ambos [Morros Mestres, 2008e]; su papel en la introducción del italianismo poético, en apariencia decisivo aunque no libre de matización [Fosalba, 2009a], también justifica su presencia en la citada edición de grandes poetas renacentistas [Pepe y Reyes, 2010]. Y la recepción de Garcilaso en otros poetas llega a ser considerada a veces a través de su criterio editorial, como en la aproximación de Gregorio Cabello [2008] a Acuña. Con todo, ciertos aspectos de su vida u obra sí han recibido consideración autónoma: así, en un artículo de Bienvenido Morros Mestres [2010b] sobre unas coplas que le dirigió el Almirante de Castilla, con un análisis de fuentes petrarquescas y de pormenores biográficos; en otro trabajo del mismo [Morros Mestres, 2008b] sobre la cronología y el sentido del libro I de sus obras impresas, reflejo de un período cortesano y de vaivenes amorosos ya superado en los libros II y III; y en el de Javier Lorenzo [2008], quien resalta la reflexión sobre el ideal cortesano y su compromiso político y moral en un pasaje de inspiración virgiliana del *Leandro*.

Las aportaciones críticas sobre otros autores de la primera mitad del siglo XVI tienden a ser más esporádicas, aunque cabe destacar la recuperación editorial de textos poco conocidos o con ediciones realizadas sin los medios o los criterios filológicos actuales. Del poeta portugués **Francisco Sa de Miranda**, se dispone ahora de una edición de toda su poesía castellana, a cargo de José Jiménez Ruiz [2009b]. Con respecto a **Cristóbal de Castillejo**, Álvaro Alonso [2010a] se centra en su versión de

los *Amores* ovidianos inserta en el *Sermón de amores*, revelando en dos pasajes un seguimiento no literal que suscita dobles sentidos eróticos, mecanismo que impregna la lectura de otros versos de más ceñida traducción; y María del Rosario Martínez [2010] contextualiza en un marco de oposición crítica al ideal de cortesano sus *contrafacta* burlescos antiáulicos. Sobre **Gutierre de Cetina**, aparte de la nueva publicación del artículo de Jesús Ponce Cárdenas [2009b] sobre sus epístolas, pueden señalarse el de Juan José Pastor [2010] sobre las fuentes musicales de su poesía, y el de Javier Lorenzo [2009], con una lectura política, de perspectiva americanista, de un soneto que enlaza la queja amorosa con la estremecida evocación de la destrucción de las célebres ciudades de la Antigüedad. El *Inventario* de **Antonio de Villegas** ha sido ahora editado por Eduardo Torres [2008], con un detenido estudio introductorio de abundante información sobre el poeta y su entorno familiar y el proceso de edición de la obra, junto con el análisis de su variada composición y de su sentido.

Entre los poetas que prolongaron su vida y su producción poética más allá de mediado el siglo, varias nuevas aportaciones y reediciones han incidido en la práctica epistolar: así, J. Ignacio Díez Fernández [2009] sobre **Diego Hurtado de Mendoza**; Ornella Gianesin [2010] sobre una epístola de **Jerónimo Jiménez Urrea**; Álvaro Alonso [2009] sobre el intercambio epistolar entre **Diego Ramírez Pagán** y **Jorge de Montemayor**; y Juan Montero [2009] sobre otra epístola de este último; tendencia que se prolonga con poetas algo posteriores, en iniciativas colectivas, como el volumen dirigido por José Lara Garrido [2009b] —que aparte de los ya dichos también aborda poetas como Jerónimo de Lomas Cantoral [Matas, 2009], Pedro de Padilla [Valladares, 2009], Vicente Espinel [Garrote, 2009a] y Andrés Rey de Artieda [Jiménez Ruiz, 2009a]—, pero también en otras aportaciones de diversas procedencias [Montero y Solís, 2009; Ruiz Pérez, 2010e; Sánchez-Molero, 2010...]. En cuanto a **Ramírez Pagán**, Álvaro Alonso [2010b] ha editado dos poemas de tema religioso y ambientación inglesa procedentes de la *Floresta de varia poesía*, uno sobre los mártires cartujos muertos bajo el reinado de Enrique VIII, otro en honor de santo Tomás Becket; por su parte, Annarita Ricco [2008] dedica un artículo a la imaginería animalística en la *Floresta*, con especial atención a elecciones inusuales en la lírica coetánea. A propósito de **Montemayor**, Jaime Moll [2008] ha detallado las vicisitudes de la primera edición de las *Obras*; y Javier Lorenzo [2011] explica su ausencia en el trazado histórico de la poesía española que hace

Herrera en sus *Anotaciones*, atribuyéndolo a su aprecio por Boscán, perceptible en paratextos, *dispositio* de la poesía profana y estrategias imitativas de las ediciones anteriores a 1558, y que Herrera pudo estimar como merma del "modelo óptimo" de Garcilaso. Sobre **Hernando de Acuña**, Gregorio Cabello [2008] ha estudiado los matices de su asimilación garcilasiana, mediatizada por la sistematización poética de la edición preparada por Boscán. Jaime J. Martínez Martín [2009] ha presentado las líneas generales perceptibles en los poemas satírico-burlescos de **Eugenio de Salazar**. Y Verónica Grossi [2010] ha abordado un soneto de las *Flores de baria poesía*, de **Francisco de Terrazas**, con textos paralelos en portugués, español, italiano y francés.

De **Cosme de Aldana**, Paolo Pintacuda, además de abordar sus *Rime* italianas [2010b], ha publicado la colección de poesía elegíaca dedicada a su hermano según la edición ampliamente revisada impresa en Milán en 1595-1596 [Pintacuda, 2010a]. En cuanto a **Francisco de Aldana**, Terence O'Reilly [2008b] explica la aparentemente confusa estructura de la *Carta para Arias Montano* a la luz de dos temas neoplatónicos, la contemplación, con su ascenso desde la belleza del mundo a Dios, y la amistad masculina, marco donde compartir la experiencia misma de la contemplación. Sobre algunos de sus sonetos han trabajado Ángel L. Prieto de Paula [2010], que se detiene en cinco muestras que aúnan tema amoroso, estructura dialogística y tensión entre encuentro/desencuentro o unión/pérdida; y José María Suárez [2009], quien analiza su poética de madurez a partir de cuatro poemas en los que destaca la conjunción estética de *ethos* y *pathos*. La activa labor editorial desplegada por José J. Labrador y Ralph A. DiFranco, con diferentes colaboradores, ha alcanzado a diversas misceláneas poéticas manuscritas [2008a, 2008b] y al *Cancionero* de **Sebastián de Horozco** [Labrador, Di Franco y Morillo-Velarde, 2008; Morillo-Velarde, 2008; Pedrosa, 2008; Sardelli, 2008; Sevilla, 2008]; pero, además, está resultando especialmente sistemática en el caso de **Pedro de Padilla**, con ediciones tanto de manuscritos con sustancial presencia del poeta linarense [Labrador y Di Franco, 2009, precedido por Labrador y Di Franco, 2007; Pedrosa, 2009], como de poemarios impresos: el *Thesoro de varias poesías* [Labrador y Di Franco, 2008], las *Églogas pastoriles* [Labrador y Di Franco, 2010] y el *Romancero* [Labrador y Di Franco, 2010; Campa, 2010; Rey Hazas, 2010]. Aspectos biográficos de **López Maldonado** ha sido abordados por Ana María Maldonado [2010]. Con respecto a **Francisco de la Torre**, Soledad Pérez-Abadín ha abordado ahora su

corpus bucólico, recorriendo las églogas de la *Bucólica del Tajo* para destacar las líneas de simetría y alternancia en el diseño del conjunto [Pérez-Abadín, 2009], y analizando en el canto de Proteo, en la *Égloga V*, la articulación de su contenido y su recepción de la tradición clásica a partir de la *Ecloga* IV de Sannazaro [Pérez-Abadín, 2008].

En el ámbito de la Sevilla renacentista, la producción poética de **Juan de Mal Lara** sigue recibiendo la atención de Francisco Escobar [2010b], en este caso para poner de relieve las estrategias de canonización poética en excursos del *Hércules animoso*, sobre todo los pasajes de la "Librería de Palas" y la "Capilla del Parnaso", con amplias nóminas de figuras ilustres en las artes, las armas y las letras. A propósito de **Juan de la Cueva**, el mismo Escobar [2009b] trata aspectos de su práctica poética que preludian la estética barroca y explica su parcial marginación en el entorno sevillano posterior a la muerte de Mal Lara, deteniéndose en sus relaciones con Diego Girón y Fernando de Herrera; Javier Álvarez [2010a] compara su proceder en el listado de poetas incluido en el *Viaje de Sannio* con el de Juan Francisco Andrés de Ustarroz en la *Aganipe de los cisnes aragoneses*; y Ruiz Pérez [2010d] analiza las reticencias de ciertos poetas para la difusión impresa de sus obras apoyándose en el proceder de Cueva, con sus disyuntivas y contradicciones entre práctica editorial y declaraciones poéticas. Con todo, **Fernando de Herrera** sigue constituyendo el principal polo de atención crítica en este ámbito sevillano quinientista, en su doble faceta de comentarista de Garcilaso [Lorenzo, 2011; Medina, 2009; Rodríguez Pequeño, 2011] y poeta, en este último caso a propósito de sendos sonetos, bien por cuestiones ecdóticas y de datación [Montero, 2010b], bien por aspectos de imitación compuesta [Cabré, 2008]. Otros trabajos profundizan, además, en la red de relaciones literarias de Herrera, a través de poemas a él dirigidos [Montero y Solís, 2009; Pozuelo Calero, 2008]. En cuanto a su recepción posterior, Juan Manuel Daza [2008b] considera en el contexto de la polémica gongorina la reivindicación de Herrera como poeta cultista por parte de los prologuistas de la edición póstuma de sus *Versos*.

Con respecto a **Vicente Espinel**, la recuperación y revalorización de su obra poética al margen de las *Diversas rimas*, de las que ahora Gaspar Garrote [2008] ha publicado una nueva edición, ha dado pie a un volumen dirigido por José Lara Garrido [2009a]. En él George Haley [2009] comenta el contraste entre su fama previa a su poemario, quizás

apoyada en la adaptación musical de sus poemas, y la dispersión de su obra, a la que aporta la edición de ocho textos total o parcialmente inéditos; Lara Garrido [2009b] incide también en este aspecto, con particular atención a su faceta, posiblemente temprana, de autor de romances y de otros textos idóneos para la difusión musical; por su parte, Vicente Cristóbal y Gaspar Garrote [2009] estudian y editan, con versión española de Cristóbal, sus poemas neolatinos, de mayoritaria temática funeral o laudatoria. Fuera ya de este volumen, el propio Garrote [2009a] ha abordado la práctica epistolar del poeta.

Entre los poetas épicos del siglo XVI, los planteamientos suelen oscilar, ocasionalmente de forma interrelacionada, entre el estudio de reminiscencias clásicas concretas, fundamentales en el género, y su significación política, entre el panegírico del poder y las posibles vías de parcial discrepancia. Tres autores se perfilan con mayor nitidez en el panorama bibliográfico: **Alonso de Ercilla**, con su *Araucana* [Galperin, 2009; Ramírez, 2009; Serés 2010], **Bernardo de Balbuena**, con *Grandeza mexicana* [Barrera, 2009a; Fuchs y Martínez San Miguel, 2009; Roses Lozano, 2010c], y **Luis de Zapata**, con *Carlo famoso* [Mañas Núñez, 2009a; Sánchez Jiménez, 2009d], pero también por su faceta de traductor de Horacio [Mañas Núñez, 2009b]. Asimismo en el ámbito de la traducción, el *Godofredo famoso* de **Bartolomé Cairasco de Figueroa** ha sido objeto de consideración, en cuanto a la interpretación de sus divergencias con respecto al original tassiano, por Belén González Morales [2008]. No falta tampoco la indagación por la épica en latín coetánea, como en el caso del *Austrias carmen* de **Juan Latino** [Wright, 2009].

Aunque a perceptible distancia de Garcilaso, **fray Luis de León** y, sobre todo, **san Juan de la Cruz** completan la tríada de poetas privilegiados por los estudios sobre poesía renacentista. La aproximación a su poesía, alternada y complementada como estuvo por su variada producción tratadística y exegética, arroja un peculiar panorama bibliográfico que con frecuencia se expande por ámbitos mixtos entre la poesía y la prosa, en especial en cuanto al análisis de aspectos místicos, fuentes o imaginería en general, a lo que hay que sumar, con la particular orientación del volumen dirigido por Alison Weber [2009b], una apreciable proporción de aproximaciones de orientación didáctica

[Bultman, 2009; Darst, 2009; Mancing, 2009]. Como se ha detallado en la sección "Poesía sacra", con respecto a fray Luis se perfilan como líneas de investigación principales los componentes de misticismo y de corrientes humanistas sincréticas [Andrés, 2009], el manejo de las fuentes bíblicas en conjunción con su tradición exegética [San José Lera, 2010a], aspectos técnicos de su poesía con fundamento en las autoridades cristianas [Delahaye-Grélois, 2009], o relecturas metapoéticas [Uría, 2009]. Por su parte, la poesía de san Juan de la Cruz muestra, ante todo, una notable vitalidad en contextos editoriales diversificados [Ciceri, 2009; Elia y Tangarelli, 2008; Díez de Revenga, 2009a; Pacho, 2010a, 2010b; Pepe y Reyes, 2010]. Entre los estudios, no faltan las conexiones con fuentes místicas o de espiritualidad de distintas tradiciones [Ortiz Hernández, 2008; Sánchez Costa, 2008; Ubarri, 2009; Varo, 2008], así como con la exégesis bíblica [Domínguez-Navarro, 2011; Girón, 2010], ni tampoco el análisis demorado de temas y motivos de la expresión mística [Egido, 2010a], todo ello no solo desde el punto de vista de posibles filiaciones, sino también al objeto de explicar aspectos de imaginería, cohesión textual o traducción. Con respecto al *Cántico espiritual*, otros planteamientos han atendido a determinados recursos expresivos [Contamina, 2008] o a su compleja estructura literaria [López Quero, 2009]. En cuanto a la recepción sanjuanista inmediata, se perfila una productiva línea de trabajo en torno a la modulación y adaptación del modelo de poesía mística de san Juan de la Cruz en la poesía religiosa femenina, con sus particulares condicionamientos sociales y eclesiales, como han estudiado Alison Weber [2009a] y Elizabeth Rhodes [2009], a propósito de María de San Alberto y Cecilia del Nacimiento; también se cuenta con algún trabajo puntual sobre su recepción en el siglo XX [Gorga, 2009]. En este mismo ámbito místico, no podía faltar la mención a **santa Teresa de Jesús**, si bien los estudios literarios suelen concentrarse en su producción en prosa o en aspectos de su expresión mística comunes a prosa y verso [Egido, 2010a; McGaha, 2009; Weber, 2009a], de modo que resultan escasos los trabajos de específico objeto poético, como el de Elena Carrera [2009], sobre la conocida glosa de "Muero porque no muero".

Los estudios sobre otros poetas de marcada connotación religiosa muestran, con todo, la diversidad de intereses críticos y el amplio campo por desbrozar de la poesía sacra. Así, por ejemplo, sobre **Benito Arias Montano**, Beatriz Antón [2009] ha llamado la atención sobre sus *Humanae Salutis Monumenta* como primer libro de emblemas de autor

español; y Luis Gómez Canseco ha abordado el conflicto entre ciencia y verdad revelada en algunas muestras poéticas. David Caro [2009] ha estudiado los mecanismos del *rifacimento* de Garcilaso por parte de **Sebastián de Córdoba**. Por su parte, Ignacio García Aguilar [2011a] ha mostrado la variedad temática y pragmática de la poco conocida producción poética de fray **José de Sigüenza**.

A caballo, en cuanto a producción literaria, entre los siglos XVI y XVII, el **Cervantes** poeta mantiene solo un discreto interés que, sin embargo, ha tenido un amplio recorrido dentro de su producción, entre la *Epístola a Mateo Vázquez* y las vicisitudes de su redescubrimiento, gracias a la monografía de José Luis Gonzalo Sánchez-Molero [2010], el "Canto de Calíope", estudiado desde la perspectiva de las estrategias de canonización poética por Pedro Ruiz Pérez [2010a], y, con significativa recurrencia, el *Viaje del Parnaso* [Chiong-Rivero, 2009; Gagliardi, 2009; y la reedición de Rivers, 2009c].

El **Romancero**, desde su continuidad medieval tradicional hasta su renovación culta en las décadas finales del Quinientos, y posterior pervivencia, sigue siendo una sugerente línea de investigación, entre las dificultades de documentación de una práctica poética tan genuinamente oral en una parte sustancial de sus manifestaciones. Por la naturaleza de este apartado, silenciamos en estas líneas los estudios sobre la producción romancística de autores específicos, referidos en su lugar, para atender solo a los dedicados a la gran corriente anónima del género o a su desarrollo y sus compilaciones en la vertiente culta cuando prime una consideración plural sobre tendencias o sobre producción de autores varios. Con respecto a la recuperación y estudio de diferentes versiones tradicionales, el artículo de Cleofé Tato [2010] aporta y analiza con detalle un testimonio casual de unos pocos versos del inicio del romance "Muerto yaze Durandarte", que difieren de otros testimonios conocidos; e Ignacio Ceballos [2010] aborda las versiones tradicionales de *La mala suegra*, romance sin testimonios antiguos. Por su parte, Antonio Cid [2009] ha analizado la función de los estribillos en el Romancero viejo y tradicional. Varias contribuciones han estudiado la vitalidad y la reelaboración de romances peninsulares en América, así como el surgimiento de nuevos temas, con particular atención a los relativos a la conquista y colonización [Bellini, 2010; González, 2010b; Marrero-Fente,

2009]. Y Paloma Díaz-Mas [2009] ha constatado en el Romancero de los Siglos de Oro la escasa presencia de temas históricos franceses, salvo algunos romances sobre episodios bélicos de sentido nacionalista antifrancés y posible público popular, frente a la prevalencia de la idealización caballeresca de temas carolingios, reformulada a partir del éxito renacentista de Ariosto. Atendiendo a varios de los cultivadores del romancero nuevo, el volumen colectivo en homenaje a David Pattison [Griffin *et al*., 2008] recoge el comentario de varios romances de Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo y Jacinto Polo de Medina. En cuanto a las compilaciones impresas, Alfredo Baras [2010] aborda la descripción de la *Flor de varios romances nuevos* (Lisboa, Manuel de Lyra, 1591) y su significación en la serie de continuaciones del romancero de Pedro de Moncayo de 1591; y Di Stefano [2011], aparte de analizar casos del uso del romance octosilábico y de la reflexión teórica sobre el mismo en el siglo XVIII, considera la fortuna editorial de las recopilaciones de los siglos XVI y XVII en este último y el siguiente, así como la presencia de romances en las antologías de López de Sedano y Quintana. Precisamente tomando como eje a este último, José Lara Garrido [2010b] explica la revalorización del romancero en las últimas décadas del siglo XVIII y la primera mitad del siguiente, con particular atención al romancero nuevo de Góngora. En el terreno editorial, merece destacarse la publicación de la antología elaborada por Giuseppe Di Stefano [2010].

Ya centrándonos en los poetas que desarrollaron la mayor parte de su actividad durante el siglo XVII, **Luis de Góngora** sigue atrayendo la atención de los mejores hispanistas, hasta el punto de que debemos considerarle uno de los poetas más y mejor estudiados de nuestro Siglo de Oro, junto con Lope de Vega y Francisco de Quevedo. En los estudios sobre Góngora hemos observado una importante tendencia a analizar el aspecto visual de su poesía, o la relación entre ésta y la pintura, en una corriente que se aprecia asimismo en el estudio de otros poetas áureos como Lope. Asimismo, y como los lopistas, los gongoristas siguen, y con razón, explorando la polémica gongorina, labor en la que destaca la actividad de jóvenes y brillantes hispanistas del grupo PASO como Daza Somoano [2008a; 2008b; 2009b; 2010] y Osuna Cabezas [2008; 2009a; 2009b; 2009c; 2010]. También siguen siendo importantes las contribuciones sobre Góngora y la poesía virreinal, campo en el que Roses Lozano [2010a; 2010b; 2010d] continúa produciendo aportaciones esenciales. Como nuevas tendencias, o más bien tendencias recobradas,

destacamos los trabajos sobre la técnica poética (rima y ritmo) de Güell [2008] y A. Robert Lauer [2010], así como el nuevo interés suscitado por un bello pero menos analizado poema del cisne cordobés, el *Panegírico al duque de Lerma*. Asimismo notamos que el estudio de la poesía del Bajo Barroco, una de las tendencias más novedosas y fructíferas de estos últimos años, ha producido varios estudios sobre gongorismo en esa época. Sobre casi todos estos aspectos, más sobre otros temas como la influencia de los clásicos o los géneros poéticos, ha destacado la contribución de Ponce Cárdenas [2009a; 2009c; 2010e; 2010d; 2011a; 2011b], que ha producido dos eruditas monografías, varios artículos y una impresionante edición crítica de la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Es probablemente el gongorista al que más le debemos los estudiosos del Siglo de Oro en estos últimos años, sin que este juicio nos lleve en absoluto a menospreciar las esenciales contribuciones de asentados gongoristas que también nos han regalado con estudios de singular importancia en este periodo, como son Blanco [2010a; 2010b; 2010c; 2011; 2011], Carreira [2009a; 2009b; 2010c; 2011], Jammes [2009], Pérez Lasheras [2009b; 2011] o Ruiz Pérez [2009c; 2009d; 2009e].

Los **Argensola** han recibido durante estos últimos tres años algo de la atención que merecen por su calidad poética y por el puesto de honor que ocupaban en el Parnaso según sus contemporáneos. Además, los estudios a ellos dedicados tienen en común una gran calidad, ejemplificada por la monografía que Trevor Dadson [2010] ha producido sobre la historia de la impresión de sus *Rimas*, y por el volumen monográfico de *Argensola* [2009] editado por Egido y Laplana Gil.

Lope de Vega ha sido el poeta que más atención ha merecido durante este periodo, debido al afán de consagrados lopistas que mencionaremos enseguida, pero también gracias al impulso que ha proporcionado el grupo Prolope, con su *Anuario Lope de Vega* y los congresos que organiza regularmente. Además, no debemos olvidar el interés que la efeméride de 2009 ha hecho recaer en el *Arte nuevo de hacer comedias*, que ha provocado que estudiosos que normalmente se dedican a la comedia lopesca hayan centrado su atención sobre ese poema. En el estudio de Lope notamos en primer lugar la tendencia a explorar el lado polémico de su obra poética, tema en parte inspirado por el ya mencionado congreso del grupo Prolope, pero también por el interés en

reconstruir minuciosamente el ambiente del campo poético que hemos notado que caracteriza en general los estudios de poesía de estos últimos años. Precisamente relacionado con este interés, así como con los trabajos sobre el *Arte nuevo* motivados por la efeméride ya señalada, debemos notar la tendencia a estudiar la poesía lopesca en el ambiente de la reconstrucción del funcionamiento de las academias literarias de la época y, sobre todo, de las relaciones de mecenazgo, tema en el que destacan los trabajos de Chouza-Calo [2009a; 2009b; 2010] sobre Lope y Sessa, aunque por supuesto estén más centrados en el epistolario que en la producción poética —que por otra parte tratan de pasada—. Otra tendencia que debemos encuadrar en un interés general de estos últimos años es el estudio de la producción sacra del Fénix, tanto las *Rimas sacras* como otros poemas divinos. También se puede explicar el interés por la erudición de Lope y las fuentes que manejaba el Fénix en relación con un impulso particular, en este caso un congreso de Prolope que no reseñamos por no entrar en el periodo que nos ocupa. Por último, una de las tendencias que más ha destacado ha sido la que estudia la relación entre Lope y la pintura, que cuenta en estos años con contribuciones de destacados especialistas como de Armas [2008a; 2008b], más centradas en el teatro del Fénix, así como de nuevos expertos en el tema como Arredondo [2008], Fernández Rodríguez [2009] y Sánchez Jiménez [2009a; 2009b; 2009c; 2010b; 2010c; 2011a]. Otra tendencia importante es la de la edición crítica de libros de poesía lopescos, campo en el que destaca la última entrega de los trabajos de Carreño, la edición crítica de los *Pastores de Belén* [2010b]. Otras aportaciones en este sentido han sido las de Antonio Carreño Rodríguez con su edición en ciernes de la *Corona trágica* y la de Christian Giaffreda [2009] de la misma obra. Asimismo esenciales son las ediciones de Pedraza Jiménez ha producido del *Arte nuevo* [2009a; 2009b], la égloga *Amarilis* [2010a] y las *Elegías y elogios de cortesanos* [2010b]. Por último, merecen destacar los trabajos de edición de Sánchez Jiménez, que ha producido el *Isidro* [2010b] y, muy recientemente, y fuera ya de nuestro periodo de muestreo, la *Arcadia* [2012]. De hecho, los autores aquí citados han sido los que más estudios de la poesía lopesca han producido, especialmente Pedraza Jiménez, con una variadísima serie de artículos, ediciones y monografías [2008a; 2008b; 2009a; 2009b; 2010a; 2010b; 2010c; 2011], y Sánchez Jiménez, que también ha publicado varias obras en estos géneros [2007; 2008a; 2008b; 2009a; 2009b; 2009c; 2009e; 2010a; 2010b; 2010c; 2010d; 2011a; 2011b]. Otros autores que se han prodigado en sus estudios sobre el Fénix han sido la consagrada lopista Maria Grazia Profeti [2009; 2010; 2011], Ruiz Pérez [2009b; 2009e] y, especialmente, García Aguilar, que le ha

dedicado a Lope tanto completísimos artículos como una parte esencial de su monografía [2009b; 2009c; 2009d; 2010a]. Entre estos hispanistas es interesante notar que haya dos que publican en lengua inglesa, Gary J. Brown [2009a; 2009b; 2010; 2011] y Torres [2008a; 2008b; 2008d], lo que resulta una excepción entre los estudios dedicados a los tres grandes poetas barrocos, excepción que tal vez podría apuntar a una mayor dedicación a Lope que a Góngora o a Quevedo entre los hispanistas anglófonos. En suma, los estudios sobre poemas lopescos han sido variados y eruditos, aunque tal vez se echa de menos mayor atención hacia los poemas largos narrativos del Fénix, y especialmente hacia sus epopeyas, que siguen siendo un campo muy amplio que debería ser más analizado.

Juan de Arguijo ha recibido cierta atención que resulta esperanzadora, pero que no logra explotar totalmente el campo abierto por los descubrimientos de Rico García [2006]. Precisamente de Rico García parte la edición de Oriol Miró Martí [2009], mientras que la tesis doctoral de Miguel Ángel Santana [2008], que dedica un capítulo a Arguijo, es el único estudio de este periodo que nos ocupa que parte desde la perspectiva de los Gay Studies.

Entre las escritoras, y excluyendo a la muy canónica y siempre estudiada **sor Juana**, destaca la nueva atención que han recibido en este periodo varias de ellas, como **Cristobalina Fernández de Alarcón**, que ha sido estudiada principalmente desde el punto de vista de las antologías poéticas —un *leit motiv* en los trabajos sobre escritoras durante estos años—, o como Luisa de Carvajal y Catalina Clara Ramírez de Guzmán. En este apartado es de celebrar que no sólo se estén produciendo estudios sobre la peculiar situación de las escritoras, sino también ediciones críticas anotadas e, incluso, monografías, así como artículos de temática variada.

Pedro de Espinosa ha merecido un trabajo de todo un experto como Ruiz Pérez [2010e], que se centra en estudiar su concepción de la poesía sacra en las escalas genéricas, así como dos estudios relacionados, precisamente, con Cristobalina Fernández de Alarcón.

Francisco de Quevedo continúa siendo uno de los poetas más estudiados, y los trabajos a él dedicados muestran, como los que versan sobre Góngora y Lope, las principales tendencias en los estudios de poesía de los últimos años: el énfasis en las relaciones con la pintura, la influencia en la poesía del Bajo Barroco, la poesía burlesca y sacra, y la polémica. Tal vez sea el énfasis en la poesía religiosa la tendencia más destacable, por recuperar un interés tradicional. También destacan la concentración de estudios en la recepción de Quevedo, tanto en su época como en siglos posteriores, y de estudios sobre sus relaciones con otros poetas del momento. Aunque algunos quevedistas han sobresalido por la cantidad y calidad de sus contribuciones, como por ejemplo Alfonso Rey [2008; 2010; 2011], que ha publicado un interesante artículo sobre la recepción de Quevedo como elemento reaccionario [2010], en el quevedismo de estos años destaca más bien la variedad y dispersión de los estudiosos, concentrándose, eso sí, en revistas dedicadas al autor, como *La Perinola*, que ha publicado la inmensa mayoría de los artículos dedicados al poeta madrileño. La dispersión citada no debe hacer olvidar la presencia entre estos quevedistas de consagrados estudiosos que han aportado esenciales contribuciones durante estos años, como es el caso de Arellano [2008b], Cacho Casal [2010], Manuel Ángel Candelas Colodrón [2009] o López Poza [2008a]. Entre ellos destacan tal vez Enrique Moreno Castillo [2008; 2009], por sus aportaciones al estudio del *Poema heroico al Cristo resucitado*, y, especialmente, de Fernández Mosquera [2009; 2010], que ha contribuido al estudio de Quevedo con dos fecundas incursiones en el campo de la teoría literaria, concretamente de los Material Studies y de la imagología, incursiones que han sabido mantener el difícil equilibrio entre la abstracción teórica y el rigor empírico.

Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache, destaca por el poco interés que, injustamente, ha despertado en este periodo, tan en las antípodas del que levantó en su época, aunque el artículo de Miguel Donoso Rodríguez [2009] sobre los elementos satíricos y burlescos en sus *Obras en verso*, el único que se ha dedicado a Esquilache, destaca tanto por su calidad como por incluirse en una de las corrientes típicas de estos años: el interés por la poesía burlesca. Igualmente erudita es la incursión de Antonio Carreira [2008] en la lírica de Esquilache.

Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana, se encuentra en una situación análoga, pues sólo ha inspirado un trabajo de Flavio

Gherardi [2011] sobre la producción satírico-moral del poeta, y además el excelente artículo de Pedraza Jiménez [2008c] sobre la relación del poeta con Quevedo, que debemos insertar en otra de las tendencias de nuestra época: los análisis del campo literario.

Juan de Jáuregui ha inspirado un fino análisis de Montero [2008] sobre el tema de la polémica, así como un erudito artículo de Manuel Mañas Núñez [2010] sobre la tradición latina en el sevillano.

Otros poetas del XVII destacan por el esfuerzo con que los estudiosos los han sacado del anonimato (tal es el caso de **Antonio de Herrera Manrique** con el estudio de Pedraza Jiménez [2010]) o incluso, en algunos casos, elevado al exclusivo grupo de los escritores más analizados. Destaca en este sentido el profundo trabajo de Núñez Rivera sobre **Manuel de Faria y Sousa** [2011] y su teoría de los géneros poéticos, que revela un conocimiento total de la obra del portugués y de sus modelos, especialmente Camões y Lope. Esfuerzos semejantes son los de Bègue [2010d] con respecto a **José Pérez de Montoro** y los de Aránzaru Borrachero Mendíbil [2009a; 2009b; 2010] sobre la extremeña **Catalina Clara Ramírez de Guzmán**.

Entre las obras dedicadas a los poetas del Bajo Barroco destacan las que han merecido, en primer lugar, un poeta que no entra totalmente en ese marco cronológico, como **Pedro Soto de Rojas** [Castro, 2010; Gentile, 2008], en segundo lugar **Agustín de Salazar y Torres** [Ponce Cárdenas, 2008; Tenorio, 2010] y, en tercer lugar y especialmente, **Hernando Domínguez de Camargo**, cuyo *Poema heroico de san Ignacio de Loyola* es ahora mucho más conocido y apreciado gracias a los esfuerzos de Arturo Echavarren [2010a; 2010b], Juan Manuel Escudero [2009] y Kathryn Mayers [2009; 2010]. Es una lástima que otro poeta de talla de la época, como **Luis Ulloa Pereira**, autor de *La Raquel*, sólo haya merecido un trabajo, la sucinta edición y comentario de Soler Gallo [2009].

Aunque técnicamente en el periodo del Bajo Barroco, los estudios sobre los poetas virreinales **Juan del Valle y Caviedes** y **sor Juana Inés**

de la Cruz no se pueden englobar en el nuevo interés en este periodo histórico con el fin de ampliar nuestro conocimiento del campo literario del momento, pues en lo que respecta a los virreinatos de la Nueva Castilla y de la Nueva España son precisamente estos poetas y época, y no la primera mitad del siglo XVII, el momento canónico por excelencia. De acuerdo con esa tradición, los dos poetas han seguido siendo objeto de numerosos estudios, que en el caso de Juan del Valle y Caviedes debemos englobar en la tendencia al análisis del género burlesco, aunque el poeta ha merecido también estudios que versan sobre temas como la edición o la poesía sacra. Sor Juana también ha sido estudiada desde esos dos puntos de vista [Alatorre, 2009; Olivares Zorrilla, 2011; Paden, 2008], así como del de la poesía satírica [Albin, 2009; Bellini, 2009], aunque también han aparecido estudios sobre la tradición petrarquista en su poesía [Aguilar Salas, 2009], la mística [Estrada, 2008], o la imaginería del llanto [González Roldán, 2009], del silencio [Illades Aguiar, 2008; 2010; Neumeister, 2010], del parto monstruoso [Kirk, 2009], de la mitología griega [Vivalda, 2010] o de la belleza femenina [Vidal-Parker, 2011], así como trabajos sobre géneros tradicionalmente considerados menores como las loas en celebración de cumpleaños [Navascués, 2010; Sabat de Rivers, 2009], que deben englobarse en la tendencia general que incita al análisis de este tipo de géneros. No han faltado estudios sobre su relación con sus grandes modelos, como Juan Eusebio Nieremberg [Olivares Zorrilla, 2009], las escritoras de la *Querelle des dames* [Powell, 2009b] y, sobre todo, Góngora [Roses Lozano, 2010d].

ESTUDIO ESTADÍSTICO

Los datos que hemos recabado son susceptibles de un análisis cualitativo como el que hemos presentado en la sección anterior, pero también pueden estudiarse de modo cuantitativo y estadístico, mostrando con cifras cómo se distribuyen los estudios sobre los diversos poetas y temas. En el caso de nuestro propio corpus y periodo, 2008-2011, presentaremos la distribución de cifras de poetas y de temas. En el caso de los periodos anteriores, nos limitaremos a cuantificar los estudios sobre poetas, puesto que las tendencias temáticas observadas en esos trabajos no corresponden exactamente con las nuestras y por tanto no se pueden

comparar a ellas. Además de presentar las cifras y una serie de gráficos, comentaremos siempre brevemente las tendencias observadas.

2008-2011

Temas

Categorías	Entradas	%
Adaptación y traducción	50	4.9%
Amor, erotismo y artes amandi	18	1.8%
Arte nuevo	26	2.5%
Autorrepresentación	19	1.9%
Bibliotecas	26	2.5%
Canon	82	8%
Edición	15	1.5%
Epopeya	39	3.8%
Escritoras	69	6.7%
Gay Studies	1	0.1%
Géneros poéticos	45	4.4%
Hispanismo	20	2%
Historia y poesía	5	0.5%
Imagología	1	0.1%
El libro de poemas	31	3%

Manuscrito, impreso, edición	61	6%
Material Studies	11	1%
Música y poesía	11	1.1%
Pedagogía y poesía	8	0.8%
Pervivencias	30	3%
Pintura (artes gráficas) y poesía	51	5%
Poesía sacra	115	11%
Poética, retórica, metapoesía, técnica	41	4%
Polémica (y algo de parodia)	46	4.5%
Política y poesía	54	5.3%
Redes clientelares, redes profesionales, mecenazgo	54	5.3%
Subjetividad	3	0.3%
Taller del poeta	39	3.8%
Virreinal	53	5.2%

Destaca de estos datos el interés que ha despertado la poesía sacra (11%), y el de temas relacionados con la estructuración del campo literario áureo, como son "Polémica" (4.5%), "Autorrepresentación" (1,9%), tal vez "Escritoras" (6,7%), y, sobre todo, "Redes" (5,3%). Asimismo sobresalen los estudios sobre el canon (8%), así como otras tendencias más tradicionales, como podrían ser "Adaptación" (4,9%) o "Taller del poeta" (3,8%).

Poetas y poemas

Poetas	%	Entradas
Colecciones poéticas de varios autores	1.8%	12
Romancero	3%	20
Ausias March	0.2%	1
Francisco Sa de Miranda	0.2%	1
Juan Boscán	1.2%	8
Cristóbal de Castillejo	0.3%	2
Luis de Miranda de Villafaña	0.2%	1
Garcilaso de la Vega	7%	45
Diego Hurtado de Mendoza	0.2%	1
Jerónimo de Urrea	0.2%	1
Sebastián de Horozco	0.8%	5
Santa Teresa de Jesús	1%	7
Juan Latino	0.2%	1
Gutierre de Cetina	0.6%	4
Hernando de Acuña	0.3%	2
Jorge de Montemayor	0.6%	4
Antonio de Villegas	0.2%	1
Diego Ramírez Pagán	0.5%	3
Juan de Mal Lara	0.2%	1

Lázaro Bejarano	0.2%	1
Francisco de Terrazas	0.2%	1
Luis Zapata de Chaves	0.5%	3
Fray Luis de León	1.2%	8
Benito Arias Montano	0.3%	2
Pedro Vélez de Guevara	0.2%	1
Eugenio de Salazar	0.2%	1
Baltasar del Alcázar	0.2%	1
Fernando de Herrera	1.7%	11
Cosme de Aldana	0.3%	2
Cairasco de Figueroa	0.2%	1
Francisco de Aldana	0.5%	3
Pedro de Padilla	1.4%	9
Juan de Horozco	0.2%	1
San Juan de la Cruz	4%	26
Pedro de la Cadena	0.2%	1
Jerónimo de Lomas Cantoral	0.2%	1
Juan de la Cueva	0.8%	5
Fray José de Sigüenza	0.2%	1
Sebastián de Córdoba	0.2%	1
López Maldonado	0.2%	1

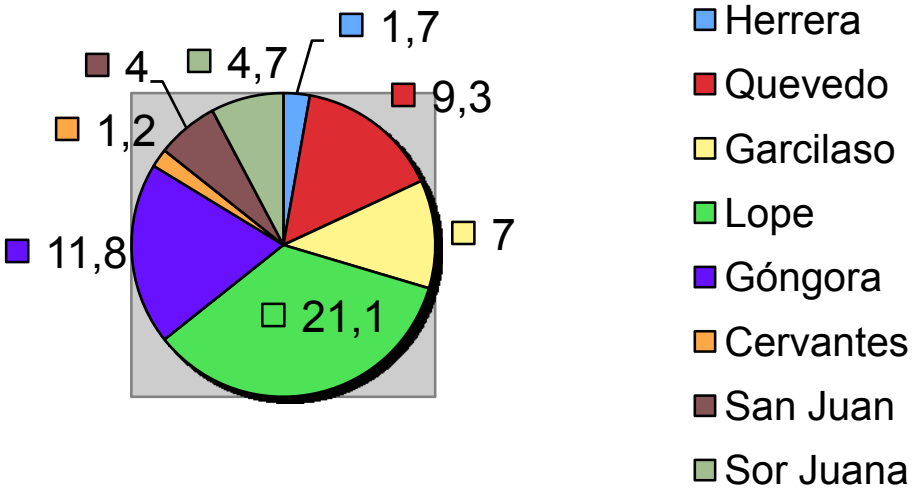
Miguel de Cervantes Saavedra	1.2%	8
Juan Bautista de Mesa	0.2%	1
María de san José	0.2%	1
Andrés Rey de Artieda	0.2%	1
Vicente Espinel	0.2%	6
Alonso de Ercilla	0.6%	4
Pedro Liñán de Riaza	0.3%	2
Gabriel Lasso de la Vega	0.2%	1
Pedro de Enzinas	0.2%	1
Hipólita de Narváez	0.2%	1
Juan de Miramontes Zuázola	0.3%	2
Cristóbal de Mesa	0.3%	2
Francisco de la Torre	0.3%	2
Luis de Góngora	11.8%	77
Juan de Luque	0.2%	1
Bernardo de Balbuena	0.5%	3
Bartolomé Leonardo de Argensola	1.2%	8
Lope de Vega	21.1%	138
Silvestre de Balboa	0.2%	1
Luisa de Carvajal	0.9%	6
Sor María de la Antigua	0.2%	1

Juan de Arguijo	0.3%	2
Arias de Villalobos	0.2%	1
María de san Alberto	0.3%	2
Cecilia del Nacimiento	0.3%	2
Francisco de Medrano	0.2%	1
Diego de Hojeda	0.2%	1
Antonio Mira de Amescua	0.2%	1
Agustín de Tejada Páez	0.5%	3
Cristobalina Fernández de Alarcón	0.5%	3
Pedro de Espinosa	0.5%	3
Francisco de Quevedo	9.3%	61
Francisco Bernardo de Quirós	0.2%	1
Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache	0.2%	1
Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana	0.3%	2
Juan de Jáuregui	0.5%	3
Pedro de Torres Rámila	0.2%	1
Antonio de Herrera Manrique	0.2%	1
Pedro Soto de Rojas	0.5%	3
Luis Ulloa Pereira	0.2%	1
Esteban Manuel de Villegas	0.2%	1

Manuel de Faria y Sousa	0.2%	1
Bernarda Ferreira de Lacerda	0.3%	2
Bernardino de Rebolledo, conde de Rebolledo	0.3%	2
Lupercio de Argensola	0.6%	4
Jerónimo de Cáncer y Velasco	0.2%	1
Antonio Enríquez Gómez	0.2%	1
Pedro Calderón de la Barca	0.2%	1
María Belisarda	0.3%	2
Sor Violante del Cielo	0.2%	1
Ana Francisca de Abarca y Bolea	0.2%	1
Salvador Jacinto Polo de Medina	0.2%	1
Marcela de san Félix	0.3%	2
Hernando Domínguez Camargo	0.8%	5
Violante del Cielo	0.5%	3
Catalina Clara Ramírez de Guzmán	0.8%	5
María Nieto de Aragón	0.3%	2
Miguel de Barrios	0.3%	2
José Pérez de Montoro	0.3%	2
Jacinto de Evia	0.2%	1
José López Avilés	0.2%	1

Juan de Espinosa Medrano	0.2%	1
Damián Cornejo	0.2%	1
Enrique Vaca de Alfaro	0.2%	1
Agustín de Salazar y Torres	0.3%	2
Leonor de la Cueva y Silva	0.2%	1
Juan del Valle y Caviedes	1.8%	12
Sor Juana Inés de la Cruz	4.7%	31
Eugenia Bueso	0.2%	1
Gabriel Álvarez de Toledo	0.2%	1

Destaca el absoluto dominio de los tres grandes poetas del siglo XVII, Góngora, Lope de Vega y Quevedo, y especialmente del Fénix, como se puede apreciar gráficamente en el siguiente esquema que incluye tan solo a los poetas más estudiados.



2006-2008

Los resultados para este periodo, tal y como aparecen en el estudio de Ignacio García Aguilar [2009a], que cuenta con un total de 204 entradas, son los siguientes:

Poetas	Entradas	Porcentaje
Alonso de Castillo Solórzano	1	0.5%
Alonso de Ercilla	1	0.5%
Ana Fca. Abarca de Bolea	1	0.5%
Antonio de Acuña	1	0.5%
Antonio Enrique Gómez	1	0.5%
Ausiàs March	1	0.5%
Bartolomé Cairasco Figueroa	2	1%
Benito Arias Montano	3	1.5%
Cristóbal de Castillejo	2	1%
Cristóbal de Mesa	1	0.5%
Diego Hurtado de Mendoza	1	0.5%
Feliciano de Silva	1	0.5%
Fernando de Herrera	10	4.9%
Francisco Cascales	2	1%
Francisco de Aldana	3	1.5%

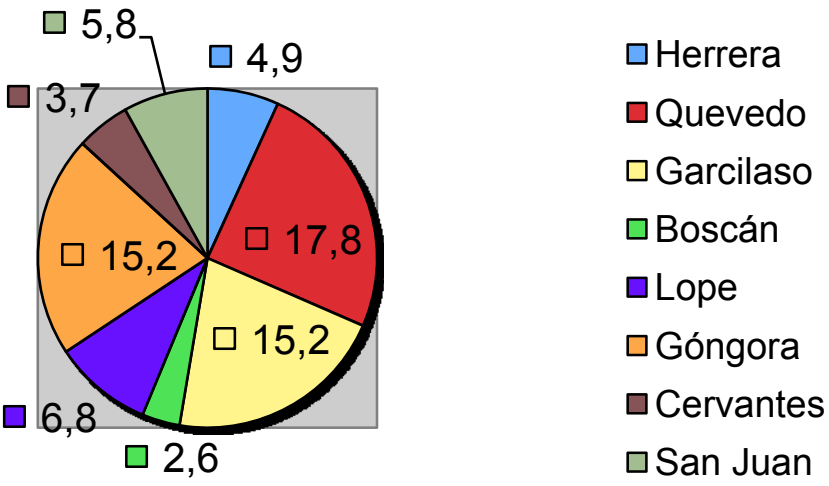
Francisco de Borja, Esquilache	1	0.5%
Francisco de la Torre	2	1%
Francisco de Medrano	2	1%
Francisco de Quevedo	22	10. 8%
Francisco de Rioja	1	0.5%
Francisco Pacheco	1	0.5%
Francisco Rojas Zorrilla	1	0.5%
Francisco Sánchez el Brocense	2	1%
Fray Luis de Granada	1	0.5%
Fray Luis de León	5	2.5%
Garcilaso de la Vega	16	7.8%
Hernando de Acuña	2	1%
Hortensio Paravicino	1	0.5%
Jerónimo de Cáncer y Velasco	1	0.5%
Jerónimo de Lomas Cantoral	1	0.5%
Jorge de Montemayor	3	1.5%
José de Valdivielso	1	0.5%
José Pérez de Montoro	4	2%
José Sigüenza y Góngora	1	0.5%
Juan Boscán	5	2.5%
Juan Caramuel	1	0.5%

Juan de Ibaso Malagón	2	1%
Juan de la Cueva	1	0.5%
Juan de Mal Lara	1	0.5%
Juan de Mal Lara	3	1.5%
Juan Díaz Rengifo	1	0.5%
Juan Fernández de Heredia	2	1%
Juan Lorenzo Palmireno	1	0.5%
Lope de Vega	21	10%
Luis de Góngora	20	9.8%
Luis de Milán	3	1.5%
Manuel de Salinas y Linaza	1	0.5%
Miguel Colodrero de Villalobos	1	0.5%
Miguel de Barrios	1	0.5%
Miguel de Cervantes	10	4.9%
Pedro de Espinosa	4	2%
Pedro de Padilla	3	1.5%
Pedro Liñán de Riaza	1	0.5%
Pedro Soto de Rojas	1	0.5%
Romancero	6	2.9%
San Juan de la Cruz	2	1%

Santa Teresa de Jesús	3	1.5%
Sebastián de Covarrubias	1	0.5%
Sor Juana Inés de la Cruz	9	4.4%
Vicente Espinel	1	0.5%

En comparación con el periodo 2008-2011, seguimos encontrando un dominio de los tres grandes poetas del siglo XVII, Góngora (9,8%), Lope (10%) y Quevedo (10.8%), aunque mucho más igualados entre sí. También destaca la gran importancia relativa al total de otros poetas como Garcilaso (7,8%), Herrera (4,9%) o Cervantes (4,9%), así como la aparición de bastantes estudios sobre Boscán (2,5%), así como sobre poetas del Bajo Barroco como José Pérez de Montoro (2%). Sor Juana mantiene una importancia relativa similar (4,4%).

Hemos incluido los poetas más estudiados en un gráfico para que se pueda apreciar visualmente la distribución de trabajos.



2003-2005

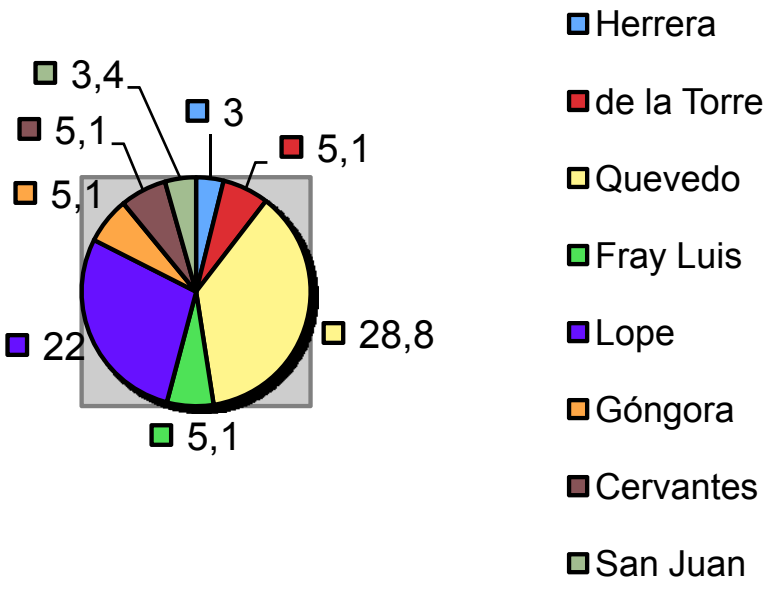
Los resultados de este periodo, extraídos de los datos proporcionados por el estudio de Manuel Ángel Candelas Colodrón [2006], que cuenta con un total de 59 entradas, son los siguientes:

Poetas	Entradas	Porcentaje
Atanasio Pantaleón de la Rivera	1	1.7%
Fernando de Herrera	3	5.1%
Francisco de la Torre	6	10%
Francisco de Quevedo	17	28.8%
Francisco Trillo y Figueroa	1	1.7%
Fray Luis de León	3	5.1%
Garcilaso de la Vega	1	1.7%
Hortensio Félix Paravicino	1	1.7%
Juan de Mal Lara	1	1.7%
Juan de Tassis, Villamediana	1	1.7%
Lope de Vega	13	22%
Luis de Góngora	3	5.1%
Miguel de Cervantes	3	5.1%
Pedro Soto de Rojas	1	1.7%
San Juan de la Cruz	2	3.4%
Santa Teresa de Jesús	1	1.7%

Vicente Sánchez	1	1.7%

Destaca en este periodo la preeminencia de los estudios sobre Quevedo (28,8%) y, en menor medida, Lope (22%), mientras que disminuyen notablemente los dedicados a Góngora (5.1) y a Garcilaso (1,7%). También resalta la cantidad de trabajos sobre Francisco de la Torre, así como el hecho de que se mantenga la importancia relativa de Cervantes (5,1%).

La distribución gráfica de los resultados sobre los poetas más estudiados es la siguiente:



1999-2002

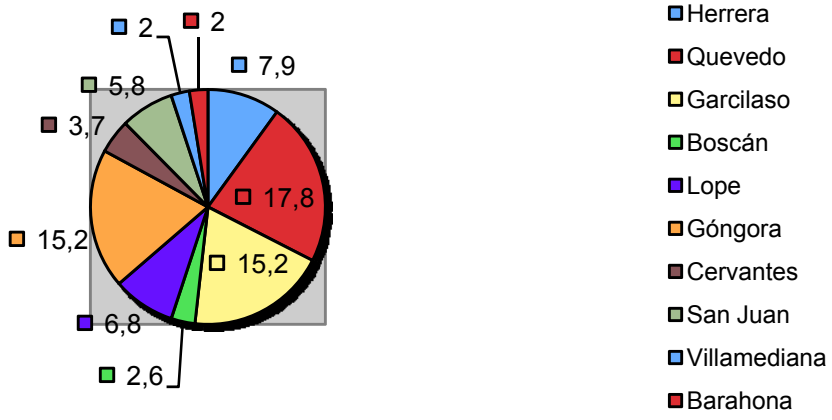
Los resultados para este periodo, que hemos obtenido del estudio de José Manuel Rico García y Valentín Núñez Rivera [2004-2005], que cuenta con un total de 191 entradas, son los siguientes:

Poetas	Entradas	Porcentaje
Alonso de Ercilla	1	0.5%
Antonio Cristóbal de Monroy	1	0.5%
Antonio de Paredes	2	1%
Ausiàs March	2	1%
Baltasar del Alcázar	4	2%
Baltasar Elisio de Medinilla	1	0.5%
Benito Arias Montano	1	0.5%
Bernardo de Balbuena	2	1%
Cristóbal de Castillejo	3	1.6%
Diego Hurtado de Mendoza	1	0.5%
Diego Ramírez Pagán	2	1%
Fernando de Herrera	15	7.9%
Francisco de Aldana	2	1%
Francisco de la Torre	1	0.5%
Francisco de Medrano	1	0.5%
Francisco de Quevedo	34	17.8%

Francisco Trillo y Figueroa	1	0.5%
Fray Luis de León	1	0.5%
Fray Melchor de la Serna	1	0.5%
Gabriel Bocángel	1	0.5%
Garcilaso de la Vega	29	15.2%
Juan Boscán	5	2.6%
Juan de Arguijo	1	0.5%
Juan de Jáuregui	2	1%
Juan de la Cueva	1	0.5%
Juan de Mal Lara	2	1%
Juan de Tassis, Villamediana	4	2%
Lope de Vega	13	6.8%
Luis Barahona de Soto	4	2%
Luis de Góngora	29	15.2%
Miguel Colodreros de Villalobos	1	0.5%
Miguel de Cervantes	7	3.7%
Rodrigo Caro	1	0.5%
Rodrigo de Carvajal y Robles	1	0.5%
Salvador Jacinto Polo de Medina	1	0.5%
San Juan de la Cruz	11	5.8%
Sor Juana Inés de la Cruz	1	0.5%

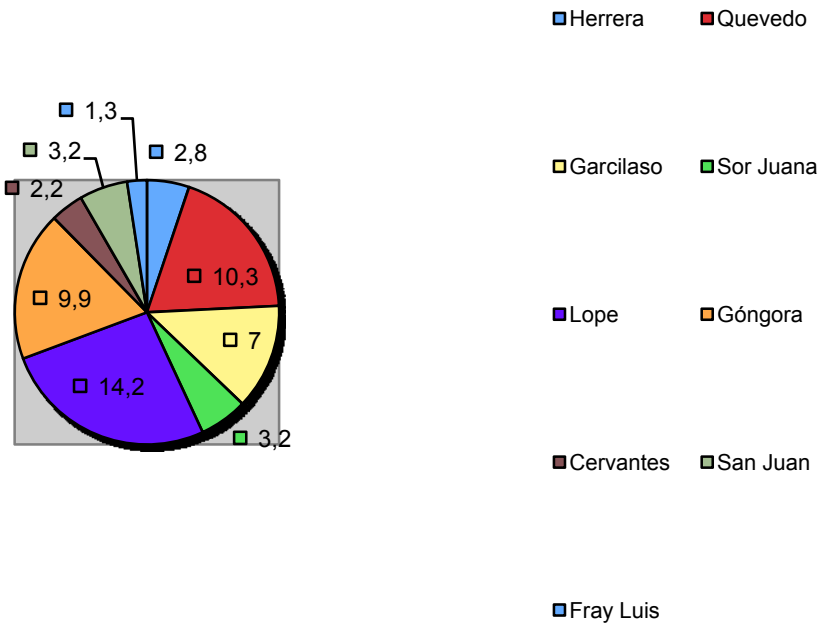
Vicente Espinel	1	0.5%

En este periodo destaca, con respecto a los arriba reseñados, la pérdida de peso específico de Lope (6,8%), difícil por otra parte de explicar, y también el gran aumento de los estudios sobre Garcilaso (15,2%), Herrera (7,9%), san Juan de la Cruz (5,8%) e incluso Boscán (2,6%). También debemos resaltar la aparición en esta lista de Barahona de Soto (2%), que no ha recibido tanta atención en otros periodos. Las obras más analizadas en este intervalo siguen siendo las de Quevedo (17,8%) y Góngora (15,2%).



Total (1999-2011)

Teniendo en cuenta todos los datos a nuestra disposición, los de nuestro trabajo y los de los tres anteriores, la distribución gráfica de los resultados sobre los poetas más estudiados es la que sigue:



BIBLIOGRAFÍAS

Debido al carácter de nuestro panorama, precisamos incluir tres listas bibliográficas para maximizar su utilidad. En primer lugar, incluimos una lista dividida en las categorías (tendencias) en las que hemos dividido nuestro corpus. En segundo lugar, presentamos una lista bibliográfica dividida por poetas y poemas y así llamada. En tercer lugar, proporcionamos una bibliografía general que es la que debería ser usada como referencia, pues constituye una lista de obras citadas en la que aparecen todas las publicaciones mencionadas en este trabajo, en la que además los lectores podrán encontrar la referencia alfabética de las publicaciones de un mismo autor en un mismo año [2000a; 2000b, etc.], herramienta imprescindible para navegar los comentarios de arriba.

CATEGORÍAS

Adaptación y traducción

Aguilar Salas, Lourdes. "El petrarquismo en sonetos de sor Juana Inés de la Cruz: de la imaginería a la desfiguración". *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Ed. Ignacio Arellano y R. A. Rice. Madrid: Iberoamericana, 2009. 7-25.

Aladro, Jordi y Alicia Colombí de Monguió. "Antecedentes e influencias literarias en la obra lírica de Lope en torno a la Magdalena". *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 99-134.

Alonso, Álvaro. "Castillejo traductor de Ovidio: acerca de un artificio de la poesía erótica". *eHumanista* 15 (2010): 38-47.

Arellano, Ignacio y Ruth Fine, eds. *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

Bonilla Cerezo, Rafael. "Góngora y Castillo Solórzano en la *Fábula de Polifemo* de Francisco Bernardo de Quirós". *Il Confronto Letterario* (51 (2009): 39-79.

Cabello Porras, Gregorio. "Las *Varias poesías* (1591) de Hernando de Acuña: de Garcilaso a Boscán. El tránsito del humanismo militar a la 'nueva lengua poética'". *Dicenda* 26 (2008): 5-61.

Cabré, Lluís. "Un lugar de Petrarca, de Ausiàs March (101) a Fernando de Herrera". *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. Ed. Javier San José Lera, Francisco Javier Burguillo y Laura Mier. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2008. 519-31.

Caro Bragado, David. "Sebastián de Córdoba: Garcilaso a lo divino, Garcilaso sacro-profano". *Dicenda* 27 (2009): 159-68.

Castro, María Dolores. "Apolo y Dafne en sonetos del Siglo de Oro". *Studi Ispanici* 35 (2010): 78-94.

Catenaro, Barbara. "Las primeras traducciones italianas de las poesías de san Juan de la Cruz". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I.

Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 205-16.

Chinchilla, Rosa Helena. "Garcilaso de la Vega, Catullus and the Academy in Naples". *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society* 16 (2010): 65-82.

D'Agostino, Maria. "'De Ovidio, Horacio y de Marcial me valgo'. Bartolomé Leonardo de Argensola y el *topos* clásico de la 'vieja sin dientes' entre *imitatio* y *contaminatio*". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 235-44.

Dent-Young, John. *Selected Poems of Garcilaso de la Vega: A Bilingual Edition*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

Díez Fernández, José Ignacio. "Entre la apropiación y el homenaje: una canción de Tejada Páez y una oda de Medrano". *Bulletin hispanique* 112 (2010): 553-85.

Domínguez-Navarro, David. "De *Yerushalayim* a Roma: *Cantar de los Cantares* e intertextualidad cristiana en *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz". *Lemir* 15 (2011): 171-84.

Esteva de Llobet, Lola. "El canon veterotestamentario: historia, hermenéutica y teología en la primera obra devota de Jorge de Montemayor". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 135-50.

Fernández López, Sergio. "Del esfuerzo del traductor a la despreocupación del copista: la versión del *Libro de Job* de fray Luis de León". *Hispanic Review* 78 (2010): 345-67.

Frazer, Tony. *Spanish Poetry of the Golden Age: in Contemporary English Translations.* Exeter: Shearsman, 2008.

García Valdés, Celsa Carmen. "La Biblia en la obra literaria de sor Juana Inés de la Cruz". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 167-90.

Gargano, Antonio. "Tomé de Burguillos, un "discípulo inesperado" de Quevedo". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 131-55.

Girón Negrón, Luis M. "'Mi alma tuvo sed de ti….': san Juan de la Cruz y sus dos versiones del Psalmo 62[63], 2". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 207-40.

González Sánchez, Andrés. "'Cuando me vuelvo atrás a ver los años': Intertextualidad petrarquiana en Garcilaso, Lope de Vega y Quevedo". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 43 (2009-2010): sp.

Herrera, Arnulfo. "La ley de Moisés en un certamen poético del siglo XVI". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 291-304.

Hidalgo, José Manuel. "La doctrina agustiniana de doce sonetos en las *Rimas sacras* de Lope de Vega". *Calíope* 15 (2009): 39-62.

Iglesias Feijoo, Luis. "El romance de Góngora en *El príncipe constante* de Calderón". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010): 74-96.

Illades Aguiar, Gustavo. "Sor Juana o la poética del silencio (Primera Epístola a los Corintios, 14, 34 según la *Respuesta a Sor Filotea*". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 305-18.

Kramer-Hellinx, Nechama. "La inspiración de la Biblia y de la liturgia en la obra de Antonio Enríquez Gómez (1600-1663)". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 319-38.

Lasarte, Pedro. "Juan del Valle y Caviedes como lector de Francisco de Quevedo". *La Perinola* 13 (2009): 79-88.

Leahy, Chad. "Entre Lope y Padecopeo: la traducción en los *Soliloquios amorosos*". *Anuario Lope de Vega* 13 (2007): 73-92.

Lefèvre, Matteo. "Garcilaso vs. Petrarca: heterodoxia lingüística, ética y hermeneútica ante el "Cancionero"". *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society* 15 (2009): 5-32.

Lezcano Tosca, Hugo. "San Agustín en la literatura religiosa de Lope". *Criticón* 107 (2009): 137-50.

Lorenzo, Javier. "A propósito de una digresión virgiliana: cortesanía e imitación en el *Leandro* de Boscán". *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. Ed. Javier San José Lera, Francisco Javier Burguillo y Laura Mier. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2008. 655-65.

Marcello, Elena E. "Itinerarios líricos de Tasso a Lope: el discurso preliminar a las *Rimas*". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 323-32.

Morros Mestres, Bienvenido. "El soneto XXVIII y la "Perfeta edad": Algunas notas sobre el petrarquismo de Garcilaso". *Rivista di filologia e letterature ispaniche* 11 (2008): 9-38.

Núñez Rivera, Valentín. *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro: estudios sobre los Salmos y el Cantar de los Cantares*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

Pérez-Boluda, Adrián. "Lope y Tomé de Burguillos: Biografismo y transgresión del petrarquismo poético". *Alba de América: Revista Literaria* 29 (2010): 407-27.

Ponce Cárdenas, Jesús. "'De sene veronensi': Quevedo, Lope y Góngora ante un epigrama de Claudiano". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 313-31.

Roses, Joaquín. "Góngora en la poesía hispanoamericana del siglo XVII: revisión histórico-crítica, claves comparativas y ejemplos eminentes". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*. Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 161-88.

Roses, Joaquín. "Lecciones de Góngora y disidencias de sor Juana". *Edad de Oro* 29 (2010): 289-311.

San José Lera, Javier. "Exégesis bíblica y poesía en la paráfrasis del salmo 102 de fray Luis de León". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 421-44.

Suárez, José Mª. "El otoño del Renacimiento: poética de madurez en cuatro sonetos de Francisco Aldana". *Lemir* 13 (2009): 177-90.

Thacker, Jonathan. "The *Arte nuevo de hacer comedias*: Lope's Dramatic Statement". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge: Tamesis, 2008. 109-18.

Thompson, Colin P. "Las transformaciones de Virgilio en las Églogas de Garcilaso". *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009. 189-202.

Thompson, Colin. "Luis de Góngora, 'Arrojose el mancebito' (1589)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 41-57.

Thompson, Colin. "Luis de Góngora, 'En un pastoral albergue' (1602)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 58-78.

Torres, Isabel. "Interloping Lope: Transformation and Tomé de Burguillos". *Bulletin of Spanish Studies* 85 (2008): 273-88.

Torres, Isabel. "Outside In: The Subject(s) at Play in *Las rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge: Tamesis, 2008. 91-106.

Truman, Ronald. "'El lastimado Belardo' (1588-95), with a Note on Góngora's 'En los pinares de Júcar' (1603)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis; 2008. 1-23.

Ubarri, Miguel Norbert. "Presencia del beato Jan van Ruusbroec en fray Juan de los Ángeles y san Juan de la Cruz". *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy: Flandes, Países Bajos y el Mundo Hispánico*

en los siglos XVI-XVII. Ed. Patrick Collard, Miguel Norbert Ubarri y Yolanda Rodríguez Pérez. Gante: Academia, 2009. 13-26.

Vélez Sainz, Julio. "La ruda zampoña de Polifemo: autorrepresentación y parodia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010): 214-30.

Amor, erotismo y artes amandi

Alonso, Álvaro. "Castillejo traductor de Ovidio: acerca de un artificio de la poesía erótica". *eHumanista* 15 (2010): 38-47.

Carrera, Elena. "Lovesickness adn the Therapy of Desire: Aquinas, *cancionero* Poetry, and Teresa of Avila's 'Muero porque no muero'". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 729-42.

Chouza-Calo, María del Pilar. "Lope de Vega's Letters: A Commentary on Love and Sexuality Against the Backdrop of Post-Tridentine Spain". *Hispania Felix* 1 (2010): 67-78.

Chouza-Calo, María del Pilar. *Arts of Love: Lope de Vega and the Figures of Desire*. Tesis doctoral inédita. Universidad de California, Santa Bárbara, 2009.

Chouza-Calo, María del Pilar. "Lope de Vega and 'Las lágrimas de la Magdalena': An Erotic Conversion". *El Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sambrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 49-58.

Colón Calderón, Isabel. "Hombres que miran y mujeres que se arreglan el cabello: motivos eróticos en tres sonetos de Bartolomé Leonardo de Argensola". *eHumanista* 15 (2010): 240-50.

Díez Borque, José María. "Mujeres y literatura en Lope de Vega". *Lope de Vega, maestro del 27 (antología poética del Fénix publicada por* Cruz y Raya *en 1935)*. Ed. Ignacio Arellano, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja. Pamplona: GRISO, 2009. 41-68.

Díez Fernández, J. Ignacio. "Compilar y desleír la poesía erótica de los Siglos de Oro: los cancioneros de Amancio Peratoner". *eHumanista* 15 (2010): 302-21.

Garrote Bernal, Gaspar. "Del placer textual. Códigos literario-sexuales abierto y cerrado en la *Variedad de sonetos del Antequerano*". *eHumanista* 15 (2010): 209-39.

Labrador Herraiz, José J. y Ralph A. DiFranco. "Zoología erótica en la lírica del Siglo de Oro*". eHumanista* 15 (2010): 262-301.

Laskier Martín, Adrienne. *An Erotic Philology of Golden Age Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2008.

Llosa Sanz, Álvaro. "El tacto invisible. Relectura erótica del soneto VIII de Garcilaso: del eros fantástico a la fantasía erótica". *Hispanic Review* 77 (2009): 413-25.

Matas Caballero, Juan. "Amor y amistad en las cartas y epístolas de *Las obras* de Lomas Cantoral". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 223-70.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Eros nupcial: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea*". eHumanista* 15 (2010): 176-208.

Ponce Cárdenas, Jesús. *El tapiz narrativo del* Polifemo: *eros y elipsis*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2010.

Tomassetti, Isabella. *Mil cosas tiene el amor: el villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*. Kassel: Reichenberger, 2008.

Torres, Isabel. "Neo-Parkerism: An Approach to Reading Garcilaso de la Vega, Eclogue 1". *Bulletin of Spanish Studies* 85 (2008): 93-105.

Valencia, Felipe. "'Acoged blandamente mi suspiro': el beso de almas en la poesía petrarquista española del siglo XVI". *Dicenda* 26 (2008): 259-90.

Arte nuevo

Arellano, Ignacio. "Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro". *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. José Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin) (2011): 9-34.

Duarte, José Enrique y Carlos Mata Induráin, eds. *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*) (2011).

Conde Parrado, Pedro. "'Creed que ha sido fuerza': Lope y el *Arte* por el arte". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 391-400.

Ferri Coll, José María. "*Arte nuevo*, academias y preceptiva literaria". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 467-76.

Ferri Coll, José María. "El arte nuevo y las academias literarias del Siglo de Oro". *Studi di Letteratura Ispano-Americana* 41-42 (2010): 25-43.

Garrido Gallardo, Miguel Ángel. "El *Arte nuevo de hacer comedias*, texto indecidible". *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. José Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin) (2011): 103-18.

Lobato, María Luisa. "'Odi profanum vulgus et arceo': de Horacio a Lope a través de Séneca". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 683-94.

Lobato, María Luisa. "*Paga el vulgo*: intención y recepción del teatro de Lope". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 25-40.

López Calderón, Marica. "El *Arte Nuevo* de Lope de Vega y el *nuevo arte* de Francisco de Moure: la introducción de la estética barroca". *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto*

europeo. Ed. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor. Varsovia: Uniwersytet Warszawski Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2010. 417-26.

Mata Induráin, Carlos. "Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el *Arte nuevo* al fondo". *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. José Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin) (2011): 119-43.

Oleza, Joan. "De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego". *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. José Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin) (2011): 144-60.

Oliva, César y Antoni Tordera. "Los escenarios del *Arte nuevo* de Lope de Vega". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 33-52.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "El *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega: origen, género y sentido". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 13-24.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "Lope de Vega: escritos sobre teatro. Del poeta al lector". *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. José Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin) (2011): 174-90.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "Precisiones sobre el *Arte nuevo*: la Academia del conde de Saldaña". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 53-68.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "Precisiones sobre el *Arte nuevo*: la academia del Conde Saldaña". *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Ed. Kazimierz Sabik y

Karolina Kumor. Varsovia: Uniwersytet Warszawski Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2010. 73-87.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

Pérez Ruano, Fernando. "Música, canto y danza en torno al *Arte nuevo de hacer comedias*". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 807-16.

Profeti, Maria Grazia. "El *Arte nuevo* y el Siglo de las Luces". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 69-86.

Rivero Iglesias, Carmen. "Lessing y el *Arte nuevo de hacer comedias* en la Alemania del siglo XVIII". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 845-56.

Rodríguez Cuadros, Evangelina. "Ortega y los dos teatros: a propósito del *Arte nuevo*". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 87-110.

Romanos, Melchora. "'Lo trágico y lo cómico mezclado'. Sobre los modos en que el gusto por la comicidad muda los preceptos". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación*

Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 111-30.

Rubiera, Javier. "*Arte nuevo*, 240-45. Lope contra Lope". *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. José Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin) (2011): 191-203.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Vulgo, imitación y natural en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega". *Bulletin of Hispanic Studies* 88 (2011): 727-742.

Thacker, Jonathan. "The *Arte nuevo de hacer comedias*: Lope's Dramatic Statement". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge: Tamesis, 2008. 109-18.

Vega García-Luengos, Germán y Héctor Urzáiz Tortajada, eds. *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010.

Autorrepresentación

Arranz Lago, David Felipe. "La afirmación identitaria de Quevedo y el discurso social del siglo XVII". *Dicenda* 27 (2009): 5-18.

Constantinescu, Gheorghe. "Lope de Vega — poesía de las vivencias". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 243-48.

Díez Borque, José María. "Mujeres y literatura en Lope de Vega". *Lope de Vega, maestro del 27 (antología poética del Fénix publicada por* Cruz y Raya *en 1935)*. Ed. Ignacio Arellano, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja. Pamplona: GRISO, 2009. 41-68.

Fernández Mosquera, Santiago. "El 'otro' como definidor del 'yo' en el Siglo de Oro: la estrategia imagológica". *RILCE* 26 (2010): 52-61.

Fosalba Vela, Eugenia. "Allegoria autobiografica e universitalità poetica in Garcilaso". *Travestimenti. Mondi immaginari e scrittura nell'Europa delle Corti*. Ed. Raffaele Girardi. Bari: Edizioni di Pagina, 2009. 185-209.

Fosalba Vela, Eugenia. "Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico en la égloga III de Garcilaso. Estancia en Nápoles". *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* 3 (2009): 39-104.

Gallego Zarzosa, Alicia. ""Heráclito cristiano": la construcción del arrepentimiento". *La Perinola* 13 (2009): 249-61.

McGrath, David. "Lope as Icon". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge: Tamesis, 2008. 269-84.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Amarilis, égloga.* 1633. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Universidad de Castilla la Mancha, 2010.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Elegías y elogios cortesanos.* De Lope de Vega Carpio. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

Ruiz Pérez, Pedro. *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Lope de Vega y la Armada Invencible de 1588: biografía y poses del autor". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 269-90.

Sánchez Jiménez, Antonio. "La marca Lope en la *Arcadia* y el *Isidro*: el nicho lopesco y la polémica gongorina". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 203-18.

Sánchez Jiménez, Antonio. "'Verde primavera', 'si es cantar llorar en ellas:' metáforas de biografía lírica en las *Rimas sacras* (1614), de Félix Lope de Vega Carpio". *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 79-98.

Torres, Isabel. "Interloping Lope: Transformation and Tomé de Burguillos". *Bulletin of Spanish Studies* 85 (2008): 273-88.

Torres, Isabel. "Outside In: The Subject(s) at Play in *Las rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge: Tamesis, 2008. 91-106.

Trambaioli, Marcella. "Lope *in fabula*: el Fénix pintado por sí mismo en el marco dramático de su teatro cortesano". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Ed. José María Díez Borque, Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 537-63.

Vélez Sainz, Julio. "La ruda zampoña de Polifemo: autorrepresentación y parodia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010): 214-30.

Bibliotecas de los Siglos de Oro

Álvarez Márquez, María del Carmen y José Antonio García Luján. "Las lecturas de Don Pedro de Granada Venegas, I Marqués de Campotéjar (1559-1643)". *Historia, instituciones, documentos* 35 (2008): 149-89.

Barrio Moya, José Luis. "La biblioteca de don Juan García Dávila Muñoz, regidor de Requena y consejero de Hacienda del rey Felipe IV (1662)". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 85 (2009): 332-51.

Barrio Moya, José Luis. "La biblioteca de don Pedro San Millán, relator de los Consejos de Castilla, Guerra y Santa Cruzada durante el reinado de Felipe IV (1660)". *Letras de Deusto* 40 (2010): 203-29.

Barrio Moya, José Luis. "La biblioteca de don Francisco de Alarcón, abogado de los reales consejos (1671)". *Anuario jurídico y económico escurialense* 44 (2011): 659-76.

Barrio Moya, José Luis. "La biblioteca de don Juan de Arcaya, funcionario de Felipe IV en la Secretaría de Guerra (1663)".

Cuadernos para investigación de la literatura hispánica 36 (2011): 391-408.

Cherry, Peter. "Palabras y obras pías: la biblioteca del canónigo Justino de Neve". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Eds. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 385-412.

Crossley, John N. "Una biblioteca en las Filipinas en 1611". *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 35 (2010): 189-224.

Dadson, Trevor J. "De libros a bibliotecas: el caso de los duques de Pastrana en los siglos XVI y XVII". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Eds. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 413-37.

Dadson, Trevor J. "Las bibliotecas de la nobleza: dos inventarios y un librero, año de 1625". *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*. Eds. Aurora Egido y José Enrique Laplana. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008. 253-302.

Díaz López, Julián Pablo. "La biblioteca del licenciado Juan Gregorio de Olivares (1657) en Huéscar". *Péndulo: Revista miscelánea de difusión cultural* 9 (2008): 165-206.

Díez Borque, José María. "Literatura en bibliotecas de autoridades y cargos públicos españoles en el siglo XVII (1600-1650)". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Eds. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 439-53.

Díez Borque, José María. "Libros de poesía en bibliotecas del Siglo de Oro (1600-1650)". *Revista de Filología Española* 90 (2010): 107-36.

Díez Borque, José María. "Literatura en bibliotecas de clases trabajadoras (1600-1650)". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Eds. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 243-69.

Díez Borque, José María. *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

Fernández Travieso, Carlota y Sagrario López Poza. "IBSO (Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro) nueva base de datos en Internet del grupo SIELAE". *Etiópicas* 7 (2011): 1-30.

Lawrance, Jeremy. "Las *Obras de don Luis de Góngora* y el conde-duque: mecenazgo, polémica literaria y publicidad en la España barroca". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Eds. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 157-81.

López Poza, Sagrario. "La poesía en bibliotecas particulares notables del siglo XVII". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 19-48.

López Vidriero, María Luisa. "Encomio y gloria: brillo imperial del milanesado en los libros italianos de las colecciones de Frías y Gondomar". *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*. Eds. Aurora Egido y José Enrique Laplana. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008. 303-448.

Malcolm, Alistair. "En las márgenes de la parentela de Olivares: Luis Méndez de Haro y el mecenazgo literario de un joven cortesano, 1621-1648". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Eds. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 71-95.

Marías Martínez, Clara. "Poesía en lenguas romances en la biblioteca del conde-duque de Olivares (hasta 1627)". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Eds. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 479-516.

Martín Velasco, Margarita. *La colección de libros impresos del IV Duque de Uceda en la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Calambur, 2010.

Noble-Wood, Oliver, Jeremy Roe Noble y Jeremy Lawrance, eds. *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

O'Reilly, Terence. "El *Polifemo* de Góngora en la biblioteca del conde-duque de Olivares". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Eds. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 249-60.

Sanz Ayán, Carmen. "La biblioteca de un autor de comedias en los albores del teatro barroco: Tomás de la Fuente". *Boletín de la Real Academia de la Historia* 206 (2009): 403-43

Suárez González, Ana. "En torno a la Biblioteca del Licenciado Castellanos, canónigo de San Isidoro de León (†1592)". *Archivo Ibero-Americano* 68, n. 259-260 (2008): 357-92.

Yeves Andrés, Juan Antonio. "Escritores, mecenas y bibliófilos en la época del conde-duque". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Eds. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 209-21.

Canon

Álvarez Amo, Francisco Javier. "Los grandes listados de poetas del siglo XVII (con particular referencia a los de Juan de la Cueva y Juan Francisco Andrés de Ustarroz". *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Abada, 2010. 423-35.

Álvarez Amo, Francisco Javier. "Significado y Función de los catálogos de poetas españoles del siglo XVII". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 305-22.

Bègue, Alain. *"Venga en hora buena": El villancico de finales del siglo XVII*. Valladolid: Universidad de Valladolid (Fastiginia). En preparación.

Bègue, Alain. "Albores de un tiempo nuevo: la escritura poética de entre siglos (XVII-XVIII)". *La luz de la razón. Literatura y Cultura del*

siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch. Ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2010. 37-69.

Bègue, Alain. "Juicio de Paris desde las bodas de Peleo y Tetis, de José Trejo Varona: estudio y edición de una fábula mitológica burlesca de las postrimerías del siglo XVII". *Lectura y Signo: Revista de literatura* 5 (2010) [Número monográfico *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 277-319.

Bègue, Alain. *La poésie espagnole de la fin du XVII^e siècle: José Pérez de Montoro (1627-1694), membre d'un Parnasse oublié*. 4 vols. Sarrebruck: Éditions Universitaires Européennes, 2010.

Bègue, Alain. "Relación de la poesía española publicada entre 1648 y 1750". *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*. Ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2010. 399-477.

Bègue, Alain. "'Degeneración' y 'prosaísmo' de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas". *Criticón* 103-104 (2008): 21-38.

Bègue, Alain y Jesús Ponce Cárdenas, eds. *Lectura y Signo: Revista de literatura* 5 (2010) [Número monográfico *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*].

Bègue, Alain y Jean Croizat-Viallet, eds. *Criticón* 103-104 (2008) [Número monográfico: *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*].

Brito Díaz, Carlos. "Las 'familias menores': poetas toledanos, vallisoletanos y murcianos del Siglo de Oro". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 371-97.

Brito Díaz, Carlos. "Para un inventario de las 'familias menores': ingenios de Toledo, Valladolid y Murcia". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 397-406.

Cacho Casal, Rodrigo. "Quevedo y el canon poético español". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 421-51.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel. "El modelo de Quevedo". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 25-39.

Carreira, Antonio. "La corte y sus ingenios". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 59-72.

Carreira, Antonio. "Escritores nacidos en Madrid y su comarca antes de 1700, con especial atención a su obra poética". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 73-144.

Carreira, Antonio. "Góngora y el canon poético". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 395-420.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Alcance doctrinal de las polémicas gongorinas". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 125-49.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Algunas consideraciones sobre la poesía religiosa durante la segunda mitad del siglo XVII". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 165-79.

Díaz Armas, Jesús. "Autores canarios". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 285-98.

Díaz Armas, Jesús. "'En los felices términos atlánticos': los grupos literarios de Canarias". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 245-84.

Escobar Borrego, Francisco Javier. "Caracterización genérica y referentes mítico-simbólicos en la poesía española del Barroco tardío". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 143-63.

Escobar Borrego, Francisco Javier. "Erudición y canon poético en las letras españolas del siglo XVII: de bibliófilos, humanistas y crítica literaria". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 151-92.

Escobar Borrego, Francisco Javier. "'Paraísos cerrados para muchos': de Parnasos, elogios y canonizaciones en la obra poética de Juan de Mal Lara". *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Abada, 2010. 375-422.

Estévez Molinero, Ángel. "Señas de identidad de la poesía hispanoamericana en el siglo XVII". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 127-42.

Étienvre, Françoise. "Fortuna editorial de la poesía del siglo XVII en la primera mitad del siglo XVIII". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 183-98.

Étienvre, Françoise. "Fortuna editorial de la poesía del siglo XVII en la primera mitad del siglo XVIII". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 183-98.

Galbarro García, Jaime. "Hacia una catalogación de las retóricas españolas más importantes del siglo XVII. Modelos, tendencias y canon poético". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 73-92.

García Aguilar, Ignacio. "Nóminas, impresos y lectores. Hacia el modelo de Lope". *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Abada, 2010. 341-73.

García Aguilar, Ignacio. "De Trento al Parnaso (II): aprobación textual y sanción poética en los poemarios impresos del siglo XVII". *El*

canon poético en el siglo XVII. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 241-67.

García Aguilar, Ignacio. "Tras el Parnaso (1648): aproximación a modelos editoriales de mediados del XVII". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 61-76.

García Aguilar, Ignacio, ed. *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009.

Lama de la Cruz, Víctor de. "La poesía de cancionero en las justas poéticas de los Siglos de Oro". *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Esther Borrego y Catalina Buezo. Madrid: Visor, 2009. 393-420.

Lara Garrido, José. "Materiales para una arqueología de la literatura española del Siglo de Oro. II. Las *Observaciones* a las *Poesías castellanas* (Madrid, 1830) de Manuel José Quintana". *Analecta Malacitana* 31 (2008): 152-274.

Lara Garrido, José. "Prolegómenos para una relección de las *Poesías selectas castellanas* (1807-1833) de Quintana". *La patria poética. Estudios sobre literatura y política en la obra de Manuel José Quintana*. Ed. Fernando Durán López, Alberto Romero Ferrer, Marieta Cantos Casenave. Madrid: Iberoamericana, 2009. 65-134.

Lara Garrido, José. "Cartografía del grupo antequerano del Siglo de Oro". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 299-370.

Lara Garrido, José. "Quintana y la revalorización del romancero: arqueología de un paradigma equívoco, con Góngora al fondo". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010): 97-117.

Lara Garrido, José, ed. *El canon poético de Vicente Espinel: sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas*. Málaga: Analecta Malacitana, 2009.

"Literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)". Número especial. *Criticón* 103-104 (2008).

López Bueno, Begoña. "Retóricas y canon poético en el siglo XVII: los ecos de un disenso". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 49-71.

López Bueno, Begoña, ed. *El canon poético en el siglo XVI: VIII Encuentro internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 21-23 de noviembre de 2006)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008.

López Bueno, Begoña, ed. *El canon poético en el siglo XVII: IX encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 24-26 de noviembre de 2008)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010.

López Bueno, Begoña. "La poesía sevillana del Siglo de Oro: generaciones y semblanzas". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 487-512.

López Poza, Sagrario. "La poesía en bibliotecas particulares notables del siglo XVII". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 19-48.

López Suárez, Mercedes. "Los poetas de Salamanca". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 145-60.

Mañero Lozano, David. "Del concepto de "decoro" a la "teoría de los estilos": consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro". *Bulletin hispanique* 111 (2019): 357-85.

Martínez, Jaime J. "La evolución del canon épico en *Mexicana* de Gabriel Lasso de la Vega". *Edad de Oro* 29 (2010): 169-83.

Molina Huete, Belén. "La floresta de rimas antiguas castellanas de Böhl de Faber: proyecto antológico y canon romántico". *Gramática, canon e historia literaria: estudios de Filología española entre 1750 y 1850*. Ed. Victoriano Gaviño Rodríguez y Fernando Durán López. Madrid: Visor, 2010. 289-326.

Montero, Juan. "Las antologías poéticas en el siglo XVII: la "Flor de diversa poesía" de Miguel de Madrigal (Valladolid, 1605)". *El*

canon poético en el siglo XVII. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 215-40.

Núñez Rivera, Valentín. "Otra poesía sevillana del Siglo de Oro. Entre sales y graciosidad". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 513-37.

Núñez Rivera, Valentín. "Por la dignificación de la poesía religiosa. Deslindes y modelos en un prólogo, de Pedro de Enzinas (1597)". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 21-48.

Núñez Ribera, Valentín. "Una polémica encubierta. Poetas renacentistas en ediciones programáticas (1600-1650)". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 193-213.

Núñez Rivera, Valentín. "Sobre géneros poéticos e historia de la poesía. Los *Discursos* de Faria e Sousa (de la *Fuente de Aganipe* a las *Rimas* de Camoens)". *Edad de Oro* 30 (2011): 179-206.

Osuna, Inmaculada. "Los 'ingenios' españoles vistos por Andrés de Claramonte: perfiles y agrupamientos en la *Letanía moral*". *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Abada, 2010. 437-61.

Osuna, Inmaculada. "Las justas poéticas en la primera mitad del siglo XVII". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 323-65.

Osuna, Inmaculada. "Poesía post-barroca y tipología editorial: producción y carreras literarias en Granada en la segunda mitad del siglo XVII". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 77-107.

Osuna Cabezas, María José. "Algunas reflexiones en torno a las *Advertencias* de Almansa y Mendoza y la canonización de los partidarios de Góngora". *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Abada, 2010. 463-79.

Osuna Cabezas, María José. "Enrique Vaca de Alfaro y su *Lira de Melpómene* en el contexto de la polémica gongorina". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 41-58.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "Lope de Vega y el canon poético". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 367-94.

Pérez-Abadín Barro, Soledad. "Tareas pendientes: la poesía hispano-lusa de los siglos XVI y XVII". *Edad de Oro* 30 (2011): 257-96.

Pérez Lasheras, Antonio. "Gracián y la recepción del canon poético". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 453-74.

Pérez Lasheras, Antonio. "Introducción a la poesía aragonesa de los Siglos de Oro". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 227-44.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Escuela de virtudes y jardín de placeres: poesía, eros y academia en la Valencia áurea". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 189-226.

Ponce Cárdenas, Jesús. "El oro del otoño: glosas a la poesía de Agustín de Salazar y Torres". *Criticón* 103-104 (2008) [Número especial: Literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)]: 131-52.

Rico García, José Manuel. "'Sin poetas hay poéticas': los tratados de preceptiva literaria y el canon en el siglo XVII". *El canon poético en el siglo XVII*. Dir. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 93-123.

Rodríguez de la Flor, Fernando. "Salamanca, la ciudad letrada". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 161-88.

Roses Lozano, Joaquín. "La alhaja en el estiércol: claves geográficas y estéticas de la poesía virreinal (acerca del gongorismo colonial)".

Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 407-44.

Romanos, Melchora. "Lecturas sobre el género de las *Soledades* y el estatuto teórico de la poesía áurea". *Celehis* 19 (2008): 81-96.

Ruiz Casanova, José Francisco. "Canon y *teaching anthologies*: en torno a la enseñanza de la poesía y la pervivencia de ambas". *Signa* 18 (2009): 115-28.

Ruiz Pérez, Pedro. "El 'Canto de Calíope': entre la Arcadia, el Parnaso y la república literaria". *Cervantes en el espejo del tiempo*. Ed. María del Carmen Marín Pina. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 393-430.

Ruiz Pérez, Pedro. "Crónica y celebración de los ingenios novohispanos". *Los límites del Océano. Estudios filológicos de crónica y épica en el Nuevo Mundo*. Ed. Guillermo Serés y Mercedes Serna, con la colaboración de Bernat Castany y Laura Fernández. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2009. 207-235.

Ruiz Pérez, Pedro. "La escala del Parnaso". *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Abada, 2010. 5-100.

Ruiz Pérez, Pedro. "Género y autores: el giro en la cuestión de la poesía". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 269-303.

Ruiz Pérez, Pedro. "Modelos editoriales y perfiles de autor tras el canon áureo (1650-1700). *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 109-24.

Ruiz Pérez, Pedro. *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2008.

Ruiz Pérez, Pedro. "Entre dos parnasos: poesía, institución y canon". *Criticón* 103-104 (2008): 207-31.

Ruiz Pérez, Pedro. "Un 'Subido modo poético': la lírica sacra de Pedro de Espinosa". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 277-306.

Sánchez Robayna, Andrés. "Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 9-30.

Sánchez Robayna, Andrés. "Para un catálogo de los grupos literarios virreinales". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 445-86.

Sánchez Robayna, Andrés. "Para un catálogo del núcleo luso-brasileño de escritores bilingües en portugués y castellano". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 31-58.

Toro Pascua, María Isabel. "Gracián y los poetas de cancionero: del *Arte de ingenio* (1642) a la *Agudeza y arte de ingenio* (1648)". *Conceptos. Revista de Investigación Graciana* 6 (2009): 67-85.

Zugasti, Miguel. "Lorenzo de las Llamosas, escritor de dos mundos y de dos siglos". *Criticón* 103-104 (2008) [Volumen especial: "La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1725)]. 171-206.

Epopeya

Alves, Hélio J. S. "Teoría de la épica en el Renacimiento portugués". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 137-74.

Artois, Florence d'. "Images et genre: De la fonction des images dans deux épopées tragiques de Lope de Vega: *La Jerusalén conquistada*, *La corona trágica*". *Pouvoirs de l'image aux XVe,*

XVIe et XVIIe siècles: Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance. Ed. Marie Couton, Isabelle Fernandes, Christian Jérémie y Monique Vénuat. Clermont-Ferrand: U Blaise Pascal; 2009.

Béhar, Roland. "Virgilio, San Agustín y el problema del poema heroico cristiano (1520-1530)". *Criticón* 105 (2009) [volumen especial: Agustín en España (siglos XVI-XVII). Aspectos de estética]: 57-92.

Cacho Casal, Rodrigo. "La épica burlesca y los géneros poéticos del Siglo de Oro". *Edad de Oro* 30 (2011): 69-92.

Cacho Casal, Rodrigo, ed. *Criticón* [volumen especial sobre la epopeya]. En preparación.

Caravaggi, Giovanni. "Descubrimientos y conquistas en la épica: aspectos del debate teórico". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 205-18.

Echavarren, Arturo. "La catábasis en el *Poema heroico de San Ignacio de Loyola* (1666) de Domínguez Camargo: análisis literario y mitográfico". *Boletín de la Real Academia Española* 90 (2010): 67-88.

Echavarren, Arturo. "'Oficio de centellas'. Notas sobre la materia mitológica en el *Poema heroico* de Domínguez Camargo". *Criticón* 109 (2010): 5-37.

Esteve, Cesc. "Una teoría incompleta: la idea de la poesía épica en las artes poéticas italianas del siglo XVI". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 63-102.

Gagliardi, Donatella. "Entre fábula, épica e historia. Definiciones del género caballeresco en la España del siglo XVI". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 241-68.

Galperin, Karina. "The Dido Episode in Ercilla's *La Araucana* and the Critique of Empire". *Hispanic Review* 77 (2009): 31-67.

González Delgado, Ramiro. "Tradición clásica en *Armas Antárticas* de Juan de Miramontes y Zuázola". *Lemir* 14 (2010): 89-98.

Javitch, Daniel. "El descrédito y la atracción del romanzo caballeresco en la teoría (y en la práctica) épica italiana del siglo XVI". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 219-40.

Leahy, Chad. "*Legant prius et postea despiciant*: Lope y san Jerónimo en la portada de la *Jerusalén conquistada*". *Criticón* 106 (2009): 57-71.

López Grigera, Luisa. "Notas sobre el *Poema heroico a Christo resucitado* de Quevedo a la luz de las retóricas". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 241-56.

Marrero-Fente, Raúl. "Épica, violencia y conquista en los *Actos y hazañas valerosas del capitán Diego Hernández de Serpa* (1564) de Pedro de la Cadena". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 61-72.

Marrero-Fente, Raúl, ed. *Espejo de paciencia*. De Silvestre de Balboa. Madrid: Cátedra, 2010.

Martínez, Jaime J. "La evolución del canon épico en *Mexicana* de Gabriel Lasso de la Vega". *Edad de Oro* 29 (2010): 169-83.

Mazzotti, José Antonio. "Épica barroca y esplendor limeño en el siglo XVII: Rodrigo de Valdés y los límites del nacionalismo criollo". *Los límites del Océano. Estudios filológicos de crónica y épica en el Nuevo Mundo*. Ed. Guillermo Serés y Mercedes Serna, con la colaboración de Bernat Castany y Laura Fernández. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2009. 135-173.

McCloskey, Jason A. *Epic Conflicts: Culture, Conquest and Myth in the Spanish Empire*. Tesis doctoral inédita. Indiana University, 2008.

Méniel, Bruno. "La teoría renacentista de la epopeya en Francia". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 175-202.

Moreno Castillo, Enrique. *Anotaciones al "Poema heroico a Cristo resucitado" de Francisco de Quevedo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

Pitotto, Elisabetta e Iole Scaramuzzi. "Crisi e parodia dell'eroe epico: la *Gatomaquia* di Lope de Vega e la *Batracomiomachia*". *Artifara* 10 (2010): s/p.

Ramírez, Francisco. "Conquista, raza y religión en el episodio de Tegualda: cantos XX y XXI y *La Araucana*". *Revista Chilena de Literatura* 74 (2009): 251-65.

Ruiz Pérez, Pedro. "Garcilaso y Góngora. Las dedicatorias insertas y las puertas del texto". *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Ed. Soledad Arredondo Sirodey, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 49-70.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Cervantes y el césar Carlos de Habsburgo: *Don Quijote* I, 32 y el *Carlo Famoso* (1566), de Luis Zapata de Chaves". *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Eds. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez Onrubia. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009. 639-49.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Lope, historiador de Indias: las fuentes documentales de *La Dragontea*". *Anuario Lope de Vega* 13 (2007): 133-52.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Lope de Vega y la Armada Invencible de 1588: biografía y poses del autor". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 269-90.

Sánchez Jiménez, Antonio. "'Muy contrario a la verdad': los documentos del Archivo General de Indias sobre *La Dragontea* y la polémica entre Lope y Antonio de Herrera". *Bulletin of Spanish Studies* 85 (2008): 569-80.

Serés, Guillermo. "*Ultima America*: los vaticinios imperiales de Ercilla". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*. Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 65-94.

Shields, David S. "Sons of the Dragon; or, The English Hero Revived". *Creole Subjects in the Colonial Americas: Empires, Texts, Identities.* Ed. Ralph Bauer y José Antonio Mazzotti. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009. 101-17.

Soler Gallo, Miguel, ed. "*La Raquel*". De Luis Ulloa Pereira. *Lemir* 13 (2009): 1-28.

Torres, Isabel. "Lope de Vega's *La Gatomaquia* and Positive Garody". *Calíope* 14, 1 (2008): 5-22.

Vega, María José. "Idea de la épica en la España del Quinientos". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 103-36.

Vega, María José y Lara Vilà, eds. *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010.

Vélez Marquina, Elio. "Posicionamiento discursivo del narrador épico colonial de *La Christiada*, de Diego de Hojeda". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 421-33.

Vilà, Lara. "Ética y poder en el Renacimiento. Virgilio, la alegoría histórica y la alegoría política". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 23-60.

Vilà, Lara y Marcela Londoño. "La teoría de la épica en España. Quince prólogos de poemas épicos españoles (1566-1607)". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 271-312.

Wright, Elizabeth R. "From Drake to Draque: An Elizabethan Hero with a Spanish Accent". *Material and Symbolic Circulation between Spain and England, 1554-1604.* Ed. Anne J. Cruz. Aldershot: Ashgate, 2008. 30-38.

Escritoras

Aguilar Salas, Lourdes. "El petrarquismo en sonetos de sor Juana Inés de la Cruz: de la imaginería a la desfiguración". *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Ed. Ignacio Arellano y R. A. Rice. Madrid: Iberoamericana, 2009. 7-25.

Alatorre, Antonio. "Hacia una edición crítica de sor Juana (apéndice)". *Nueva revista de filología hispánica* 57 (2009): 777-82.

Albin, María C. "La sátira en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 11-27.

Arenal, Electa, y Stacey Schlau. *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works*, University of New Mexico Press: 2010 (2ª ed. revisada).

Arenal, Electa. "Sex and Class in the Seventeeth-Century Cloister: Sor Marcela de San Felix's Love Poems to God". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 233-54.

Baranda Leturio, Nieves. "Notas para un cancionerillo de poetas cortesanas del siglo XVI" [Versión completa en http://www.destiempos.com/n19/baranda.htm], *Destiempos. Revista de curiosidad cultural* 19 (2009) [Dosier "Mujeres en la literatura. Escritoras". Ed. Lillian von der Walde y Mariel Reinoso. Publicación en internet]: 8-27.

Barbeito, Isabel. "Marcela, hija y trinitaria de Lope de Vega". *Letras Femeninas* 35, 1 (2009) [Número monográfico *"Mujeres alborotadas": Early Modern and Colonial Women's Cultural Production. A Festschrift for Electra Arenal*"]: 105-126.

Bellini, Giuseppe, "Sátira y humor en Sor Juana" *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 41-57.

Beteta Martín, Yolanda, ed. *Hespaña Libertada. Parte primera*. De Bernarda Ferreira de Lacerda. Madrid: Almudayna, 2011.

Beteta Martín, Yolanda, ed. *Hespaña Libertada. Poema Posthumo. Parte segunda*. De Bernarda Ferreira de Lacerda. Madrid: Almudayna, 2011.

Borrachero Mendíbil, Aránzazu. "El autorretrato en la poesía de Catalina Clara Ramírez de Guzmán". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 81-99.

Borrachero Mendíbil, Aránzazu. "Catalina Clara Ramírez de Guzmán y la construcción literaria de la subjetividad barroca". *Letras Femeninas* 35, 1 (2009) [Número monográfico *"Mujeres alborotadas": Early Modern and Colonial Women's Cultural Production. A Festschrift for Electra Arenal*"]: 85-104.

Carreira, Antonio y Antonio Alatorre, eds. *Soledades* / *Primero sueño*. De Luis de Góngora / Sor Juana Inés de la Cruz. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Carrera, Elena. "Lovesickness and the Therapy of Desire: Aquinas, *cancionero* Poetry, and Teresa of Avila's 'Muero porque no muero'". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 729-42.

Cruz, Anne J. "Words Made Flesh: Luisa de Carvajal's Eucharistic Poetry". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 255-69.

Egido, Aurora. *El águila y la tela. Estudios sobre San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús*. Palma de Mallorca: Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2010.

Estrada, Oswaldo. "Exploraciones del conocimiento místico en tres romances de sor Juana Inés de la Cruz". *Calíope* 14 (2008): 69-86.

Fox, Gwyn. *Subtle Subversions: Reading Golden Age Sonnets by Iberian Women*. Washington: Catholic University of America Press, 2008.

García Valdés, Celsa Carmen. "La Biblia en la obra literaria de sor Juana Inés de la Cruz". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 167-90.

Gasior, Bonnie. "Women' Webs of Dialogic Poetry in Early Modern Spain". *Calíope* 16, 2 (2010): 45-64.

González Roldán, Aurora. *La poética del llanto en sor Juan Inés de la Cruz*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2009.

Grossi, Verónica. "Apuntes para una lectura intertextual del *Primero Sueño* de Sor Juana y las *Soledades* de Góngora". *Letras Femeninas* 35, 1 (2009) [Número monográfico *"Mujeres alborotadas": early modern and colonial women's cultural production. A festschrift for Electra Arenal*"]: 127-148.

Illades Aguiar, Gustavo. "Sor Juana o la poética del silencio (Primera Epístola a los Corintios, 14, 34 según la *Respuesta a Sor Filotea*". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 305-18.

Illades Aguiar, Gustavo. "Poética del silencio en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*". *Signos Literarios* 7 (2008): 9-38.

Kirk, Stephanie. "El parto monstruoso: creación y reproducción biológica en la obra de sor Juana Inés de la Cruz". *Revista Iberoamericana* 75 (2009): 417-33.

Marín Pina, María del Carmen. "Pliegos sueltos poéticos femeninos en el camino del verso al libro de poesía. La singularidad de María Nieto". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 239-67.

Marín Pina, María del Carmen. "Eugenia Buesso, cronista en verso de la entrada de Juan José de Austria en Zaragoza (1669): un texto recuperado" [Versión completa en http://www.destiempos.com/n19/marin.htm], *Destiempos. Revista de curiosidad cultural* 19 (2009) [Dosier "Mujeres en la literatura. Escritoras". Ed. Lillian von der Walde y Mariel Reinoso. Publicación en internet]: 60-81.

Martín, Adrienne L. "Female Burlesque and the Everyday". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 100-22.

Millares, S. "Un siglo de poesía para Sor Juana Inés de la Cruz". *Edad de Oro* 29 (2010): 221-38.

Mujica, Bárbara. *Teresa de Ávila, Lettered Woman*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2009.

Molina Huete, Belén. "Nuevas Flores Poéticas de Pedro Espinosa y Cristobalina Fernández de Alarcón: un reencuentro con olvidados poemas de certamen". *Analecta Malacitana* 26 (2009): 123-45.

Montes Doncel, Rosa Eugenia. "Convenciones del hablante lírico en Luisa de Carvajal: tres personas para un solo sujeto". *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Ed. César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009. 243-56.

Morcillo Expósito, Guadalupe. "Correspondencia de Dña. Luisa de Carvajal y Mendoza con D. Alonso Carvajal y D. Rodrigo Calderón". *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Ed. César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009. 257-63.

Navarro Durán, Rosa. "Foreword: El arte de la dificultad en la lírica femenina de los Siglos de Oro". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. xiii-xxiv.

Neumeister, Sebastian. "Disimulación y rebelión: el 'político silencio' de sor Juana Inés de la Cruz". *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Ed. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor. Varsovia: Uniwersytet Warszawski Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2010. 229-39.

Olivares, Julián. "Género sexuado, género literario y ansiedad autorial en la poesía sacra de sor Violante del Cielo". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 307-334.

Olivares, Julián. "Sor María de la Antigua's *Coloquios* with Examiners, Editors, Saints, and God". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 270-92.

Olivares, Julián. "*Vir melancholicus/femina tristis*: Towards a Poetics of Women's Loss". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 19-50.

Olivares, Julián, ed. *Studies on Women's Poetry of the Golden Age: tras el espejo la musa escribe.* Woodbridge: Tamesis, 2009.

Olivares Zorrilla, Rocío. "Avances en la anotación del *Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz". *Etiópicas* 7 (2011): 64-86.

Olivares Zorrilla, Rocío. "Juan Eusebio Nieremberg y sor Juana Inés de la Cruz". *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Ed. Ignacio Arellano y R. A. Rice. Madrid: Iberoamericana, 2009. 149-165.

Olivares Zorrilla, Rocío. "Refracción e imagen emblemática en el *Primero Sueño*, de Sor Juana". *Studi Latinoamericani/ Estudios Latinoamericanos* 4 (2008): 251-82.

Ortega Sánchez, Delfín. "El sonido del silencio en la mujer de los tiempos modernos: doña Luisa de Carvajal y Mendoza". *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Ed. César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009. 281-92.

Osuna, Inmaculada. "Cristobalina Fernández de Alarcón y la poesía de circunstancias". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 123-48.

Paden, Jeremy. "Eyes Wide Shut: The Paradoxical Hermeneutics of Faith in Sor Juana's Religious Verse". *Calíope* 14, 1 (2008): 95-114.

Pérez-Amador Adam, Alberto. "De los villancicos verdaderos y apócrifos de sor Juana Inés de la Cruz, puestos en metro músico". *Literatura mexicana* 19 (2008): 159-78.

Poot Herrera, Sara. "'Altos superlativos' ¿o una sor Juana sin mesura?". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 367-86.

Poot Herrera, Sara. "Nombres propios y de ocasión cerca de Sor Juana". *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Ed. Ignacio Arellano y R. A. Rice. Madrid: Iberoamericana, 2009. 167-84.

Poot Herrera, Sara. "Pedro de Avendaño, un tercero en conflicto ¿cercano, además, a la *Carta Athenagórica*?". *Fiesta y celebración: discurso*

y espacio novohispano. Ed. M. Méndez. México: Colegio de México, 2009. 263-85.

Powell, Amanda. ""*¡Oh qué diversas estamos, / dulce prenda, vos y yo!*" Multiple Voicings in Love Poems to Women by Marcia Belisarda, Catalina Clara Ramírez de Guzmán, and Sor Violante del Cielo". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 51-80.

Powell, Amanda. "Revisiting the Querelle in María de San José Salazar and Juana Inés de la Cruz: Inciting Disturbances of Patriarchy". *Letras Femeninas* 35, 1 (2009) [Número monográfico *"Mujeres alborotadas": early modern and colonial women's cultural production. A festschrift for Electra Arenal*"]: 211-32.

Rees, Margaret Ann. "Luisa de Carvajal y Mendoza's Paradisal Garden, *lectio divina*, and Ignatian Spiritual Exercises". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 763-73.

Rhodes, Elizabeth. "Gender in the Night: Juan de la Cruz and Cecilia del Nacimiento". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 202-17.

Rivero, Eliana. "Ambigüedades genéricas: Sor Juana y las fronteras de la crítica". *Letras Femeninas* 35, 1 (2009) [Número monográfico *"Mujeres alborotadas": early modern and colonial women's cultural production. A festschrift for Electra Arenal*"]: 191-209.

Rivers, Elias L. "A Note on the Prologue to Sor Juana's *Sueño*". *Calíope* 14 (2008): 87-89.

Romero-Díaz, Nieves. "Poesía femenil en las exequias por Isabel de Borbón: los casos de Leonor de la Cueva y Silva y María Nieto de Aragón". *Calíope* 16, 2 (2010): 9-43.

Sabat de Rivers, Georgina. "El discurso lírico de sor Juana: los poemas de cumpleaños". *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispano*. Ed. M. Méndez. México: Colegio de México, 2009. 227-42.

Sanz Hermida, Jacobo, ed. *Cancionerillo eucarístico de poetisas del Siglo de Oro*. Salamanca: Librería anticuaria Mundus Libri, 2008.

Schlau, Stacey. "María de San Alberto: Bridging Popular and "High" Spanish Poetic Traidtions through the Sacred". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 218-32.

Schwartz, Lía. "Poems by Cristobalina Fernández de Alarcón in Two Famous Baroque Anthologies: *Primera* y *Segunda Parte de las Flores de poetas ilustres* de España". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 149-65.

Sierra, Horacio. *Sanctified Subversives: Righteous and Rebellious Nuns in Early Modern English and Spanish Literature*. Tesis doctoral inédita. University of Florida. 2010.

Thomas, George Anthony. ""La Décima Musa" and the Classical Tradition: Sor Juana Inés and the Poetry of Empire". *Letras Femeninas* 35, 2 (2009): 255-70.

Vidal-Parker, David. "Ver y oír la belleza: representación física de la mujer en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz". *Revista Barroco* 5 (2011): s/p.

Vivalda, Nicolás M. "Sor Juana y el "pernicioso modelo" de Faetón. Lecciones epistemológicas del escarmiento en *Primero sueño*". *Calíope* 16, 2 (2010): 103-125.

Vollendorf, Lisa. ""Llevar una opinión contraria": the evolution of early modern and colonial women's studies". *Letras Femeninas* 35, 1 (2009) [Número monográfico *"Mujeres alborotadas": early modern and colonial women's cultural production. A festschrift for Electra Arenal*"]: 25-42.

Weber, Alison. "Could Women Write Mystical Poetry? The Literary Daughters of Juan de la Cruz". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 185-201.

Weber, Alison, ed. *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009.

Whetnall, Jane. "Hipólita de Narváez and the Leander Sonnet Tradition". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 893-909.

Whitenack, Judith. "Ana Abarca de Bolea: Los lucimientos de las mujeres". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 166-82.

Gay Studies

Santana, Miguel Ángel. *Homometrías: representaciones de deseo homosexual en la literatura del Siglo de Oro español*. Tesis doctoral inédita. University of Texas, Austin. 2008.

Géneros poéticos

Arellano, Ignacio y Antonio Lorente Medina, eds. *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Madrid: Iberoamericana, 2009.

Barrera, Trinidad. "Las fábulas burlescas de Juan del Valle Caviedes (a propósito de Narciso y Eco)". *Edad de Oro* 29 (2010): 31-40.

Bègue, Alain. *"Venga en hora buena": El villancico de finales del siglo XVII*. Valladolid: Universidad de Valladolid (Fastiginia). En preparación.

Bègue, Alain, ed. *Poesía epidíctica del Siglo de Oro: Poesía de elogio*. Vigo: Academia del Hispanismo (El Parnaso olvidado, 1), 2011.

Bègue, Alain. "Juicio de Paris desde las bodas de Peleo y Tetis, de José Trejo Varona: estudio y edición de una fábula mitológica burlesca de las postrimerías del siglo XVII". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 277-319.

Bègue, Alain y Jesús Ponce Cárdenas, eds. *Lectura y Signo: Revista de literatura* 5 (2010) [Número monográfico *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*].

Blanco, Mercedes. "El *Panegírico al duque de Lerma* como poema heroico". *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce

Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 11-56.

Cacho Casal, Rodrigo. "La épica burlesca y los géneros poéticos del Siglo de Oro". *Edad de Oro* 30 (2011): 69-92.

Caravaggi, Giovanni. "Hacia la invención de la epístola poética en España". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 139-48.

Chivite Tortosa, Eduardo. *La sátira contra la mala poesía: antología de poesía satírica del Siglo de Oro*. Córdoba: Berenice, 2008.

Domínguez Caparrós, José. "De métrica burlesca". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 77-92.

Escobar Borrego, Francisco Javier. "Caracterización genérica y referentes mítico-simbólicos en la poesía española del Barroco tardío". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 143-63.

Fernández, Teodosio. "Épica culta y barroco hispanoamericano". *Edad de Oro* 29 (2010): 69-84.

Garrote Bernal, Gaspar. "Espinel en la variedad de la epístola horaciana". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 329-72.

Gianesin, Ornella. "La 'Carta embiada de don Hierónimo de Urrea al duque de Sessa sobre la presa del duque de Saxonia'". *El corazón de la Monarquía. La Lombardía in età spagnola*. Ed. Giuseppe Mazzocchi. Pavia: Ibis, 2010. 155-190.

Jiménez Ruiz, José. "La poesía epistolar de Andrés Rey de Artieda". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 271-96.

Lara Garrido, José, ed. *El canon poético de Vicente Espinel: sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas*. Málaga: Analecta Malacitana, 2009.

Lara Garrido, José, ed. *La epístola poética del Renacimiento español*. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009.

López Poza, Sagrario. "El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)". *Bulletin of Hispanic Studies* 85 (2008): 821-38.

Lorente, Antonio. "La figura del borracho en la poesía satírico-burlesca de Valle y Caviedes". *Edad de Oro* 29 (2010): 149-67.

Mañero Lozano, David. "Del concepto de "decoro" a la "teoría de los estilos": consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro". *Bulletin hispanique* 111 (2009): 357-85.

Martos Pérez, María D. "La fábula mitológica en la pluritemática manierista. A propósito de la "Silva al elemento del aire" de Agustín de Tejada Páez.". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 69-108.

Molina Huete, Belén. "Para una cronología de la epístola poética del Siglo de Oro". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 373-93.

Molina Huete, Belén. "De rarezas y chanzas (I): la *Fábula burlesca de Apolo y Leucótoe* por Juan de Matos Fragoso". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 189-210.

Navascués, Javier de. "Lo que cantó Sor Juana a los reyes de España: loas en celebración de los cumpleaños reales". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro.* Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 123-140.

Núñez Rivera, Valentín. "Sobre géneros poéticos e historia de la poesía. Los *Discursos* de Faria e Sousa (de la *Fuente de Aganipe* a las *Rimas* de Camoens)". *Edad de Oro* 30 (2011): 179-206.

Núñez Rivera, Valentín. "Otra poesía sevillana del Siglo de Oro. Entre sales y graciosidad". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 513-37.

Olivares, Julián. "Género sexuado, género literario y ansiedad autorial en la poesía sacra de sor Violante del Cielo". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 307-334.

Osuna, Inmaculada. "La *Fábula de Acteón* de Antonio Mira de Amescua y la tradición ejemplarizante del mito". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 109-28.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Elegías y elogios cortesanos.* De Lope de Vega Carpio. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

Pérez-Abadín Barro, Soledad. "La *Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre como poemario pastoril: visión de conjunto". *Criticón* 105 (2009): 85-116.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Delicaturas y modos nuevos de la poesía renacentista: las epístolas de Gutierre de Cetina". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 173-210.

Ponce Cárdenas, Jesús. "De un epilio inédito y un poeta desconocido: Céfalo y Procris, de Antonio Cuadrado Maldonado". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 151-88.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Eros nupcial: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea*"*. *eHumanista* 15 (2010): 176-208.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Formas breves y géneros epideícticos entre Tasso y Góngora. El ciclo de los marqueses de Ayamonte". *Romanische Forschungen* 122 (2010): 183-219.

Rico García, José Manuel. "La hibridación de lo culto y lo popular en una canción de Góngora de 1620". *Rassegna Iberistica* 90 (2009): 27-41.

Rivers, Elias L. "The Horatian Epistle and Its Introduction into Spanish Literature". *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain.* Newark: Juan De La Cuesta, 2009.

Rivers, Elias L. "Problems of Genre in Golden Age Poetry". *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain.* Newark: Juan De La Cuesta, 2009.

Romanos, Melchora. "Lecturas sobre el género de las *Soledades* y el estatuto teórico de la poesía áurea". *Celehis* 19 (2008): 81-96.

Roses, Joaquín. "La *Grandeza mexicana*: ámbito y orbe de un poema descriptivo". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro.* Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 227-54.

Ruiz Pérez, Pedro. "Género y autores: el giro en la cuestión de la poesía". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 269-303.

Ruiz Pérez, Pedro. "Un 'Subido modo poético': La lírica sacra de Pedro de Espinosa". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 277-306.

Torres, Isabel. "Outside In: The Subject(s) at Play in *Las rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge: Tamesis, 2008. 91-106.

Rivers, Elias L. "Genres and Voices in the *Viaje del Parnaso*". *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain.* Newark: Juan De La Cuesta, 2009.

Vélez Sainz, Julio. "La ruda zampoña de Polifemo: autorrepresentación y parodia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010): 214-30.

Hispanismo

Azaustre, Antonio y Santiago Fernández Mosquera, "Panorama y perspectivas de los estudios sobre literatura española áurea". *Ínsula* 739-740 (2008): 1.

Cacho, Rodrigo. "Los estudios del Siglo de Oro en el Reino Unido e Irlanda". *Ínsula* 739-740 (2008): 17-19.

Chen, Kaixian. "La literatura del Siglo de Oro de España en China". *Ínsula* 739-740 (2008): 4.

Ehrlicher, Hanno. "Quevedo en Alemania". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 95-111.

Fernández, Jaime. "El Siglo de Oro de España en Japón". *Ínsula* 739-740 (2008): 25-26.

García Aguilar, Ignacio. "Sobre poesía del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión (2006-2008)". *Etiópicas* 5 (2009): 88-161.

Garrote Bernal, Gaspar. "Español en Red 1.1: e-bibliografía sobre poesía del Siglo de Oro. (Generalidades; Garcilaso y la primera promoción)". *AnMal Electrónica* 28 (2010).

Gómez Canseco, Luis y Valentín Núñez Rivera. "Estudios literarios en torno al Siglo de Oro". *Ínsula* 771 (2011): 14-15.

González, Aurelio, "Los Siglos de Oro e Iberoamérica". *Ínsula* 739-740 (2008): 22-23.

Marañón Ripoll, Miguel. "Internet y los estudios áureos". *Ínsula* 739-740 (2008): 28-30.

Maurya, Vibha. "El Siglo de Oro y su recepción en India". *Ínsula* 739-740 (2008): 26-28.

Nider, Valentina. "Relaciones histórico-literarias entre Italia y España en el Siglo de Oro". *Ínsula* 739-740 (2008): 14-16.

Rico García, José Manuel. "Apuntes sobre el estado actual de los estudios de la lírica áurea". *Ínsula* 739-740 (2008): 8-10.

Roig Miranda, Marie. "Estado de los estudios sobre el Siglo de Oro en Francia y Bélgica". *Ínsula* 739-740 (2008): 12-14.

Roig Miranda, Marie. "La recepción de Quevedo en Francia". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 235-61.

Schwartz, Lía. "La cultura áurea desde el hispanismo norteamericano: nuevas perspectivas críticas". *Ínsula* 739-740 (2008): 20-22.

Suárez, Juan Luis. "Los estudios del Siglo de Oro en Canadá". *Ínsula* 739-740 (2008): 19-20.

Strosetzki, Christoph. "Investigaciones acerca de la literatura española del Siglo de Oro en Alemania (2003-2007)". *Ínsula* 739-740 (2008): 11-12.

Ulla Lorenzo, Alejandra. "Nuevas tecnologías y literatura áurea: recursos y herramientas". *Ínsula* 739-740 (2008): 30-32.

Vollendorf, Lisa. ""Llevar una opinión contraria": The Evolution of Early Modern and Colonial Women's Studies". *Letras Femeninas* 35, 1 (2009) [Número monográfico *"Mujeres alborotadas": Early Modern and Colonial Women's Cultural Production. A Festschrift for Electra Arenal*"]: 25-42.

Historia y poesía

Sánchez Jiménez, Antonio. "Lope, historiador de Indias: las fuentes documentales de *La Dragontea*". *Anuario Lope de Vega* 13 (2007): 133-52.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Lope de Vega y la Armada Invencible de 1588: biografía y poses del autor". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 269-90.

Sánchez Jiménez, Antonio. "'Muy contrario a la verdad': los documentos del Archivo General de Indias sobre *La Dragontea* y la polémica entre Lope y Antonio de Herrera". *Bulletin of Spanish Studies* 85 (2008): 569-80.

Shields, David S. "Sons of the Dragon; or, The English Hero Revived". *Creole Subjects in the Colonial Americas: Empires, Texts, Identities.* Ed. Ralph Bauer y José Antonio Mazzotti. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009. 101-17.

Wright, Elizabeth R. "From Drake to Draque: An Elizabethan Hero with a Spanish Accent". *Material and Symbolic Circulation between Spain and England, 1554-1604*. Ed. Anne J. Cruz. Aldershot: Ashgate, 2008. 30-38.

Imagología

Fernández Mosquera, Santiago. "El 'otro' como definidor del 'yo' en el Siglo de Oro: la estrategia imagológica". *RILCE* 26 (2010): 52-61.

El libro de poemas

Alonso Veloso, María José. "La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y contenido de la 'Musa décima'". *La Perinola* 12 (2008): 269-334.

Álvarez Amo, Francisco Javier. "Poesía y géneros editoriales entre dos siglos". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 313-29.

Amselem-Szende, Line. "Voz y muerte de un joven poeta. Las piezas liminares de *Divina poesía* de Juan Luque (Lisboa, 1608). *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVII)*. Ed. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 71-90.

Baranda Leturio, Nieves. "Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos para las tomas de velo. Deslindes preliminares". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 269-96.

Barbu, Lucia Gabriela. "Introspección, racionalidad y expresión mística en las *Rimas sacras* de Lope de Vega". *El Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH; 2009. 59-69.

Cabello Porras, Gregorio. "Las *Varias poesías* (1591) de Hernando de Acuña: de Garcilaso a Boscán. El tránsito del humanismo militar a la 'nueva lengua poética'". *Dicenda* 26 (2008): 5-61.

Campa, Mariano de la. "La edición de textos poéticos en castellano del Siglo de Oro". *Edad de Oro* 28 (2009): 41-58.

Carreño, Antonio. "'Amor de Dios en portugués sentido': Las *Rimas sacras*, de Lope de Vega". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 49-78.

Dadson, Trevor. *Historia de la impresión de las* Rimas *de Lupercio y Leonardo de Argensola*. Zaragoza: Fundación Fernando el Católico, 2010.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Herrera vindicado: los preliminares de los *Versos* (Sevilla, 1619) a la luz de la polémica gongorina". *Archivo Hispalense* 276-278 (2008): 157-68.

Di Stefano, Giuseppe. "El romance entre poetas, críticos y libros de poesía en los albores de la modernidad. Tres calas y algunos sondeos". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 129-162.

Estévez Molinero, Ángel. " "Licencia de imprimir damos": libros y avatares en la difusión de la poesía novohispana (1675-1710)". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 43-67.

Gallego Zarzosa, Alicia. ""Heráclito cristiano": la construcción del arrepentimiento". *La Perinola* 13 (2009): 249-61.

García Aguilar, Ignacio. "De Trento al Parnaso (II): aprobación textual y sanción poética en los poemarios impresos del siglo XVII". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 241-67.

García Aguilar, Ignacio. "Trocar el libro por la baraja: eutrapelia y poemario impreso". . *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 103-128.

García Aguilar, Ignacio. *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur, 2009.

Güell, Mónica. "Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro. Estrategias de escritura y poder". *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVII)*. Ed. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 19-36.

Hidalgo, José Manuel. "La doctrina agustiniana de doce sonetos en las *Rimas sacras* de Lope de Vega". *Calíope* 15 (2009): 39-62.

Leahy, Chad. "Entre Lope y Padecopeo: la traducción en los *Soliloquios amorosos*". *Anuario Lope de Vega* 13 (2007): 73-92.

López Fonseca, Antonio. "Tradición clásica en el *Laurel de Apolo* de Lope de Vega". *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos* 29 (2009): 121-44.

Marín Pina, María del Carmen. "Pliegos sueltos poéticos femeninos en el camino del verso al libro de poesía. La singularidad de María Nieto". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 239-67.

Moll, Jaime. "Sobre la historia de la primera edición de *Las obras* de Jorge de Montemayor". *Voz y Letra* 19 (2008): 3-7.

Osuna, Inmaculada y Víctor Infantes. "Paredes de versos dibujadas. Fábrica y materia del cartel poético barroco (1650-1700)". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 163-238.

Pérez-Abadín Barro, Soledad. "La *Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre como poemario pastoril: visión de conjunto". *Criticón* 105 (2009): 85-116.

Ruiz Pérez, Pedro. "La edición zaragozana a mediados del siglo XVII y la sistematización del libro de poesía". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 69-101.

Ruiz Pérez, Pedro. "Modelos editoriales y perfiles de autor tras el canon áureo (1650-1700). *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 109-24.

Ruiz Pérez, Pedro. *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.

Ruiz Pérez, Pedro, ed. *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*].

Sánchez Jiménez, Antonio. "'Verde primavera', 'si es cantar llorar en ellas:' metáforas de biografía lírica en las *Rimas sacras* (1614), de Félix Lope de Vega Carpio". *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 79-98.

Torres, Isabel. "Interloping Lope: Transformation and Tomé de Burguillos". *Bulletin of Spanish Studies* 85 (2008): 273-88.

Torres, Isabel. "Outside In: The Subject(s) at Play in *Las rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge: Tamesis, 2008. 91-106.

Manuscrito, impreso, edición

Alatorre, Antonio. "Hacia una edición crítica de sor Juana (apéndice)". *Nueva revista de filología hispánica* 57 (2009): 777-82.

Alonso Veloso, María José. "La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y contenido de la 'Musa décima'". *La Perinola* 12 (2008): 269-334.

Amselem-Szende, Line. "Voz y muerte de un joven poeta. Las piezas liminares de *Divina poesía* de Juan Luque (Lisboa, 1608). *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVII)*. Ed. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 71-90.

Arredondo, María Soledad, Pierre Civil y Michel Moner, eds. *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVII)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2009.

Baranda Leturio, Nieves. "Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos para las tomas de velo. Deslindes preliminares". *Bulletin*

Hispanique 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 269-96.

Baras Escolá, Alfredo. "Un romancero desconocido: *Flor de varios romances nvevos. Primera, segunda y tercera parte* (Lisboa, Manuel de Lyra, 1591)". *Boletín de la Real Academia Española* 90 (2010): 5-35.

Bègue, Alain. "De leyes y poetas. La poesía de entre siglos a la luz de las aprobaciones (siglos XVII-XVIII)". *Paratextos en la Literatura Española (siglos XV-XVII)*. Ed. Pierre Civil, Michel Moner y María Soledad Arredondo. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 91-107.

Bermejo, José B. "La tecnología de impresión en el Siglo de Oro". *Edad de Oro* 28 (2009): 7-18.

Blecua, Alberto. "Defensa e ilustración de la crítica textual". *Edad de Oro* 28 (2009): 19-28.

Botta, Patrizia. "Problemas filológicos de un texto impreso". *Edad de Oro* 28 (2009): 29-40.

Buiguès, Jean-Marc. "Los anuncios de impresos poéticos en la *Gaceta de Madrid*". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 331-66.

Cacho, María Teresa. *Manuscritos hispánicos de las Bibliotecas de Parma y Bolonia*. Kassel: Reichenberger, 2009.Campa, Mariano de la. "La edición de textos poéticos en castellano del Siglo de Oro". *Edad de Oro* 28 (2009): 41-58.

Campa, Mariano de la. "La edición de textos poéticos en castellano del Siglo de Oro". *Edad de Oro* 28 (2009): 41-58.

Canet, José Luis. "Algunas reflexiones sobre el proceso de edición en el siglo XVI y la bibliografía textual". *Edad de Oro* 28 (2009): 59-72.

Carreira, Antonio, "El paratexto en los manuscritos poéticos del Siglo de Oro". *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVII)*. Ed. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 37-48.

Cid, J. Antonio. "Paratextos "interliminares" en el Romancero viejo y tradicional. Estribillos, invocaciones y responderes". *Paratextos en*

la literatura española (siglos XV-XVII). Ed. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 3-18.

Cruz, Anne J. "Teresa Guerra, poeta entre el Barroco y la Ilustración". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 297-312.

Dadson, Trevor J. "La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 13-42.

Dadson, Trevor J. "La imprenta manual y los textos poéticos". *Edad de Oro* 28 (2009): 73-104.

Dadson, Trevor J. *Historia de la impresión de las* Rimas *de Lupercio y Leonardo de Argensola*. Zaragoza: Fundación Fernando el Católico, 2010.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Díaz de Rivas, Anotaciones y defensas a la 'Primera Soledad', nota 198: algunas claves de la poética gongorina". *Lo real imaginado, soñado, creado. Realidad y literatura en las letras hispánicas*. Ed. Begoña Regueiro Salgado y Ana María Rodríguez. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 107-17.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Herrera vindicado: los preliminares de los *Versos* (Sevilla, 1619) a la luz de la polémica gongorina". *Archivo Hispalense* 276-278 (2008): 157-68.

Di Stefano, Giuseppe. "El romance entre poetas, críticos y libros de poesía en los albores de la modernidad. Tres calas y algunos sondeos". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 129-162.

Domínguez Búrdalo, José y Antonio Sánchez Jiménez. "El dogma de la Inmaculada Concepción como arma de confrontación territorial en la Sevilla del siglo XVII". *RILCE* 26 (2010): 303-24.

Domínguez Búrdalo, José y Antonio Sánchez Jiménez. "El mundo del libro a través de las relaciones clientelares en la Sevilla de entresiglos (1582-1621)". *RILCE* 25 (2009): 256-318.

Elia, Paola. "Ecdótica y hermenéutica: el problema de la censura en la transmisión de la *Llama* de san Juan de la Cruz". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 253-62.

Estévez Molinero, Ángel. " "Licencia de imprimir damos": libros y avatares en la difusión de la poesía novohispana (1675-1710)". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 43-67.

Étienvre, Françoise. "Fortuna editorial de la poesía del siglo XVII en la primera mitad del siglo XVIII". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 183-98.

García Aguilar, Ignacio. "De Trento al Parnaso (II): aprobación textual y sanción poética en los poemarios impresos del siglo XVII". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 241-67.

García Aguilar, Ignacio. "Tras el Parnaso (1648): aproximación a modelos editoriales de mediados del XVII". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 61-76.

García Aguilar, Ignacio. "Trocar el libro por la baraja: eutrapelia y poemario impreso". . *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 103-128.

García Aguilar, Ignacio. *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur, 2009.

Güell, Mónica. "Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro. Estrategias de escritura y poder". *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVII)*. Ed. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 19-36.

Jauralde Pou, Pablo, Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, eds. *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*. Madrid: Castalia, 2010.

Jauralde Pou, Pablo, Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, eds. *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*. Madrid: Castalia, 2009.

Marín Cepeda, Patricia. "Sobre una obra áurea que no obtuvo licencia de impresión. Noticia y edición de los sonetos perdidos de Gálvez de Montalvo, del *Libro de la pasión*, hallados en el manuscrito corsiniano 970 de la Biblioteca de la Accademia Nazionale dei Lincei". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 333-42.

Marín Pina, María del Carmen. "Pliegos sueltos poéticos femeninos en el camino del verso al libro de poesía. La singularidad de María Nieto". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 239-67.

Molina Huete, Belén. "Nuevas Flores Poéticas de Pedro Espinosa y Cristobalina Fernández de Alarcón: un reencuentro con olvidados poemas de certamen". *Analecta Malacitana* 26 (2009a): 123-45.

Moll, Jaime. "Sobre la historia de la primera edición de *Las obras* de Jorge de Montemayor". *Voz y Letra* 19 (2008): 3-7.

Montero, Juan. "El ms. Span 56 de la Houghton Library (Universidad de Harvard): índice topográfico". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 343-54.

Montero, Juan. "Las antologías poéticas en el siglo XVII: la "Flor de diversa poesía" de Miguel de Madrigal (Valladolid, 1605)". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 215-40.

Montero, Juan. "Un soneto de Fernando de Herrera impreso en la *Segunda parte del Romancero general* (Valladolid, 1605). Estudio general". *Boletín de la Real Academia Española* 90 (2010): 253-263.

Morata Pérez, Jesús M. "Una antología poética en la muerte del obispo Juan Alonso Moscoso (1614), con un soneto de Luis Martín de la Plaza adaptado para sus funerales". *AnMal Electrónica* 30 (2011): 91-140.

Núñez Rivera, Valentín. "Por la dignificación de la poesía religiosa. Deslindes y modelos en un prólogo, de Pedro de Enzinas (1597)". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 21-48.

Osuna, Inmaculada y Víctor Infantes. "Paredes de versos dibujadas. Fábrica y materia del cartel poético barroco (1650-1700)". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 163-238.

Osuna, Inmaculada. "Poesía post-barroca y tipología editorial: producción y carreras literarias en Granada en la segunda mitad del siglo XVII". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 77-107.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Amarilis, égloga.* 1633. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Universidad de Castilla la Mancha, 2010.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

Rey, Alfonso. "Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (III)". *La Perinola* 12 (2008): 367-72.

Ruiz Pérez, Pedro. "La edición zaragozana a mediados del siglo XVII y la sistematización del libro de poesía". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 69-101.

Ruiz Pérez, Pedro. "El prólogo de Francisco de Medina a las *Anotaciones*: poesía, imperio y ciudad". *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*. Ed. Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2010. 117-45.

Ruiz Pérez, Pedro. "'El riesgo que corren los que comunican sus escritos con el vulgo': las encrucijadas de Juan de la Cueva". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María

Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 515-35.

Ruiz Pérez, Pedro. "Modelos editoriales y perfiles de autor tras el canon áureo (1650-1700). *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 109-24.

Ruiz Pérez, Pedro. "Garcilaso y Góngora. Las dedicatorias insertas y las puertas del texto". *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Ed. Soledad Arredondo Sirodey, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 49-70.

Ruiz Pérez, Pedro. "Modelos editoriales y perfiles de autor tras el canon áureo (1650-1700). *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 109-24.

Ruiz Pérez, Pedro. *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.

Ruiz Pérez, Pedro, ed. *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*].

Seroussi, Edwin. *Incipitario sefardí: el cancionero judeoespañol en fuentes hebreas (siglos XV-XIX)*. Con la colaboración de Rivka Havassy y la participación de Paloma Díaz-Mas et al. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

Thomas, Werner. "La infraestructura de la globalización: la imprenta flamenca y la construcción del imperio hispánico en América". *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy: Flandes, Países Bajos y el Mundo Hispánico en los siglos XVI-XVII*. Ed. Patrick Collard, Miguel Norbert Ubarri y Yolanda Rodríguez Pérez. Gante: Academia, 2009. 45-72.

Vega, María José. "Idea de la épica en la España del Quinientos". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 103-36.

Vilà, Lara y Marcela Londoño. "La teoría de la épica en España. Quince prólogos de poemas épicos españoles (1566-1607)". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed.

María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 271-312.

Material Studies

Alvar-Ezquerra, Alfredo. "Comer y 'ser' en la corte del rey católico. Mecanismos de diferenciación social en el cambio de siglo". *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2009. 295-320.

Bass, Laura S. y Amanda Wunder. "The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima". *Hispanic Review* 77 (2009): 97-144.

Fernández Mosquera, Santiago. "El tabaco en el XVII: entre lo cotidiano y lo literario. La paradoja del 'doctor tabaco' en Quevedo y el entremés *El médico del tabaco*". *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2009. 321-37.

Fuchs, Barbara. *Exotic Nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

García García, Bernardo. "Regalos diplomáticos y bienes suntuarios en la corte española (1580-1665)". *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2009. 213-51.

García Santo-Tomás, Enrique. "Outside Bets: Disciplining Gamblers in Early Modern Spain". *Hispanic Review* 77 (2009): 147-64.

García Santo-Tomás, Enrique, ed. *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Madrid: Iberoamericana, 2009.

López Álvarez, Alejandro. "Los vehículos representativos en la configuración de la corte virreinal: México y Lima, 1590-1700". *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*.

Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2009. 269-91.

Rivers, Elias L. "Nature, Arte and Science in Spanish Poetry of the Renaissance". *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain.* Newark: Juan De La Cuesta, 2009.

Ruiz Pérez, Pedro. "Días lúdicos: juego, ocio y literatura". *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2009. 35-58.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Bodegones poéticos: pintura, fruta y hortalizas como bienes de consumo moral y literario en Lope de Vega y Luis de Góngora". *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2009. 191-210.

Música y poesía

Barrio Olano, José Ignacio. "Más sobre 'convertido en viola' en *Oda a la Flor de Gnido*, de Garcilaso de la Vega". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 43-48.

Delahaye-Grélois, Séverine. "Horacio cristiano. El *De musica* de san Agustín en la obra poética de fray Luis de León". *Criticón* 107 (2009): 93-103.

Josa, Lola y Mariano Lambea. *Manojuelo poético-musical de Nueva York: (The Hispanic Society of America)*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

Lambea, Mariano y Lola Josa. *Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa*. Vol. III. Madrid: Sociedad Española de Musicología/CSIC, 2011.

Lambea, Mariano y Lola Josa, eds. *Libro de tonos humanos (1655-1656)*. Vol. IV. Madrid: CSIC, 2010.

Llergo, Eva. "Villancicos paralitúrgicos navideños y coplas para cantar en Navidad: diferencias y semejanzas en el curso de una tradición".

Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro. Dir. José María Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 391-412.

Llopis, Nuria y Celia Martín, eds. *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa: Concordancias entre el manuscrito 2478 de la Biblioteca Nacional de España y el manuscrito Sutro, SMMS-M1, de la Biblioteca Sutro de San Francisco, California*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2009.

Ortiz, Mario A. "Mysticism and Early Modern Musical-Cosmological Paradigms". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Allison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 247-57.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Elegías y elogios cortesanos.* De Lope de Vega Carpio. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

Pérez Ruano, Fernando. "Música, canto y danza en torno al *Arte nuevo de hacer comedias*". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 807-16.

Vélez Sainz, Julio. "La ruda zampoña de Polifemo: autorrepresentación y parodia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010): 214-30.

Pedagogía y poesía

Darst, David H. "Teaching Luis de León's Mystical Poetry as Pilgrimage". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Alison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 240-46.

Griffin, Nigel, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson, eds. *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Woodbridge, England: Tamesis, 2008.

Mancing, Howard. "Reading 'Noche oscura' Twice". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Alison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 202-207.

Pedraza Jiménez, Felipe B. *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del "monstruo de la naturaleza"*. Madrid: EDAF, 2009.

Pedraza Jiménez, Felipe B. *Lope de Vega. Vida y literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2008.

Ruiz Casanova, José Francisco. "Canon y *teaching anthologies*: en torno a la enseñanza de la poesía y la pervivencia de ambas". *Signa* 18 (2009): 115-28.

Samson, Alexander y Jonathan Thacker, eds. *A Companion to Lope de Vega*. Woodbridge: Tamesis, 2008.

Weber, Alison, ed. *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009.

Pervivencias

Arellano Ayuso, Ignacio, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja, eds. *Lope de Vega, maestro del 27: (antología poética del Fénix publicada por "Cruz y Raya" en 1935)*. Pamplona: GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra) / Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009.

Calvo Carilla, José Luis. "Quevedo en la encrucijada literaria y estética de los años veinte". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 21-36.

Campa Gutiérrez, Mariano de la. "El Romancero Nuevo en la segunda mitad del siglo XIX (1856-1899)". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 185-96.

Chemris, Crystal. "Continuities of Góngora in Darío's Swan Poems: On the Poetics of Rape, Colonialism, and Modernity". *Calíope* 16, 2 (2010): 83-102.

Cózar, Rafael de. "La fusión de las artes. Del Barroco a la Modernidad". *Imagen en el verso: del siglo de oro al siglo XX: exposición: 27 de marzo a 18 de mayo de 2008*. Ed. José María Díez Borque y José Paulino Ayuso. Madrid: Biblioteca Nacional, 2008. 17-35.

Díez Borque, José María y José Paulino Ayuso. *Imagen en el verso: del siglo de oro al siglo XX: exposición: 27 de marzo a 18 de mayo de 2008*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2008.

Ehrlicher, Hanno. "Quevedo en Alemania". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 95-111.

Escarpín Gual, Montserrat. "Garcilaso de la Vega y Pedro Salinas: *la voz a ti debida*". *Revista de literatura* 70 (2008): 553-75.

Fabry, Geneviève. "Hadewijch y santa Teresa en la poesía de Gelman: la enunciación como lugar utópico". *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy: Flandes, Países Bajos y el Mundo Hispánico en los siglos XVI-XVII*. Ed. Patrick Collard, Miguel Norbert Ubarri y Yolanda Rodríguez Pérez. Gante: Academia, 2009. 195-205.

Fernández, Teodosio. "Lectura surrealista del Barroco: Sor Juana Inés de la Cruz y Octavio Paz". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro.* Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 95-122.

García-Bryce, Ariadna. "Borges criollista y clásico: cambio y continuidad en su lectura de Quevedo". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 113-30.

Gorga López, Gemma. "Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés". *Dicenda* 27 (2009): 83-100.

Gutiérrez, Carlos M. "Quevedo y los poetas norteamericanos contemporáneos". *La Perinola* 14 (2010): 259-73.

Künstler-Langner, Danuta. "Influences of Spanish Mysticism in Polish Baroque Poetry and Culture". *La cultura del barroco español*

e iberoamericano y su contexto europeo. Ed. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor. Varsovia: Uniwersytet Warszawski Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2010. 201-05.

Lara Garrido, José. "Quintana y la revalorización del romancero: arqueología de un paradigma equívoco, con Góngora al fondo". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010): 97-117.

Lara Garrido, José. "Prolegómenos para una relección de las *Poesías selectas castellanas* (1807-1833) de Quintana". *La patria poética. Estudios sobre literatura y política en la obra de Manuel José Quintana*. Ed. Fernando Durán López, Alberto Romero Ferrer, Marieta Cantos Casenave. Madrid: Iberoamericana, 2009. 65-134.

Lara Garrido, José. "Materiales para una arqueología de la literatura española del Siglo de Oro. II. Las *Observaciones* a las *Poesías castellanas* (Madrid, 1830) de Manuel José Quintana". *Analecta Malacitana* 31 (2008): 152-274.

Mata Induráin, Carlos. "Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el *Arte nuevo* al fondo". *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. José Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin) (2011): 119-43.

Mercado García, Leticia. "'Postrer ruido': el homenaje de Blas de Otero a Francisco de Quevedo". *MLN* 125 (2010): 391-405.

McGrath, David. "Lope as Icon". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge: Tamesis, 2008. 269-84.

Millares, Selena. "Un siglo de poesía para sor Juana Inés de la Cruz". *Edad de Oro* 29 (2010): 221-38.

Patricio, Germán de "Recepción diacrónica de Quevedo: manipulador manipulado, símbolo colectivo". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 191-234.

Pérez Cuenca, Isabel. "Recepción y transmisión de la obra literaria de los hermanos Argensola (siglos XVIII y XIX)". *Argensola* 119 (2009): 265-321.

Pérez Magallón, Jesús. "Góngora y su ambigua apropiación en el tiempo de los novatores". *Criticón* 103-104 (2008): 119-30.

La Perinola 15 (2011) [Ejemplar monográfico sobre *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*].

Profeti, Maria Grazia. "El *Arte nuevo* y el Siglo de las Luces". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 69-86.

Rivero Iglesias, Carmen. "Lessing y el *Arte nuevo de hacer comedias* en la Alemania del siglo XVIII". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 845-56.

Rodríguez Cuadros, Evangelina. "Ortega y los dos teatros: a propósito del *Arte nuevo*". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 87-110.

Roig Miranda, Marie. "La recepción de Quevedo en Francia". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 235-61.

Santonja, Gonzalo. "El mundo por montera de *Cruz y Raya*". *Lope de Vega, maestro del 27 (antología poética del Fénix publicada por* Cruz y Raya *en 1935)*. Ed. Ignacio Arellano, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja. Pamplona: GRISO, 2009. 9-40.

Pintura (artes gráficas) y poesía

Agudo Romeo, María del Mar. "Animales, monstruos y plantas, símbolos de la mujer en la literatura emblemática". *Antiguos y modernos: presencias clásicas, de la Antigüedad al siglo XXI*. Ed. Mª Teresa Muñoz García de Iturrospe. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2009. 175-216.

Aizpuru Cruces, Monserrat Georgina "La emblemática en las imágenes jesuitas novohispanas del templo de la Santísima Trinidad en Guanajuato". *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* Ed. Rafael García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent. Vol. 1. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008. 139-50.

Aldama Roy, Ana Mª. "El símbolo político del nogal en los *Emblemata centum regio politica* de Juan de Solórzano". *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* Ed. Rafael García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent. Vol. 1. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008. 151-66.

Alonso Rey, Mª Dolores. "Pobreza y riqueza en los libros de emblemas españoles". *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* Ed. Rafael García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent. Vol. 1. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008. 185-202.

Andrés, Gabriel. "Estrategias de emblematización de los componentes del ciclo festivo del barroco valenciano". *Emblemática y religión en la Península ibérica (Siglo de Oro)*. Ed. Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 9-25.

Antón, Beatriz. "La elocuencia en los libros de emblemas latinos de los siglos XVI y XVII". *Quaderns de Filologia* 69 (2009) [número especial: *Litterae Humanoires. Del Renacimiento a la Ilustración. Homenaje al profesor José María Estellés*. Ed José María Maestre Maestre, Jordi Pérez Durà y Ferrán Grau]: 39-58.

Antón, Beatriz. "Los *Emblemata centum regio politica* (Madrid, 1653) de Juan de Solórzano". *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* Ed. Rafael García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent. Vol. 1. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008. 249-68.

Aranda, María. "Hypotypose et "spectacle inhumain": un sonnet descriptif de Lope de Vega, au triomphe de Judith". *Description et fiction de*

Jean de La Croix à Vargas Llosa: l'inquiétante étrangeté de l'écriture descriptive. Ed. María Aranda, 2008. Rennes: Université de Rennes, 2008. 109-116.

Arellano, Ignacio y María Gabriela Torres Olleta. "Emblemas en fiestas jesuíticas portuguesas". *Emblemática y religión en la Península ibérica (Siglo de Oro)*. Ed. Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 27-51.

Arellano, Ignacio y Ana Martínez Pereira, ed. *Emblemática y religión en la Península ibérica (Siglo de Oro)*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

Arredondo, María Soledad. "El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro". *Anales de Historia del Arte* (volumen extraordinario) (2008): 151-69.

Artois, Florence d'. "Images et genre: De la fonction des images dans deux épopées tragiques de Lope de Vega: *La Jerusalén conquistada*, *La corona trágica*". *Pouvoirs de l'image aux XVe, XVIe et XVIIe siècles: Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*. Ed. Marie Couton, Isabelle Fernandes, Christian Jérémie y Monique Vénuat. Clermont-Ferrand: U Blaise Pascal; 2009. 471-96.

Audubert, Rosa C. "Intertextualidad, urdimbre y trama en la *Égloga III* de Garcilaso y *Las Hilanderas* de Veláquez". *Lemir* 13 (2009): 347-73.

Azanza López, José Javier. "Alciato moralizado. Los emblemas alciatinos como "exempla" en la oratoria sagrada". *Emblemática y religión en la Península ibérica (Siglo de Oro)*. Ed. Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 71-100.

Barrio Olano, José Ignacio. "Más sobre 'convertido en viola' en *Oda a la Flor de Gnido*, de Garcilaso de la Vega". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 43-48.

Béhar, Roland. "Visualidad y Barroco: Góngora". *Congreso Internacional Andalucía Barroca* (*Literatura, Música y Fiesta*). Ed. A. J. Morales y R. Camacho Martínez. Vol. 3. Sevilla: Junta de Andalucía, 2009. 17-30.

Blanco, Mercedes. "Arquitectura funeraria y pintura en un soneto de Góngora". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 101-32.

Bouzy, Christian. "De lo sagrado a lo divino: los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco (1589) como parénesis cristiana". *Emblemática y religión en la Península ibérica (Siglo de Oro)*. Ed. Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira. Madrid: Iberoamericana, 2010. pp. 127-46.

Daly, Peter M. "Estudios de emblemática: Logros y retos". *Relaciones: Estudios de historia y sociedad* 30 (2009): 21-55.

de Armas, Frederick A. "Adonis y Venus: Hacia la tragedia en Tiziano y Lope de Vega". *Hacia la tragedia áurea: Lecturas para un nuevo milenio*. Ed. Frederick A. De Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2008. 97-115.

de Armas, Frederick A. "Lope de Vega's Speaking Pictures: Tantalizing Titians and Forbidden Michelangelos in *La quinta de Florencia*". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 171-82.

Díez Borque, José María y José Paulino Ayuso. *Imagen en el verso: del siglo de oro al siglo XX: exposición: 27 de marzo a 18 de mayo de 2008*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2008.

Fernández López, Jorge. "*Virtuosa eloquentia*: retórica y moral de la emblemática hispana". *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* Ed. Rafael García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent. Vol. 1. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008. 623-40.

Fernández Rodríguez, Natalia. "'Tú exenta, en fin, de las comunes leyes…': Lope, abogado de la pintura". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 53-74.

Fisher, Tyler. "Imagining Lope's Lyric Poetry in the 'Soneto primero' of the *Rimas*". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 63-77.

García Mahíques, Rafael y Vicente Francesc Zuriaga Senent, eds. *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* 2 vols. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008.

Garzelli, Beatrice. *Nulla dies sine linea. Letteratura e iconografia in Quevedo*. Pisa: Biblioteca di Studi Spanici, 2008.

Leahy, Chad. "*Legant prius et postea despiciant*: Lope y san Jerónimo en la portada de la *Jerusalén conquistada*". *Criticón* 106 (2009): 57-71.

López Poza, Sagrario. "La cultura emblemática bajo el valimiento del duque de Lerma (1598-1618)". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 235-62.

López Poza, Sagrario. "Uso político de la emblemática en la España de los siglos XVI y XVII". *Con parola brieve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*. Ed. Lina Bolzoni y Silvia Volterrani. Pisa: Normale, 2008. 371-419.

Martínez Sobrino, Alejandro. "Pervivencia de la Antigüedad clásica en la emblemática hispánica. El caso de las *Saturae* de Persio en las *Empresas morales* de Juan de Borja". *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* Ed. Rafael García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent. Vol. 2. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008. 1063-72.

Martos Pérez, María D. "Representaciones barrocas del poder (Góngora, Rubens, Pantoja de la Cruz)". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 207-33.

Mayers, Kathryn. "American Artifice: Ideology and Ekphrasis in the *Poema Heroico a san Ignacio de Loyola*". *Hispanofila* 155 (2009): 1-19.

Mayers, Kathryn. "Counter-Reformation Visuality and the Animated Icons of Hernando Domínguez Camargo's *Poema heroico*". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 119-140.

McGrath, David. "Lope as Icon". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge: Tamesis, 2008. 269-84.

McVay, Ted E. "The Kings of Aragon in Oil and Ink: Iconotextual Representation, Pseudo-Ekphrastic Visualization, and Political Revisioning". *Revista Barroco* 5 (2010): s/p.

Noble-Wood, Oliver. *The Representation of the Myth of Mars, Venus and Vulcan in the Poetry and Painting of the Golden Age of Spain.* Tesis doctoral inédita. St. Anne's College (University of Oxford). 2008.

Olivares Zorrilla, Rocío. "Refracción e imagen emblemática en el *Primero Sueño*, de Sor Juana". *Studi Latinoamericani/ Estudios Latinoamericanos* 4 (2008): 251-82.

Osuna, Inmaculada. "Cultura simbólica y representación en la convocatoria de justas poéticas en el siglo XVII". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 463-88.

Oviedo y Pérez de Tudela, Rocío. "Sátira y emblema. Recursos del pensamiento crítico criollo". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 323-49.

Pelegrí y Girón, Mercedes. "Velázquez y su mundo". *Ab Initio* 2 (2011): 111-34.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo". *Criticón* 106 (2009): 99-146.

Ponce Cárdenas, Jesús, ed. *Fábula de Polifemo y Galatea*. De Luis de Góngora. Madrid: Cátedra, 2010.

Sánchez Jiménez, Antonio. "*Ars* vs. *Natura*: Lope de Vega y Juan van der Hamen de León". *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy. Flandes, Países Bajos y el Mundo Hispánico en los siglos XVI-XVII*. Eds. Patrick Collard, Miguel Norbert Ubarri y Yolanda Rodríguez Pérez. Gante: Academia, 2009. 27-43.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Bodegones poéticos: pintura, fruta y hortalizas como bienes de consumo moral y literario en Lope de

Vega y Luis de Góngora". *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2009. 191-210.

Sánchez Jiménez, Antonio. "'Casta Susana': el baño de Susana, voyeurismo y écfrasis en un soneto de Lope de Vega". *Neophilologus* 93 (2009): 69-80.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles". *Hispania Félix* 1 (2010): 39-65.

Sánchez Jiménez, Antonio. *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*. Madrid: Iberoamericana, 2011.

Sánchez Jiménez, Antonio, ed. *Isidro. Poema castellano*. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Cátedra, 2010.

Sánchez Jiménez, Antonio y Julián Olivares. "Lope de Vega y el Greco: *ut pictura poesis* en el Toledo del siglo XVII". *Bulletin of Hispanic Studies* 88 (2011): 21-41.

Thompson, Colin. "Seeing the Unseen: The Representation of Visions in Golden Age Painting and Writing". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 797-809.

Trambaioli, Marcella. "Lope *in fabula*: el Fénix pintado por sí mismo en el marco dramático de su teatro cortesano". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Ed. José María Díez Borque, Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 537-63.

Poesía sacra

Aladro, Jordi y Alicia Colombí de Monguió. "Antecedentes e influencias literarias en la obra lírica de Lope en torno a la Magdalena". *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 99-134.

Alonso, Álvaro, ed. *Poesía narrativa religiosa*. De Diego Ramírez Pagán. Málaga, Universidad de Málaga, 2010.

Amselem-Szende, Line. "Voz y muerte de un joven poeta. Las piezas liminares de *Divina poesía* de Juan Luque (Lisboa, 1608). *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVII)*. Ed. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 71-90.

Andrés, Gabriel. "Estrategias de emblematización de los componentes del ciclo festivo del barroco valenciano". *Emblemática y religión en la Península ibérica (Siglo de Oro)*. Ed. Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 9-25.

Andrés Martín, Ofelia-Eugenia. "*Oda a Salinas*, paradigma literario de la gnosis cognoscitiva bruniana". *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 34 (2009): 331-47.

Aranda, María. "Hypotypose et 'spectacle inhumain': un sonnet descriptif de Lope de Vega, au triomphe de Judith". *Description et fiction de Jean de La Croix à Vargas Llosa: l'inquiétante étrangeté de l'écriture descriptive*. Ed. María Aranda, 2008. Rennes: Université de Rennes, 2008. 109-116.

Antón, Beatriz. "Benito Arias Montano, emblematista". *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Ed. César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009. 13-36.

Arellano Ayuso, Ignacio. "Las fiestas hagiográficas madrileñas en el Siglo de Oro". *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Esther Borrego y Catalina Buezo. Madrid: Visor, 2009. 195-225.

Arellano Ayuso, Ignacio. "Vive le roy! El poder y la gloria en fiestas hagiográficas francesas (canonización de San Ignacio y San Francisco Javier, 1622)". *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009. 9-33.

Arellano Ayuso, Ignacio. "América en las fiestas jesuitas: celebraciones de san Ignacio y san Francisco Javier". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 56 (2008): 53-86.

Arellano Ayuso, Ignacio y María Gabriela Torres Olleta. "Emblemas en fiestas jesuíticas portuguesas". *Emblemática y religión en la*

Península ibérica (Siglo de Oro). Ed. Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 27-51.

Arellano, Ignacio y Ana Martínez Pereira, ed. *Emblemática y religión en la Península ibérica (Siglo de Oro)*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

Arellano, Ignacio y Ruth Fine, eds. *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

Arenal, Electa. "Sex and Class in the Seventeeth-Century Cloister: Sor Marcela de San Felix's Love Poems to God". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 233-54.

Baranda Leturio, Nieves. "Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos para las tomas de velo. Deslindes preliminares". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 269-96.

Barbu, Lucia Gabriela. "Introspección, racionalidad y expresión mística en las *Rimas sacras* de Lope de Vega". *El Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH; 2009. 59-69.

Bègue, Alain. *La poésie espagnole de la fin du XVII^e siècle: José Pérez de Montoro (1627-1694), membre d'un Parnasse oublié*. 4 vols. Sarrebruck: Éditions Universitaires Européennes, 2010.

Béhar, Roland. "Virgilio, San Agustín y el problema del poema heroico cristiano (1520-1530)". *Criticón* 105 (2009) [volumen especial: Agustín en España (siglos XVI-XVII). Aspectos de estética]: 57-92.

Borrego, Esther. "Las celebraciones madrileñas a la beatificación de Rosa de Lima (1668): una simbiosis perfecta de iconos, textos y partituras". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 133-77.

Bouzy, Christian. "De lo sagrado a lo divino: los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco (1589) como parénesis cristiana". *Emblemática y religión en la Península ibérica (Siglo de Oro)*. Ed. Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira. Madrid: Iberoamericana, 2010. pp. 127-46.

Bultman, Dana. "Comparing Humanist and Mystical Understanding in Luis de León's 'Noche serena' and John of the Cross 'La noche oscura'". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Alison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 232-39.

Caro Bragado, David. "Sebastián de Córdoba: Garcilaso a lo divino, Garcilaso sacro-profano". *Dicenda* 27 (2009): 159-68.

Carreño, Antonio. "'Amor de Dios en portugués sentido': Las *Rimas sacras*, de Lope de Vega". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 49-78.

Carrera, Elena. "Lovesickness adn the Therapy of Desire: Aquinas, *cancionero* Poetry, and Teresa of Avila's 'Muero porque no muero'". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 729-42.

Carro Carbajal, Eva Belén. "En torno a la edición de los pliegos poéticos religiosos del siglo XVI". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 197-204.

Chiappini, Gaetano. "Algunas notas sobre el romance 'A nuestra señora en su nacimiento', de Francisco de Quevedo". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 225-240.

Childers, William. "Spanish Mysticism and the Islamic Tradition". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Alison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 57-66.

Chouza-Calo, María del Pilar. "Lope de Vega and 'Las lágrimas de la Magdalena': An Erotic Conversion". *El Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sambrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 49-58.

Ciceri, Marcella, trad. *La notte più felice dell'aurora. Poesie*. De san Juan de la Cruz. Venecia: Marsilio, 2009.

Cobos, Mercedes. "Sobre quién fueron los premiados o lo que Lope no nos contó sobre la famosa justa poética por la beatificación de san Isidro". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 217-24.

Collins, Marsha S. "The Shaping of Collective Memory in Lope's *Isidro* (1599)". *Bulletin of Spanish Studies* 86 (2009): 293-322.

Contamina, Sandra. "L'illusion descriptive dans la *Cantique spirituel* de Jean de la Croix". *Description et fiction. De Jean de la Croix à Vargas Llosa. L'inquiétante étrangeté de l'écriture descriptive*. Ed. M. Aranda. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008. 97-108.

Cruz, Anne J. "Words Made Flesh: Luisa de Carvajal's Eucharistic Poetry". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 255-69.

Darst, David H. "Teaching Luis de León's Mystical Poetry as Pilgrimage". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Alison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 240-46.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Algunas consideraciones sobre la poesía religiosa durante la segunda mitad del siglo XVII". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 165-79.

Delahaye-Grélois, Séverine. "Horacio cristiano. El *De musica* de san Agustín en la obra poética de fray Luis de León". *Criticón* 107 (2009): 93-103.

Díez de Revenga, Francisco Javier, ed. *Obras completas*. De san Juan de la Cruz. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2009.

Díez de Revenga, Francisco Javier, ed. *Obras completas*. De santa Teresa de Jesús. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2009.

Domínguez-Navarro, David. "De *Yerushalayim* a Roma: *Cantar de los Cantares* e intertextualidad cristiana en *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz". *Lemir* 15 (2011): 171-84.

Echavarren, Arturo. "La catábasis en el *Poema heroico de San Ignacio de Loyola* (1666) de Domínguez Camargo: análisis literario y mitográfico". *Boletín de la Real Academia Española* 90 (2010): 67-88.

Echavarren, Arturo. "'Oficio de centellas'. Notas sobre la materia mitológica en el *Poema heroico* de Domínguez Camargo". *Criticón* 109 (2010): 5-37.

Egido, Aurora. *El águila y la tela. Estudios sobre San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús*. Palma de Mallorca: Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2010.

Eichmann, Andrés. "Voces y plumas que el aire tributa. Una muestra de poesía mariana en Charca". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 367-408.

Eichmann Oehrli, Andrés, ed. *Cancionero mariano de Charcas*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

Elia, Paola y Paolo Tanganelli, ed. *Llama de amor viva*. Módena: Mucchi, 2008.

Estrada, Oswaldo. "Exploraciones del conocimiento místico en tres romances de sor Juana Inés de la Cruz". *Calíope* 14 (2008): 69-86.

Fox, Gwyn. *Subtle Subversions: Reading Golden Age Sonnets by Iberian Women*. Washington: Catholic University of America Press, 2008.

Gallego Zarzosa, Alicia. "'"Heráclito cristiano": la construcción del arrepentimiento". *La Perinola* 13 (2009): 249-61.

Galván, Luis. "Meditación y semiología en *Heráclito cristiano*, de Quevedo". *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 163-192.

García Aguilar, Ignacio. "Fray José de Sigüenza y la poesía del XVI". *Edad de Oro* 30 (2011): 93-124.

García Valdés, Celsa Carmen. "La Biblia en la obra literaria de sor Juana Inés de la Cruz". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 167-90.

Girón Negrón, Luis M. "'Mi alma tuvo sed de ti….': san Juan de la Cruz y sus dos versiones del Psalmo 62[63], 2". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 207-40.

Gómez Canseco, Luis. "Ciencia, religión y poesía en el humanismo: Benito Arias Montano". *Edad de Oro* 27 (2008): 127-45.

González Maya, Juan C. "Las jácaras a lo divino: un inédito de Cáncer y Velasco". *Revista de Literatura* 71 (2009): 235-56.

Herrera, Arnulfo. "La ley de Moisés en un certamen poético del siglo XVI". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 291-304.

Hidalgo, José Manuel. "La doctrina agustiniana de doce sonetos en las *Rimas sacras* de Lope de Vega". *Calíope* 15 (2009): 39-62.

Hopkins Rodríguez, Eduardo. "Teatralización y racionalidad en la poesía religiosa de Juan del Valle y Caviedes". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 409-20.

Illades Aguiar, Gustavo. "Sor Juana o la poética del silencio (Primera Epístola a los Corintios, 14, 34 según la *Respuesta a Sor Filotea*". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 305-18.

Kramer-Hellinx, Nechama. "La inspiración de la Biblia y de la liturgia en la obra de Antonio Enríquez Gómez (1600-1663)". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 319-38.

Lezcano Tosca, Hugo. "San Agustín en la literatura religiosa de Lope". *Criticón* 107 (2009): 137-50.

Llergo Ojalvo, Eva. "Carlos II en los villancicos paralitúrgicos del siglo XVII". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds.

Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 307-322.

Llergo Ojalvo, Eva. "Villancicos paralitúrgicos navideños y coplas para cantar en Navidad: diferencias y semejanzas en el curso de una tradición". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 391-412.

López Grigera, Luisa. "Notas sobre el *Poema heroico a Christo resucitado* de Quevedo a la luz de las retóricas". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 241-56.

López Quero, Salvador. "Estructura literaria de las 'Canciones entre el Alma y el Esposo' de Juan de la Cruz: la búsqueda ansiosa". *Criticón* 105 (2009): 59-84.

Mancing, Howard. "Reading 'Noche oscura' Twice". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Alison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 202-207.

Marín Cepeda, Patricia. "Sobre una obra áurea que no obtuvo licencia de impresión. Noticia y edición de los sonetos perdidos de Gálvez de Montalvo, del *Libro de la pasión*, hallados en el manuscrito corsiniano 970 de la Biblioteca de la Accademia Nazionale dei Lincei". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 333-42.

Mayers, Kathryn. "Counter-Reformation Visuality and the Animated Icons of Hernando Domínguez Camargo's *Poema heroico*". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 119-140.

Mayers, Kathryn. "American Artifice: Ideology and Ekphrasis in the *Poema Heroico a san Ignacio de Loyola*". *Hispanofila* 155 (2009): 1-19.

Mayo, Arantza. "'Parece lo que no es, y es lo que no parece': Guises and Disguises in Poems to the Most Holy Sacrament". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 751-61.

Mayo, Arantza. " 'Quien en virtud emplea su ingenio…': Lope de Vega's Religious Poetry". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 78-90.

McGaha, Michael. "Teresa de Ávila and the Question of Jewish Influence". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Alison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 67-73.

Molina Huete, Belén. "Nuevas Flores Poéticas de Pedro Espinosa y Cristobalina Fernández de Alarcón: un reencuentro con olvidados poemas de certamen". *Analecta Malacitana* 26 (2009): 123-45.

Moreno Castillo, Enrique. *Anotaciones al "Poema heroico a Cristo resucitado" de Francisco de Quevedo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

Nardoni, Valerio. "El tiempo de la piedad: Para una aproximación al *Heráclito cristiano*, de Francisco de Quevedo". *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 135-162.

Núñez Rivera, Valentín. *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro: estudios sobre los Salmos y el Cantar de los Cantares*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

Núñez Rivera, Valentín. "Por la dignificación de la poesía religiosa. Deslindes y modelos en un prólogo, de Pedro de Enzinas (1597)". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 21-48.

Olivares, Julián. "Género sexuado, género literario y ansiedad autorial en la poesía sacra de sor Violante del Cielo". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 307-334.

Olivares, Julián. "Sor María de la Antigua's *Coloquios* with Examiners, Editors, Saints, and God". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 270-92.

Olivares, Julián, ed. *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.

Olivares Zorrilla, Rocío. "Juan Eusebio Nieremberg y sor Juana Inés de la Cruz". *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Ed. Ignacio Arellano y R. A. Rice. Madrid: Iberoamericana, 2009. 149-165.

Ortiz, Mario A. "Mysticism and Early Modern Musical-Cosmological Paradigms". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Allison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 247-57.

Ortiz Hernández, Juan Pablo. "Hacia el camino de la luz: San Juan de la Cruz y la *Llama de amor viva* como una búsqueda de la verdad sustancial". *Etiópicas* 4 (2008): 131-42.

Osuna, Inmaculada. "Martín de Angulo y Pulgar y la imitación gongorina: notas sobre una relación de las fiestas de Loja en desagravio de la Virgen (1640)". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 365-74.

Osuna, Inmaculada. "Las oraciones y coplas de ciego como motivo burlesco culto en la poesía religiosa del siglo XVII". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 335-66.

Osuna, Inmaculada. "Los *Avisos para la muerte* de Luis Ramírez de Arellano". *Via Spiritus* 16 (2009): 43-80.

Osuna, Inmaculada. "Fiestas y justa poética en honor de Nuestra Señora de la Aurora (Madrid, 1648)". *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Esther Borrego y Catalina Buezo. Madrid: Visor, 2009. 245-64.

Pacho, Eulogio, ed. *Llama de amor viva*. De san Juan de la Cruz. Burgos: Monte Carmelo, 2010.

Pacho, Eulogio, ed. *Poesía y escritos breves*. De san Juan de la Cruz. Burgos: Monte Carmelo, 2010.

Paden, Jeremy. "Eyes Wide Shut: The Paradoxical Hermeneutics of Faith in Sor Juana's Religious Verse". *Calíope* 14, 1 (2008): 95-114.

Pérez Martínez, Manuel. "Sobre la dudosa atribución a Lope de dos de los *Catorce romances a la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*". *Hispania Felix* 1 (2010): 79-94.

Pérez-Amador Adam, Alberto. "De los villancicos verdaderos y apócrifos de sor Juana Inés de la Cruz, puestos en metro músico". *Literatura mexicana* 19 (2008): 159-78.

Powell, Amanda. "Revisiting the Querelle in María de San José Salazar and Juana Inés de la Cruz: Inciting Disturbances of Patriarchy". *Letras Femeninas* XXXV, 1 (2009): 211-32.

Rees, Margaret Ann. "Luisa de Carvajal y Mendoza's Paradisal Garden, *lectio divina*, and Ignatian Spiritual Exercises". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 763-73.

Rhodes, Elizabeth. "Gender in the Night: Juan de la Cruz and Cecilia del Nacimiento". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 202-17.

Rivers, Elías L. "*Exhortación panegírica al silencio*, poema devocional de Pedro Calderón". *Salina* 23 (2009): 51-65.

Ruiz Pérez, Pedro. "Un 'Subido modo poético': la lírica sacra de Pedro de Espinosa". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 277-306.

Salvador Plans, Antonio. "Los lenguajes especiales en las letrillas sacras gongorinas". *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Ed. Salvador Crespo Matellán [et. al.]. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009. 393-400.

San José Lera, Javier. "Exégesis bíblica y poesía en la paráfrasis del salmo 102 de fray Luis de León". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 421-44.

San José Lera, Javier. "La traducción poética de los salmos en el Renacimiento: Propuesta de método". *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*. Ed. Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine. San Millán de la Cogolla: SEMYR, 2010. 743-52.

Sánchez Costa, Enrique. "El pájaro solitario sanjuanista: una aproximación". *RILCE* 24 (2008): 407-19.

Sánchez Jiménez, Antonio. "'Verde primavera', 'si es cantar llorar en ellas:' metáforas de biografía lírica en las *Rimas sacras* (1614), de Félix Lope de Vega Carpio". *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 79-98.

Sánchez Jiménez, Antonio, ed. *Isidro. Poema castellano*. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Cátedra, 2010.

Sánchez Jiménez, Antonio. "'Casta Susana': el baño de Susana, voyeurismo y écfrasis en un soneto de Lope de Vega". *Neophilologus* 93 (2009): 69-80.

Sánchez M. de Pinillos, Hernán. "Hombre y Dios en la poesía de Quevedo (Reflexiones en torno a *Las tres musas*, 222)". *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 193-224.

Sanz Hermida, Jacobo, ed. *Cancionerillo eucarístico de poetisas del Siglo de Oro*. Salamanca: Librería anticuaria Mundus Libri, 2008.

Schlau, Stacey. "María de San Alberto: Bridging Popular and 'High' Spanish Poetic Traidtions through the Sacred". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 218-32.

Sierra, Horacio. *Sanctified Subversives: Righteous and Rebellious Nuns in Early Modern English and Spanish Literature*. Tesis doctoral inédita. University of Florida. 2010.

Taylor, Barry. "Biblical Style in the Spanish Golden Age: parallelismus membrorum and the Poets". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 787-96.

Thompson, Colin. "Góngora como poeta religioso: Los tres romances 'Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 257-76.

Torres Olleta, María Gabriela. *Redes iconográficas: San Francisco Javier en la cultura visual del Barroco*. Madrid: Iberoamericana, 2009.

Uría Maqua, Isabel. "La *escondida senda* y el *huerto* del poeta en la Oda I de Luis de León". *Criticón* 105 (2009): 37-57.

Varo Zafra, Juan. "La lira 40 de *Cántico espiritual* B: una aproximación hermenéutica". *Signa* 17 (2008): 313-27.

Vélez Marquina, Elio. "Posicionamiento discursivo del narrador épico colonial de *La Christiada*, de Diego de Hojeda". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 421-33.

Weber, Alison, ed. *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009.

Weber, Alison. "Could Women Write Mystical Poetry? The Literary Daughters of Juan de la Cruz". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 185-201.

Poética y Retórica

Alves, Hélio J. S. "Teoría de la épica en el Renacimiento portugués". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 137-74.

Arcos Pereira, Trinidad, Jorge Fernández López, Francisca Moya del Baño, eds. *"Pectora mulcet". Estudios de retórica y oratoria latinas*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009.

Béhar, Roland. "Virgilio, San Agustín y el problema del poema heroico cristiano (1520-1530)". *Criticón* 105 (2009) [volumen especial: Agustín en España (siglos XVI-XVII). Aspectos de estética]: 57-92.

Blanco, Emilio. " "Teórica flamante": algunas notas (irreverentes) sobre la teoría de la agudeza de Baltasar Gracián". *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*, Ed. Antoni L. Moll y Josep Solervicens. Barcelona: Punctum & Mimesi, 2009. 99-118.

Blanco, Mercedes. "Góngora y el *Quattrocento*. Las *Soledades* desde la doctrina poética de Giovanni Pontano y Angelo Poliziano. *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 163-70.

Bobes Naves, M.ª del Carmen. *Arte poética*. De Antonio Sebastiano Minturno. Madrid: Arco-Libros, 2009.

Caravaggi, Giovanni. "Descubrimientos y conquistas en la épica: aspectos del debate teórico". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 205-18.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Alcance doctrinal de las polémicas gongorinas". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 125-49.

Díaz Marroquín, Lucía. "Técnica vocal y retórica de los afectos en el hermetismo espiritualista del siglo XVII. El artículo XII De oris colloquutione de Juan Caramuel". *Criticón* 103-104 (2008) [Número especial: Literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)]: 55-68.

Domínguez Caparrós, José. "De métrica burlesca". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 77-92.

Duprat, Anne. "*Mimesis* et vraisemblance dans les poétiques italiennes et françaises de la première modernité (1575-1630). Éléments de

perspective". *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*, Ed. Antoni L. Moll y Josep Solervicens. Barcelona: Punctum & Mimesi, 2009. 43-67.

Escudero Baztán, Juan Manuel. "De nuevo sobre palimpsestos poéticos. El caso de dos poetas novohispanos: Domínguez Camargo y Caviedes". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 159-68.

Esteve, Cesc. "Una teoría incompleta: la idea de la poesía épica en las artes poéticas italianas del siglo XVI". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 63-102.

Esteve, Cesc. "Les poètiques de la meravella a Itàlia (1550-1700)". *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*, Ed. Antoni L. Moll y Josep Solervicens. Barcelona: Punctum & Mimesi, 2009. 71-96.

Esteve, Cesc. "La historia literaria en la poética del Renacimiento". *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. Ed. Javier San José Lera, Francisco Javier Burguillo y Laura Mier. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2008. 577-86.

Fernández López, Jorge. "Retórica y enciclopedia en el Renacimiento: *eloquentia* en la Polyanthea de Mirabelli-Lang". *Minerva: Revista de filología clásica* 22 (2009): 177-204.

Fernández López, Jorge. "*Virtuosa eloquentia*: retórica y moral de la emblemática hispana". *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* Ed. Rafael García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent. Vol. 1. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008. 623-40.

Fisher, Tyler. "Imagining Lope's Lyric Poetry in the 'Soneto primero' of the *Rimas*". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 63-77.

Gagliardi, Donatella. "Entre fábula, épica e historia. Definiciones del género caballeresco en la España del siglo XVI". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 241-68.

Galbarro García, Jaime. "Hacia una catalogación de las retóricas españolas más importantes del siglo XVII. Modelos, tendencias y canon poético". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 73-92.

García López, Jorge. "Reflexiones en torno al estilo lacónico: historia y variaciones". *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*, Ed. Antoni L. Moll y Josep Solervicens. Barcelona: Punctum & Mimesi, 2009. 121-147.

Hempfer, Klaus W. "Riflessioni sulla possibile (forma di) razionalità dell'interpretazione letteraria". *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*, Ed. Antoni L. Moll y Josep Solervicens. Barcelona: Punctum & Mimesi, 2009. 21-40.

Javitch, Daniel. "El descrédito y la atracción del romanzo caballeresco en la teoría (y en la práctica) épica italiana del siglo XVI". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 219-40.

López Bueno, Begoña. "Retóricas y canon poético en el siglo XVII: los ecos de un disenso". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 49-71.

López Grigera, Luisa. "Aportes de la retórica al comentario lingüístico de textos literarios". *Al otro lado del espejo. Comentario lingúístico de textos literarios. Homenaje a José Manuel Blecua Perdices*. Ed. Gloria Clavería y Dolors Poch. Barcelona: Ariel, 2010. 109-23.

Luján Atienza, Ángel Luis. *Las voces de Proteo: teoría de la lírica y práctica poética en el siglo de oro*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008.

Madroñal, Abraham. "El Brocense traducido por Jiménez Patón (Noticia de una apropiación intelectual)". *Bulletin hispanique* 111 (2009): 75-108.

Mañero Lozano, David. "Del concepto de "decoro" a la "teoría de los estilos": consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro". *Bulletin Hispanique* 111 (2009): 357-85.

Méniel, Bruno. "La teoría renacentista de la epopeya en Francia". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y*

Portugal). Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 175-202.

Miró Martí, Oriol, ed. *Prosas de la lengua vulgar*. De Pietro Bembo. Madrid: Cátedra, 2011.

Moll, Antoni L. y Josep Solervicens, eds. *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*. Barcelona: Punctum & Mimesi, 2009.

Núñez Rivera, Valentín. "Sobre géneros poéticos e historia de la poesía. Los *Discursos* de Faria e Sousa (de la *Fuente de Aganipe* a las *Rimas* de Camoens)". *Edad de Oro* 30 (2011): 179-206.

Reyes Cano, José-María, ed. *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglos de Oro)*. Madrid: Cátedra, 2010.

Rico García, José Manuel. "'Sin poetas hay poéticas': los tratados de preceptiva literaria y el canon en el siglo XVII". *El canon poético en el siglo XVII*. Dir. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 93-123.

Rivers, Elias L. "Some Ideas about Language and Poetry in Sixteenth-Century Spain". *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain.* Newark: Juan De La Cuesta, 2009.

Solervicens, Josep. " "Remuntar de la mecànica comprensió": la poètica barroca a l'ambit català". *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*, Ed. Antoni L. Moll y Josep Solervicens. Barcelona: Punctum & Mimesi, 2009. 151-182.

Tubau, Xavier. "Temas e ideas de una obra perdida: la *Spongia* (1617) de Pedro de Torres Rámila". *Revista de Filología Española* 90 (2010): 303-30.

Vega, María José y Lara Vilà, eds. *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010.

Vega, María José. "Idea de la épica en la España del Quinientos". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 103-36.

Vilà, Lara. "Ética y poder en el Renacimiento. Virgilio, la alegoría histórica y la alegoría política". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 23-60.

Vilà, Lara y Marcela Londoño. "La teoría de la épica en España. Quince prólogos de poemas épicos españoles (1566-1607)". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 271-312.

Polémica (y algo de parodia)

Blanco, Mercedes. "Góngora et la querelle de l´hyperbate". *Bulletin hispanique* 112 (2010): 169-217.

Blanco, Mercedes. "La polémica como fermento creativo en el Lope de la vejez (1621-1635)". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 37-66.

Brito Díaz, Carlos. "'Campos de aljófar siembras de granates': a propósito del elogio paradójico en Lope de Vega*". eHumanista* 15 (2010): 251-61.

Cano Turrión, Elena. "La Batalla de Burguillos: Autoridades y Banderas". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 19-36.

Cappelli, Federica. "'"La República de Venecia"... (1617) y 'El Castigo esemplare de' Calunniatori' (1618): ¿una contienda político-literaria entre Francisco de Quevedo y Giacomo Castellani?". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 37-55.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Lope, Góngora, Jáuregui y los preliminares del *Orfeo* de Montalbán (con la polémica gongorina de fondo)". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 245-52.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Alcance doctrinal de las polémicas gongorinas". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 125-49.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Apuntes acerca de la *Apología por una décima del autor de las "Soledades"*, del abad de Rute". *Etiópicas. Revista de letras renacentistas* 4 (2008): 77-88.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Herrera vindicado: los preliminares de los *Versos* (Sevilla, 1619) a la luz de la polémica gongorina". *Archivo Hispalense* 91 (2008): 157-68.

Domínguez Búrdalo, José y Antonio Sánchez Jiménez. "El dogma de la Inmaculada Concepción como arma de confrontación territorial en la Sevilla del siglo XVII". *RILCE* 26 (2010): 303-24.

Galván, Luis. "Educación, propaganda, resistencia: literatura y poder en teorías, tópicos y controversias de los siglos XVI y XVII". *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009. 51-87.

García Aguilar, Ignacio. "Lope desaprueba la nueva poesía". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 89-102.

García Reidy, Alejandro. "'Por la sangre conocidos': Deturpación Textual y Paternidad Literaria en Lope de Vega". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 103-20.

Gargano, Antonio. "'Yo la lengua defiendo': Lope y la 'nueva poesía'". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 113-32.

Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis. *La epístola a Mateo Vázquez: historia de una polémica literaria en torno a Cervantes*. Alcalá de Henares, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2010.

Leahy, Chad. "*Legant prius et postea despiciant*: Lope y san Jerónimo en la portada de la *Jerusalén conquistada*". *Criticón* 106 (2009): 57-71.

Ly, Nadine. "Mitología y polémica. 'El agravio de nuestra lengua': a propósito de *La Filomena*". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 155-180.

Marín Cobos, Almudena. "Lope reeditado: episodios póstumos de una polémica". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 135-50.

Montero, Juan. "La rivalidad literaria entre Lope y Jáuregui". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 181-212.

Núñez Rivera, Valentín. "Una polémica encubierta. Poetas renacentistas en ediciones programáticas (1600-1650)". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 193-213.

Osuna, Inmaculada. "Las oraciones y coplas de ciego como motivo burlesco culto en la poesía religiosa del siglo XVII". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 335-66.

Osuna Cabezas, María José. "Antonio de las Infantas y Mendoza en el contexto de la polémica gongorina". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 355-64.

Osuna Cabezas, María José. "Algunas reflexiones en torno a las *Advertencias* de Almansa y Mendoza y la canonización de los partidarios de Góngora". *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Abada, 2010. 463-79.

Osuna Cabezas, María José. "Décimas del padre Guzmán contra las sofisterías del *Antídoto* (estudio y edición)". *Calíope* 14 (2008): 27-43.

Osuna Cabezas, María José. "Enrique Vaca de Alfaro y su *Lira de Melpómene* en el contexto de la polémica gongorina". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 41-58.

Osuna Cabezas, María José. *Las* Soledades *caminan hacia la corte: primera fase de la polémica gongorina*. Vigo: Academia Editorial del Hispanismo, 2008.

Osuna Cabezas, María José. "Valoración del parecer de Pedro de Valencia por los amigos y enemigos de Góngora: una segunda carta del zafrense". *Encuentros Literarios II*. Ed. María Falska. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Sklodowskiej, 2009: 45-51.

Osuna Cabezas, María José, ed. *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

Palomares, José. "'Y ese tu Don Quijote baladí…'". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 151-168.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

Pérez López, José Luis. "Los romances del 'realismo bucólico' de Liñán de Riaza y de Lope de Vega, el 'Entremés de los romances' y el *Quijote*". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 169-202.

Pitotto, Elisabetta e Iole Scaramuzzi. "Crisi e parodia dell'eroe epico: la *Gatomaquia* di Lope de Vega e la *Batracomiomachia*". *Artifara* 10 (2010): s/p.

Rico García, José Manuel y José Solís de los Santos. "La sonetada a Lope del Cartapacio de Palomo". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 235-268.

Rubio Árquez, Marcial. "Hernando de Acuña, 'A un buen caballero, y mal poeta': Garcilaso como modelo satírico". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 375-82.

Salazar Rincón, Javier. "Hidalgos contra oficiales. Trasfondo ideológico y social de la polémica entre Cervantes y Lope". *Anales cervantinos* 42 (2010): 209-50.

Sánchez Jiménez, Antonio. "La marca Lope en la *Arcadia* y el *Isidro*: el nicho lopesco y la polémica gongorina". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 203-18.

Sánchez Jiménez, Antonio. "'Muy contrario a la verdad': los documentos del Archivo General de Indias sobre *La Dragontea* y la polémica entre Lope y Antonio de Herrera". *Bulletin of Spanish Studies* 85 (2008): 569-80.

Sánchez Laílla, Luis. "'Oh estudio liberal, discreto amigo': Lope y la apología del sabio". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 291-342.

Terukina-Yamauchi, Jorge. "Parodia, autoparodia y deconstrucción de la arquitectura efímera en dos sonetos de Luis de Góngora (Millé 315, 326)". *Bulletin of Spanish Studies* 86 (2009): 719-45.

Thompson, Colin. "Luis de Góngora, 'Arrojose el mancebito' (1589)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge: Tamesis, 2008. 41-57.

Thompson, Colin. "Luis de Góngora, 'En un pastoral albergue' (1602)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge: Tamesis, 2008. 58-78.

Torres, Isabel. "Lope de Vega's *La Gatomaquia* and Positive Parody". *Calíope* 14, 1 (2008): 5-22.

Torres Corominas, Eduardo. *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio y edición del* Inventario *de Antonio de Villegas*. Madrid: Polifemo, 2008.

Tubau, Xavier. "Temas e ideas de una obra perdida: la *Spongia* (1617) de Pedro de Torres Rámila". *Revista de Filología Española* 90 (2010): 303-30.

Vélez Sainz, Julio. "La ruda zampoña de Polifemo: autorrepresentación y parodia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010): 214-30.

Vicente, Luis Miguel. "Lope y la polémica sobre astrología en el Seiscientos". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 219-46.

Política y poesía

Aldama Roy, Ana María. "El símbolo político del nogal en los *Emblemata centum regio politica* de Juan de Solórzano". *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* Ed. Rafael García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent. Vol. 1. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008. 151-66.

Arellano Ayuso, Ignacio. "Las fiestas hagiográficas madrileñas en el Siglo de Oro". *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Esther Borrego y Catalina Buezo. Madrid: Visor, 2009. 195-225.

Arellano Ayuso, Ignacio. "Vive le roy! El poder y la gloria en fiestas hagiográficas francesas (canonización de San Ignacio y San Francisco Javier, 1622)". *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano Ayuso, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009. 9-33.

Arellano Ayuso, Ignacio. "El poder político y sus límites en la obra de Quevedo". *La Perinola* 12 (2008): 17-33.

Arranz Lago, David Felipe. "La afirmación identitaria de Quevedo y el discurso social del siglo XVII". *Dicenda* 27 (2009): 5-18.

Bass, Laura S. "Poética, imperio y la idea de España en época de Olivares: las *Lusíadas comentadas* de Manuel de Faria e Sousa". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Ed. Oliver Noble Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance, eds. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 183-205.

Becerra Mayor, David. "Acercamiento social e ideológico a las jácaras de Quevedo: "Carta del Escarramán a la Méndez"". *La Perinola* 13 (2009): 183-208.

Blanco, Mercedes. "El *Panegírico al duque de Lerma* como poema heroico". *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 11-56.

Blanco, Mercedes. "*Cantaste Rufo tan heroicamente*: la batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico". *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*. Ed. Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine. San Millán de la Cogolla: SEMYR, 2010. 477-512.

Cacho Blecua, Juan Manuel y M.ª Carmen Marín Pina. "La rivalidad caballeresca de Carlos V y Francisco I (épica culta y carteles de desafío)". *La historia de Francia en la literatura española. Amenaza o modelo*. Ed. Mercè Boixareu y Robin Lefere. Madrid: Castalia, 2009. 195-214.

Carreira, Antonio. "Fuentes históricas del *Panegírico al duque de Lerma*". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 105-24.

Collins, Marsha S. "The Shaping of Collective Memory in Lope's *Isidro* (1599)". *Bulletin of Spanish Studies* 86 (2009): 293-322.

Chemris, Crystal. "Continuities of Góngora in Darío's Swan Poems: On the Poetics of Rape, Colonialism, and Modernity". *Calíope* 16, 2 (2010): 83-102.

Díez Fernández, J. Ignacio. "La 'Epístola satírica y censoria': un memorial reaccionario… y moderno". *La Perinola* 12 (2008): 47-67.

Dolfi, Laura. "El estilo sublime en el *Panegírico al duque de Lerma*". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 169-87.

Fuchs, Barbara y Yolanda Martínez-San Miguel. "*La grandeza mexicana* de Balbuena y el imaginario de una 'metrópolis colonial'". *Revista Iberoamericana* 75 (2009): 675-95.

Gagliardi, Donatella. "Espejismos y desengaños en la Nápoles virreinal: los *Viajes al Parnaso* de Cervantes y Cortese". *Anales Cervantinos* 41 (2009): 251-65.

Galperin, Karina. "The Dido Episode in Ercilla's *La Araucana* and the Critique of Empire". *Hispanic Review* 77 (2009): 31-67.

Galván, Luis. "Educación, propaganda, resistencia: literatura y poder en teorías, tópicos y controversias de los siglos XVI y XVII". *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009. 51-87.

Giaffreda, Christian, ed. *Corona trágica. Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda*. De Lope de Vega. Firenze: Alinea, 2009.

Gianesin, Ornella. "La 'Carta embiada de don Hierónimo de Urrea al duque de Sessa sobre la presa del duque de Saxonia'". *El corazón*

de la Monarquía. La Lombardía in età spagnola. Ed. Giuseppe Mazzocchi. Pavia: Ibis, 2010. 155-190.

Güell, Mónica. "Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro. Estrategias de escritura y poder". *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVII)*. Ed. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 19-36.

Lawrance, Jeremy. "Las *Obras de don Luis de Góngora* y el conde-duque: mecenazgo, polémica literaria y publicidad en la España barroca". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Ed. Oliver Noble Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance, eds. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 157-81.

Lazure, Guy. "Rodrigo Caro y la corte de Felipe IV: itinerario de unas ambiciones frustradas". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Ed. Oliver Noble Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance, eds. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 121-40.

Lleó Cañal, Vicente. "El círculo sevillano de Olivares". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Ed. Oliver Noble Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance, eds. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 47-69.

López Poza, Sagrario. "La cultura emblemática bajo el valimiento del duque de Lerma (1598-1618)". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 235-62.

López Poza, Sagrario. "Uso político de la emblemática en la España de los siglos XVI y XVII". *Con parola brieve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*. Ed. Lina Bolzoni y Silvia Volterrani. Pisa: Normale, 2008. 371-419.

Lorenzo, Javier. "The Politics of Feeling: Focus, Pathos, and Empire in Gutierre de Cetina's 'Si de Roma el ardor'". *Calíope* 15 (2009): 33-46.

Marín Pina, M.ª Carmen. "Eugenia Buesso, cronista en verso de la entrada de Juan José de Austria en Zaragoza (1669): un texto recuperado" [Versión completa en http://www.destiempos.com/n19/marin.htm],

Destiempos. Revista de curiosidad cultural 19 (2009) [Dosier "Mujeres en la literatura. Escritoras". Ed. Lillian von der Walde y Mariel Reinoso. Publicación en internet]: 60-81.

Martos Pérez, María D. "Representaciones barrocas del poder (Góngora, Rubens, Pantoja de la Cruz)". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 207-33.

Martos, José Manuel y José María Micó. "Góngora o el arte de la octava: entre el *Polifemo* y el *Panegírico*". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 189-205.

Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid: CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

Matas Caballero, Juan. "De los sonetos laudatorios al *Panegírico*: avatares estilísticos gongorinos". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 125-154.

Malcolm, Alistair. "En las márgenes de la parentela de Olivares: Luis Méndez de Haro y el mecenazgo literario de un joven cortesano, 1621-1648". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Ed. Oliver Noble Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance, eds. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 71-95.

Mazzotti, José Antonio. "Épica barroca y esplendor limeño en el siglo XVII: Rodrigo de Valdés y los límites del nacionalismo criollo". *Los límites del Océano. Estudios filológicos de crónica y épica en el Nuevo Mundo*. Eds. Guillermo Serés y Mercedes Serna, con la colaboración de Bernat Castany y Laura Fernández. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2009. 135-173.

McVay, Ted E. "The Kings of Aragon in Oil and Ink: Iconotextual Representation, Pseudo-Ekphrastic Visualization, and Political Revisioning". *Revista Barroco* 5 (2010): s/p.

Middlebrook, Leah. *Imperial Lyric: New Poetry and New Subjects in Early Modern Spain*. University Park: Penn State University Press, 2009.

Noble-Wood Oliver, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance, eds. *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

Parodi, Claudia. "Sátira e indianización: orígenes del criollismo en la Nueva España". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 351-65.

Pérez Lasheras, Antonio. "Góngora en 1618: burlas y veras de un cortesano poco avezado". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 155-68.

Ponce Cárdenas, Jesús. "*Taceat superata vetustas*: poesía y oratoria clásicas en el *Panegírico al duque de Lerma*". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 57-103.

Primo Cano, Carlos. "El conde de Lemos y la poesía encomiástica: breve noticia de unos versos gongorinos". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 341-53.

Ramírez, Francisco. "Conquista, raza y religión en el episodio de Tegualda: cantos XX y XXI y *La Araucana*". *Revista Chilena de Literatura* 74 (2009): 251-65.

Rey, Alfonso. "La construcción crítica de un Quevedo reaccionario". *Bulletin hispanique* 112 (2010): 633-69.

Rivers, Elias R. "Eighty-six Sonnets on Killing a Bull". *Calíope* 15, 2 (2009): 65-73.

Ruiz Pérez, Pedro. "El prólogo de Francisco de Medina a las *Anotaciones*: poesía, imperio y ciudad". *Literatura, sociedad y política en el*

Siglo de Oro. Ed. Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2010. 117-45.

Sánchez García, Encarnación. "Cultura hispánica impresa en Nápoles hacia 1630". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Ed. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance, eds. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 455-78.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Cervantes y el césar Carlos de Habsburgo: *Don Quijote* I, 32 y el *Carlo Famoso* (1566), de Luis Zapata de Chaves". *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Eds. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez Onrubia. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009. 639-49.

Serés, Guillermo. "*Ultima America*: los vaticinios imperiales de Ercilla". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro.* Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 65-94.

Vilà, Lara. "Ética y poder en el Renacimiento. Virgilio, la alegoría histórica y la alegoría política". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 23-60.

Wright, Elizabeth R. "Narrating the Ineffable Lepanto: The *Austrias carmen* of Joannes Latinus (Juan Latino)". *Hispanic Review* 77 (2009): 71-92.

Wright, Elizabeth R. "From Drake to Draque: An Elizabethan Hero with a Spanish Accent". *Material and Symbolic Circulation between Spain and England, 1554-1604.* Ed. Anne J. Cruz. Aldershot: Ashgate, 2008. 30-38.

Zapata Fernández de la Hoz, Teresa. "La emblemática en las entradas reales de la corte de los Austrias". *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* Ed. Rafael García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent. Vol. 2. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008. 1537-53.

Zugasti, Miguel. "Un caso especial de ataques "ad hominem": sátiras e invectivas novohispanas contra Juan de Palafox y Mendoza".

Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial. Ed. Ignacio Arellano Ayuso y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 403-26.

Redes clientelares, redes profesionales, mecenazgo

Blanco, Mercedes. "El *Panegírico al duque de Lerma* como poema heroico". *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 11-56.

Brito Díaz, Carlos. "Las 'familias menores': poetas toledanos, vallisoletanos y murcianos del Siglo de Oro". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 371-97.

Brito Díaz, Carlos. "Para un inventario de las 'familias menores': ingenios de Toledo, Valladolid y Murcia". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 397-406.

Cambronero Armero, Verónica. "Lope de Vega: un poeta de *pane lucrando*". *Tonos* 19 (2010): s/p.

Carreira, Antonio. "La corte y sus ingenios". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 59-72.

Carreira, Antonio. "Escritores nacidos en Madrid y su comarca antes de 1700, con especial atención a su obra poética". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 73-144.

Chinchilla, Rosa Helena. "Garcilaso de la Vega, Catullus and the Academy in Naples". *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society* 16 (2010): 65-82.

Chouza-Calo, María del Pilar. "Lope de Vega's Letters: A Commentary on Love and Sexuality Against the Backdrop of Post-Tridentine Spain". *Hispania Felix* 1 (2010): 67-78.

Chouza-Calo, María del Pilar. *Arts of Love: Lope de Vega and the Figures of Desire*. Tesis doctoral inédita. Universidad de California, Santa Bárbara, 2009.

Cobos, Mercedes. "Sobre quién fueron los premiados o lo que Lope no nos contó sobre la famosa justa poética por la beatificación de san Isidro". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 217-24.

Conde Parrado, Pedro y Francisco Javier García Rodríguez. "Aprovechando que el Esgueva....: Góngora (y Quevedo) en la Corte vallisoletana (1603)". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 57-94.

Díaz Armas, Jesús. "Autores canarios". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 285-98.

Díaz Armas, Jesús. "'En los felices términos atlánticos': los grupos literarios de Canarias". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 245-84.

Domínguez Búrdalo, José y Antonio Sánchez Jiménez. "El dogma de la Inmaculada Concepción como arma de confrontación territorial en la Sevilla del siglo XVII". *RILCE* 26 (2010): 303-24.

Domínguez Búrdalo, José y Antonio Sánchez Jiménez. "El mundo del libro a través de las relaciones clientelares en la Sevilla de entresiglos (1582-1621)". *RILCE* 25 (2009): 256-318.

Escobar, Francisco J. "Juan de la Cueva, *artifex exclusus*: un poeta en los 'márgenes' del *Parnaso* sevillano, a propósito del *Viage de Sannio*". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO.*

Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 263-70.

Ferrer Valls, Teresa. "Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el duque de Sessa". *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa.* Ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana. Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses; Institución Fernando el Católico, 2008. 113-34.

Ferri Coll, José María. "*Arte nuevo*, academias y preceptiva literaria". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 467-76.

Ferri Coll, José María. "*El arte nuevo* y las academias literarias del Siglo de Oro". *Studi di Letteratura Ispano-Americana* 41-42 (2010): 25-43.

Ferri Coll, José María. "El *Libro* de la Academia de los Nocturnos". *Anales de Literatura Española* (2008): 189-210.

Gagliardi, Donatella. "Espejismos y desengaños en la Nápoles virreinal: los *Viajes al Parnaso* de Cervantes y Cortese". *Anales Cervantinos* 41 (2009): 251-65.

García Aguilar, Ignacio. "Fray José de Sigüenza y la poesía del XVI". *Edad de Oro* 30 (2011): 93-124.

Hermida Ruiz, Aurora. "El canon del *Siglo de Oro* bajo el signo de Góngora". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 289-98.

Lara Garrido, José. "Cartografía del grupo antequerano del Siglo de Oro". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 299-370.

López Bueno, Begoña. "La poesía sevillana del Siglo de Oro: generaciones y semblanzas". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 487-512.

López Suárez, Mercedes. "Los poetas de Salamanca". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 145-60.

Madelpuech, Florence. "De la marge dans les églogues de Garcilaso de la Vega: dédicaces et paradoxes". *Pandora: revue d'etudes hispaniques* 9 (2009): 299-314.

Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas, eds. *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

Morros, Bienvenido. "Albanio como don Fernando de Toledo en la Égloga II de Garcilaso". *Analecta Malacitana* 31 (2008): 7-29.

Morros Mestres, Bienvenido. "Petrarca y el Almirante de Castilla: a propósito de Boscán". *Revista de Filología Española* 90 (2010): 331-40.

Morros Mestres, Bienvenido. "Vida y poesía de Boscán y Garcilaso. A propósito del gran Duque de Alba". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 84 (2008): 15-58,

Núñez Rivera, Valentín. "Otra poesía sevillana del Siglo de Oro. Entre sales y graciosidad". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 513-37.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "Precisiones sobre el *Arte nuevo*: la Academia del conde de Saldaña". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 53-68.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "Precisiones sobre el *Arte nuevo*: la academia del Conde de Saldaña". *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Ed. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor. Varsovia: Uniwersytet Warszawski Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2010. 73-87.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Elegías y elogios cortesanos.* De Lope de Vega Carpio. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

Pérez Lasheras, Antonio. "Introducción a la poesía aragonesa de los Siglos de Oro". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 227-44.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Escuela de virtudes y jardín de placeres: poesía, eros y academia en la Valencia áurea". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 189-226.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Formas breves y géneros epideícticos entre Tasso y Góngora. El ciclo de los marqueses de Ayamonte". *Romanische Forschungen* 122 (2010): 183-219.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo". *Criticón* 106 (2009): 99-146.

Pozuelo Calero, Bartolomé. "La oda a Fernando de Herrera del licenciado Francisco de Pacheco: un retrato del círculo sevillano en 1573". *Calíope* 14, 1 (2008): 61-93.

Rodríguez de la Flor, Fernando. "Salamanca, la ciudad letrada". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 161-88.

Roses Lozano, Joaquín. "La alhaja en el estiércol: claves geográficas y estéticas de la poesía virreinal (acerca del gongorismo colonial)". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria*

en los Siglos de Oro. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 407-44.

Ruiz Pérez, Pedro. "La república de los poetas: la trama en los versos". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011b. 383-92.

Ruiz Pérez, Pedro. "Garcilaso y Góngora. Las dedicatorias insertas y las puertas del texto". *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Ed. Soledad Arredondo Sirodey, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 49-70.

Sabat de Rivers, Georgina. "El discurso lírico de sor Juana: los poemas de cumpleaños". *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispano*. Ed. M. Méndez. México: Colegio de México, 2009. 227-42.

Sánchez Robayna, Andrés. "Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 9-30.

Sánchez Robayna, Andrés. "Para un catálogo de los grupos literarios virreinales". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 445-86.

Sánchez Robayna, Andrés. "Para un catálogo del núcleo luso-brasileño de escritores bilingües en portugués y castellano". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 31-58.

Tejeira Fuentes, Miguel Ángel. *Mecenazgo y literatura en la Extremadura del Siglo de Oro*. Mérida: Editora Regional, 2009.

Tenorio, Martha Lilia. "Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de Sor Juana". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 58 (2010): 159-89.

Trambaioli, Marcella. "Lope de Vega y la casa de Moncada". *Criticón* 106 (2009): 5-44.

Vélez Sainz, Julio. "De traducciones y *translationes*: la fundación de un sistema literario en la *Academia Antártica* de Diego Mexía y Clarinda". *Neophilologus* 94 (2010): 55-66.

Wright, Elizabeth R. "Narrating the Ineffable Lepanto: The *Austrias carmen* of Joannes Latinus (Juan Latino)". *Hispanic Review* 77 (2009): 71-92.

Subjetividad

Constantinescu, Gheorghe. "Lope de Vega: Poesía de las vivencias". *El Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH; 2009. 243-48.

Ruiz Pérez, Pedro. *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.

Torres, Isabel. "Interloping Lope: Transformation and Tomé de Burguillos". *Bulletin of Spanish Studies* 85 (2008): 273-88.

Taller del poeta: erudición, mitología y fuentes, lima horaciana

Adiego Lajara, Ignasi-Xavier, Esther Artigas Álvarez y Alejandra de Riquer Permanyer. "Séneca el Viejo y Quevedo". *La Perinola* 13 (2009): 135-47.

Andrés Martín, Ofelia-Eugenia. "*Oda a Salinas*, paradigma literario de la gnosis cognoscitiva bruniana". *Cuadernos de investigación para literatura hispánica* 34 (2009): 331-47.

Aranda, María. "De Circé à Ulysse: le naufragé "gothique" de Lope de Vega". *Bulletin hispanique* 112 (2010): 61-74.

Barrera, Trinidad. "Las fábulas burlescas de Juan del Valle Caviedes (a propósito de Narciso y Eco)". *Edad de Oro* 29 (2010): 31-40.

Bègue, Alain. "Juicio de Paris desde las bodas de Peleo y Tetis, de José Trejo Varona: estudio y edición de una fábula mitológica burlesca de las postrimerías del siglo XVII". *Lectura y Signo: Revista de literatura* 5 (2010) [Número monográfico *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 277-319.

Bègue, Alain y Jesús Ponce Cárdenas, eds. *Lectura y Signo: Revista de literatura* 5 (2010) [Número monográfico *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*].

Blanco, Mercedes. "La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 31-68.

Bonilla Cerezo, Rafael. "Cíclopes en un burdel peruano: la *Fábula de Polifemo* de Juan del Valle Caviedes". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 241-76.

Castro, M.ª Dolores. "Apolo y Dafne en sonetos del Siglo de Oro". *Studi Ispanici* 35 (2010): 78-94.

Cristóbal López, Vicente. "La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 9-30

Cuiñas López, Macarena. "Estudio comparativo entre versiones lopescas de poemas incluidos en el *Burguillos*". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 225-34.

D'Agostino, Maria. "'De Ovidio, Horacio y de Marcial me valgo'. Bartolomé Leonardo de Argensola y el *topos* clásico de la 'vieja sin dientes' entre *imitatio* y *contaminatio*". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago

Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 235-44.

Delahaye-Grélois, Séverine. "Horacio cristiano. El *De musica* de san Agustín en la obra poética de fray Luis de León". *Criticón* 107 (2009): 93-103.

Dixon, Victor. "Lope's Knowledge". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge: Tamesis, 2008. 15-28.

Echavarren, Arturo. "'Oficio de centellas'. Notas sobre la materia mitológica en el *Poema heroico* de Domínguez Camargo". *Criticón* 109 (2010): 5-37.

Escobar Borrego, Francisco Javier. "Caracterización genérica y referentes mítico-simbólicos en la poesía española del Barroco tardío". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 143-63.

Escobar Borrego, Francisco Javier. "Erudición y canon poético en las letras españolas del siglo XVII: de bibliófilos, humanistas y crítica literaria". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 151-92.

Escobar Borrego, Francisco Javier. "De viajes, conquistadores y lecturas: humanismo y Nuevo Mundo en la poesía sevillana de la segunda mitad del siglo XVI". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro.* Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 189-226.

Di Pinto, Elena. "Jácaras de sucesos: otra modalidad (*El Caso* en jácaras)". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 217-41.

Fasquel, Samuel. "Quevedo y las travesuras del mito". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 129-50.

García Aguilar, Ignacio. "El soneto de Lope a la muerte de Enrique IV: variantes de autor y reescritura entre 1610 y 1627". *Calíope* 15 (2009): 63-84.

García Gavilán, Inmaculada. "La *Fábula de Prometeo y Pandora* de Miguel (Daniel Leví) de Barrios: notas sobre la diégesis mítica". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 211-40.

González-Barrera, Julián. "Lope de Vega y los 'librotes de lugares comunes': su lectura particular de Ravisio Textor". *Anuario Lope de Vega* 13 (2007): 51-72.

González Delgado, Ramiro. "Tradición clásica en *Armas Antárticas* de Juan de Miramontes y Zuázola". *Lemir* 14 (2010): 89-98.

Llergo, Eva. "Villancicos paralitúrgicos navideños y coplas para cantar en Navidad: diferencias y semejanzas en el curso de una tradición". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 391-412.

Lobato, María Luisa. "'Odi profanum vulgus et arceo': de Horacio a Lope a través de Séneca". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 683-94.

Lobato, María Luisa. "*Paga el vulgo*: intención y recepción del teatro de Lope". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 25-40.

López Fonseca, Antonio. "Tradición clásica en el *Laurel de Apolo* de Lope de Vega". *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos* 29 (2009): 121-44.

López Poza, Sagrario. "El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)". *Bulletin of Hispanic Studies* 85 (2008): 821-38.

Ly, Nadine. "De leños y barquillas: la invención de Lope". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de*

Compostela, 7-11 de julio de 2008. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 91-114.

Martín Rodríguez, Antonio María. *El mito de Filomena en la literatura española*. León: Universidad de León, 2008.

Martínez Sobrino, Alejandro. "Pervivencia de la Antigüedad clásica en la emblemática hispánica. El caso de las *Saturae* de Persio en las *Empresas morales* de Juan de Borja". *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* Ed. Rafael García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent. Vol. 2. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008. 1063-72.

Morros Mestres, Bienvenido. *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas. De la antigüedad clásica a nuestros días*. Madrid: El jardín de la voz, 2010.

---. "Garcilaso y Propercio: a propósito del soneto XXIV". *Voz y letra* 19 (2008): 101-11.

Osuna, Inmaculada. "La *Fábula de Acteón* de Antonio Mira de Amescua y la tradición ejemplarizante del mito". *Lectura y Signo* 5 (2010): 109-28.

Pineda Vargas, Purificación. "Fray Luis de León y el *Cantar de los Cantares* del rey Salomón (I)". *Analecta Malacitana* 31 (2008): 529-52.

Pineda Vargas, Purificación. "Fray Luis de León y el *Cantar de los Cantares* del rey Salomón (II)". *Analecta Malacitana* 32 (2009): 85-123.

Sánchez Jiménez, Antonio, ed. *Isidro. Poema castellano*. De Lope de Vega. Madrid: Cátedra, 2010.

Vivalda, Nicolás M. "Sor Juana y el "pernicioso modelo" de Faetón. Lecciones epistemológicas del escarmiento en *Primero sueño*". *Calíope* 16, 2 (2010): 103-125.

Virreinal

Aguilar Salas, Lourdes. "El petrarquismo en sonetos de sor Juana Inés de la Cruz: de la imaginería a la desfiguración". *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Ed. Ignacio Arellano y R. A. Rice. Madrid: Iberoamericana, 2009. 7-25.

Alatorre, Antonio. "Hacia una edición crítica de Sor Juana (apéndice)". *Nueva revista de filología hispánica* 57 (2009): 777-82.

Arellano Ayuso, Ignacio. "América en las fiestas jesuitas: celebraciones de san Ignacio y san Francisco Javier". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 56 (2008): 53-86.

Arellano, Ignacio y Antonio Lorente Medina, eds. *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Madrid: Iberoamericana, 2009.

Barrera, Trinidad. "Las fábulas burlescas de Juan del Valle Caviedes (a propósito de Narciso y Eco)". *Edad de Oro* 29 (2010): 31-40.

Chang-Rodríguez, Raquel, ed. *Calíope* 16, 1 (2010a) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*].

Chang-Rodríguez, Raquel. "Preferencias poéticas del Inca Garcilaso". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 27-42.

Chang Rodríguez, Raquel, ed. *"Aquí, ninfas del sur, venid ligeras". Voces poéticas virreinales*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

Echavarren, Arturo. "'Oficio de centellas'. Notas sobre la materia mitológica en el *Poema heroico* de Domínguez Camargo". *Criticón* 109 (2010): 5-37.

Eichmann Oehrli, Andrés, ed. *Cancionero mariano de Charcas*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

Escudero Baztán, Juan Manuel. "De nuevo sobre palimpsestos poéticos. El caso de dos poetas novohispanos: Domínguez Camargo y Caviedes". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 159-68.

Estévez Molinero, Ángel. "Señas de identidad de la poesía hispanoamericana en el siglo XVII". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 127-42.

Pérez Lasheras, Antonio. "Gracián y la recepción del canon poético". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 453-74.

Estrada, Oswaldo. "Exploraciones del conocimiento místico en tres romances de sor Juana Inés de la Cruz". *Calíope* 14 (2008): 69-86.

Fernández, Teodosio. "Épica culta y barroco hispanoamericano". *Edad de Oro* 29 (2010): 69-84.

Fernández, Teodosio. "Lectura surrealista del Barroco: Sor Juana Inés de la Cruz y Octavio Paz". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro.* Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 95-122.

Fuchs, Barbara y Yolanda Martínez-San Miguel. "*La grandeza mexicana* de Balbuena y el imaginario de una 'metrópolis colonial'". *Revista Iberoamericana* 75 (2009): 675-95.

García Valdés, Celsa Carmen. "La Biblia en la obra literaria de sor Juana Inés de la Cruz". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 167-90.

González, Aurelio. "La poesía barroca novohispana. Tradición y originalidad". *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Ed. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor. Varsovia: Uniwersytet Warszawski Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2010. 23-36.

González Delgado, Ramiro. "Tradición clásica en *Armas Antárticas* de Juan de Miramontes y Zuázola". *Lemir* 14 (2010): 89-98.

González Roldán, Aurora. *La poética del llanto en sor Juan Inés de la Cruz*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2009.

Grossi, Verónica. "Diálogos transatlánticos en un soneto petrarquista de Francisco de Terrazas". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 95-118.

Illades Aguiar, Gustavo. "Poética del silencio en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*". *Signos Literarios* 7 (2008): 9-38.

Illades Aguiar, Gustavo. "Sor Juana o la poética del silencio (Primera Epístola a los Corintios, 14, 34 según la *Respuesta a Sor Filotea*". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 305-18.

Hopkins Rodríguez, Eduardo. "Teatralización y racionalidad en la poesía religiosa de Juan del Valle y Caviedes". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 409-20.

Kirk, Stephanie. "El parto monstruoso: creación y reproducción biológica en la obra de sor Juana Inés de la Cruz". *Revista Iberoamericana* 75 (2009): 417-33.

Labrador Herraiz, José J., Ralph A. DiFranco y Rodrigo Pesántez Rojas, eds. *Ramillete de varias flores poéticas*. De Jacinto de Evia. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2009.

Lasarte, Pedro. "Juan del Valle y Caviedes como lector de Francisco de Quevedo". *La Perinola* 13 (2009): 79-88.

Lorente, Antonio. "La figura del borracho en la poesía satírico-burlesca de Valle y Caviedes". *Edad de Oro* 29 (2010): 149-67.

Marrero-Fente, Raúl. "Épica, violencia y conquista en los *Actos y hazañas valerosas del capitán Diego Hernández de Serpa* (1564) de Pedro de la Cadena". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 61-72.

Marrero-Fente, Raúl. "Romances y coplas relacionados con la conquista de México". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 279-91.

Mayers, Kathryn. "American Artifice: Ideology and Ekphrasis in the *Poema Heroico a san Ignacio de Loyola*". *Hispanofila* 155 (2009): 1-19.

Mayers, Kathryn. "Counter-Reformation Visuality and the Animated Icons of Hernando Domínguez Camargo's *Poema heroico*". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 119-140.

Mazzotti, José Antonio. "Épica barroca y esplendor limeño en el siglo XVII: Rodrigo de Valdés y los límites del nacionalismo criollo". *Los límites del Océano. Estudios filológicos de crónica y épica en el Nuevo Mundo*. Ed. Guillermo Serés y Mercedes Serna, con la colaboración de Bernat Castany y Laura Fernández. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2009. 135-173.

Middlebrook, Leah. *Imperial Lyric: New Poetry and New Subjects in Early Modern Spain*. University Park: Penn State UP, 2009.

Millares, Selena. "Un siglo de poesía para Sor Juana Inés de la Cruz". *Edad de Oro* 29 (2010): 221-38.

Navascués, Javier de. "Lo que cantó Sor Juana a los reyes de España: loas en celebración de los cumpleaños reales". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro.* Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 123-140.

Olivares, Julián. *Studies on Women's Poetry of the Golden Age: tras el espejo la musa escribe.* Woodbridge: Tamesis, 2009.

Olivares Zorrila, Rocío. "Juan Eusebio Nieremberg y sor Juana Inés de la Cruz". *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Ed. Ignacio Arellano y R. A. Rice. Madrid: Iberoamericana, 2009.

Parodi, Claudia. "Sátira e indianización: orígenes del criollismo en la Nueva España". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 351-65.

Roses Lozano, Joaquín. "La alhaja en el estiércol: claves geográficas y estéticas de la poesía virreinal (acerca del gongorismo colonial)". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 407-44.

Sánchez Robayna, Andrés. "Para un catálogo de los grupos literarios virreinales". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 445-86.

Sánchez Robayna, Andrés. "Para un catálogo del núcleo luso-brasileño de escritores bilingües en portugués y castellano". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 31-58.

Poot Herrera, Sara. "Pedro de Avendaño, un tercero en conflicto ¿cercano, además, a la *Carta Athenagórica*?". *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispano*. Ed. M. Méndez. México: Colegio de México, 2009. 263-85.

Pullés-Linares, Nidia. "*Laudes civitatis* y los hechos de la conquista de México eb *Canto intitulado Mercurio* (1603) de Arias de Villalobos". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 73-93.

Ramírez, Francisco. "Conquista, raza y religión en el episodio de Tegualda: cantos XX y XXI y *La Araucana*". *Revista Chilena de Literatura* 74 (2009): 251-65.

Rivers, Elias L. "A Note on the Prologue to Sor Juana's *Sueño*". *Calíope* 14 (2008): 87-89.

Roses, Joaquín. "Lecciones de Góngora y disidencias de sor Juana". *Edad de Oro* 29 (2010): 289-311.

Ruiz Pérez, Pedro. "Crónica y celebración de los ingenios novohispanos". *Los límites del Océano. Estudios filológicos de crónica y épica en el Nuevo Mundo*. Ed. Guillermo Serés y Mercedes Serna, con la colaboración de Bernat Castany y Laura Fernández. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2009. 207-235.

Sabat de Rivers, Georgina. "El discurso lírico de sor Juana: los poemas de cumpleaños". *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispano*. Ed. M. Méndez. México: Colegio de México, 2009. 227-42.

Tenorio, Martha Lilia. "López Avilés: poeta y escoliasta". *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispano*. Ed. M. Méndez. México: Colegio de México, 2009. 205-15.

Vélez Sainz, Julio. "De traducciones y *translationes*: la fundación de un sistema literario en la *Academia Antártica* de Diego Mexía y Clarinda". *Neophilologus* 94 (2010): 55-66.

Zugasti, Miguel. "Un caso especial de ataques 'ad hominem': sátiras e invectivas novohispanas contra Juan de Palafox y Mendoza". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 403-26.

POETAS Y POEMAS

Colecciones poéticas de varios autores (manuscritos, poesías varias, antologías) (12)

Baras Escolá, Alfredo. "Un romancero desconocido: *Flor de varios romances nvevos. Primera, segunda y tercera parte* (Lisboa, Manuel de Lyra, 1591)". *Boletín de la Real Academia Española* 90 (2010): 5-35.

Díez Fernández, José Ignacio. "Compilar y desleír la poesía erótica de los Siglos de Oro: los cancioneros de Amancio Peratoner*". eHumanista* 15 (2010): 302-21.

Garrote Bernal, Gaspar. "Del placer textual. Códigos literario-sexuales abierto y cerrado en la *Variedad de sonetos del Antequerano*". *eHumanista* 15 (2010): 209-39.

Labrador Herraiz, José J. y Ralph A. DiFranco, eds. *Dos cancioneros hispano-italianos: Patetta 840 y Chigi L. VI. 200*. Pról. Giovanni Caravaggi. Málaga: Universidad de Málaga, 2008.

Labrador Herraiz, José J., Ralph A. DiFranco y Carmen Parrilla García, eds. *Cancionero de poesías varias: Ms. Reginensis Latini 1635 de la Biblioteca Vaticana*. Almería: Universidad de Almería, 2008.

Labrador Herraiz, José J., Ralph A. DiFranco y Rodrigo Pesántez Rojas, eds. *Ramillete de varias flores poéticas*. De Jacinto de Evia. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2009.

Morata, Jesús M. y Juan de Dios Luque, ed. *Flores de poetas de Juan Antonio Calderón, año 1611. Transcripción del manuscrito llamado Segunda parte de las flores de poetas ilustres de España*. Granada: Granada Lingüistica, 2009.

Montero, Juan. "Las antologías poéticas en el siglo XVII: la "Flor de diversa poesía" de Miguel de Madrigal (Valladolid, 1605)". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 215-40.

Osuna, Inmaculada. "Los *Avisos para la muerte* de Luis Ramírez de Arellano". *Via Spiritus* 16 (2009): 43-80.

Ruiz Pérez, Pedro. "Entre dos parnasos: poesía, institución y canon". *Criticón* 103-104 (2008) [Número especial: Literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)]: 207-31.

Sánchez-Pérez, María. "La poética de las relaciones de sucesos tremendistas en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI): construcción y reelaboración". *Etiópicas* 4 (2008): 1-20.

Seroussi, Edwin. *Incipitario sefardí: el cancionero judeoespañol en fuentes hebreas (siglos XV-XIX)*. Con la colaboración de Rivka Havassy y la participación de Paloma Díaz-Mas et al. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

Romancero (20)

Baras Escolá, Alfredo. "Un romancero desconocido: *Flor de varios romances nvevos. Primera, segunda y tercera parte* (Lisboa, Manuel de Lyra, 1591)". *Boletín de la Real Academia Española* 90 (2010): 5-35.

Bellini, Giuseppe. "El Romancero en América: un recorrido temático". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro.* Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 19-44.

Beltrán, Vicente. *La poesía tradicional medieval y renacentista: poética y antropología de la lírica oral*. Kassel: Reichenberger, 2009.

Campa Gutiérrez, Mariano de la. "El Romancero Nuevo en la segunda mitad del siglo XIX (1856-1899)". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 185-96.

Campa Gutiérrez, Mariano de la. "Pedro de Padilla y el Romancero". *Romancero en el qual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hizieron. Con otras historias y poesías diferentes*. De Pedro de Padilla. Ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2010. 97-130.

Ceballos Viro, Ignacio. "De los romances tradicionales modernos a sus arquetipos textuales en los Siglos de Oro y el concepto del honor". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 179-202.

Cid, J. Antonio. "Paratextos "interliminares" en el Romancero viejo y tradicional. Estribillos, invocaciones y responderes". *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVII)*. Ed. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 3-18.

Di Stefano, Giuseppe. "El romance entre poetas, críticos y libros de poesía en los albores de la modernidad. Tres calas y algunos sondeos". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 129-162.

Di Stefano, Giuseppe, ed. *Romancero*. Madrid: Castalia, D.L. 2010.

Díaz-Mas, Paloma. "El Romancero". *La historia de Francia en la literatura española. Amenaza o modelo*. Ed. Mercè Boixareu y Robin Lefere. Madrid: Castalia, 2009. 145-58.

González, Aurelio. "El Romancero y América en el Siglo de Oro". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e*

hispanoamericana en el Siglo de Oro. Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 45-64.

Griffin, Nigel, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson, eds. *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Woodbridge: Tamesis; 2008.

Labrador Herraiz, José J. y Ralph A. DiFranco, eds. *Romancero en el qual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hizieron. Con otras historias y poesías diferentes*. De Pedro de Padilla. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2010.

Lara Garrido, José. "Quintana y la revalorización del romancero: arqueología de un paradigma equívoco, con Góngora al fondo". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010): 97-117.

Lara Garrido, José, ed. *El canon poético de Vicente Espinel: sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas*. Málaga: Analecta Malacitana, 2009.

Marrero-Fente, Raúl. "Romances y coplas relacionados con la conquista de México". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 279-91.

Rey Hazas, Antonio. "Introducción al *Romancero* de Padilla". *Romancero en el qual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hizieron. Con otras historias y poesías diferentes*. De Pedro de Padilla. Ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2010. 15-95.

Romancero en el qual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hizieron. Con otras historias y poesías diferentes. De Pedro de Padilla. Ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2010.

Truman, Ronald. "'El lastimado Belardo' (1588-95), with a Note on Góngora's 'En los pinares de Júcar' (1603)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive

Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis; 2008. 1-23.

Tato, Cleofé. "Una nueva y fragmentaria versión del romance "Muerto yaze Durandarte" en una *probatio calami*". *Revista de Filología Española* 90 (2010): 279-302.

Ausias March (c.1397-1459) (1)

Mestre, Marina. "El papel de la antropología augustiniana en la poesía de Ausias March". *Criticón* 105 (2009) [volumen especial: Agustín en España (siglos XVI-XVII). Aspectos de estética]: 11-17.

Francisco Sa de Miranda (1481-1558) (1)

Jiménez Ruiz, José. *Poesía castellana completa*. De Francisco Sa Miranda. Málaga: Universidad de Málaga, 2009.

Juan Boscán (c.1490-1542) (8)

Cabello Porras, Gregorio. "Las *Varias poesías* (1591) de Hernando de Acuña: de Garcilaso a Boscán. El tránsito del humanismo militar a la 'nueva lengua poética'". *Dicenda* 26 (2008): 5-61.

Lorenzo, Javier. "A propósito de una digresión virgiliana: cortesanía e imitación en el *Leandro* de Boscán". *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. Ed. Javier San José Lera, Francisco Javier Burguillo y Laura Mier. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2008. 655-65.

Morros, Bienvenido. "Fuentes, fechas, orden y sentido del libro I de las Obras de Boscán". *Revista de Filología Española* 88 (2008): 89-123.

Morros Mestres, Bienvenido. "Petrarca y el Almirante de Castilla: a propósito de Boscán". *Revista de Filología Española* 90 (2010): 331-40.

Morros Mestres, Bienvenido. "Vida y poesía de Boscán y Garcilaso. A propósito del Gran Duque de Alba". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 84 (2008): 15-58.

Pepe Sarno, Inoria y José María Reyes Cano, ed. *Los grandes líricos del Renacimiento español: Obras poéticas completas*. De Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Fernando de Herrera. Madrid: Cátedra, 2010.

Rivers, Elias R. *Boscán y Garcilaso: su amistad y el Renacimiento en España*. Sevilla: Sibilina, 2010.

Ruiz Pérez, Pedro. *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.

Cristóbal de Castillejo (1490-1550) (2)

Alonso, Álvaro. "Castillejo traductor de Ovidio: acerca de un artificio de la poesía erótica". *eHumanista* 15 (2010): 38-47.

Martínez Navarro, María del Rosario. "La literatura anticortesana en la España del Renacimiento: Cristóbal de Castillejo". *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*. Ed. Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine. San Millán de la Cogolla: SEMYR, 2010. 669-80.

Luis de Miranda de Villafaña (c.1500-1575) (1)

Martínez Gómez, Juana. "El *Romance elegíaco* (c. 1537) de Luis de Miranda de Villafaña y la fundación de Buenos Aires". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 43-60.

Garcilaso de la Vega (1501-1536) (45)

Audubert, Rosa C. "Intertextualidad, urdimbre y trama en la *Égloga III* de Garcilaso y *Las Hilanderas* de Veláquez". *Lemir* 13 (2009): 347-73.

Barrio Olano, José Ignacio. "Más sobre 'convertido en viola' en *Oda a la Flor de Gnido*, de Garcilaso de la Vega". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 43-48.

Béhar, Roland. "Lectura(s) de Garcilaso en el siglo XVI: el caso del Soneto V". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 153-62.

Cabello Porras, Gregorio. "Las *Varias poesías* (1591) de Hernando de Acuña: de Garcilaso a Boscán. El tránsito del humanismo militar a la 'nueva lengua poética'". *Dicenda* 26 (2008): 5-61.

Caravaggi, Giovanni. "Hacia la invención de la epístola poética en España". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 135-44.

Caro Bragado, David. "Sebastián de Córdoba: Garcilaso a lo divino, Garcilaso sacro-profano". *Dicenda* 27 (2009): 159-68.

Carranza, Paul. "Voice, Writing and Echo in the Structure of Garcilaso's 'Égloga tercera'". *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society* 14 (2008): 23-46.

Castro, M.ª Dolores. "Apolo y Dafne en sonetos del Siglo de Oro". *Studi Ispanici* 35 (2010): 78-94.

Chinchilla, Rosa Helena. "Garcilaso de la Vega, Catullus and the Academy in Naples". *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society* 16 (2010): 65-82.

Dent-Young, John. *Selected Poems of Garcilaso de la Vega: A Bilingual Edition*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

Egido, Aurora. "Garcilaso y la puerta cerrada". *Al otro lado del espejo. Comentario lingüístico de textos literarios. Homenaje a José Manuel Blecua Perdices*. Ed. Glòria Clavería Nadal y Dolors Poch. Barcelona: Ariel, 2010. 63-85.

Escarpín Gual, Montserrat. "Garcilaso de la Vega y Pedro Salinas: *la voz a ti debida*". *Revista de literatura* 70 (2008): 553-75.

Fosalba Vela, Eugenia. "Allegoria autobiografica e universitalità poetica in Garcilaso". *Travestimenti. Mondi immaginari e scrittura nell'Europa delle Corti*. Ed. Raffaele Girardi. Bari: Edizioni di Pagina, 2009. 185-209.

Fosalba Vela, Eugenia. "Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico en la égloga III de Garcilaso. Estancia en Nápoles". *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* 3 (2009): 39-104.

Gargano, Antonio. "Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 35-56.

González Sánchez, Andrés. "'Cuando me vuelvo atrás a ver los años': Intertextualidad petrarquiana en Garcilaso, Lope de Vega y Quevedo". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 43 (2009-2010): s/p.

Güell, Monica. *La rima en Garcilaso y Góngora*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 2008.

Herraiz de Tresca, Teresa. "Garcilaso, linaje y corte: Deberes y conflictos". *Lemir* 12 (2008): 31-38.

Lefèvre, Matteo. "Garcilaso vs. Petrarca: heterodoxia lingüística, ética y hermeneútica ante el "Cancionero"". *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society* 15 (2009): 5-32.

Llosa Sanz, Álvaro. "El tacto invisible. Relectura erótica del soneto VIII de Garcilaso: del eros fantástico a la fantasía erótica". *Hispanic Review* 77 (2009): 413-25.

López, Juan José y Mª del Carmen Vaquero. "¿Garcilaso traicionado? María de Jesús, hija de Guiomar Carrillo". *Lemir* 14 (2010): 57-68.

Madelpuech, Florence. "De la marge dans les églogues de Garcilaso de la Vega: dédicaces et paradoxes". *Pandora: revue d'etudes hispaniques* 9 (2009): 299-314.

Márquez, Miguel Ángel. "Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano". *Revista de literatura* 71 (2009): 11-38.

Morros, Bienvenido. "Albanio como don Fernando de Toledo en la Égloga II de Garcilaso". *Analecta Malacitana* 31 (2008): 7-29.

Morros, Bienvenido. "Cuatro notas inéditas sobre el clasicismo de Garcilaso en sus sonetos". *Studia aurea* 4 (2010): 73-80.

Morros, Bienvenido. "Garcilaso y Propercio: a propósito del soneto XXIV". *Voz y letra* 19 (2008): 101-11.

Morros, Bienvenido. "La muerte de Isabel Freyre y el amor napolitano de Garcilaso. Para una cronología de sus églogas y de otros poemas". *Criticón* 105 (2009): 5-35.

Morros Mestres, Bienvenido. "El soneto XXVIII y la 'Perfeta edad': Algunas notas sobre el petrarquismo de Garcilaso". *Rivista di filologia e letterature ispaniche* 11 (2008): 9-38.

Morros Mestres, Bienvenido. "Vida y poesía de Boscán y Garcilaso. A propósito del Gran Duque de Alba". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 84 (2008): 15-58.

Pepe Sarno, Inoria y José María Reyes Cano, ed. *Los grandes líricos del Renacimiento español: Obras poéticas completas*. De Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Fernando de Herrera. Madrid: Cátedra, 2010.

Ramajo Caño, Antonio. "*Munus Mariae*: Garcilaso, Égloga III". *Boletín de la Real Academia Española* 88 (2008): 133-93.

Rivers, Elias L. "On Appreciating the Other Garcilaso". *MLN* 126 (2011): 390-95.

Rivers, Elias L. *Boscán y Garcilaso: su amistad y el Renacimiento en España*. Sevilla: Sibilina, 2010.

Rivers, Elias L. "Interplay of Syntax and Metrics in Garcilaso's Sonnets". *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain.* Newark: Juan De La Cuesta, 2009. 61-81.

Rivers, Elias L. "The Pastoral Paradox of Natural Art". *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain.* Newark: Juan De La Cuesta, 2009. 83-101.

Rivers, Elias L. *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain.* Newark: Juan de la Cuesta, 2009.

Rubio Árquez, Marcial. "Hernando de Acuña, 'A un buen caballero, y mal poeta': Garcilaso como modelo satírico". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 375-82.

Ruiz Pérez, Pedro. "Garcilaso y Góngora. Las dedicatorias insertas y las puertas del texto". *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Ed. Soledad Arredondo Sirodey, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 49-70.

Ruiz Pérez, Pedro. *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.

Sebold, Russell P. "Las dulces prendas de Garcilaso: Guiomar, Elena y Beatriz (aunque una de ellas acaso no lo fuera demasiado)". *Salina* 22 (2008): 55-64.

Thompson, Colin P. "Las transformaciones de Virgilio en las Églogas de Garcilaso". *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009. 189-202.

Torres, Isabel. "Sites of Speculation: Water/Mirror Poetics in Garcilaso de la Vega, *Eclogue* II". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 877-92.

Torres, Isabel. "Neo-Parkerism: An Approach to Reading Garcilaso de la Vega, Eclogue 1". *Bulletin of Spanish Studies* 85 (2008): 93-105.

Vaquero, María del Carmen y Juan José López. "El desdichado poeta don Lorenzo Laso. Vida del primogénito de Garcilaso de la Vega". *Lemir* 15 (2011): 59-134.

Vaquero Serrano, María del Carmen. "Garcilaso traicionado. Vida de Guiomar Carrillo: sus hijos Lorenzo Laso, María Jesús y de Guzmán y María Ponce de León". *Lemir* 14 (2010): 121-203.

Diego Hurtado de Mendoza (1505-1575) (1)

Díez Fernández, José Ignacio. "La diversidad epistolar en la poesía de don Diego Hurtado de Mendoza". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 145-72.

Jerónimo Jiménez de Urrea (h. 1510-h. 1573) (1)

Gianesin, Ornella. "La 'Carta embiada de don Hierónimo de Urrea al duque de Sessa sobre la presa del duque de Saxonia'". *El corazón de la Monarquía. La Lombardía in età spagnola*. Ed. Giuseppe Mazzocchi. Pavia: Ibis, 2010. 155-190.

Sebastián de Horozco (1510-1580) (5)

Labrador Herraiz, José J., Ralph A. DiFranco y Ramón Morillo-Velarde Pérez. *Cancionero*. De Sebastián de Horozco. Toledo: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura de Castilla-La Mancha, 2008.

Morillo-Velarde Pérez, Ramón. "La lengua española del *Cancionero* de Sebastián de Horozco". Labrador Herraiz, José J., Ralph A. DiFranco y Ramón Morillo-Velarde Pérez, eds. *Cancionero*. De Sebastián de Horozco. Toledo: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura de Castilla-La Mancha, 2008. 185-200.

Pedrosa, José Manuel. "Lagartos, cangrejos y otros visitantes eróticos". Labrador Herraiz, José J., Ralph A. DiFranco y Ramón Morillo-Velarde Pérez, eds. *Cancionero*. De Sebastián de Horozco. Toledo: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura de Castilla-La Mancha, 2008. 123-50.

Sardelli, Maria Antonella. "Las paremias en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco". Labrador Herraiz, José J., Ralph A. DiFranco y Ramón Morillo-Velarde Pérez, eds. *Cancionero*. De Sebastián de Horozco. Toledo: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura de Castilla-La Mancha, 2008. 71-121.

Sevilla Muñoz, Julia. "Introducción: Sebastián de Horozco y la paremiología". Labrador Herraiz, José J., Ralph A. DiFranco y Ramón Morillo-Velarde Pérez, eds. *Cancionero*. De Sebastián de

Horozco. Toledo: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura de Castilla-La Mancha, 2008. 53-69.

Santa Teresa de Jesús (1515-1582) (7)

Carrera, Elena. "Lovesickness adn the Therapy of Desire: Aquinas, *cancionero* Poetry, and Teresa of Avila's 'Muero porque no muero'". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 729-42.

Childers, William. "Spanish Mysticism and the Islamic Tradition". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Alison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 57-66.

Díez de Revenga, Francisco Javier, ed. *Obras completas*. De santa Teresa de Jesús. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2009.

Egido, Aurora. *El águila y la tela. Estudios sobre San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús*. Palma de Mallorca: Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2010.

Fabry, Geneviève. "Hadewijch y santa Teresa en la poesía de Gelman: la enunciación como lugar utópico". *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy: Flandes, Países Bajos y el Mundo Hispánico en los siglos XVI-XVII*. Ed. Patrick Collard, Miguel Norbert Ubarri y Yolanda Rodríguez Pérez. Gante: Academia, 2009. 195-205.

McGaha, Michael. "Teresa de Ávila and the Question of Jewish Influence". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Alison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 67-73.

Weber, Alison, ed. *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009.

Juan Latino (1518-1596) (1)

Wright, Elizabeth R. "Narrating the Ineffable Lepanto: The *Austrias carmen* of Joannes Latinus (Juan Latino)". *Hispanic Review* 77 (2009): 71-92.

Gutierre de Cetina (1520-1547) (4)

Lorenzo, Javier. "The Politics of Feeling: Focus, Pathos, and Empire in Gutierre de Cetina's 'Si de Roma el ardor'". *Calíope* 15 (2009): 33-46.

Núñez Rivera, Valentín. "Otra poesía sevillana del Siglo de Oro. Entre sales y graciosidad". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 513-37.

Pastor Comín, Juan José. "Fuentes musicales en la obra poética de Gutierre de Cetina". *Revista de musicología* 33 (2010): 63-82.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Delicaturas y modos nuevos de la poesía renacentista: las epístolas de Gutierre de Cetina". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 173-210.

Hernando de Acuña (1520-1580) (2)

Cabello Porras, Gregorio. "Las *Varias poesías* (1591) de Hernando de Acuña: de Garcilaso a Boscán. El tránsito del humanismo militar a la 'nueva lengua poética'". *Dicenda* 26 (2008): 5-61.

Rubio Árquez, Marcial. "Hernando de Acuña, 'A un buen caballero, y mal poeta': Garcilaso como modelo satírico". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 375-82.

Jorge de Montemayor (1520-1561) (4)

Alonso, Álvaro. "El intercambio epistolar entre Montemayor y Ramírez Pagán". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José

Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 211-22.

Lorenzo, Javier. "Sobre un silencio de Herrera: Jorge de Montemayor y el problema de la modernidad en las *Anotaciones"*. *eHumanista* 17 (2011): 478-95.

Moll, Jaime. "Sobre la historia de la primera edición de *Las obras* de Jorge de Montemayor". *Voz y Letra* 19 (2008): 3-7.

Montero, Juan. "La Epístola de Montemayor a Sá de Miranda: Texto y Contexto". *Península: Revista de Estudos Ibéricos* 6 (2009): 151-61.

Antonio de Villegas (c.1522-c.1551) (1)

Torres Corominas, Eduardo. *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio y edición del* Inventario *de Antonio de Villegas*. Madrid: Polifemo, 2008.

Diego Ramírez Pagán (c.1524-1562) (3)

Alonso, Álvaro. "El intercambio epistolar entre Montemayor y Ramírez Pagán". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 211-22.

Alonso, Álvaro, ed. *Poesía narrativa religiosa*. De Diego Ramírez Pagán. Málaga, Universidad de Málaga, 2010.

Ricco, Annarita. "Natura insolita nella *Floresta de varia Poesía* (1562) di Diego Ramírez Pagán". *Dicenda* 27 (2009): 219-34.

Juan de Mal Lara (1524-1571) (1)

Escobar Borrego, Francisco Javier. "'Paraísos cerrados para muchos': de Parnasos, elogios y canonizaciones en la obra poética de Juan de Mal Lara". *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Abada, 2010. 375-422.

Lázaro Bejarano (fl. 1540) (1)

Donoso Rodríguez, Miguel. "De sátira y burlas en las *Obras en verso* del Príncipe de Esquilache". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 93-107.

Francisco de Terrazas (1525-1600) (1)

Grossi, Verónica. "Diálogos transatlánticos en un soneto petrarquista de Francisco de Terrazas". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 95-118.

Luis Zapata de Chaves (1526-1595) (3)

Mañas Núñez, Manuel. "El *Arte poética de Horatio* de don Luis Zapata". *"Pectora mulcet". Estudios de retórica y oratoria latinas*. V. 2. Ed. Trinidad Arcos Pereira, Jorge Fernández López y Francisca Moya del Baño. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009. 1337-58.

Mañas Núñez, Manuel. "*Poetica tempestas*: la *Eneida* de Virgilio en el *Carlo famoso* de Luis Zapata". *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Ed. César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009. 175-195.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Cervantes y el césar Carlos de Habsburgo: *Don Quijote* I, 32 y el *Carlo Famoso* (1566), de Luis Zapata de Chaves". *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Eds. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez Onrubia. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009. 639-49.

Fray Luis de León (1527-1591) (8)

Andrés Martín, Ofelia-Eugenia. "*Oda a Salinas*, paradigma literario de la gnosis cognoscitiva bruniana". *Cuadernos de investigación para literatura hispánica* 34 (2009): 331-47.

Bultman, Dana. "Comparing Humanist and Mystical Understanding in Luis de León's 'Noche serena' and John of the Cross 'La noche oscura'". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Alison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 232-39.

Darst, David H. "Teaching Luis de León's Mystical Poetry as Pilgrimage". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Alison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 240-46.

Delahaye-Grélois, Séverine. "Horacio cristiano. El *De musica* de san Agustín en la obra poética de fray Luis de León". *Criticón* 107 (2009): 93-103.

Jauralde Pou, Pablo. "Fray Luis de León y la Filología española: a propósito del *Homenaje a Fray Luis de León*, de Margherita Morreale". *Revista de Filología Española* 88 (2008): 353-67.

Pepe Sarno, Inoria y José María Reyes Cano, ed. *Los grandes líricos del Renacimiento español: Obras poéticas completas*. De Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Fernando de Herrera. Madrid: Cátedra, 2010.

San José Lera, Javier. "Exégesis bíblica y poesía en la paráfrasis del salmo 102 de fray Luis de León". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 421-44.

Uría Maqua, Isabel. "La *escondida senda* y el *huerto* del poeta en la Oda I de Luis de León". *Criticón* 105 (2009): 37-57.

Benito Arias Montano (1527-1598) (2)

Antón, Beatriz. "Benito Arias Montano, emblematista". *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Ed. César

Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009. 13-36.

Gómez Canseco, Luis. "Ciencia, religión y poesía en el humanismo: Benito Arias Montano". *Edad de Oro* 27 (2008): 127-45.

Pedro Vélez de Guevara (1529-1591) (1)

Montero, Juan, y José Solís de los Santos. "Otra lectura de la epístola de Pedro Vélez de Guevara a Fernando de Herrera". *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Ed. Salvador Crespo Matellán [et. al.]. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009. 243-250.

Eugenio de Salazar (1530-1602) (1)

Martínez Martín, Jaime J. "Sátira y burla en Eugenio de Salazar". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 293-305.

Baltasar del Alcázar (1530-1606) (1)

Núñez Rivera, Valentín. "Otra poesía sevillana del Siglo de Oro. Entre sales y graciosidad". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 513-37.

Fernando de Herrera (1534-1597) (11)

Cabré, Lluís. "Un lugar de Petrarca, de Ausiàs March (101) a Fernando de Herrera". *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. Ed. Javier San José Lera, Francisco Javier Burguillo y Laura Mier. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2008. 519-31.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Herrera vindicado: los preliminares de los *Versos* (Sevilla, 1619) a la luz de la polémica gongorina". *Archivo Hispalense* 276-278 (2008): 157-68.

Lorenzo, Javier. "Sobre un silencio de Herrera: Jorge de Montemayor y el problema de la modernidad en las *Anotaciones"*. *eHumanista* 17 (2011): 478-95.

Medina Morales, Francisca. "Una lectura sociolingüística de la polémica entre el Prete Jacopín y Fernando de Herrera". *Estudios de historiografía lingüística*. Ed. José María García Martín, Teresa Bastardín Candón y Manuel Rivas Zancarrón. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2009. 473-82.

Montero, Juan. "Un soneto de Fernando de Herrera impreso en la *Segunda parte del Romancero general* (Valladolid, 1605). Estudio general". *Boletín de la Real Academia Española* 90 (2010): 253-263.

Montero, Juan, y José Solís de los Santos. "Otra lectura de la epístola de Pedro Vélez de Guevara a Fernando de Herrera". *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Ed. Salvador Crespo Matellán [et. al.]. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009. 243-250.

Pepe Sarno, Inoria y José María Reyes Cano, ed. *Los grandes líricos del Renacimiento español: Obras poéticas completas*. De Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Fernando de Herrera. Madrid: Cátedra, 2010.

Pozuelo Calero, Bartolomé. "La oda a Fernando de Herrera del licenciado Francisco de Pacheco: un retrato del círculo sevillano en 1573". *Calíope* 14, 1 (2008): 61-93.

Rodríguez Pequeño, Javier. "Fernando de Herrera, primer crítico moderno". *Edad de Oro* 30 (2011): 347-67.

Ruiz Pérez, Pedro. "El prólogo de Francisco de Medina a las *Anotaciones*: poesía, imperio y ciudad". *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*. Ed. Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2010. 117-45.

Ruiz Pérez, Pedro. *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.

Cosme de Aldana (1536-¿?) (2)

Pintacuda, Paolo. "Le *Rime di Cosimo d'Aldana* del 1587: riflessioni sull'organizzazione interna dei testi (e una nota bibliografica)". *Bibliologia* 5 (2010): 27-56.

Pintacuda, Paolo, ed. *Algunos sonetos en lamentación de la muerte de su hermano*. De Cosme de Aldana. Málaga: Universidad de Málaga, 2010.

Cairasco de Figueroa (1538-1610) (1)

González Morales, Belén. "Entre la traducción y el desvío: Cairasco de Figueroa y la formación de un espacio poético en *Gofredo Famoso*". *Estudios de traducción, cultura, lengua y literatura. In memoriam Virgilio Moya Jiménez*. Ed. Isabel Pascua Febles, Marcos Sarmiento Pérez y Bernadette Rey-Jouvin. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2008. 311-22.

Francisco de Aldana (1540-1578) (3)

O'Reilly, Terence. "Frienship and contemplation in the *Carta para Arias Montano*". *Calíope* 14, 1 (2008): 47-60.

Prieto de Paula, Ángel L. "Filología y razón dialogística en los sonetos amorosos de Aldana". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro.* Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 271-90.

Suárez, José Mª. "El otoño del Renacimiento: poética de madurez en cuatro sonetos de Francisco Aldana". *Lemir* 13 (2009): 177-90.

Pedro de Padilla (1540-1599) (9)

Campa, Mariano de la. "Pedro de Padilla y el Romancero". *Romancero en el qual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes*

los españoles hizieron. Con otras historias y poesías diferentes. De Pedro de Padilla. Ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2010. 97-130.

Labrador Herraiz, José J. y Ralph A. DiFranco, eds. *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*. De Pedro de Padilla. Pról. Samuel G. Armistead. Estudio de José Mauel Pedrosa. México: Frente de Afirmación del Hispanista, 2009.

Labrador Herraiz, José J. y Ralph A. DiFranco, eds. *Églogas pastoriles y juntamente con ellas algunos sonetos del mismo autor*. De Pedro de Padilla. Pról. Aurelio Valladares. México: Frente de Afirmación del Hispanista, 2010.

Labrador Herraiz, José J. y Ralph A. DiFranco, eds. *Romancero en el qual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hizieron. Con otras historias y poesías diferentes*. De Pedro de Padilla. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2010.

Labrador Herraiz, José J. y Ralph A. DiFranco, eds. *Thesoro de varias poesías*. De Pedro de Padilla. México: Frente de Afirmación del Hispanista, 2008.

Pedrosa, José Manuel. "Los estados de la mujer amada, o la doncella, la casada, la viuda y la monja frente al amor (entre el folclore y Boccaccio)". Labrador Herraiz, José J. y Ralph A. DiFranco, eds. *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*. De Pedro de Padilla. Pról. Samuel G. Armistead. Estudio de José Mauel Pedrosa. México: Frente de Afirmación del Hispanista, 2009. 21-57.

Rey Hazas, Antonio. "Introducción al *Romancero* de Padilla". Ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, eds. *Romancero en el qual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hizieron. Con otras historias y poesías diferentes*. De Pedro de Padilla. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2010. 15-95.

Valladares Reguero, Aurelio. *Pedro de Padilla: una singular aportación giennense a la poesía española del siglo XVI*. Jaén: Universidad de Jaén, 2010.

Valladares Reguero, Aurelio. "La poesía epistolar de Pedro de Padilla". *La epístola poética del Renacimiento español*. Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 297-328.

Juan de Horozco (ca. 1540-1608) (1)

Bouzy, Christian. "De lo sagrado a lo divino: los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco (1589) como parénesis cristiana". *Emblemática y religión en la Península ibérica (Siglo de Oro)*. Ed. Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 127-46.

San Juan de la Cruz (1542-1591) (26)

Catenaro, Barbara. "Las primeras traducciones italianas de las poesías de san Juan de la Cruz". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 205-16.

Ciceri, Marcella, trad. *La notte più felice dell'aurora. Poesie*. De san Juan de la Cruz. Venecia: Marsilio, 2009.

Contamina, Sandra. "L'illusion descriptive dans la *Cantique spirituel* de Jean de la Croix". *Description et fiction. De Jean de la Croix à Vargas Llosa. L'inquiétante étrangeté de l'écriture descriptive*. Ed. M. Aranda. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008. 97-108.

Díez de Revenga, Francisco Javier, ed. *Obras completas*. De san Juan de la Cruz. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2009.

Domínguez-Navarro, David. "De *Yerushalayim* a Roma: *Cantar de los Cantares* e intertextualidad cristiana en *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz". *Lemir* 15 (2011): 171-84.

Egido, Aurora. *El águila y la tela. Estudios sobre san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús*. Palma de Mallorca: Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2010.

Egido, Aurora. "Itinerario de la mente y del lenguaje en san Juan de la Cruz". *El águila y la tela. Estudios sobre san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús*. Palma de Mallorca: Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2010. 125-180.

Egido, Aurora. "El silencio místico san Juan de la Cruz". *El águila y la tela. Estudios sobre san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús*. Palma de Mallorca: Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2010. 181-214.

Egido, Aurora. "El águila y la tela en santa Teresa y san Juan". *El águila y la tela. Estudios sobre san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús*. Palma de Mallorca: Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2010. 215-229.

Egido, Aurora. "Mística y poesía. *Entréme donde no supe* y *Tras de un amoroso lance*". *El águila y la tela. Estudios sobre san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús*. Palma de Mallorca: Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2010. 231-258.

Egido, Aurora. "La admiración". *El águila y la tela. Estudios sobre san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús*. Palma de Mallorca: Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2010. 259-295.

Elia, Paola. "Ecdótica y hermenéutica: el problema de la censura en la transmisión de la *Llama* de san Juan de la Cruz". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 253-62.

Elia, Paola y Paolo Tanganelli, ed. *Llama de amor viva*. Módena: Mucchi, 2008.

Girón Negrón, Luis M. "'Mi alma tuvo sed de ti….': san Juan de la Cruz y sus dos versiones del Psalmo 62[63], 2". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 207-40.

Gorga López, Gemma. "Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés". *Dicenda* 27 (2009): 83-100.

López Quero, Salvador. "Estructura literaria de las 'Canciones entre el Alma y el Esposo' de Juan de la Cruz: la búsqueda ansiosa". *Criticón* 105 (2009): 59-84.

Mancing, Howard. "Reading 'Noche oscura' Twice". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Alison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 202-207.

Ortiz Hernández, Juan Pablo. "Hacia el camino de la luz: san Juan de la Cruz y la *Llama de amor viva* como una búsqueda de la verdad sustancial". *Etiópicas* 4 (2008): 131-42.

Pacho, Eulogio. *Llama de amor viva*. De san Juan de la Cruz. Burgos: Monte Carmelo, 2010.

Pacho, Eulogio. *Poesía y escritos breves*. De san Juan de la Cruz. Burgos: Monte Carmelo, 2010.

Pepe Sarno, Inoria y José María Reyes Cano, ed. *Los grandes líricos del Renacimiento español: Obras poéticas completas*. De Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Fernando de Herrera. Madrid: Cátedra, 2010.

Rhodes, Elizabeth. "Gender in the Night: Juan de la Cruz and Cecilia del Nacimiento". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 202-17.

Sánchez Costa, Enrique. "El pájaro solitario sanjuanista: una aproximación". *RILCE* 24 (2008): 407-19.

Ubarri, Miguel Norbert. "Presencia del beato Jan van Ruusbroec en fray Juan de los Ángeles y san Juan de la Cruz". *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy: Flandes, Países Bajos y el Mundo Hispánico en los siglos XVI-XVII*. Ed. Patrick Collard, Miguel Norbert Ubarri y Yolanda Rodríguez Pérez. Gante: Academia, 2009. 13-26.

Varo Zafra, Juan. "La lira 40 de *Cántico espiritual* B: una aproximación hermenéutica". *Signa* 17 (2008): 313-27.

Weber, Alison. "Could Women Write Mystical Poetry? The Literary Daughters of Juan de la Cruz". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 185-201.

Pedro de la Cadena (1542 - p. q. 1607) (I)

Marrero-Fente, Raúl. "Épica, violencia y conquista en los *Actos y hazañas valerosas del capitán Diego Hernández de Serpa* (1564) de Pedro de la Cadena". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 61-72.

Jerónimo de Lomas Cantoral (c.1542-1600) (1)

Matas Caballero, Juan. "Amor y amistad en las cartas y epístolas de *Las obras* de Lomas Cantoral". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 223-70.

Juan de la Cueva (1543-1612) (5)

Álvarez, Javier. "Los grandes listados de poetas del siglo XVII (con particular referencia a los de Juan de la Cueva y Juan Francisco Andrés de Ustarroz". *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Abada, 2010. 423-35.

Escobar, Francisco J. "Juan de la Cueva, *artifex exclusus*: un poeta en los 'márgenes' del *Parnaso* sevillano, a propósito del *Viage de Sannio*". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 263-70.

Escobar Borrego, Francisco Javier. "La obra poética de Juan de la Cueva en el entorno sevillano (con un excurso sobre sus vínculos con Diego Girón y Fernando de Herrera)". *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 12 (2009): 35-70.

Núñez Rivera, Valentín. "Otra poesía sevillana del Siglo de Oro. Entre sales y graciosidad". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 513-37.

Ruiz Pérez, Pedro. "'El riesgo que corren los que comunican sus escritos con el vulgo': las encrucijadas de Juan de la Cueva". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 515-35.

Fray José de Sigüenza (1544-1606) (1)

García Aguilar, Ignacio. "Fray José de Sigüenza y la poesía del XVI". *Edad de Oro* 30 (2011): 93-124.

Sebastián de Córdoba (c.1545-c.1604) (1)

Caro Bragado, David. "Sebastián de Córdoba: Garcilaso a lo divino, Garcilaso sacro-profano". *Dicenda* 27 (2009): 159-68.

López Maldonado (1)

Maldonado Cuns, Ana María. "Noticias biográficas de López Maldonado". *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*. Ed. Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine. San Millán de la Cogolla: SEMYR, 2010. 623-38.

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) (8)

Alvar-Ezquerra, Alfredo. "Comer y 'ser' en la corte del rey católico. Mecanismos de diferenciación social en el cambio de siglo". *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2009. 295-320.

Chiong-Rivero, Horacio. "Cervantes's Carnivalesque Ship of Fools in the *Viaje al Parnaso*". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 503-19.

Gagliardi, Donatella. "Espejismos y desengaños en la Nápoles virreinal: los *Viajes al Parnaso* de Cervantes y Cortese". *Anales Cervantinos* 41 (2009): 251-65.

Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis. *La epístola a Mateo Vázquez: historia de una polémica literaria en torno a Cervantes*. Alcalá de Henares, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2010.

Jerez-Gómez, J. David. "Pancracio de Roncesvalles prendado de Preciosa: realidad y canon poético en la sociedad cervantina de *La gitanilla* y el *Viaje del Parnaso*". *Calíope* 15, 2 (2009): 47-64.

Rivers, Elias L. "Genres and Voices in the *Viaje del Parnaso*". *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain.* Newark: Juan De La Cuesta, 2009.

Ruiz Pérez, Pedro. "El 'Canto de Calíope': entre la Arcadia, el Parnaso y la república literaria". *Cervantes en el espejo del tiempo*. Ed. M.ª Carmen Marín Pina. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 393-430.

Salazar Rincón, Javier. "Hidalgos contra oficiales. Trasfondo ideológico y social de la polémica entre Cervantes y Lope". *Anales cervantinos* 42 (2010): 209-50.

Juan Bautista de Mesa (1547-1620) (1)

Martínez Bennecker, Juan Bautista. "La poesía de senectud de Juan Bautista de Mesa". *Lemir* 12 (2008): 235-54.

María de San José (María de Salazar) (1548-1603) (1)

Powell, Amanda. "Revisiting the Querelle in María de San José Salazar and Juana Inés de la Cruz: Inciting Disturbances of Patriarchy". *Letras Femeninas* XXXV, 1 (2009): 211-32.

Andrés Rey de Artieda (1549-1613) (1)

Jiménez Ruiz, José. "La poesía epistolar de Andrés Rey de Artieda". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido.

Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 271-96.

Vicente Espinel (1550-1624) (6)

Cristóbal López, Vicente y Gaspar Garrote Bernal. "La poesía neolatina de Espinel" *El canon poético de Vicente Espinel: Sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas*. Coord. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 157-229.

Garrote Bernal, Gaspar. "Espinel en la variedad de la epístola horaciana". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 329-72.

Garrote Bernal, Gaspar, ed. *Diversas rimas*. De Vicente Espinel. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2008.

Haley, George. "Hacia el canon poético de Vicente Espinel. Atribuciones nuevas, poemas inéditos, textos recuperado". *El canon poético de Vicente Espinel: Sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas*. Coord. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 13-75.

Lara Garrido, José. "Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, lírica y música cantada desde un ramillete de nuevos textos". *El canon poético de Vicente Espinel: Sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas*. Coord. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 77-155.

Lara Garrido, José, ed. *El canon poético de Vicente Espinel: sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas*. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009.

Alonso de Ercilla (1553-1594) (4)

Galperin, Karina. "The Dido Episode in Ercilla's *La Araucana* and the Critique of Empire". *Hispanic Review* 77 (2009): 31-67.

McCloskey, Jason A. *Epic Conflicts: Culture, Conquest and Myth in the Spanish Empire*. Tesis doctoral inédita. Indiana University, 2008.

Ramírez, Francisco. "Conquista, raza y religión en el episodio de Tegualda: cantos XX y XXI y *La Araucana*". *Revista Chilena de Literatura* 74 (2009): 251-65.

Serés, Guillermo. "*Ultima America*: los vaticinios imperiales de Ercilla". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro.* Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 65-94.

Pedro Liñán de Riaza (=1607) (2)

Pérez López, José Luis. "Los romances del 'realismo bucólico' de Liñán de Riaza y de Lope de Vega, el 'Entremés de los romances' y el *Quijote*". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 169-202.

Sánchez Portero, Antonio. "Un soneto revelador: conexión entre Avellaneda y Liñán de Riaza". *Lemir* 12 (2008): 289-98.

Gabriel Lasso de la Vega (1555-1615) (1)

Martínez, Jaime J. "La evolución del canon épico en *Mexicana* de Gabriel Lasso de la Vega". *Edad de Oro* 29 (2010): 169-83.

Pedro de Enzinas (f.1597) (1)

Núñez Rivera, Valentín. "Por la dignificación de la poesía religiosa. Deslindes y modelos en un prólogo, de Pedro de Enzinas (1597)". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 21-48.

Hipólita de Narváez (¿?) (1)

Whetnall, Jane. "Hipólita de Narváez and the Leander Sonnet Tradition". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 893-909.

Juan de Miramontes Zuázola (=c.1614) (2)

González Delgado, Ramiro. "Tradición clásica en *Armas Antárticas* de Juan de Miramontes y Zuázola". *Lemir* 14 (2010): 89-98.

McCloskey, Jason A. *Epic Conflicts: Culture, Conquest and Myth in the Spanish Empire*. Tesis doctoral inédita. Indiana University, 2008.

Cristóbal de Mesa (1559-1633) (2)

Gómez Gómez, Juan María. "La imitación de la *Eneida* en *Las Navas de Tolosa. Poema heroico* de Cristóbal de Mesa". *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Ed. César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009. 115-29.

Núñez González, Juan María. "Cristóbal de Mesa, traductor". *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Ed. César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009. 265-80.

Francisco de la Torre (c.1560-c.1604) (2)

Pérez-Abadín Barro, Soledad. "La *Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre como poemario pastoril: visión de conjunto". *Criticón* 105 (2009): 85-116.

Pérez-Abadín Barro, Soledad. "El canto de Proteo en la *Égloga V* de Francisco de la Torre". *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. Ed. Javier San José Lera, Francisco Javier Burguillo y Laura Mier. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2008. 723-34.

Luis de Góngora (1560-1627) (77)

Bègue, Alain y Antonio Pérez Lasheras, eds. *"Hilaré tu memoria entre las gentes": Sobre literatura áurea. Estudios dedicados a Antonio Carreira*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.

Béhar, Roland. "Visualidad y Barroco: Góngora". *Congreso Internacional Andalucía Barroca* (*Literatura, Música y Fiesta*). Ed. A. J. Morales y R. Camacho Martínez. Vol. 3. Sevilla: Junta de Andalucía, 2009. 17-30.

Beverley, John. *Essays on the Spanish Literary Baroque in Spain and Spanish America*. Suffolk and Rochester: Tamesis, 2008.

Blanco, Mercedes. "Góngora y el *Quattrocento*. Las *Soledades* desde la doctrina poética de Giovanni Pontano y Angelo Poliziano. *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 163-70.

Blanco, Mercedes. "El *Panegírico al duque de Lerma* como poema heroico". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 11-56.

Blanco, Mercedes. "Arquitectura funeraria y pintura en un soneto de Góngora". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 101-32.

Blanco, Mercedes. "La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 31-68.

Blanco, Mercedes. "Góngora et la querelle de l´hyperbate". *Bulletin hispanique* 112 (2010): 169-217.

Bonilla Cerezo, Rafael. "Góngora y Castillo Solórzano en la *Fábula de Polifemo* de Francisco Bernardo de Quirós". *Il Confronto Letterario* 51 (2009): 39-79.

Brito Díaz, Carlos. "'Campos de aljófar siembras de granates': a propósito del elogio paradójico en Lope de Vega". *eHumanista* 15 (2010): 251-61.

Carreira, Antonio. "Fuentes históricas del *Panegírico al duque de Lerma*". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 105-24.

Carreira, Antonio. "Góngora y el canon poético". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 395-420.

Carreira, Antonio. "La especificidad del lenguaje gongorino". *Bulletin hispanique* 112 (2010): 89-112.

Carreira, Antonio, ed. *Antología poética*. De Luis de Góngora. Barcelona: Crítica, 2009.

Carreira, Antonio y Antonio Alatorre, eds. *Soledades* / *Primero sueño*. De Luis de Góngora / sor Juana Inés de la Cruz. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Chaffee-Sorace, Diane. "Góngora and Christovao de Moura: Portraits in Nature in the Sonnet 'Árbol, de cuyos ramos fortunados'". *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 64 (2010): 1-17.

Chemris, Crystal. "Continuities of Góngora in Darío's Swan Poems: On the Poetics of Rape, Colonialism, and Modernity". *Calíope* 16, 2 (2010): 83-102.

Conde Parrado, Pedro y Francisco Javier García Rodríguez. "Aprovechando que el Esgueva....: Góngora (y Quevedo) en la Corte vallisoletana (1603)". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 57-94.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Lope, Góngora, Jáuregui y los preliminares del *Orfeo* de Montalbán (con la polémica gongorina de fondo)". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera.

Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 245-52.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Alcance doctrinal de las polémicas gongorinas". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 125-49.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Díaz de Rivas, Anotaciones y defensas a la "Primera Soledad", nota 198: algunas claves de la poética gongorina". *Lo real imaginado, soñado, creado. Realidad y literatura en las letras hispánicas*. Ed. Begoña Regueiro Salgado y Ana M.ª Rodríguez. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 107-17.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Apuntes acerca de la *Apología por una décima del autor de las "Soledades"*, del abad de Rute". *Etiópicas. Revista de letras renacentistas* 4 (2008): 77-88.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Herrera vindicado: los preliminares de los *Versos* (Sevilla, 1619) a la luz de la polémica gongorina". *Archivo Hispalense* 276-278 (2008): 157-68.

Dolfi, Laura. "El estilo sublime en el *Panegírico al duque de Lerma*". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 169-87.

Escudero Baztán, Juan Manuel. "De nuevo sobre palimpsestos poéticos. El caso de dos poetas novohispanos: Domínguez Camargo y Caviedes". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 159-68.

González Garrido, Jorge. "Quevedo y Góngora: dos caminos con diferente éxito de cara a la posteridad". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 275-82.

Griffin, Nigel. "Luis de Góngora (1561-1627), 'De pura honestidad templo sagrado' (1582)". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 839-51.

Güell, Monica. *La rima en Garcilaso y Góngora*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 2008.

Huergo Cardoso, Humberto. "Algunos lugares oscuros de las Soledades de Góngora. Notas sobre el pasaje de la cetrería". *Bulletin of Hispanic Studies* 87 (2010): 17-41.

Huergo Cardoso, Humberto. "La fecha de composición del pasaje sobre la cetrería de las *Soledades* a partir de una fuente desconocida". *Voz y Letra* 19 (2008): 25-53.

Iglesias Feijoo, Luis. "El romance de Góngora en *El príncipe constante* de Calderón". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010): 74-96.

Jammes, Robert. *Comprendre Góngora*. Toulouse: Le Mirail, 2009.

Lauer, A. Robert. "El ritmo poético del endecasílabo en los sonetos originales de Luis de Góngora". *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Ed. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor. Varsovia: Uniwersytet Warszawski Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2010. 215-19.

Martos, José Manuel y José María Micó. "Góngora o el arte de la octava: entre el *Polifemo* y el *Panegírico*". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 189-205.

Martos Pérez, María D. "Representaciones barrocas del poder (Góngora, Rubens, Pantoja de la Cruz)". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 207-33.

Matas Caballero, Juan. "De los sonetos laudatorios al *Panegírico*: avatares estilísticos gongorinos". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 125-54.

O'Reilly, Terence. "A. A. Parker and the *Polifemo*". *Bulletin of Spanish Studies* 85 (2008): 69-78.

Osuna Cabezas, María José. "Antonio de las Infantas y Mendoza en el contexto de la polémica gongorina". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 355-64.

Osuna Cabezas, María José. "Algunas reflexiones en torno a las *Advertencias* de Almansa y Mendoza y la canonización de los partidarios de Góngora". *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Abada, 2010. 463-79.

Osuna Cabezas, María José. "Enrique Vaca de Alfaro y su *Lira de Melpómene* en el contexto de la polémica gongorina". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 41-58.

Osuna Cabezas, María José. "Valoración del parecer de Pedro de Valencia por los amigos y enemigos de Góngora: una segunda carta del zafrense". *Encuentros Literarios II*. Ed. María Falska. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Sklodowskiej, 2009: 45-51.

Osuna Cabezas, María José. *Las* Soledades *caminan hacia la corte: primera fase de la polémica gongorina*. Vigo: Academia Editorial del Hispanismo, 2008.

Osuna Cabezas, María José, ed. *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

Osuna, Inmaculada. "Martín de Angulo y Pulgar y la imitación gongorina: notas sobre una relación de las fiestas de Loja en desagravio de la Virgen (1640)". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 365-74.

Pérez Lasheras, Antonio. "Góngora en 1618: burlas y veras de un cortesano poco avezado". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús

Ponce Cárdenas. Madrid: CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 155-68.

Pérez Lasheras, Antonio. *"Piedras preciosas…": otros aspectos de la poesía de Góngora*. Granada: Universidad de Granada, 2009.

Pérez Magallón, Jesús. "Góngora y su ambigua apropiación en el tiempo de los novatores". *Criticón* 103-104 (2008): 119-30.

Poggi, Giulia. "Quel che resta di un naufragio (tracce gongorine nella poesía degli anni settanta)". *La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento (Atti del Congresso Internazionale. Salerno, 6-7 aprile 2006)*. Ed. Maria D'Agostino, Alfonsina De Benedetto y Carla Perugini. Salerno: Università di Salerno, 2008. 37-48.

Poggi, Giulia. *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Gongora*. Firenze: Alinea, 2009.

Ponce Cárdenas, Jesús. "'De sene veronensi': Quevedo, Lope y Góngora ante un epigrama de Claudiano". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 313-31.

Ponce Cárdenas, Jesús. "*Taceat superata vetustas*: poesía y oratoria clásicas en el *Panegírico al duque de Lerma*". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 57-103.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Eros nupcial: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea*". eHumanista* 15 (2010): 176-208.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Formas breves y géneros epideícticos entre Tasso y Góngora. El ciclo de los marqueses de Ayamonte". *Romanische Forschungen* 122 (2010): 183-219.

Ponce Cárdenas, Jesús. *El tapiz narrativo del* Polifemo: *eros y elipsis*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2010.

Ponce Cárdenas, Jesús. *Cinco ensayos polifémicos*. Málaga: Universidad de Málaga, 2009.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo". *Criticón* 106 (2009): 99-146.

Ponce Cárdenas, Jesús, ed. *Fábula de Polifemo y Galatea*. De Luis de Góngora. Madrid: Cátedra, 2010.

Primo Cano, Carlos. "El conde de Lemos y la poesía encomiástica: breve noticia de unos versos gongorinos". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 341-53.

Rico García, José Manuel. "La hibridación de lo culto y lo popular en una canción de Góngora de 1620". *Rassegna Iberistica* 90 (2009): 27-41.

Romanos, Melchora. "Lecturas sobre el género de las *Soledades* y el estatuto teórico de la poesía áurea". *Celehis* 19 (2008): 81-96.

Roses Lozano, Joaquín. "La alhaja en el estiércol: claves geográficas y estéticas de la poesía virreinal (acerca del gongorismo colonial)". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 407-44.

Roses Lozano, Joaquín. "Góngora en la poesía hispanoamericana del siglo XVII: revisión histórico-crítica, claves comparativas y ejemplos eminentes". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro.* Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 161-88.

Roses, Joaquín. "Lecciones de Góngora y disidencias de sor Juana". *Edad de Oro* 29 (2010): 289-311.

Roses Lozano, Joaquín. "El rayo y el águila: verdades y abstracciones en un soneto de Góngora". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010): 168-86.

Ruiz Pérez, Pedro. "Garcilaso y Góngora. Las dedicatorias insertas y las puertas del texto". *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Ed. Soledad Arredondo Sirodey, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 49-70.

Ruiz Pérez, Pedro. *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.

Salvador Plans, Antonio."Los lenguajes especiales en las letrillas sacras gongorinas". *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Ed. Salvador Crespo Matellán [et. al.]. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009. 393-400.

Sánchez Portero, Antonio. "Un soneto revelador: conexión entre Avellaneda y Liñán de Riaza". *Lemir* 12 (2008): 289-98.

Southworth, Eric. "Luis de Góngora, 'Noble desengaño' (1584)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 24-40.

Tenorio, Martha Lilia. "Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 58 (2010): 159-89.

Terukina-Yamauchi, Jorge. "Parodia, autoparodia y deconstrucción de la arquitectura efímera en dos sonetos de Luis de Góngora (Millé 315, 326)". *Bulletin of Spanish Studies* 86 (2009): 719-45.

Thompson, Colin. "Góngora como poeta religioso: Los tres romances 'Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 257-76.

Thompson, Colin. "Luis de Góngora, 'Arrojose el mancebito' (1589)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 41-57.

Thompson, Colin. "Luis de Góngora, 'En un pastoral albergue' (1602)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 58-78.

Truman, Ronald. "'El lastimado Belardo' (1588-95), with a Note on Góngora's 'En los pinares de Júcar' (1603)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 1-23.

Vélez Sainz, Julio. "La ruda zampoña de Polifemo: autorrepresentación y parodia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010): 214-30.

Yoshida, Saiko. "Concepto de la vida en Góngora: una orientación del desengaño barroco". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 393-401.

Juan de Luque (fl. 1608) (1)

Amselem-Szende, Line. "Voz y muerte de un joven poeta. Las piezas liminares de *Divina poesía* de Juan Luque (Lisboa, 1608). *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVII)*. Ed. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 71-90.

Bernardo de Balbuena (1562-1627) (3)

Barrera, Trinidad. "Diversión y doctrina en la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena". *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Ed. Ignacio Arellano y R. A. Rice. Madrid: Iberoamericana, 2009. 55-67.

Fuchs, Barbara y Yolanda Martínez-San Miguel. "*La grandeza mexicana* de Balbuena y el imaginario de una 'metrópolis colonial'". *Revista Iberoamericana* 75 (2009): 675-95.

Roses Lozano, Joaquín. "La *Grandeza mexicana*: ámbito y orbe de un poema descriptivo". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro.* Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 227-54.

Bartolomé Leonardo de Argensola (1562-1631) (8)

Blecua, Alberto. "Una epístola inédita de Bartolomé Leonardo de Argensola". *Argensola* 119 (2009): 157-66.

Cacho, María Teresa. "Los Argensola en Italia". *Argensola* 119 (2009): 187-209.

Colón Calderón, Isabel. "Hombres que miran y mujeres que se arreglan el cabello: motivos eróticos en tres sonetos de Bartolomé Leonardo de Argensola*". eHumanista* 15 (2010): 240-50.

Dadson, Trevor. *Historia de la impresión de las* Rimas *de Lupercio y Leonardo de Argensola*. Zaragoza: Fundación Fernando el Católico, 2010.

D'Agostino, Maria. "'De Ovidio, Horacio y de Marcial me valgo'. Bartolomé Leonardo de Argensola y el *topos* clásico de la 'vieja sin dientes' entre *imitatio* y *contaminatio*". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 235-44.

Egido, Aurora. "'Dos soles de poesía': Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola". *Argensola* 119 (2009): 15-40.

Morros Mestres, Bienvenido. "Bartolomé Leonardo de Argensola, poeta petrarquista". *Argensola* 119 (2009): 107-31.

Pérez Cuenca, Isabel. "Recepción y transmisión de la obra literaria de los hermanos Argensola (siglos XVIII y XIX)". *Argensola* 119 (2009): 265-321.

Lope de Vega (1562-1635) (138)

Aladro, Jordi y Alicia Colombí de Monguió. "Antecedentes e influencias literarias en la obra lírica de Lope en torno a la Magdalena". *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 99-134.

Aranda, María. "De Circé à Ulysse: le naufragé 'gothique' de Lope de Vega". *Bulletin hispanique* 112 (2010): 61-74.

Aranda, María. "Hypotypose et 'spectacle inhumain': un sonnet descriptif de Lope de Vega, au triomphe de Judith". *Description et fiction de Jean de La Croix à Vargas Llosa: l'inquiétante étrangeté de l'écriture descriptive*. Ed. María Aranda, 2008. Rennes: Université de Rennes, 2008. 109-116.

Arellano, Ignacio. "Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro". *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. José Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin) (2011): 9-34.

Arellano Ayuso, Ignacio, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja, eds. *Lope de Vega, maestro del 27: (antología poética del Fénix publicada por "Cruz y Raya" en 1935)*. Pamplona: GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra) / Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009.

Arredondo, María Soledad. "El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro". *Anales de Historia del Arte* (volumen extraordinario) (2008): 151-69.

Artois, Florence d'. "Images et genre: De la fonction des images dans deux épopées tragiques de Lope de Vega: *La Jerusalén conquistada*, *La corona trágica*". *Pouvoirs de l'image aux XVe, XVIe et XVIIe siècles: Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*. Ed. Marie Couton, Isabelle Fernandes, Christian Jérémie y Monique Vénuat. Clermont-Ferrand: U Blaise Pascal; 2009. 471-96.

Barbu, Lucia Gabriela. "Introspección, racionalidad y expresión mística en las *Rimas sacras* de Lope de Vega". *El Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 59-69.

Blanco, Mercedes. "La polémica como fermento creativo en el Lope de la vejez (1621-1635)". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 37-66.

Brito Díaz, Carlos. "'Campos de aljófar siembras de granates': a propósito del elogio paradójico en Lope de Vega*". eHumanista* 15 (2010): 251-61.

Brown, Gary J. "Rhetoric, Poetry and Politics in Lope's *Al nacimiento del príncipe*: 'canto, arte, erudición y ingenio'". *eHumanista* 17 (2011): 496-505.

Brown, Gary J. "Reading Lope de Vega: On Writing and the Articulation of Poetic Voice*"*. *eHumanista* 15 (2010): 338-75.

Brown, Gary J. "Lope Defending Poetry vs. Lope Writing Poetry: The Conflicts of 'donde habla amor puro'". *MLN* 124 (2009): 350-371.

Brown, Gary J. "Lope de Vega's Evolving Rhetoric and Poetics: The Dedicatory Epistle to Arguijo (*Rimas*, 1602)". *Hispanofila* 156 (2009): 29-49.

Cambronero Armero, Verónica. "Lope de Vega: un poeta de *pane lucrando*". *Tonos* 19 (2010): s/p.

Cano Turrión, Elena. "La Batalla de Burguillos: Autoridades y Banderas". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 19-36.

Carreño, Antonio. "'Amor de Dios en portugués sentido': Las *Rimas sacras*, de Lope de Vega". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 49-78.

Carreño, Antonio, ed. *Pastores de Belén. Prosas y versos divinos*. Madrid: Cátedra, 2010.

Carreño González, Antonio, ed. *Corona trágica*. *Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda.* De Lope de Vega. Madrid: Cátedra, en preparación.

Castro, M.ª Dolores. "Apolo y Dafne en sonetos del Siglo de Oro". *Studi Ispanici* 35 (2010): 78-94.

Chouza-Calo, María del Pilar. "Lope de Vega's Letters: A Commentary on Love and Sexuality Against the Backdrop of Post-Tridentine Spain". *Hispania Felix* 1 (2010): 67-78.

Chouza-Calo, María del Pilar. *Arts of Love: Lope de Vega and the Figures of Desire*. Tesis doctoral inédita. Universidad de California, Santa Bárbara, 2009.

Chouza-Calo, María del Pilar. "Lope de Vega and 'Las lágrimas de la Magdalena': An Erotic Conversion". *El Siglo de Oro antes y*

después de El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sambrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 49-58.

Cobos, Mercedes. "Sobre quién fueron los premiados o lo que Lope no nos contó sobre la famosa justa poética por la beatificación de san Isidro". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 217-24.

Collins, Marsha S. "The Shaping of Collective Memory in Lope's *Isidro* (1599)". *Bulletin of Spanish Studies* 86 (2009): 293-322.

Conde Parrado, Pedro. "'Creed que ha sido fuerza': Lope y el *Arte* por el arte". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 391-400.

Constantinescu, Gheorghe. "Lope de Vega — poesía de las vivencias". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 243-48.

Cuiñas López, Macarena. "Estudio comparativo entre versiones lopescas de poemas incluidos en el *Burguillos*". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 225-34.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Lope, Góngora, Jáuregui y los preliminares del *Orfeo* de Montalbán (con la polémica gongorina de fondo)". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 245-52.

de Armas, Frederick A. "Adonis y Venus: Hacia la tragedia en Tiziano y Lope de Vega". *Hacia la tragedia áurea: Lecturas para un nuevo milenio*. Ed. Frederick A. De Armas, Luciano García Lorenzo y

Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2008. 97-115.

de Armas, Frederick A. "Lope de Vega's Speaking Pictures: Tantalizing Titians and Forbidden Michelangelos in *La quinta de Florencia*". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 171-82.

Díez Borque, José María. "Mujeres y literatura en Lope de Vega". *Lope de Vega, maestro del 27 (antología poética del Fénix publicada por* Cruz y Raya *en 1935)*. Ed. Ignacio Arellano, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja. Pamplona: GRISO, 2009. 41-68.

Dixon, Victor. "Lope's Knowledge". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge: Tamesis, 2008. 15-28.

Duarte, José Enrique y Carlos Mata Induráin, eds. *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*) (2011).

Fernández Rodríguez, Natalia. "'Tú exenta, en fin, de las comunes leyes…': Lope, abogado de la pintura". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 53-74.

Ferrer Valls, Teresa. "Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el duque de Sessa". *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa.* Ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana. Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses; Institución Fernando el Católico, 2008. 113-34.

Ferri Coll, José María. "*Arte nuevo*, academias y preceptiva literaria". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 467-76.

Ferri Coll, José María. "*El arte nuevo* y las academias literarias del Siglo de Oro". *Studi di Letteratura Ispano-Americana* 41-42 (2010): 25-43.

Fisher, Tyler. "Imagining Lope's Lyric Poetry in the 'Soneto primero' of the *Rimas*". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 63-77.

García Aguilar, Ignacio. "Lope desaprueba la nueva poesía". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 89-102.

García Aguilar, Ignacio. "Nóminas, impresos y lectores. Hacia el modelo de Lope". *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Abada, 2010. 341-73.

García Aguilar, Ignacio. *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur, 2009.

García Aguilar, Ignacio. "El soneto de Lope a la muerte de Enrique IV: variantes de autor y reescritura entre 1610 y 1627". *Calíope* 15 (2009): 63-84.

García Reidy, Alejandro. "'Por la sangre conocidos': Deturpación Textual y Paternidad Literaria en Lope de Vega". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 103-20.

Gargano, Antonio. "Tomé de Burguillos, un "discípulo inesperado" de Quevedo". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 131-55.

Gargano, Antonio. "'Yo la lengua defiendo': Lope y la 'nueva poesía'". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 113-32.

Garrido Gallardo, Miguel Ángel. "El *Arte nuevo de hacer comedias*, texto indecidible". *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. José Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin) (2011): 103-18.

Garrote Bernal, Gaspar. "Hacia una teoría filológica de la temporalidad reversible. (Con un soneto plurifuncional de Lope y otros casos de la historia literaria española)". *Analecta Malacitana* 27 (2009): 19-68.

Giaffreda, Christian, ed. *Corona trágica. Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda*. De Lope de Vega. Firenze: Alinea, 2009.

González-Barrera, Julián. "Lope de Vega y los 'librotes de lugares comunes': su lectura particular de Ravisio Textor". *Anuario Lope de Vega* 13 (2007): 51-72.

González Sánchez, Andrés. "'Cuando me vuelvo atrás a ver los años': Intertextualidad petrarquiana en Garcilaso, Lope de Vega y Quevedo". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 43 (2009-2010): sp.

Hidalgo, José Manuel. "La doctrina agustiniana de doce sonetos en las *Rimas sacras* de Lope de Vega". *Calíope* 15 (2009): 39-62.

Leahy, Chad. "Entre Lope y Padecopeo: la traducción en los *Soliloquios amorosos*". *Anuario Lope de Vega* 13 (2007): 73-92.

Leahy, Chad. "*Legant prius et postea despiciant*: Lope y san Jerónimo en la portada de la *Jerusalén conquistada*". *Criticón* 106 (2009): 57-71.

Lezcano Tosca, Hugo. "San Agustín en la literatura religiosa de Lope". *Criticón* 107 (2009): 137-50.

Lobato, María Luisa. "'Odi profanum vulgus et arceo': de Horacio a Lope a través de Séneca". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 683-94.

Lobato, María Luisa. "*Paga el vulgo*: intención y recepción del teatro de Lope". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 25-40.

López Calderón, Marica. "El *Arte Nuevo* de Lope de Vega y el *nuevo arte* de Francisco de Moure: la introducción de la estética barroca". *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Ed. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor. Varsovia: Uniwersytet Warszawski Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2010. 417-26.

López Fonseca, Antonio. "Tradición clásica en el *Laurel de Apolo* de Lope de Vega". *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos* 29 (2009): 121-44.

López Poza, Sagrario. "El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)". *Bulletin of Hispanic Studies* 85 (2008): 821-38.

Ly, Nadine. "De leños y barquillas: la invención de Lope". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 91-114.

Ly, Nadine. "Mitología y polémica. 'El agravio de nuestra lengua': a propósito de *La Filomena*". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 155-180.

Marcello, Elena E. "Itinerarios líricos de Tasso a Lope: el discurso preliminar a las *Rimas*". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 323-32.

Marín Cobos, Almudena. "Lope reeditado: episodios póstumos de una polémica". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 135-50.

Martín Rodríguez, Antonio María. *El mito de Filomena en la literatura española*. León: Universidad de León, 2008.

Mata Induráin, Carlos. "Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el *Arte nuevo* al fondo". *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. José Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin) (2011): 119-43.

Mayo, Arantza. "'Quien en virtud emplea su ingenio…': Lope de Vega's Religious Poetry". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 78-90.

McCloskey, Jason A. *Epic Conflicts: Culture, Conquest and Myth in the Spanish Empire*. Tesis doctoral inédita. Indiana University, 2008.

Mérida Jiménez, Rafael M. "'Quien pone su esperanza en mujer flaca': Una lectura de los sonetos de Lope de Vega". *Lemir* 13 (2009): 335-46.

Montero, Juan. "La rivalidad literaria entre Lope y Jáuregui". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 181-212.

Novo, Yolanda. "La imagen del humanista teorizador: Poética metapoética de Lope de Vega (en filigrana sonetística)". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010): 118-38.

Núñez Rivera, Valentín. *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro: estudios sobre los Salmos y el Cantar de los Cantares*. Madrid: Iberoamericana, 2010c.

Oliva, César y Antoni Tordera. "Los escenarios del *Arte nuevo* de Lope de Vega". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 33-52.

Palomares, José. "'Y ese tu *Don Quijote* baladí…'". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 151-168.

Pedraza Jiménez, Felipe B. *Lope visto por sus contemporáneos*. En curso.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "Lope de Vega: escritos sobre teatro. Del poeta al lector". *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. José Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin) (2011): 174-90.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "Lope de Vega y el canon poético". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 367-94.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "Precisiones sobre el *Arte nuevo*: la Academia del conde de Saldaña". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 53-68.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "Precisiones sobre el *Arte nuevo*: la academia del Conde de Saldaña". *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Ed. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor. Varsovia: Uniwersytet Warszawski Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2010. 73-87.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "El *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega: origen, género y sentido". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 13-24.

Pedraza Jiménez, Felipe B. *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del "monstruo de la naturaleza"*. Madrid: EDAF, 2009.

Pedraza Jiménez, Felipe B. *Lope de Vega, genio y figura.* Granada: Universidad de Granada, 2008.

Pedraza Jiménez, Felipe B. *Lope de Vega. Vida y literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2008.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Amarilis, égloga.* 1633. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Universidad de Castilla la Mancha, 2010.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Elegías y elogios cortesanos.* De Lope de Vega Carpio. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Edición políglota: castellano, italiano, portugués, francés, inglés, alemán y polaco*. De Lope de Vega Carpio. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

Pérez-Boluda, Adrián. "Lope y Tomé de Burguillos: Biografismo y transgresión del petrarquismo poético". *Alba de América: Revista Literaria* 29 (2010): 407-27.

Pérez López, José Luis. "Los romances del 'realismo bucólico' de Liñán de Riaza y de Lope de Vega, el 'Entremés de los romances' y el *Quijote*". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 169-202.

Pérez Martínez, Manuel. "Sobre la dudosa atribución a Lope de dos de los *Catorce romances a la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*". *Hispania Felix* 1 (2010): 79-94.

Pérez Ruano, Fernando. "Música, canto y danza en torno al *Arte nuevo de hacer comedias*". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 807-16.

Pitel, Anne-Hélène. *Prose et poésie dans l'oeuvre de fiction de Lope de Vega*. Tesis doctoral inédita. Université de la Sorbonne Nouvelle. 2008.

Pitotto, Elisabetta e Iole Scaramuzzi. "Crisi e parodia dell'eroe epico: la *Gatomaquia* di Lope de Vega e la *Batracomiomachia*". *Artifara* 10 (2010): s/p.

Ponce Cárdenas, Jesús. "'De sene veronensi': Quevedo, Lope y Góngora ante un epigrama de Claudiano". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 313-31.

Profeti, Maria Grazia. "El *Arte nuevo* y el Siglo de las Luces". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 69-86.

Profeti, Maria Grazia. "Los 'últimos versos' de Lope de Vega". *"En buena compañía": Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia. Madrid: CSIC, 2009. 557-63.

Profeti, M. Grazia, trad. *"... Questo è amore, lo sa chi l'ha provato"*. De Lope de Vega. Firenze: Alinea, 2011.

Rico García, José Manuel y José Solís de los Santos. "La sonetada a Lope del Cartapacio de Palomo". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 235-268.

Rivero Iglesias, Carmen. "Lessing y el *Arte nuevo de hacer comedias* en la Alemania del siglo XVIII". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 845-56.

Rodríguez Cuadros, Evangelina. "Ortega y los dos teatros: a propósito del *Arte nuevo*". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 87-110.

Romero Barranco, Violeta. "Más páginas olvidadas de la *Arcadia* de Lope de Vega". *Anuario Lope de Vega* 13 (2007): 153-62.

Ruiz Pérez, Pedro. "Días lúdicos: juego, ocio y literatura". *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2009. 35-58.

Ruiz Pérez, Pedro. *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.

Salazar Rincón, Javier. "Hidalgos contra oficiales. Trasfondo ideológico y social de la polémica entre Cervantes y Lope". *Anales cervantinos* 42 (2010): 209-50.

Samson, Alexander y Jonathan Thacker, eds. *A Companion to Lope de Vega*. Woodbridge: Tamesis, 2008.

Sánchez Jiménez, Antonio. *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*. Madrid: Iberoamericana, 2011.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Vulgo, imitación y natural en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega". *Bulletin of Hispanic Studies* 88 (2011): 727-742.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Antonio Carreño (Parada do Sil, Orense, 1938-)". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010): 1-9.

Sánchez Jiménez, Antonio, ed. *Isidro. Poema castellano*. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Cátedra, 2010.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles". *Hispania Félix* 1 (2010): 39-65.

Sánchez Jiménez, Antonio. "'Verde primavera', 'si es cantar llorar en ellas:' metáforas de biografía lírica en las *Rimas sacras* (1614), de Félix Lope de Vega Carpio". *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 79-98.

Sánchez Jiménez, Antonio. "*Ars* vs. *Natura*: Lope de Vega y Juan van der Hamen de León". *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy. Flandes, Países Bajos y el Mundo Hispánico en los siglos XVI-XVII*. Eds. Patrick Collard, Miguel Norbert Ubarri y Yolanda Rodríguez Pérez. Gante: Academia, 2009. 27-43.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Bodegones poéticos: pintura, fruta y hortalizas como bienes de consumo moral y literario en Lope de Vega y Luis de Góngora". *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2009. 191-210.

Sánchez Jiménez, Antonio. "'Casta Susana': el baño de Susana, voyeurismo y écfrasis en un soneto de Lope de Vega". *Neophilologus* 93 (2009): 69-80.

Sánchez Jiménez, Antonio. "La marca Lope en la *Arcadia* y el *Isidro*: el nicho lopesco y la polémica gongorina". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 203-18.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Lope de Vega y la Armada Invencible de 1588: biografía y poses del autor". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 269-90.

Sánchez Jiménez, Antonio. "'Muy contrario a la verdad': los documentos del Archivo General de Indias sobre *La Dragontea* y la polémica entre Lope y Antonio de Herrera". *Bulletin of Spanish Studies* 85 (2008): 569-80.

Sánchez Jiménez, Antonio, ed. *La Dragontea*. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Cátedra, 2007.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Lope, historiador de Indias: las fuentes documentales de *La Dragontea*". *Anuario Lope de Vega* 13 (2007): 133-52.

Sánchez Jiménez, Antonio. *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Londres: Tamesis, 2006.

Sánchez Jiménez, Antonio y Julián Olivares. "Lope de Vega y el Greco: *ut pictura poesis* en el Toledo del siglo XVII". *Bulletin of Hispanic Studies* 88 (2011): 21-41.

Sánchez Laílla, Luis. "'Oh estudio liberal, discreto amigo': Lope y la apología del sabio". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 291-342.

Sánchez Portero, Antonio. "Un soneto revelador: conexión entre Avellaneda y Liñán de Riaza". *Lemir* 12 (2008): 289-98.

Santonja, Gonzalo. "El mundo por montera de *Cruz y Raya*". *Lope de Vega, maestro del 27 (antología poética del Fénix publicada por* Cruz y Raya *en 1935)*. Ed. Ignacio Arellano, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja. Pamplona: GRISO, 2009. 9-40.

Shields, David S. "Sons of the Dragon; or, The English Hero Revived". *Creole Subjects in the Colonial Americas: Empires, Texts, Identities.* Ed. Ralph Bauer y José Antonio Mazzotti. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009. 101-17.

"Sobre Lope de Vega". Volumen especial. *Criticón* 106 (2009).

Thacker, Jonathan. "The *Arte nuevo de hacer comedias*: Lope's Dramatic Statement". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge: Tamesis, 2008. 109-18.

Torres, Isabel. "Interloping Lope: Transformation and Tomé de Burguillos". *Bulletin of Spanish Studies* 85 (2008): 273-88.

Torres, Isabel. "Lope de Vega's *La Gatomaquia* and Positive Garody". *Calíope* 14, 1 (2008): 5-22.

Torres, Isabel. "Outside In: The Subject(s) at Play in *Las rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge: Tamesis, 2008. 91-106.

Trambaioli, Marcella. "Lope *in fabula*: el Fénix pintado por sí mismo en el marco dramático de su teatro cortesano". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Ed. José María Díez Borque, Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 537-63.

Trambaioli, Marcella. "Lope de Vega y la casa de Moncada". *Criticón* 106 (2009): 5-44.

Truman, Ronald. "'El lastimado Belardo' (1588-95), with a Note on Góngora's 'En los pinares de Júcar' (1603)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis; 2008. 1-23.

Tubau, Xavier. "Temas e ideas de una obra perdida: la *Spongia* (1617) de Pedro de Torres Rámila". *Revista de Filología Española* 90 (2010): 303-30.

Vega García-Luengos, Germán y Héctor Urzáiz Tortajada, eds. *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010.

Vicente, Luis Miguel. "Lope y la polémica sobre astrología en el Seiscientos". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 219-46.

Vinatea Recoba, Martina, ed. *Epístola de Amarilis a Belardo*. Madrid: Iberoamericana, 2009.

Wright, Elizabeth R. "From Drake to Draque: An Elizabethan Hero with a Spanish Accent". *Material and Symbolic Circulation between Spain and England, 1554-1604*. Ed. Anne J. Cruz. Aldershot: Ashgate, 2008. 30-38.

Silvestre de Balboa 1563-1647 (1)

Marrero-Fente, Raúl, ed. *Espejo de paciencia*. De Silvestre de Balboa. Madrid: Cátedra, 2010.

Luisa de Carvajal (1566-1614) (6)

Cruz, Anne J. "Words Made Flesh: Luisa de Carvajal's Eucharistic Poetry". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 255-69.

Fox, Gwyn. *Subtle Subversions: Reading Golden Age Sonnets by Iberian Women*. Washington: Catholic University of America Press, 2008.

Montes Doncel, Rosa Eugenia. "Convenciones del hablante lírico en Luisa de Carvajal: tres personas para un solo sujeto". *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Ed. César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009. 243-56.

Morcillo Expósito, Guadalupe. "Correspondencia de Dña. Luisa de Carvajal y Mendoza con D. Alonso Carvajal y D. Rodrigo Calderón". *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Ed. César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009. 257-63.

Ortega Sánchez, Delfín. "El sonido del silencio en la mujer de los tiempos modernos: doña Luisa de Carvajal y Mendoza". *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Ed. César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009. 281-92.

Rees, Margaret Ann. "Luisa de Carvajal y Mendoza's Paradisal Garden, *lectio divina*, and Ignatian Spiritual Exercises". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 763-73.

Sor María de la Antigua (1566-1617) (1)

Olivares, Julián. "Sor María de la Antigua's *Coloquios* with Examiners, Editors, Saints, and God". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 270-92.

Juan de Arguijo (1567-1623) (2)

Miró Martí, Oriol, ed. *Poesía completa*. De Juan de Arguijo. Madrid: Cátedra, 2009.

Santana, Miguel Ángel. *Homometrías: representaciones de deseo homosexual en la literatura del Siglo de Oro español*. Tesis doctoral inédita. University of Texas, Austin. 2008.

María de San Alberto (1568-1640) (2)

Powell, Amanda. ""*¡Oh qué diversas estamos, / dulce prenda, vos y yo!*" Multiple Voicings in Love Poems to Women by Marcia Belisarda, Catalina Clara Ramírez de Guzmán, and Sor Violante del Cielo". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 51-80.

Schlau, Stacey. "María de San Alberto: Bridging Popular and 'High' Spanish Poetic Traditions through the Sacred". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 218-32.

Cecilia del Nacimiento (1570-1646) (2)

Rhodes, Elizabeth. "Gender in the Night: Juan de la Cruz and Cecilia del Nacimiento". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 202-17.

Weber, Alison. "Could Women Write Mystical Poetry? The Literary Daughters of Juan de la Cruz". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 185-201.

Arias de Villalobos (1578-¿?) (1)

Pullés-Linares, Nidia. "*Laudes civitatis* y los hechos de la conquista de México en *Canto intitulado Mercurio* (1603) de Arias de Villalobos". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 73-93.

Francisco de Medrano (1570-1607) (1)

Díez Fernández, José Ignacio. "Entre la apropiación y el homenaje: una canción de Tejada Páez y una oda de Medrano". *Bulletin hispanique* 112 (2010): 553-85.

Diego de Hojeda (1570-1615) (1)

Vélez Marquina, Elio. "Posicionamiento discursivo del narrador épico colonial de *La Christiada*, de Diego de Hojeda". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 421-33.

Antonio Mira de Amescua (c.1574-1644) (1)

Osuna, Inmaculada. "La *Fábula de Acteón* de Antonio Mira de Amescua y la tradición ejemplarizante del mito". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 109-28.

Agustín de Tejada Páez (1575-1635) (3)

Díez Fernández, José Ignacio. "Entre la apropiación y el homenaje: una canción de Tejada Páez y una oda de Medrano". *Bulletin hispanique* 112 (2010): 553-85.

Martos Pérez, María Dolores. "La fábula mitológica en la pluritemática manierista. A propósito de la "Silva al elemento del aire" de Agustín de Tejada Páez.". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 69-108.

Martos Pérez, María Dolores. *La obra poética de Agustín de Tejada Páez*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2008.

Cristobalina Fernández de Alarcón (1576-1646) (3)

Molina Huete, Belén. "Nuevas Flores Poéticas de Pedro Espinosa y Cristobalina Fernández de Alarcón: un reencuentro con olvidados poemas de certamen". *Analecta Malacitana* 26 (2009): 123-45.

Osuna, Inmaculada. "Cristobalina Fernández de Alarcón y la poesía de circunstancias". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 123-48.

Schwartz, Lía. "Poems by Cristobalina Fernández de Alarcón in Two Famous Baroque Anthologies: *Primera* y *Segunda Parte de las Flores de poetas ilustres* de España". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 149-65.

Pedro de Espinosa (1578-1650) (3)

Molina Huete, Belén. "Nuevas Flores Poéticas de Pedro Espinosa y Cristobalina Fernández de Alarcón: un reencuentro con olvidados poemas de certamen". *Analecta Malacitana* 26 (2009): 123-45.

Ruiz Pérez, Pedro. "Un 'Subido modo poético': la lírica sacra de Pedro de Espinosa". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 277-306.

Schwartz, Lía. "Poems by Cristobalina Fernández de Alarcón in Two Famous Baroque Anthologies: *Primera* y *Segunda Parte de las Flores de poetas ilustres* de España". *Studies on Women's Poetry of*

the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 149-65.

Francisco de Quevedo (1580-1645) (61)

Adiego Lajara, Ignasi-Xavier, Esther Artigas Álvarez y Alejandra de Riquer Permanyer. "Séneca el Viejo y Quevedo". *La Perinola* 13 (2009): 135-47.

Alonso Veloso, María José. "La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y contenido de la 'Musa décima'". *La Perinola* 12 (2008): 269-334.

Arellano, Ignacio. "El poder político y sus límites en la obra de Quevedo". *La Perinola* 12 (2008): 17-33.

Arranz Lago, David Felipe. "La afirmación identitaria de Quevedo y el discurso social del siglo XVII". *Dicenda* 27 (2009): 5-18.

Arredondo, María Soledad. "El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro". *Anales de Historia del Arte* (volumen extraordinario) (2008): 151-69.

Becerra Mayor, David. "Acercamiento social e ideológico a las jácaras de Quevedo: 'Carta del Escarramán a la Méndez'". *La Perinola* 13 (2009): 183-208.

Blanco, Marta. "La ortografía de Quevedo: pautas para su estudio". *La Perinola* 13 (2009): 209-27.

Cacho Casal, Rodrigo. "Quevedo y el canon poético español". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 421-51.

Calvo Carilla, José Luis. "Quevedo en la encrucijada literaria y estética de los años veinte". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 21-36.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel. "El modelo de Quevedo". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 25-39.

Cappelli, Federica. ""La República de Venecia"... (1617) y 'El Castigo esemplare de' Calunniatori' (1618): ¿una contienda político-literaria

entre Francisco de Quevedo y Giacomo Castellani?". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 37-55.

Castro, María Dolores. "Apolo y Dafne en sonetos del Siglo de Oro". *Studi Ispanici* 35 (2010): 78-94.

Chiappini, Gaetano. "Algunas notas sobre el romance 'A nuestra señora en su nacimiento', de Francisco de Quevedo". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 225-240.

Conde Parrado, Pedro y Francisco Javier García Rodríguez. "Aprovechando que el Esgueva....: Góngora (y Quevedo) en la Corte vallisoletana (1603)". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 57-94.

De Patricio, Germán. "*Letradomédicos*, *brujijudíos*: ideología, antisemitismo y realidad social en algunas sátiras de Quevedo". *Calíope* 14 (2008): 45-68.

Díez Fernández, José Ignacio. "La 'Epístola satírica y censoria': un memorial reaccionario… y moderno". *La Perinola* 12 (2008): 47-67.

Ehrlicher, Hanno. "Quevedo en Alemania". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 95-111.

Fasquel, Samuel. "Quevedo y las travesuras del mito". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 129-50.

Fernández Mosquera, Santiago. "El 'otro' como definidor del 'yo' en el Siglo de Oro: la estrategia imagológica". *RILCE* 26 (2010): 52-61.

Fernández Mosquera, Santiago. "El tabaco en el XVII: entre lo cotidiano y lo literario. La paradoja del 'doctor tabaco' en Quevedo y el entremés *El médico del tabaco*". *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2009. 321-37.

Gargano, Antonio. "Tomé de Burguillos, un "discípulo inesperado" de Quevedo". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 131-55.

Gallego Zarzosa, Alicia. ""Heráclito cristiano": la construcción del arrepentimiento". *La Perinola* 13 (2009): 249-61.

Galván, Luis. "Meditación y semiología en *Heráclito cristiano*, de Quevedo". *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 163-192.

García-Bryce, Ariadna. "Borges criollista y clásico: cambio y continuidad en su lectura de Quevedo". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 113-30.

García Valdés, Celsa Carmen. "Quevedo en América: bibliografía inconclusa". *La Perinola* 13 (2009): 17-52.

Garzelli, Beatrice. *Nulla dies sine linea. Letteratura e iconografia in Quevedo*. Pisa: Biblioteca di Studi Spanici, 2008.

González Garrido, Jorge. "Quevedo y Góngora: dos caminos con diferente éxito de cara a la posteridad". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 275-82. calles madrileñas, literatura contemporánea

González Miranda, Marta. "Las 'especulativas cuestiones del amor' en la poesía de Quevedo". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 279-88.

González Sánchez, Andrés. ""Cuando me vuelvo atrás a ver los años': intertextualidad petrarquiana en Garcilaso, Lope de Vega y Quevedo". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 43 (2009-2010): sp.

Griffin, Clive. "Francisco de Quevedo: 'Son las torres de Joray' (1621?)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 92-114.

Griffin, Nigel. "Francisco de Quevedo: 'Los borrachos' (1627-28?)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 134-74.

Hermida Ruiz, Aurora. "El canon del *Siglo de Oro* bajo el signo de Góngora". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 289-98.

Hernández, María. *Poesía inédita: atribuciones del manuscrito de Évora*. De Francisco de Quevedo. Pról. Pablo Jauralde. Barcelona: Libros del Silencio, 2010.

Holloway, Anne. "'Arranca de Dafne sin piedad los brazos'. Francisco de Quevedo's Farmaceutria o medicamentos enamorados". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 853-65.

Juárez Almendros, Encarnación. "La otra cara de la belleza: fealdad, vejez y deterioro corporal femenino en la poesía de Quevedo". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 299-306.

Lasarte, Pedro. "Juan del Valle y Caviedes como lector de Francisco de Quevedo". *La Perinola* 13 (2009): 79-88.

Lasarte, Pedro. "El retrato satírico burlesco en la poesía de Juan del Valle y Caviedes y algunos diálogos literarios con Francisco de Quevedo". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 227-38.

López Grigera, Luisa. "Notas sobre el *Poema heroico a Christo resucitado* de Quevedo a la luz de las retóricas". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 241-56.

López Poza, Sagrario. "El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)". *Bulletin of Hispanic Studies* 85 (2008): 821-38.

Martín, Adrienne L. "Sodomitas, putos, doncellos y maricotes en algunos textos de Quevedo". *La Perinola* 12 (2008): 107-22.

Matas Caballero, Juan. "Un paisaje de la literatura carcelaria: San Marcos de León en la obra de Quevedo". *La Perinola* 13 (2009): 281-97.

Mercado García, Leticia. "'Postrer ruido': el homenaje de Blas de Otero a Francisco de Quevedo". *MLN* 125 (2010): 391-405.

Moreno Castillo, Enrique. *Anotaciones al "Poema heroico a Cristo resucitado" de Francisco de Quevedo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

Moreno Castillo, Enrique. "Sobre una imagen de Quevedo: las urnas sobre las aras ("Epístola satírica y censoria", vv. 29-30)". *La Perinola* 13 (2009): 299-311.

Nadeau, Carolyn A. "Ensalada caliente y carnero verde: imágenes de la vianda en la poesía satírico-burlesca de Francisco de Quevedo". *La Perinola* 13 (2009): 313-26.

Nardoni, Valerio. "El tiempo de la piedad: para una aproximación al *Heráclito cristiano*, de Francisco de Quevedo". *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 135-162.

Patricio, Germán de "Recepción diacrónica de Quevedo: manipulador manipulado, símbolo colectivo". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 191-234.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "Quevedo y Villamediana: afinidades y antipatía". *La Perinola* 12 (2008): 175-200.

Ponce Cárdenas, Jesús. "'De sene veronensi': Quevedo, Lope y Góngora ante un epigrama de Claudiano". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 313-31.

Pozuelo Yvancos, José María. "Torre de Juan Abad, lugar de Quevedo". *La Perinola* 13 (2009): 327-38.

Rey, Alfonso. "La construcción crítica de un Quevedo reaccionario". *Bulletin hispanique* 112 (2010): 633-69.

Rey, Alfonso. "Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (III)". *La Perinola* 12 (2008): 367-72.

Rey, Alfonso y María José Alonso, ed. *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*. De Francisco de Quevedo. Pamplona: Eunsa, 2011.

Roig Miranda, Marie. "La recepción de Quevedo en Francia". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 235-61.

Rivas Cabezudo, José Luis. "Sobre el nacimiento de Francisco de Quevedo". *La Perinola* 12 (2008): 231-35.

Rivers, Elias L. "Language and Reality in Quevedo's Sonnets". *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain.* Newark: Juan De La Cuesta, 2009.

Rutherford, John. "Francisco de Quevedo, 'Testamento de don Quijote' (1606-14?)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis; 2008. 79-91.

Sánchez M. de Pinillos, Hernán. "Hombre y Dios en la poesía de Quevedo (Reflexiones en torno a *Las tres musas*, 222)". *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 193-224.

Thompson, Colin. "Francisco de Quevedo, 'A la Corte vas, Perico' (Date Unknown)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis; 2008. 115-33.

Victorio, Juan. "'"Poderoso caballero es don dinero": Juan Ruiz y Quevedo a la luz de un tema convergente". *La Perinola* 12 (2008): 251-58.

Vivar, Francisco. "La presencia de Quevedo en la obra de Elias Canetti". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 263-72.

Francisco Bernardo de Quirós (1580-1668) (1)

Bonilla Cerezo, Rafael. "Góngora y Castillo Solórzano en la *Fábula de Polifemo* de Francisco Bernardo de Quirós". *Il Confronto Letterario* 51 (2009): 39-79.

Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache (1581-1658) (1)

Donoso Rodríguez, Miguel. "De sátira y burlas en las *Obras en verso* del Príncipe de Esquilache". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 93-107.

Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana (1582-1622) (2)

Gherardi, Flavia. "'No soy padre sino de desengaños': la poesía satírico-moral del conde de Villamediana". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 271-78.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "Quevedo y Villamediana: afinidades y antipatía". *La Perinola* 12 (2008): 175-200.

Juan de Jáuregui (1583-1641) (3)

Daza Somoano, Juan Manuel. "Lope, Góngora, Jáuregui y los preliminares del *Orfeo* de Montalbán (con la polémica gongorina de fondo)". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 245-52.

Mañas Núñez, Manuel. "Algunas muestras de tradición clásica latina en Juan de Jáuregui". *Studi Ispanici* 35 (2010): 95-120.

Montero, Juan. "La rivalidad literaria entre Lope y Jáuregui". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 181-212.

Pedro de Torres Rámila (1583-1658) (1)

Tubau, Xavier. "Temas e ideas de una obra perdida: la *Spongia* (1617) de Pedro de Torres Rámila". *Revista de Filología Española* 90 (2010): 303-30.

Antonio de Herrera Manrique (f. 1630) (1)

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Elegías y elogios cortesanos.* De Lope de Vega Carpio. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

Pedro Soto de Rojas (1584-1658) (3)

Cabello Porras, Gregorio. "Diana y Acteón: la metamorfosis de la voz en un cuerpo "embrutecido" (ensayo de una primera lectura)". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 85 (2009): 139-71.

Castro, M.ª Dolores. "Apolo y Dafne en sonetos del Siglo de Oro". *Studi Ispanici* 35 (2010): 78-94.

Gentile, Giuseppe. "L'ombra breve di Soto de Rojas in F. García Lorca". *La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento (Atti del Congresso Internazionale. Salerno, 6-7 aprile 2006)*. Ed. Maria D'Agostino, Alfonsina De Benedetto y Carla Perugini. Salerno: Università di Salerno, 2008. 59-67.

Luis Ulloa Pereira (1584-1674) (1)

Soler Gallo, Miguel, ed. "*La Raquel*". De Luis Ulloa Pereira. *Lemir* 13 (2009): 1-28.

Esteban Manuel de Villegas (1589-1669) (1)

Díez Coronado, M.ª Ángeles y José Luis Pérez Pastor, ed. *La poesía elegíaca de Esteban Manuel de Villegas*. De Esteban Manuel de Villegas. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2008.

Manuel de Faria y Sousa (1590-1649) (1)

Núñez Rivera, Valentín. "Sobre géneros poéticos e historia de la poesía. Los *Discursos* de Faria e Sousa (de la *Fuente de Aganipe* a las *Rimas* de Camoens)". *Edad de Oro* 30 (2011): 179-206.

Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644) (2)

Beteta Martín, Yolanda, ed. *Hespaña Libertada. Parte primera*. De Bernarda Ferreira de Lacerda. Madrid: Almudayna, 2011.

Beteta Martín, Yolanda, ed. *Hespaña Libertada. Poema Posthumo. Parte segunda*. De Bernarda Ferreira de Lacerda. Madrid: Almudayna, 2011.

Bernardino de Rebolledo, conde de Rebolledo (1597-1676) (2)

González Cañal, Rafael. "El conde de Rebolledo y los albores de la Ilustración". *Criticón* 103-104 (2008) [Número especial: Literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)]: 69-80.

González Cañal, Rafael. "El prosaísmo del Conde de Rebolledo". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 84 (2008): 169-86.

Lupercio de Argensola (1599-1613) (4)

Cacho, María Teresa. "Los Argensola en Italia". *Argensola* 119 (2009): 187-209.

Dadson, Trevor. *Historia de la impresión de las* Rimas *de Lupercio y Leonardo de Argensola*. Zaragoza: Fundación Fernando el Católico, 2010.

Egido, Aurora. "'Dos soles de poesía': Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola". *Argensola* 119 (2009): 15-40.

Pérez Cuenca, Isabel. "Recepción y transmisión de la obra literaria de los hermanos Argensola (siglos XVIII y XIX)". *Argensola* 119 (2009): 265-321.

Jerónimo de Cáncer y Velasco (c. 1599-1655) (1)

González Maya, Juan C. "Las jácaras a lo divino: un inédito de Cáncer y Velasco". *Revista de Literatura* 71 (2009): 235-56.

Antonio Enríquez Gómez (1600-1663) (1)

Kramer-Hellinx, Nechama. "La inspiración de la Biblia y de la liturgia en la obra de Antonio Enríquez Gómez (1600-1663)". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 319-38.

Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) (1)

Rivers, Elías L. "*Exhortación panegírica al silencio*, poema devocional de Pedro Calderón". *Salina* 23 (2009): 51-65.

Marcia Belisarda (María de Santa Isabel) (h. 1600 - p. q. 1646) (2)

Fox, Gwyn. *Subtle Subversions: Reading Golden Age Sonnets by Iberian Women*. Washington: Catholic University of America Press, 2008.

Powell, Amanda. ""*¡Oh qué diversas estamos, / dulce prenda, vos y yo!*" Multiple Voicings in Love Poems to Women by Marcia Belisarda, Catalina Clara Ramírez de Guzmán, and Sor Violante del Cielo". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 51-80.

Ana Francisca de Abarca y Bolea (1602 – h. 1646) (1)

Whitenack, Judith. "Ana Abarca de Bolea: Los lucimientos de las mujeres". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el*

espejo la musa escribe. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 166-82.

Salvador Jacinto Polo de Medina (1603-1676) (1)

Noble-Wood, Oliver. "Salvador Jacinto Polo de Medina, 'A Vulcano, Venus y Marte' (c. 1630)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 175-221.

Marcela de San Félix (1605-1687) (2)

Arenal, Electa. "Sex and Class in the Seventeeth-Century Cloister: Sor Marcela de San Felix's Love Poems to God". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 233-54.

Barbeito, Isabel. "Marcela, hija y trinitaria de Lope de Vega". *Letras Femeninas* 35, 1 (2009) [Número monográfico *"Mujeres alborotadas": Early Modern and Colonial Women's Cultural Production. A Festschrift for Electra Arenal*"]: 105-26.

Hernando Domínguez Camargo (1606-1659) (5)

Echavarren, Arturo. "La catábasis en el *Poema heroico de San Ignacio de Loyola* (1666) de Domínguez Camargo: análisis literario y mitográfico". *Boletín de la Real Academia Española* 90 (2010): 67-88.

Echavarren, Arturo. "'Oficio de centellas'. Notas sobre la materia mitológica en el *Poema heroico* de Domínguez Camargo". *Criticón* 109 (2010): 5-37.

Escudero Baztán, Juan Manuel. "De nuevo sobre palimpsestos poéticos. El caso de dos poetas novohispanos: Domínguez Camargo y Caviedes". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 159-68.

Mayers, Kathryn. "American Artifice: Ideology and Ekphrasis in the *Poema Heroico a san Ignacio de Loyola*". *Hispanofila* 155 (2009): 1-19.

Mayers, Kathryn. "Counter-Reformation Visuality and the Animated Icons of Hernando Domínguez Camargo's *Poema heroico*". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 119-140.

Violante del Cielo (1607-1693) (3)

Fox, Gwyn. *Subtle Subversions: Reading Golden Age Sonnets by Iberian Women*. Washington: Catholic University of America Press, 2008.

Olivares, Julián. "Género sexuado, género literario y ansiedad autorial en la poesía sacra de sor Violante del Cielo". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 307-334.

Powell, Amanda. ""*¡Oh qué diversas estamos, / dulce prenda, vos y yo!*" Multiple Voicings in Love Poems to Women by Marcia Belisarda, Catalina Clara Ramírez de Guzmán, and Sor Violante del Cielo". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 51-80.

Catalina Clara Ramírez de Guzmán (1618-1684) (5)

Borrachero Mendíbil, Aránzazu, y Karl McLaughlin Catalina Clara Ramírez de Guzmán. *Obra poética*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2010.

Borrachero Mendíbil, Aránzazu. "El autorretrato en la poesía de Catalina Clara Ramírez de Guzmán". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 81-99.

Borrachero Mendíbil, Aránzazu. "Catalina Clara Ramírez de Guzmán y la construcción literaria de la subjetividad barroca". *Letras Femeninas* XXXV, 1 (2009): 85-104.

Fox, Gwyn. *Subtle Subversions: Reading Golden Age Sonnets by Iberian Women*. Washington: Catholic University of America Press, 2008.

Powell, Amanda. ""*¡Oh qué diversas estamos, / dulce prenda, vos y yo!*" Multiple Voicings in Love Poems to Women by Marcia Belisarda, Catalina Clara Ramírez de Guzmán, and Sor Violante del Cielo". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 51-80.

María Nieto de Aragón (h. 1620 - ¿?) (2)

Marín Pina, María del Carmen. "Pliegos sueltos poéticos femeninos en el camino del verso al libro de poesía. La singularidad de María Nieto". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 239-67.

Romero-Díaz, Nieves. "Poesía femenil en las exequias por Isabel de Borbón: los casos de Leonor de la Cueva y Silva y María Nieto de Aragón". *Calíope* 16, 2 (2010): 9-43.

Miguel de Barrios (c.1625-1701) (2)

García Gavilán, Inmaculada. "La *Fábula de Prometeo y Pandora* de Miguel (Daniel Leví) de Barrios: notas sobre la diégesis mítica". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 211-40.

Sedeño Rodríguez, Francisco Javier y Juan Javier Moreau Cueto. "Ataques contra la Inquisición española: la sátira de Miguel de Barrios *Trompeta del Juicio*". *eHumanista* 17 (2011): 393-420.

José Pérez de Montoro (1627-1694) (2)

Bègue, Alain. "Oralidad y poesía en la segunda mitad del siglo XVII". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 59-100.

Bègue, Alain. *La poésie espagnole de la fin du XVII^e siècle: José Pérez de Montoro (1627-1694), membre d'un Parnasse oublié*. 4 vols. Sarrebruck: Éditions Universitaires Européennes, 2010.

Jacinto de Evia (1629-c.1695) (1)

Labrador Herraiz, José J., Ralph A. DiFranco y Rodrigo Pesántez Rojas, eds. *Ramillete de varias flores poéticas*. De Jacinto de Evia. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2009.

José López Avilés (f. 1684) (1)

Tenorio, Martha Lilia. "López Avilés: poeta y escoliasta". *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispano*. Ed. M. Méndez. México: Colegio de México, 2009. 205-15.

Juan de Espinosa Medrano (1629-1688) (1)

Rodríguez Garrido, José A. "Poesía y ortodoxia en el *Apologético* (1662) de Espinosa Medrano". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 9-25.

Damián Cornejo (1629-1707) (1)

Carreira, Antonio. "La obra poética de Damián Cornejo: cuatro manuscritos más y uno menos". *Criticón* 103-104 (2008): 39-54.

Enrique Vaca de Alfaro (1635-¿?) (1)

Osuna Cabezas, María José. "Enrique Vaca de Alfaro y su *Lira de Melpómene* en el contexto de la polémica gongorina". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 41-58.

Agustín de Salazar y Torres (1636-1675) (2)

Ponce Cárdenas, Jesús. "El oro del otoño: glosas a la poesía de Agustín de Salazar y Torres". *Criticón* 103-104 (2008) [Número especial: Literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)]: 131-52.

Tenorio, Martha Lilia. "Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 58 (2010): 159-89.

Leonor de la Cueva y Silva (=1705) (2)

Fox, Gwyn. *Subtle Subversions: Reading Golden Age Sonnets by Iberian Women*. Washington: Catholic University of America Press, 2008.

Romero-Díaz, Nieves. "Poesía femenil en las exequias por Isabel de Borbón: los casos de Leonor de la Cueva y Silva y María Nieto de Aragón". *Calíope* 16, 2 (2010): 9-43.

Juan del Valle y Caviedes (1645-1697) (12)

Barrera, Trinidad. "Las fábulas burlescas de Juan del Valle Caviedes (a propósito de Narciso y Eco)". *Edad de Oro* 29 (2010): 31-40.

Barrera, Trinidad. "La obra de Juan del Valle y Caviedes: problemas de edición". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 29-39.

Bonilla Cerezo, Rafael. "Cíclopes en un burdel peruano: la *Fábula de Polifemo* de Juan del Valle Caviedes". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 241-76.

Cabanillas Cárdenas, Carlos F. "De nuevo sobre el corpus de poemas antigalénicos de Juan del Valle y Caviedes". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 59-75.

Escudero Baztán, Juan Manuel. "De nuevo sobre palimpsestos poéticos. El caso de dos poetas novohispanos: Domínguez Camargo y Caviedes". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 159-68.

Hopkins Rodríguez, Eduardo. "Teatralización y racionalidad en la poesía religiosa de Juan del Valle y Caviedes". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 409-20.

Lasarte, Pedro. "Juan del Valle y Caviedes como lector de Francisco de Quevedo". *La Perinola* 13 (2009): 79-88.

Lasarte, Pedro. "El retrato satírico burlesco en la poesía de Juan del Valle y Caviedes y algunos diálogos literarios con Francisco de Quevedo". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 227-38.

López Álvarez, Alejandro. "Los vehículos representativos en la configuración de la corte virreinal: México y Lima, 1590-1700". *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2009. 269-91.

Lorente Medina, Antonio. "La figura del borracho en la poesía satírico-burlesca de Valle y Caviedes". *Edad de Oro* 29 (2010): 149-67.

Lorente Medina, Antonio. "La "pintura" de damas en la poesía de Juan del Valle y Caviedes". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 141-160.

Lorente Medina, Antonio. "La sátira de "figuras naturales" en Caviedes: el "corcovado"". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 253-68.

Sor Juana Inés de la Cruz (1648/51-1695) (31)

Aguilar Salas, Lourdes. "El petrarquismo en sonetos de sor Juana Inés de la Cruz: de la imaginería a la desfiguración". *Doctrina y diversión*

en la cultura española y novohispana. Ed. Ignacio Arellano y R. A. Rice. Madrid: Iberoamericana, 2009. 7-25.

Alatorre, Antonio. "Hacia una edición crítica de sor Juana (apéndice)". *Nueva revista de filología hispánica* 57 (2009): 777-82.

Albin, María C. "La sátira en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 11-27.

Bellini, Giuseppe, "Sátira y humor en sor Juana" *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 41-57.

Carreira, Antonio y Antonio Alatorre, eds. *Soledades* / *Primero sueño*. De Luis de Góngora / sor Juana Inés de la Cruz. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Chang Rodríguez, Raquel, ed. *"Aquí, ninfas del sur, venid ligeras". Voces poéticas virreinales*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

Estrada, Oswaldo. "Exploraciones del conocimiento místico en tres romances de sor Juana Inés de la Cruz". *Calíope* 14 (2008): 69-86.

Fernández, Teodosio. "Lectura surrealista del Barroco: sor Juana Inés de la Cruz y Octavio Paz". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro.* Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 95-122.

García Valdés, Celsa Carmen. "La Biblia en la obra literaria de sor Juana Inés de la Cruz". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 167-90.

González Roldán, Aurora. *La poética del llanto en sor Juan Inés de la Cruz*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2009.

Illades Aguiar, Gustavo. "Poética del silencio en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*". *Signos literarios* 7 (2008): 9-38.

Illades Aguiar, Gustavo. "Sor Juana o la poética del silencio (Primera Epístola a los Corintios, 14, 34 según la *Respuesta a Sor Filotea*".

La Biblia en la literatura del Siglo de Oro. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 305-18.

Kirk, Stephanie. "El parto monstruoso: creación y reproducción biológica en la obra de sor Juana Inés de la Cruz". *Revista Iberoamericana* 75 (2009): 417-33.

Millares, S. "Un siglo de poesía para sor Juana Inés de la Cruz". *Edad de Oro* 29 (2010): 221-38.

Navascués, Javier de. "Lo que cantó sor Juana a los reyes de España: loas en celebración de los cumpleaños reales". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro.* Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 123-140.

Neumeister, Sebastian. "Disimulación y rebelión: el 'político silencio' de sor Juana Inés de la Cruz". *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Ed. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor. Varsovia: Uniwersytet Warszawski Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2010. 229-39.

Olivares, Julián, ed. *Studies on Women's Poetry of the Golden Age: tras el espejo la musa escribe.* Woodbridge: Tamesis, 2009.

Olivares Zorrilla, Rocío. "Avances en la anotación del *Primero sueño*, de sor Juana Inés de la Cruz". *Etiópicas* 7 (2011): 64-86.

Olivares Zorrilla, Rocío. "Juan Eusebio Nieremberg y sor Juana Inés de la Cruz". *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Ed. Ignacio Arellano y R. A. Rice. Madrid: Iberoamericana, 2009. 149-165.

Olivares Zorrilla, Rocío. "Refracción e imagen emblemática en el *Primero Sueño*, de sor Juana". *Studi Latinoamericani/ Estudios Latinoamericanos* 4 (2008): 251-82.

Paden, Jeremy. "Eyes Wide Shut: The Paradoxical Hermeneutics of Faith in Sor Juana's Religious Verse". *Calíope* 14, 1 (2008): 95-114.

Poot Herrera, Sara. "'Altos superlativos' ¿o una sor Juana sin mesura?". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 367-86.

Poot Herrera, Sara. "Pedro de Avendaño, un tercero en conflicto ¿cercano, además, a la *Carta Athenagórica*?". *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispano*. Ed. M. Méndez. México: Colegio de México, 2009. 263-85.

Powell, Amanda. "Revisiting the *Querelle* in María de San José Salazar and Juana Inés de la Cruz: Inciting Disturbances of Patriarchy". *Letras Femeninas* XXXV, 1 (2009b): 211-32.

Sabat de Rivers, Georgina. "El discurso lírico de sor Juana: los poemas de cumpleaños". *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispano*. Ed. M. Méndez. México: Colegio de México, 2009. 227-42.

Rivers, Elias L. "A Note on the Prologue to Sor Juana's *Sueño*". *Calíope* 14 (2008): 87-89.

Roses Lozano, Joaquín. "Lecciones de Góngora y disidencias de sor Juana". *Edad de Oro* 29 (2010): 289-311.

Tenorio, Martha Lilia. "Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 58 (2010): 159-89.

Tenorio, Martha Lilia. "A propósito de *Sor Juana a través de los siglos*". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 56 (2008): 505-22.

Vidal-Parker, David. "Ver y oír la belleza: representación física de la mujer en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz". *Revista Barroco* 5 (2011): s/p.

Vivalda, Nicolás M. "Sor Juana y el "pernicioso modelo" de Faetón. Lecciones epistemológicas del escarmiento en *Primero sueño*". *Calíope* 16, 2 (2010): 103-125.

Eugenia Bueso (1)

Marín Pina, María del Carmen. "Eugenia Buesso, cronista en verso de la entrada de Juan José de Austria en Zaragoza (1669): un texto recuperado" [Versión completa en http://www.destiempos.com/n19/marin.htm], *Destiempos. Revista de curiosidad cultural* 19 (2009) [Dosier "Mujeres en la literatura.

Escritoras". Ed. Lillian von der Walde y Mariel Reinoso. Publicación en internet]: 60-81.

Gabriel Álvarez de Toledo (1662-1714) (1)

Galbarro García, Jaime. "Gabriel Álvarez de Toledo y la *dispositio textus* de las *Obras pósthumas poéticas* (Madrid, 1744)". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 217-29.

OBRAS CITADAS

"Agustín en España (siglos XVI-XVII). Aspectos de estética". Volumen especial. *Criticón* 107 (2009).

"Literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)". Número especial. *Criticón* 103-104 (2008).

"Sobre Lope de Vega". Volumen especial. *Criticón* 106 (2009).

Adiego Lajara, Ignasi-Xavier, Esther Artigas Álvarez y Alejandra de Riquer Permanyer. "Séneca el Viejo y Quevedo". *La Perinola* 13 (2009): 135-47.

Agudo Romeo, María del Mar. "Animales, monstruos y plantas, símbolos de la mujer en la literatura emblemática". *Antiguos y modernos: presencias clásicas, de la Antigüedad al siglo XXI*. Ed. Mª Teresa Muñoz García de Iturrospe. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2009. 175-216.

Aguilar Salas, Lourdes. "El petrarquismo en sonetos de sor Juana Inés de la Cruz: de la imaginería a la desfiguración". *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Ed. Ignacio Arellano y R. A. Rice. Madrid: Iberoamericana, 2009. 7-25.

Aizpuru Cruces, Monserrat Georgina "La emblemática en las imágenes jesuitas novohispanas del templo de la Santísima Trinidad en Guanajuato". *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes*

como Historia cultural. Ed. Rafael García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent. Vol. 1. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008. 139-50.

Aladro, Jordi y Alicia Colombí de Monguió. "Antecedentes e influencias literarias en la obra lírica de Lope en torno a la Magdalena". *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 99-134.

Alatorre, Antonio. "Hacia una edición crítica de Sor Juana (apéndice)". *Nueva revista de filología hispánica* 57 (2009): 777-82.

Albin, María C. "La sátira en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 11-27.

Aldama Roy, Ana María. "El símbolo político del nogal en los *Emblemata centum regio politica* de Juan de Solórzano". *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* Ed. Rafael García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent. Vol. 1. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008. 151-66.

Alonso, Álvaro. "Castillejo traductor de Ovidio: acerca de un artificio de la poesía erótica". *eHumanista* 15 (2010a): 38-47.

Alonso, Álvaro, ed. *Poesía narrativa religiosa*. De Diego Ramírez Pagán. Málaga, Universidad de Málaga, 2010b.

Alonso, Álvaro. "El intercambio epistolar entre Montemayor y Ramírez Pagán". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 211-22.

Alonso Rey, María Dolores. "Pobreza y riqueza en los libros de emblemas españoles". *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* Ed. Rafael García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent. Vol. 1. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008. 185-202.

Alonso Veloso, María José. "La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y contenido de la 'Musa décima'". *La Perinola* 12 (2008): 269-334.

Alvar-Ezquerra, Alfredo. "Comer y 'ser' en la corte del rey católico. Mecanismos de diferenciación social en el cambio de siglo". *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2009. 295-320.

Álvarez Amo, Francisco Javier. "Poesía y géneros editoriales entre dos siglos". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 313-29.

Álvarez Amo, Francisco Javier. "Los grandes listados de poetas del siglo XVII (con particular referencia a los de Juan de la Cueva y Juan Francisco Andrés de Ustarroz". *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Abada, 2010a. 423-35.

Álvarez Amo, Francisco Javier. "Significado y Función de los catálogos de poetas españoles del siglo XVII". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010b. 305-22.

Álvarez Amo, Francisco Javier. "Peripecias editoriales de Eugenio Gerardo Lobo". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 199-215.

Álvarez Márquez, María del Carmen y José Antonio García Luján. "Las lecturas de don Pedro de Granada Venegas, I Marqués de Campotéjar (1559-1643)". *Historia, instituciones, documentos* 35 (2008): 149-89.

Alves, Hélio J. S. "Teoría de la épica en el Renacimiento portugués". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 137-74.

Alzieu, Pierre, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, eds. *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*. Toulouse: Le Mirail, 1975.

Aldama Roy, Ana María. "El símbolo político del nogal en los *Emblemata centum regio politica* de Juan de Solórzano". *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* Eds. Rafael

García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent. Vol. 1. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008. 151-66.

Alonso Veloso, María José. "La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y contenido de la 'Musa décima'". *La Perinola* 12 (2008): 269-334.

Amselem-Szende, Line. "Voz y muerte de un joven poeta. Las piezas liminares de *Divina poesía* de Juan Luque (Lisboa, 1608). *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVII)*. Ed. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 71-90.

Andrés Martín, Ofelia-Eugenia. "*Oda a Salinas*, paradigma literario de la gnosis cognoscitiva bruniana". *Cuadernos de investigación para literatura hispánica* 34 (2009): 331-47.

Andrés, Gabriel. "Estrategias de emblematización de los componentes del ciclo festivo del barroco valenciano". *Emblemática y religión en la Península ibérica (Siglo de Oro)*. Ed. Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 9-25.

Antón, Beatriz. "Benito Arias Montano, emblematista". *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Ed. César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009. 13-36.

Antón, Beatriz. "Los *Emblemata centum regio politica* (Madrid, 1653) de Juan de Solórzano". *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* Ed. Rafael García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent. Vol. 1. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008. 249-68.

Aranda, María. "De Circé à Ulysse: le naufragé 'gothique' de Lope de Vega". *Bulletin hispanique* 112 (2010): 61-74.

Aranda, María. "Hypotypose et 'spectacle inhumain': un sonnet descriptif de Lope de Vega, au triomphe de Judith". *Description et fiction de Jean de La Croix à Vargas Llosa: l'inquiétante étrangeté de l'écriture descriptive*. Ed. María Aranda, 2008. Rennes: Université de Rennes, 2008. 109-116.

Arcos Pereira, Trinidad, Jorge Fernández López y Francisca Moya del Baño, eds. *"Pectora mulcet". Estudios de retórica y oratoria latinas*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009.

Arellano, Ignacio. "Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro". *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. José Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin) (2011): 9-34.

Arellano, Ignacio. "Enseñanza y diversión en fiestas hagiográficas jesuitas". *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Ed. Ignacio Arellano y R. A. Rice. Madrid: Iberoamericana, 2009a. 27-53.

Arellano, Ignacio. "Las fiestas hagiográficas madrileñas en el Siglo de Oro". *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Esther Borrego y Catalina Buezo. Madrid: Visor, 2009b. 195-225.

Arellano, Ignacio. "*Vive le roy!* El poder y la gloria en fiestas hagiográficas francesas (canonización de san Ignacio y san Francisco Javier, 1622)". *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009c. 9-33.

Arellano, Ignacio. "América en las fiestas jesuitas: celebraciones de san Ignacio y san Francisco Javier". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 56 (2008a): 53-86.

Arellano, Ignacio. "El poder político y sus límites en la obra de Quevedo". *La Perinola* 12 (2008b): 17-33.

Arellano, Ignacio. "Emblemas en el *Quijote*". *Emblemática áurea. La emblemática en la literatura y el arte del Siglo de Oro*. Ed. Rafael Zafra y Javier Aranza. Madrid: Akal, 2000. 9-31.

Arellano, Ignacio. "Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes". *Anales Cervantinos* 34 (1998): 169-212.

Arellano, Ignacio, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja, eds. *Lope de Vega, maestro del 27: (antología poética del Fénix publicada por "Cruz y Raya" en 1935)*. Pamplona: GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra) / Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009.

Arellano, Ignacio y Ana Martínez Pereira, ed. *Emblemática y religión en la Península ibérica (Siglo de Oro)*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

Arellano, Ignacio y Antonio Lorente Medina, eds. *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Madrid: Iberoamericana, 2009.

Arellano, Ignacio y María Gabriela Torres Olleta. "Emblemas en fiestas jesuíticas portuguesas". *Emblemática y religión en la Península ibérica (Siglo de Oro)*. Ed. Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 27-51.

Arellano, Ignacio y Ruth Fine, eds. *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

Arenal, Electa. "Sex and Class in the Seventeeth-Century Cloister: Sor Marcela de San Felix's Love Poems to God". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 233-54.

Arenal, Electa y Stacey Schlau. *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010.

Arias, Raquel. "De obispos, piratas, ninfas y maracas: *Espejo de paciencia*". *Edad de Oro* 29 (2010): 7-29.

Arranz Lago, David Felipe. "La afirmación identitaria de Quevedo y el discurso social del siglo XVII". *Dicenda* 27 (2009): 5-18.

Arredondo, María Soledad. "El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro". *Anales de Historia del Arte* (volumen extraordinario) (2008): 151-69.

Arredondo, María Soledad, Pierre Civil y Michel Moner, eds. *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVII)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2009.

Artois, Florence d'. "Images et genre: De la fonction des images dans deux épopées tragiques de Lope de Vega: *La Jerusalén conquistada*, *La corona trágica*". *Pouvoirs de l'image aux XVe, XVIe et XVIIe siècles: Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*. Ed. Marie Couton, Isabelle Fernandes, Christian Jérémie y Monique Vénuat. Clermont-Ferrand: U Blaise Pascal; 2009. 471-96.

Audubert, Rosa C. "Intertextualidad, urdimbre y trama en la *Égloga III* de Garcilaso y *Las Hilanderas* de Veláquez". *Lemir* 13 (2009): 347-73.

Azanza López, José Javier. "Alciato moralizado. Los emblemas alciatinos como "exempla" en la oratoria sagrada". *Emblemática y religión en la Península ibérica (Siglo de Oro)*. Ed. Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 71-100.

Azaustre, Antonio y Santiago Fernández Mosquera, "Panorama y perspectivas de los estudios sobre literatura española áurea". *Ínsula* 739-740 (2008): 1.

Balavoine, Claudie. "Au-dessous / au-dessus de la plaine marine: dichotomie symbolique dans l'imaginaire de l'emblematique espagnole (1581-1640)". *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*. Ed. F. Delpech. París: Sorbonne Nouvelle, 2009. 65-97.

Baranda Leturio, Nieves. "Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos para las tomas de velo. Deslindes preliminares". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 269-96.

Baranda Leturio, Nieves. "Notas para un cancionerillo de poetas cortesanas del siglo XVI" [Versión completa en http://www.destiempos.com/n19/baranda.htm], *Destiempos. Revista de curiosidad cultural* 19 (2009) [Dosier "Mujeres en la literatura. Escritoras". Ed. Lillian von der Walde y Mariel Reinoso. Publicación en internet]: 8-27.

Baras Escolá, Alfredo. "Un romancero desconocido: *Flor de varios romances nvevos. Primera, segunda y tercera parte* (Lisboa, Manuel de Lyra, 1591)". *Boletín de la Real Academia Española* 90 (2010): 5-35.

Barbeito, Isabel. "Marcela, hija y trinitaria de Lope de Vega". *Letras Femeninas* 35, 1 (2009) [Número monográfico *"Mujeres alborotadas": Early Modern and Colonial Women's Cultural Production. A Festschrift for Electra Arenal*"]: 105-26.

Barbu, Lucia Gabriela. "Introspección, racionalidad y expresión mística en las *Rimas sacras* de Lope de Vega". *El Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH; 2009. 59-69.

Barrera, Trinidad. "Las fábulas burlescas de Juan del Valle Caviedes (a propósito de Narciso y Eco)". *Edad de Oro* 29 (2010): 31-40.

Barrera, Trinidad. "Diversión y doctrina en la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena". *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Ed. Ignacio Arellano y R. A. Rice. Madrid: Iberoamericana, 2009a. 55-67.

Barrera, Trinidad. "La obra de Juan del Valle y Caviedes: problemas de edición". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009b. 29-39.

Barrio Moya, José Luis. "La biblioteca de don Francisco de Alarcón, abogado de los reales consejos (1671)". *Anuario jurídico y económico escurialense* 44 (2011a): 659-76.

Barrio Moya, José Luis. "La biblioteca de don Juan de Arcaya, funcionario de Felipe IV en la Secretaría de Guerra (1663)". *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 36 (2011b): 391-408.

Barrio Moya, José Luis. "La biblioteca de don Pedro San Millán, relator de los Consejos de Castilla, Guerra y Santa Cruzada durante el reinado de Felipe IV (1660)". *Letras de Deusto* 40 (2010): 203-29.

Barrio Moya, José Luis. "La biblioteca de don Juan García Dávila Muñoz, regidor de Requena y consejero de Hacienda del rey Felipe IV (1662)". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 85 (2009): 332-51.

Barrio Olano, José Ignacio. "Más sobre 'convertido en viola' en *Oda a la Flor de Gnido*, de Garcilaso de la Vega". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 43-48.

Bass, Laura S. "Poética, imperio y la idea de España en época de Olivares: las *Lusíadas comentadas* de Manuel de Faria e Sousa". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Ed. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance, eds. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 183-205.

Bass, Laura S. *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early-Modern Spain*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2008a.

Bass, Laura S. "The Treasury of the Language: Literary Invention in Philip III's Spain". *El Greco to Velázquez: Art During the Reign of*

Philip III. Ed. Sarah Schroth et alii. Boston: Museum of Fine Arts, 2008b. 147-181.

Bass, Laura S. y Amanda Wunder. "The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima". *Hispanic Review* 77 (2009): 97-144.

Becerra Mayor, David. "Acercamiento social e ideológico a las jácaras de Quevedo: "Carta del Escarramán a la Méndez"". *La Perinola* 13 (2009): 183-208.

Bègue, Alain. *"Venga en hora buena": El villancico de finales del siglo XVII*. Valladolid: Universidad de Valladolid (Fastiginia). En preparación.

Bègue, Alain. "Juan de Castelví y Coloma, miembro desconocido del Parnaso español (fines del siglo XVII). *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011a. 141-52.

Bègue, Alain, ed. *Poesía epidíctica del Siglo de Oro: Poesía de elogio*. Vigo: Academia del Hispanismo (El Parnaso olvidado, 1), 2011b.

Bègue, Alain. "Albores de un tiempo nuevo: la escritura poética de entre siglos (XVII-XVIII)". *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*. Ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2010a. 37-69.

Bègue, Alain. "Juicio de Paris desde las bodas de Peleo y Tetis, de José Trejo Varona: estudio y edición de una fábula mitológica burlesca de las postrimerías del siglo XVII". *Lectura y Signo* 5 (2010b) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 277-319.

Bègue, Alain. "Oralidad y poesía en la segunda mitad del siglo XVII". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010c. 59-100.

Bègue, Alain. *La poésie espagnole de la fin du XVII^e siècle: José Pérez de Montoro (1627-1694), membre d'un Parnasse oublié*. 4 vols. Sarrebruck: Éditions Universitaires Européennes, 2010d.

Bègue, Alain. "Relación de la poesía española publicada entre 1648 y 1750". *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*. Ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2010e. 399-477.

Bègue, Alain. "De leyes y poetas. La poesía de entre siglos a la luz de las aprobaciones (siglos XVII-XVIII)". *Paratextos en la Literatura Española (siglos XV-XVII)*. Ed. Pierre Civil, Michel Moner y María Soledad Arredondo. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 91-107.

Bègue, Alain. "'Degeneración' y 'prosaísmo' de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas". *Criticón* 103-104 (2008): 21-38.

Bègue, Alain y Antonio Pérez Lasheras, eds. *"Hilaré tu memoria entre las gentes": Sobre literatura áurea. Estudios dedicados a Antonio Carreira*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.

Bègue, Alain y Jean Croizat-Viallet, eds. *Criticón* 103-104 (2008) [Número monográfico: *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*].

Bègue, Alain y Jesús Ponce Cárdenas, eds. *Lectura y Signo: Revista de literatura* 5 (2010) [Número monográfico *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*].

Béhar, Roland. "Lectura(s) de Garcilaso en el siglo XVI: el caso del Soneto V". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 153-62.

Béhar, Roland. "Virgilio, San Agustín y el problema del poema heroico cristiano (1520-1530)". *Criticón* 105 (2009a) [volumen especial: Agustín en España (siglos XVI-XVII). Aspectos de estética]: 57-92.

Béhar, Roland. "Visualidad y Barroco: Góngora". *Congreso Internacional Andalucía Barroca* (*Literatura, Música y Fiesta*). Ed. A. J. Morales

y R. Camacho Martínez. Vol. 3. Sevilla: Junta de Andalucía, 2009b. 17-30.

Beller, Manfred y Joep Leerssen, eds. *Imagology: History and Method*. Amsterdam: Rodopi, 2007.

Bellini, Giuseppe. "El Romancero en América: un recorrido temático". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*. Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 19-44.

Bellini, Giuseppe, "Sátira y humor en Sor Juana" *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 41-57.

Beltrán, Vicente. *La poesía tradicional medieval y renacentista: poética y antropología de la lírica oral*. Kassel: Reichenberger, 2009.

Béramis, Suzy. "Le voyage de Jonas, figure de l'expéerience mystique chez sain Jean de la Croix". *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*. Ed. F. Delpech. París: Sorbonne Nouvelle, 2009. 23-45.

Bergmann, Emilie L. *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

Bermejo, José Bonifacio. "La tecnología de impresión en el Siglo de Oro". *Edad de Oro* 28 (2009): 5-18.

Bernat Vistarini, Antonio y John T. Cull, eds. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal, 1999.

Beteta Martín, Yolanda, ed. *Hespaña Libertada. Parte primera*. De Bernarda Ferreira de Lacerda. Madrid: Almudayna, 2011a.

Beteta Martín, Yolanda, ed. *Hespaña Libertada. Poema Posthumo. Parte segunda*. De Bernarda Ferreira de Lacerda. Madrid: Almudayna, 2011b.

Beverley, John. *Essays on the Spanish Literary Baroque in Spain and Spanish America*. Suffolk and Rochester: Tamesis, 2008.

Blanco, Emilio. "'Teórica flamante': algunas notas (irreverentes) sobre la teoría de la agudeza de Baltasar Gracián". *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*, Ed. Antoni L. Moll y Josep Solervicens. Barcelona: Punctum & Mimesi, 2009. 99-118.

Blanco, Marta. "La ortografía de Quevedo: pautas para su estudio". *La Perinola* 13 (2009): 209-27.

Blanco, Mercedes. "El *Panegírico al duque de Lerma* como poema heroico". *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 11-56.

Blanco, Mercedes. "Arquitectura funeraria y pintura en un soneto de Góngora". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010a. 101-32.

Blanco, Mercedes. "La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)". *Lectura y Signo* 5 (2010b) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 31-68.

Blanco, Mercedes. "Góngora et la querelle de l´hyperbate". *Bulletin hispanique* 112 (2010c): 169-217.

Blanco, Mercedes. "'Cantaste Rufo tan heroicamente': la batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico". *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*. Ed. Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine. San Millán de la Cogolla: SEMYR, 2010d. 477-512.

Blanco, Mercedes. "La polémica como fermento creativo en el Lope de la vejez (1621-1635)". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 37-66.

Blecua, Alberto. "Defensa e ilustración de la crítica textual". *Edad de Oro* 28 (2009a): 19-28.

Blecua, Alberto. "Una epístola inédita de Bartolomé Leonardo de Argensola". *Argensola* 119 (2009b): 157-66.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence; A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.

Bobes Naves, María del Carmen, ed. *Arte poética*. De Antonio Sebastiano Minturno. Madrid: Arco-Libros, 2009.

Bonilla Cerezo, Rafael. "Cíclopes en un burdel peruano: la *Fábula de Polifemo* de Juan del Valle Caviedes". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 241-76.

Bonilla Cerezo, Rafael. "Góngora y Castillo Solórzano en la *Fábula de Polifemo* de Francisco Bernardo de Quirós". *Il Confronto Letterario* 51 (2009): 39-79.

Borrachero Mendíbil, Aránzazu. "El autorretrato en la poesía de Catalina Clara Ramírez de Guzmán". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009a. 81-99.

Borrachero Mendíbil, Aránzazu. "Catalina Clara Ramírez de Guzmán y la construcción literaria de la subjetividad barroca". *Letras Femeninas* 35, 1 (2009b): 85-104.

Borrachero Mendíbil, Aránzazu, y Karl McLaughlin. *Obra poética. Catalina Clara Ramírez de Guzmán.* Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2010.

Borrego, Esther. "Las celebraciones madrileñas a la beatificación de Rosa de Lima (1668): una simbiosis perfecta de iconos, textos y partituras". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 133-77.

Botta, Patrizia. "Problemas filológicos de un texto impreso". *Edad de Oro* 28 (2009): 29-40.

Bouzy, Christian. "De lo sagrado a lo divino: los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco (1589) como parénesis cristiana". *Emblemática y religión en la Península ibérica (Siglo de Oro)*. Ed. Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 127-46.

Brito Díaz, Carlos. "'Campos de aljófar siembras de granates': a propósito del elogio paradójico en Lope de Vega*". eHumanista* 15 (2010a): 251-61.

Brito Díaz, Carlos. "Las 'familias menores': poetas toledanos, vallisoletanos y murcianos del Siglo de Oro". *Literatura y*

territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010b. 371-96.

Brito Díaz, Carlos. "Para un inventario de las 'familias menores': ingenios de Toledo, Valladolid y Murcia". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010c. 397-406.

Brown, Gary J. "Rhetoric, Poetry and Politics in Lope's *Al nacimiento del príncipe*: 'canto, arte, erudición y ingenio'". *eHumanista* 17 (2011): 496-505.

Brown, Gary J. "Reading Lope de Vega: On Writing and the Articulation of Poetic Voice*". eHumanista* 15 (2010): 338-75.

Brown, Gary J. "Lope Defending Poetry vs. Lope Writing Poetry: The Conflicts of 'donde habla amor puro'". *MLN* 124 (2009a): 350-371.

Brown, Gary J. "Lope de Vega's Evolving Rhetoric and Poetics: The Dedicatory Epistle to Arguijo (*Rimas*, 1602)". *Hispanofila* 156 (2009b): 29-49.

Buiguès, Jean-Marc. "Los anuncios de impresos poéticos en la *Gaceta de Madrid*". [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 331-66.

Bultman, Dana. "Comparing Humanist and Mystical Understanding in Luis de León's 'Noche serena' and John of the Cross 'La noche oscura'". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Alison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 232-39.

Burguillo López, Francisco Javier. "Notas para una revisión del concepto *cancionero petrarquista*". *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. Ed. Javier San José Lera, Francisco Javier Burguillo y Laura Mier. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2008. 491-505.

Cabanillas Cárdenas, Carlos F. "De nuevo sobre el corpus de poemas antigalénicos de Juan del Valle y Caviedes". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 59-75.

Cabello Porras, Gregorio. "Diana y Acteón: la metamorfosis de la voz en un cuerpo "embrutecido" (ensayo de una primera lectura)". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 85 (2009): 139-71.

Cabello Porras, Gregorio. "Las *Varias poesías* (1591) de Hernando de Acuña: de Garcilaso a Boscán. El tránsito del humanismo militar a la 'nueva lengua poética'". *Dicenda* 26 (2008): 5-61.

Cabré, Lluís. "Un lugar de Petrarca, de Ausiàs March (101) a Fernando de Herrera". *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. Ed. Javier San José Lera, Francisco Javier Burguillo y Laura Mier. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2008. 519-31.

Cacho, María Teresa. "Los Argensola en Italia". *Argensola* 119 (2009a): 187-209.

Cacho, María Teresa. *Manuscritos hispánicos de las Bibliotecas de Parma y Bolonia*. Kassel: Reichenberger, 2009b.

Cacho Blecua, Juan Manuel y María del Carmen Marín Pina. "Carlomagno en la literatura caballeresca y en la épica culta: una proyección ambivalente". *La historia de Francia en la literatura española. Amenaza o modelo*. Ed. Mercè Boixareu y Robin Lefere. Madrid: Castalia, 2009a. 159-94.

Cacho Blecua, Juan Manuel y María del Carmen Marín Pina. "La rivalidad caballeresca de Carlos V y Francisco I (épica culta y carteles de desafío)". *La historia de Francia en la literatura española. Amenaza o modelo*. Ed. Mercè Boixareu y Robin Lefere. Madrid: Castalia, 2009b. 195-214.

Cacho Casal, Rodrigo, ed. *Criticón* [volumen especial sobre la epopeya]. En preparación.

Cacho Casal, Rodrigo. "La épica burlesca y los géneros poéticos del Siglo de Oro". *Edad de Oro* 30 (2011): 69-92.

Cacho Casal, Rodrigo. "Quevedo y el canon poético español". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 421-51.

Cacho Casal, Rodrigo. "Los estudios del Siglo de Oro en el Reino Unido e Irlanda". *Ínsula* 739-740 (2008): 17-19.

Cacho Casal, Rodrigo. "El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro". *Criticón* 100 (2007): 9-26.

Cacho Casal, Rodrigo. *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2003.

Calvo Carilla, José Luis. "Quevedo en la encrucijada literaria y estética de los años veinte". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 21-36.

Cambronero Armero, Verónica. "Lope de Vega: un poeta de *pane lucrando*". *Tonos* 19 (2010): s/p.

Camón Aznar, José. "Citas de arte en el teatro de Lope de Vega". *Revista de ideas estéticas* 9 (1945a): 71-137.

Camón Aznar, José. "Citas de arte en el teatro de Lope de Vega". *Revista de ideas estéticas* 9 (1945b): 233-274.

Campa Gutiérrez, Mariano de la. "El Romancero Nuevo en la segunda mitad del siglo XIX (1856-1899)". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 185-96.

Campa Gutiérrez, Mariano de la. "Pedro de Padilla y el Romancero". *Romancero en el qual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hizieron. Con otras historias y poesías diferentes*. De Pedro de Padilla. Ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2010. 97-130.

Campa Gutiérrez, Mariano de la. "La edición de textos poéticos en castellano del Siglo de Oro". *Edad de Oro* 28 (2009): 41-58.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel. "El modelo de Quevedo". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 25-39.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel. "Nuevas lecturas de la poesía de los siglos XVI y XVII (2003-2005)". *Etiópicas* 2 (2006): sp.

Canet, José Luis. "Algunas reflexiones sobre el proceso de edición en el siglo XVI y la bibliografía textual". *Edad de Oro* 28 (2009): 59-72.

Cano Turrión, Elena. "La Batalla de Burguillos: Autoridades y Banderas". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 19-36.

Cappelli, Federica. ""La República de Venecia"... (1617) y 'El Castigo esemplare de' Calunniatori' (1618): ¿una contienda político-literaria entre Francisco de Quevedo y Giacomo Castellani?". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 37-55.

Caravaggi, Giovanni. "Descubrimientos y conquistas en la épica: aspectos del debate teórico". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 205-18.

Caravaggi, Giovanni. "Hacia la invención de la epístola poética en España". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 135-44.

Caro Bragado, David. "Sebastián de Córdoba: Garcilaso a lo divino, Garcilaso sacro-profano". *Dicenda* 27 (2009): 159-68.

Carranza, Paul. "Voice, Writing and Echo in the Structure of Garcilaso's 'Égloga tercera'". *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society* 14 (2008): 23-46.

Carreira, Antonio. "Fuentes históricas del *Panegírico al duque de Lerma*". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 105-24.

Carreira, Antonio. "La corte y sus ingenios". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010a. 59-72.

Carreira, Antonio. "Escritores nacidos en Madrid y su comarca antes de 1700, con especial atención a su obra poética". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010b. 73-144.

Carreira, Antonio. "Góngora y el canon poético". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010c. 395-420.

Carreira, Antonio. "La especificidad del lenguaje gongorino". *Bulletin hispanique* 112 (2010d): 89-112.

Carreira, Antonio, ed. *Antología poética*. De Luis de Góngora. Barcelona: Crítica, 2009a.

Carreira, Antonio, "El paratexto en los manuscritos poéticos del Siglo de Oro". *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVII)*. Ed. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009b. 37-48.

Carreira, Antonio. "*Diabolus in re metrica*: hacia un genuino arte del verso". *Criticón* 103-104 (2008a) [Volumen especial: "La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1725)]. 295-308.

Carreira, Antonio. "La obra poética de Damián Cornejo: cuatro manuscritos más y uno menos". *Criticón* 103-104 (2008b): 39-54.

Carreira, Antonio y Antonio Alatorre, eds. *Soledades* / *Primero sueño*. De Luis de Góngora / Sor Juana Inés de la Cruz. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Carreño González, Antonio, ed. *Corona trágica*. *Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda.* De Lope de Vega. Madrid: Cátedra, en preparación.

Carreño, Antonio. "'Amor de Dios en portugués sentido': Las *Rimas sacras*, de Lope de Vega". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010a. 49-78.

Carreño, Antonio, ed. *Pastores de Belén. Prosas y versos divinos*. Madrid: Cátedra, 2010b.

Carreño, Antonio. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: la persona, la máscara*. Madrid: Gredos, 1982.

Carrera, Elena. "Lovesickness and the Therapy of Desire: Aquinas, *cancionero* Poetry, and Teresa of Avila's 'Muero porque no muero'". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 729-42.

Carro Carbajal, Eva Belén. "En torno a la edición de los pliegos poéticos religiosos del siglo XVI". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 197-204.

Castro, María Dolores. "Apolo y Dafne en sonetos del Siglo de Oro". *Studi Ispanici* 35 (2010): 78-94.

Cátedra, Pedro y Anastasio Rojo. *Bibliotecas y lecturas de mujeres: siglo XVI*. [Salamanca]: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

Catenaro, Barbara. "Las primeras traducciones italianas de las poesías de san Juan de la Cruz". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 205-16.

Ceballos Viro, Ignacio. "De los romances tradicionales modernos a sus arquetipos textuales en los Siglos de Oro y el concepto del honor". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 179-202.

Chaffee-Sorace, Diane. "Góngora and Christovao de Moura: Portraits in Nature in the Sonnet 'Árbol, de cuyos ramos fortunados'". *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 64 (2010): 1-17.

Chang-Rodríguez, Raquel, ed. *Calíope* 16, 1 (2010a) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*].

Chang-Rodríguez, Raquel. "Preferencias poéticas del Inca Garcilaso". *Calíope* 16, 1 (2010b) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 27-42.

Chang Rodríguez, Raquel, ed. *"Aquí, ninfas del sur, venid ligeras". Voces poéticas virreinales*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

Chen, Kaixian. "La literatura del Siglo de Oro de España en China". *Ínsula* 739-740 (2008): 4.

Chemris, Crystal. "Continuities of Góngora in Darío's Swan Poems: On the Poetics of Rape, Colonialism, and Modernity". *Calíope* 16, 2 (2010): 83-102.

Cherry, Peter. "Palabras y obras pías: la biblioteca del canónigo Justino de Neve". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Eds. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 385-412.

Chevalier, Maxime. *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Turner, 1976.

Chiappini, Gaetano. "Algunas notas sobre el romance 'A nuestra señora en su nacimiento', de Francisco de Quevedo". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 225-240.

Childers, William. "Spanish Mysticism and the Islamic Tradition". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Alison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 57-66.

Chinchilla, Rosa Helena. "Garcilaso de la Vega, Catullus and the Academy in Naples". *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society* 16 (2010): 65-82.

Chiong-Rivero, Horacio. "Cervantes's Carnivalesque Ship of Fools in the *Viaje al Parnaso*". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 503-19.

Chivite Tortosa, Eduardo. *La sátira contra la mala poesía: antología de poesía satírica del Siglo de Oro*. Córdoba: Berenice, 2008.

Chouza-Calo, María del Pilar. "Lope de Vega's Letters: A Commentary on Love and Sexuality Against the Backdrop of Post-Tridentine Spain". *Hispania Felix* 1 (2010): 67-78.

Chouza-Calo, María del Pilar. *Arts of Love: Lope de Vega and the Figures of Desire*. Tesis doctoral inédita. Universidad de California, Santa Bárbara, 2009a.

Chouza-Calo, María del Pilar. "Lope de Vega and 'Las lágrimas de la Magdalena': An Erotic Conversion". *El Siglo de Oro antes y*

después de El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sambrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009b. 49-58.

Ciceri, Marcella, trad. *La notte più felice dell'aurora. Poesie*. De san Juan de la Cruz. Venecia: Marsilio, 2009.

Cid, J. Antonio. "Paratextos "interliminares" en el Romancero viejo y tradicional. Estribillos, invocaciones y responderes". *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVII)*. Ed. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 3-18.

Civil, Pierre, Michel Moner y María Soledad Arredondo, eds. *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVII)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2009.

Cobos, Mercedes. "Sobre quién fueron los premiados o lo que Lope no nos contó sobre la famosa justa poética por la beatificación de san Isidro". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 217-24.

Collins, Marsha S. "The Shaping of Collective Memory in Lope's *Isidro* (1599)". *Bulletin of Spanish Studies* 86 (2009): 293-322.

Colón Calderón, Isabel. "Hombres que miran y mujeres que se arreglan el cabello: motivos eróticos en tres sonetos de Bartolomé Leonardo de Argensola*". eHumanista* 15 (2010): 240-50.

Conde Parrado, Pedro. "'Creed que ha sido fuerza': Lope y el *Arte* por el arte". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 391-400.

Conde Parrado, Pedro y Francisco Javier García Rodríguez. "Aprovechando que el Esgueva....: Góngora (y Quevedo) en la Corte vallisoletana (1603)". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 57-94.

Constantinescu, Gheorghe. "Lope de Vega — poesía de las vivencias". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 243-48.

Contamina, Sandra. "L'illusion descriptive dans la *Cantique spirituel* de Jean de la Croix". *Description et fiction. De Jean de la Croix à Vargas Llosa. L'inquiétante étrangeté de l'écriture descriptive*. Ed. M. Aranda. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008. 97-108.

Cózar, Rafael de. "La fusión de las artes. Del Barroco a la Modernidad". *Imagen en el verso: del siglo de oro al siglo XX: exposición: 27 de marzo a 18 de mayo de 2008*. Ed. José María Díez Borque y José Paulino Ayuso. Madrid: Biblioteca Nacional, 2008. 17-35.

Creel, Bryant L. *The Religious Poetry of Jorge de Montemayor*. Londres: Tamesis, 1988.

Cristóbal López, Vicente. "La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 9-30

Cristóbal López, Vicente y Gaspar Garrote Bernal. "La poesía neolatina de Espinel" *El canon poético de Vicente Espinel: Sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas*. Coord. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 157-229.

Crossley, John N. "Una biblioteca en las Filipinas en 1611". *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 35 (2010): 189-224.

Cruz Suárez, Juan Carlos. "Nada más que murmullo. Notas sobre el ingenio y la poesía del barroco español". *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Ed. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor. Varsovia: Uniwersytet Warszawski Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2010. 149-55.

Cruz, Anne J. "Teresa Guerra, poeta entre el barroco y la ilustración". *Bulletin Hispanique* 113 (2011): 297-312.

Cruz, Anne J. "Words Made Flesh: Luisa de Carvajal's Eucharistic Poetry". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el*

espejo la musa escribe. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 255-69.

Cruz, Anne J. *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Ámsterdam: J. Benjamins, 1988.

Cuiñas López, Macarena. "Estudio comparativo entre versiones lopescas de poemas incluidos en el *Burguillos*". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 225-34.

Dadson, Trevor J. "La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII". *Bulletin Hispanique* 113 (2011a): 13-42.

Dadson, Trevor J. "De libros a bibliotecas: el caso de los duques de Pastrana en los siglos XVI y XVII". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Eds. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011b. 413-37.

Dadson, Trevor. *Historia de la impresión de las* Rimas *de Lupercio y Leonardo de Argensola*. Zaragoza: Fundación Fernando el Católico, 2010.

Dadson, Trevor J. "La imprenta manual y los textos poéticos". *Edad de Oro* 28 (2009): 73-104.

Dadson, Trevor J. "Las bibliotecas de la nobleza: dos inventarios y un librero, año de 1625". *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*. Eds. Aurora Egido y José Enrique Laplana. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008. 253-302.

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

D'Agostino, Maria. "'De Ovidio, Horacio y de Marcial me valgo'. Bartolomé Leonardo de Argensola y el *topos* clásico de la 'vieja sin dientes' entre *imitatio* y *contaminatio*". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago

Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 235-44.

Daly, Peter M. "Estudios de emblemática: Logros y retos". *Relaciones: Estudios de historia y sociedad* 30 (2009): 21-55.

Darst, David H. "Teaching Luis de León's Mystical Poetry as Pilgrimage". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Alison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 240-46.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Lope, Góngora, Jáuregui y los preliminares del *Orfeo* de Montalbán (con la polémica gongorina de fondo)". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 245-52.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Alcance doctrinal de las polémicas gongorinas". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 125-49.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Algunas consideraciones sobre la poesía religiosa durante la segunda mitad del siglo XVII". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009a. 165-79.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Díaz de Rivas, Anotaciones y defensas a la 'Primera Soledad', nota 198: algunas claves de la poética gongorina". *Lo real imaginado, soñado, creado. Realidad y literatura en las letras hispánicas*. Ed. Begoña Regueiro Salgado y Ana M.ª Rodríguez. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009b. 107-17.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Apuntes acerca de la *Apología por una décima del autor de las "Soledades"*, del abad de Rute". *Etiópicas. Revista de letras renacentistas* 4 (2008a): 77-88.

Daza Somoano, Juan Manuel. "Herrera vindicado: los preliminares de los *Versos* (Sevilla, 1619) a la luz de la polémica gongorina". *Archivo Hispalense* 276-278 (2008b): 157-68.

de Armas, Frederick A. "Adonis y Venus: Hacia la tragedia en Tiziano y Lope de Vega". *Hacia la tragedia áurea: Lecturas para un nuevo milenio*. Ed. Frederick A. De Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2008a. 97-115.

de Armas, Frederick A. "Lope de Vega's Speaking Pictures: Tantalizing Titians and Forbidden Michelangelos in *La quinta de Florencia*". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Londres: Tamesis, 2008b. 171-182.

de Armas, Frederick A. *Quixotic Frescoes. Cervantes and Italian Renaissance Art*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

de Armas, Frederick A. "Cervantes and Della Porta: The Art of Memory in *La Numancia*, *El retablo de las maravillas*, *El licenciado Vidriera*, and *Don Quijote*". *Bulletin of Hispanic Studies* 82 (2005a): 83-97.

de Armas, Frederick A. "Cervantes ante el Parnaso: auto-retratos textuales y pintura italiana". *Ínsula* 697-698 (2005b): 4-6.

de Armas, Frederick A. "Simple Magic: Ekphrasis from Antiquity to the Age of Cervantes". *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Ed. Frederick A. de Armas. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005c. 13-31.

de Armas, Frederick A. "Nero's Golden House: Italian Art and the Grotesque in *Don Quijote*, Part II". *Cervantes* 24 (2004): 143-171.

de Armas, Frederick A. "Painting Dulcinea: Italian Art and the Art of Memory in Cervantes' *Don Quijote*". *Yearbook for Comparative General Literature* 49 (2001): 3-19.

de Armas, Frederick A. "Ekphrasis and Eros in *La Galatea*: The Case of the Blushing Nymphs". *Cervantes for the 21st Century: Studies in Honor of Edward Dudley*. Ed. Francisco La Rubia Prado. Newark: Juan de la Cuesta, 2000. 33-47.

de Armas, Frederick A. "Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega". *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981. 719-732.

de Armas, Frederick A. "At War with Primavera: Botticelli and Calderón's *El sitio de Bredá*". *Hispania* 82 (1999): 436-447.

de Armas, Frederick A. *Cervantes, Raphael and the Classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

de Armas, Frederick A. "Lope de Vega and Michelangelo". *Hispania* 65 (1982): 172-179.

de Armas, Frederick A. "Lope de Vega and Titian". *Comparative Literature* 30 (1978): 338-353.

De Patricio, Germán. "*Letradomédicos*, *brujijudíos*: ideología, antisemitismo y realidad social en algunas sátiras de Quevedo". *Calíope* 14 (2008): 45-68.

Delahaye-Grélois, Séverine. "Horacio cristiano. El *De musica* de san Agustín en la obra poética de fray Luis de León". *Criticón* 107 (2009): 93-103.

Dent-Young, John. *Selected Poems of Garcilaso de la Vega: A Bilingual Edition*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

Di Pinto, Elena. "Jácaras de sucesos: otra modalidad (*El Caso* en jácaras)". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 217-41.

Di Stefano, Giuseppe. "El romance entre poetas, críticos y libros de poesía en los albores de la modernidad. Tres calas y algunos sondeos". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 129-62.

Di Stefano, Giuseppe. *Romancero*. Madrid: Castalia, 2010.

Díaz Armas, Jesús. "Autores canarios". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010a. 285-98.

Díaz Armas, Jesús. "'En los felices términos atlánticos': los grupos literarios de Canarias". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez

Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010b. 245-84.

Díaz López, Julián Pablo. "La biblioteca del licenciado Juan Gregorio de Olivares (1657) en Huéscar". *Péndulo: Revista miscelánea de difusión cultural* 9 (2008): 165-206.

Díaz Marroquín, Lucía. "Técnica vocal y retórica de los afectos en el hermetismo espiritualista del siglo XVII. El artículo XII De oris colloquutione de Juan Caramuel". *Criticón* 103-104 (2008) [Número especial: Literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)]: 55-68.

Díaz-Mas, Paloma. "La "Boda de negros" de Quevedo en un manuscrito sefardí de Gibraltar". *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*. Ed. Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine. San Millán de la Cogolla: SEMYR, 2010. 547-56.

Díaz-Mas, Paloma. "El Romancero". *La historia de Francia en la literatura española. Amenaza o modelo*. Ed. Mercè Boixareu y Robin Lefere. Madrid: Castalia, 2009. 145-58.

Díez Borque, José María. "Literatura en bibliotecas de autoridades y cargos públicos españoles en el siglo XVII (1600-1650)". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Eds. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 439-53.

Díez Borque, José María. "Libros de poesía en bibliotecas del Siglo de Oro (1600-1650)". *Revista de Filología Española* 90 (2010a): 107-36.

Díez Borque, José María. "Literatura en bibliotecas de clases trabajadoras (1600-1650)". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010b. 243-69.

Díez Borque, José María. *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*. Madrid: Iberoamericana, 2010c.

Díez Borque, José María. "Mujeres y literatura en Lope de Vega". *Lope de Vega, maestro del 27 (antología poética del Fénix publicada por* Cruz y Raya *en 1935)*. Ed. Ignacio Arellano, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja. Pamplona: GRISO, 2009. 41-68.

Díez Borque, José María y José Paulino Ayuso. *Imagen en el verso: del siglo de oro al siglo XX: exposición: 27 de marzo a 18 de mayo de 2008*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2008.

Díez Coronado, M.ª Ángeles y José Luis Pérez Pastor, ed. *La poesía elegíaca de Esteban Manuel de Villegas*. De Esteban Manuel de Villegas. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2008.

Díez de Revenga, Francisco Javier, ed. *Obras completas*. De san Juan de la Cruz. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2009a.

Díez de Revenga, Francisco Javier, ed. *Obras completas*. De santa Teresa de Jesús. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2009b.

Díez Fernández, José Ignacio. "Entre la apropiación y el homenaje: una canción de Tejada Páez y una oda de Medrano". *Bulletin hispanique* 112 (2010a): 553-85.

Díez Fernández, José Ignacio. "Compilar y desleír la poesía erótica de los Siglos de Oro: los cancioneros de Amancio Peratoner*". eHumanista* 15 (2010b): 302-21.

Díez Fernández, José Ignacio. "La diversidad epistolar en la poesía de don Diego Hurtado de Mendoza". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 145-72.

Díez Fernández, José Ignacio. "La 'Epístola satírica y censoria': un memorial reaccionario… y moderno". *La Perinola* 12 (2008): 47-67.

Dixon, Victor. "Lope's Knowledge". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge: Tamesis, 2008. 15-28.

Dixon, Victor. "La huella en Lope de la tradición clásica: ¿honda o superficial?". *Anuario Lope de Vega* 11 (2005): 83-96.

Dolfi, Laura. "El estilo sublime en el *Panegírico al duque de Lerma*". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas

Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 169-87.

Domínguez Búrdalo, José y Antonio Sánchez Jiménez. "El dogma de la Inmaculada Concepción como arma de confrontación territorial en la Sevilla del siglo XVII". *RILCE* 26 (2010): 303-24.

Domínguez Búrdalo, José y Antonio Sánchez Jiménez. "El mundo del libro a través de las relaciones clientelares en la Sevilla de entresiglos (1582-1621)". *RILCE* 25 (2009): 256-318.

Domínguez Caparrós, José. "De métrica burlesca". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 77-92.

Domínguez-Navarro, David. "De *Yerushalayim* a Roma: *Cantar de los Cantares* e intertextualidad cristiana en *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz". *Lemir* 15 (2011): 171-84.

Donoso Rodríguez, Miguel. "De sátira y burlas en las *Obras en verso* del Príncipe de Esquilache". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 93-107.

Duarte, José Enrique y Carlos Mata Induráin, eds. *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*) (2011).

Duprat, Anne. "*Mimesis* et vraisemblance dans les poétiques italiennes et françaises de la première modernité (1575-1630). Éléments de perspective". *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*, Ed. Antoni L. Moll y Josep Solervicens. Barcelona: Punctum & Mimesi, 2009. 43-67.

Echavarren, Arturo. "La catábasis en el *Poema heroico de San Ignacio de Loyola* (1666) de Domínguez Camargo: análisis literario y mitográfico". *Boletín de la Real Academia Española* 90 (2010a): 67-88.

Echavarren, Arturo. "'Oficio de centellas'. Notas sobre la materia mitológica en el *Poema heroico* de Domínguez Camargo". *Criticón* 109 (2010b): 5-37.

Egido, Aurora. *El águila y la tela. Estudios sobre san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús*. Palma de Mallorca: Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2010a.

Egido, Aurora. "La admiración". *El águila y la tela. Estudios sobre san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús*. Palma de Mallorca: Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2010b. 259-95.

Egido, Aurora. "El águila y la tela en santa Teresa y san Juan". *El águila y la tela. Estudios sobre san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús*. Palma de Mallorca: Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2010c. 215-29.

Egido, Aurora. "Garcilaso y la puerta cerrada". *Al otro lado del espejo. Comentario lingüístico de textos literarios. Homenaje a José Manuel Blecua Perdices*. Ed. Glòria Clavería Nadal y Dolors Poch. Barcelona: Ariel, 2010d. 63-85.

Egido, Aurora. "Itinerario de la mente y del lenguaje en san Juan de la Cruz". *El águila y la tela. Estudios sobre san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús*. Palma de Mallorca: Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2010e. 125-80.

Egido, Aurora. "Mística y poesía. *Entréme donde no supe* y *Tras de un amoroso lance*". *El águila y la tela. Estudios sobre san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús*. Palma de Mallorca: Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2010f. 231-58.

Egido, Aurora. "El silencio místico san Juan de la Cruz". *El águila y la tela. Estudios sobre san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús*. Palma de Mallorca: Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2010g. 181-214.

Egido, Aurora. " "Dos soles de poesía": Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola". *Argensola* 119 (2009): 15-40.

Ehrlicher, Hanno. "Quevedo en Alemania". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 95-111.

Eichmann Oehrli, Andrés. "Voces y plumas que el aire tributa. Una muestra de poesía mariana en Charca". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010a. 367-408.

Eichmann Oehrli, Andrés, ed. *Cancionero mariano de Charcas*. Madrid: Iberoamericana, 2010b.

Elia, Paola. "Ecdótica y hermenéutica: el problema de la censura en la transmisión de la *Llama* de san Juan de la Cruz". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 253-62.

Elia, Paola y Paolo Tanganelli, ed. *Llama de amor viva*. Módena: Mucchi, 2008.

Entrambasaguas, Joaquín de. *Poesías*. De Catalina Clara Ramírez de Guzmán. Brenes: Muñoz Moya, 2004.

Entrambasaguas, Joaquín de. *Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1932.

Entrambasaguas, Joaquín de. *Poesías*. De Catalina Clara Ramírez de Guzmán. Badajoz: Imprenta de Antonio Arqueros, 1930.

Escarpín Gual, Montserrat. "Garcilaso de la Vega y Pedro Salinas: *la voz a ti debida*". *Revista de literatura* 70 (2008): 553-75.

Escobar Borrego, Francisco Javier. "Juan de la Cueva, *artifex exclusus*: un poeta en los 'márgenes' del *Parnaso* sevillano, a propósito del *Viage de Sannio*". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 263-70.

Escobar Borrego, Francisco Javier. "Erudición y canon poético en las letras españolas del siglo XVII: de bibliófilos, humanistas y crítica literaria". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010a. 151-92.

Escobar Borrego, Francisco Javier. "'Paraísos cerrados para muchos': de Parnasos, elogios y canonizaciones en la obra poética de Juan de Mal Lara". *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Abada, 2010b. 375-422.

Escobar Borrego, Francisco Javier. "De viajes, conquistadores y lecturas: humanismo y Nuevo Mundo en la poesía sevillana de la segunda mitad del siglo XVI". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro.* Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010c. 189-226.

Escobar Borrego, Francisco Javier. "Caracterización genérica y referentes mítico-simbólicos en la poesía española del Barroco tardío". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009a. 143-63.

Escobar Borrego, Francisco Javier. "La obra poética de Juan de la Cueva en el entorno sevillano (con un excurso sobre sus vínculos con Diego Girón y Fernando de Herrera)". *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 12 (2009b): 35-70.

Escobar Borrego, Francisco Javier. "'Vivit post funera virtus': fuentes y procesos de canonización en la poesía barroca tardía". *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society* 15 (2009c): 5-38.

Escudero Baztán, Juan Manuel. "De nuevo sobre palimpsestos poéticos. El caso de dos poetas novohispanos: Domínguez Camargo y Caviedes". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 159-68.

Esteva de Llobet, Lola. "El canon veterotestamentario: historia, hermenéutica y teología en la primera obra devota de Jorge de Montemayor". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 135-50.

Esteve, Cesc. "Una teoría incompleta: la idea de la poesía épica en las artes poéticas italianas del siglo XVI". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 63-102.

Esteve, Cesc. "Les poètiques de la meravella a Itàlia (1550-1700)". *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*, Ed. Antoni L. Moll y Josep Solervicens. Barcelona: Punctum & Mimesi, 2009. 71-96.

Esteve, Cesc. "La historia literaria en la poética del Renacimiento". *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. Ed. Javier San José Lera, Francisco Javier Burguillo y Laura Mier. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2008. 577-86.

Estévez Molinero, Ángel. ""Licencia de imprimir damos": libros y avatares en la difusión de la poesía novohispana (1675-1710)". *Bulletin Hispanique* 113 (2011): 43-68.

Estévez Molinero, Ángel. "Señas de identidad de la poesía hispanoamericana en el siglo XVII". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 127-42.

Estrada, Oswaldo. "Exploraciones del conocimiento místico en tres romances de sor Juana Inés de la Cruz". *Calíope* 14 (2008): 69-86.

Étienvre, Françoise. "Fortuna editorial de la poesía del siglo XVII en la primera mitad del siglo XVIII". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 183-98.

Fabry, Geneviève. "Hadewijch y santa Teresa en la poesía de Gelman: la enunciación como lugar utópico". *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy: Flandes, Países Bajos y el Mundo Hispánico en los siglos XVI-XVII*. Ed. Patrick Collard, Miguel Norbert Ubarri y Yolanda Rodríguez Pérez. Gante: Academia, 2009. 195-205.

Fasquel, Samuel. "Quevedo y las travesuras del mito". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 129-50.

Faquel, Samuel. "Le barde et le bouffon. La geste burlesque à l'époque de Lope de Vega". *Bulletin hispanique* 112 (2010): 587-632.

Fernández, Jaime. "El Siglo de Oro de España en Japón". *Ínsula* 739-740 (2008): 25-26.

Fernández, Teodosio. "Épica culta y barroco hispanoamericano". *Edad de Oro* 29 (2010a): 69-84.

Fernández, Teodosio. "Lectura surrealista del Barroco: sor Juana Inés de la Cruz y Octavio Paz". *Parnaso de dos mundos: de literatura*

española e hispanoamericana en el Siglo de Oro. Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010b. 95-122.

Fernández López, Jorge. "Retórica y enciclopedia en el Renacimiento: *eloquentia* en la *Polyanthea* de Mirabelli-Lang". *Minerva: Revista de filología clásica* 22 (2009): 177-204.

Fernández López, Jorge. "*Virtuosa eloquentia*: retórica y moral de la emblemática hispana". *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* Ed. Rafael García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent. Vol. 1. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008. 623-40.

Fernández López, Sergio. "Del esfuerzo del traductor a la despreocupación del copista: la versión del *Libro de Job* de fray Luis de León". *Hispanic Review* 78 (2010): 345-67.

Fernández Mosquera, Santiago. "El 'otro' como definidor del 'yo' en el Siglo de Oro: la estrategia imagológica". *RILCE* 26 (2010): 52-61.

Fernández Mosquera, Santiago. "El tabaco en el XVII: entre lo cotidiano y lo literario. La paradoja del 'doctor tabaco' en Quevedo y el entremés *El médico del tabaco*". *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2009. 321-37.

Fernández Rodríguez, Natalia. "'Tú exenta, en fin, de las comunes leyes…': Lope, abogado de la pintura". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 53-74.

Fernández Travieso, Carlota y Sagrario López Poza. "IBSO (Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro) nueva base de datos en Internet del grupo SIELAE". *Etiópicas* 7 (2011): 1-30.

Ferrer Valls, Teresa. "Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el duque de Sessa". *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa.* Ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana. Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses; Institución Fernando el Católico, 2008. 113-34.

Ferri Coll, José María. "*Arte nuevo*, academias y preceptiva literaria". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación*

Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010a. 467-76.

Ferri Coll, José María. "*El arte nuevo* y las academias literarias del Siglo de Oro". *Studi di Letteratura Ispano-Americana* 41-42 (2010b): 25-43.

Ferri Coll, José María. "El *Libro* de la Academia de los Nocturnos". *Anales de Literatura Española* (2008): 189-210.

Fisher, Tyler. "Imagining Lope's Lyric Poetry in the 'Soneto primero' of the *Rimas*". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 63-77.

Fosalba Vela, Eugenia. "Allegoria autobiografica e universitalità poetica in Garcilaso". *Travestimenti. Mondi immaginari e scrittura nell'Europa delle Corti*. Ed. Raffaele Girardi. Bari: Edizioni di Pagina, 2009a. 185-209.

Fosalba Vela, Eugenia. "Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico en la égloga III de Garcilaso. Estancia en Nápoles". *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* 3 (2009b): 39-104.

Fox, Gwyn. *Subtle Subversions: Reading Golden Age Sonnets by Iberian Women*. Washington: Catholic University of America Press, 2008.

Frazer, Tony. *Spanish Poetry of the Golden Age: in Contemporary English Translations.* Exeter: Shearsman, 2008.

Fuchs, Barbara. *Exotic Nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

Fuchs, Barbara y Yolanda Martínez-San Miguel. "*La grandeza mexicana* de Balbuena y el imaginario de una 'metrópolis colonial'". *Revista Iberoamericana* 75 (2009): 675-95.

Gagliardi, Donatella. "Entre fábula, épica e historia. Definiciones del género caballeresco en la España del siglo XVI". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed.

María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 241-68.

Gagliardi, Donatella. "Espejismos y desengaños en la Nápoles virreinal: los *Viajes al Parnaso* de Cervantes y Cortese". *Anales Cervantinos* 41 (2009): 251-65.

Galbarro García, Jaime. "Hacia una catalogación de las retóricas españolas más importantes del siglo XVII. Modelos, tendencias y canon poético". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 73-92.

Galbarro García, Jaime. "Gabriel Álvarez de Toledo y la *dispositio textus* de las *Obras pósthumas poéticas* (Madrid, 1744)". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009. 217-29.

Gallego Zarzosa, Alicia. ""Heráclito cristiano": la construcción del arrepentimiento". *La Perinola* 13 (2009): 249-61.

Gállego, Julián. *El pintor, de artesano a artista*. Granada: Universidad de Granada, 1976.

Galperin, Karina. "The Dido Episode in Ercilla's *La Araucana* and the Critique of Empire". *Hispanic Review* 77 (2009): 31-67.

Galván, Luis. "Meditación y semiología en *Heráclito cristiano*, de Quevedo". *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 163-192.

Galván, Luis. "Educación, propaganda, resistencia: literatura y poder en teorías, tópicos y controversias de los siglos XVI y XVII". *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009. 51-87.

García Aguilar, Ignacio. "Fray José de Sigüenza y la poesía del XVI". *Edad de Oro* 30 (2011a): 93-124.

García Aguilar, Ignacio. "Trocar el libro por la baraja: eutrapelia y poemario impreso". *Bulletin Hispanique* 113 (2011b): 103-28.

García Aguilar, Ignacio. "Nóminas, impresos y lectores. Hacia el modelo de Lope". *El Parnaso versificado. La construcción de la república*

de los poetas en los Siglos de Oro. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Abada, 2010a. 341-73.

García Aguilar, Ignacio. "De Trento al Parnaso (II): aprobación textual y sanción poética en los poemarios impresos del siglo XVII". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010b. 241-67.

García Aguilar, Ignacio. "Sobre poesía del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión (2006-2008)". *Etiópicas* 5 (2009a): 88-161.

García Aguilar, Ignacio. "Lope desaprueba la nueva poesía". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009b): 89-102.

García Aguilar, Ignacio. *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur, 2009c.

García Aguilar, Ignacio. "El soneto de Lope a la muerte de Enrique IV: variantes de autor y reescritura entre 1610 y 1627". *Calíope* 15 (2009d): 63-84.

García Aguilar, Ignacio. "Tras el Parnaso (1648): aproximación a modelos editoriales de mediados del XVII". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009e. 61-76.

García Aguilar, Ignacio. *Imprenta y literatura en el siglo de oro: la poesía de Lope de Vega.* Madrid: Del Orto, 2006.

García Aguilar, Ignacio, ed. *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009.

García García, Bernardo. "Regalos diplomáticos y bienes suntuarios en la corte española (1580-1665)". *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2009. 213-51.

García Gavilán, Inmaculada. "La *Fábula de Prometeo y Pandora* de Miguel (Daniel Leví) de Barrios: notas sobre la diégesis mítica". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 211-40.

García López, Jorge. "Reflexiones en torno al estilo lacónico: historia y variaciones". *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*, Ed. Antoni L. Moll y Josep Solervicens. Barcelona: Punctum & Mimesi, 2009. 121-47.

García Mahíques, Rafael y Vicente Francesc Zuriaga Senent, eds. *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* 2 vols. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008.

García Reidy, Alejandro. "'Por la sangre conocidos': Deturpación Textual y Paternidad Literaria en Lope de Vega". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 103-20.

García Santo-Tomás, Enrique. "Outside Bets: Disciplining Gamblers in Early Modern Spain". *Hispanic Review* 77 (2009a): 147-64.

García Santo-Tomás, Enrique, ed. *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Madrid: Iberoamericana, 2009b.

García Valdés, Celsa Carmen. "La Biblia en la obra literaria de sor Juana Inés de la Cruz". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 167-90.

García Valdés, Celsa Carmen. "Quevedo en América: bibliografía inconclusa". *La Perinola* 13 (2009): 17-52.

García-Bryce, Ariadna. "Borges criollista y clásico: cambio y continuidad en su lectura de Quevedo". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 113-30.

Gargano, Antonio. "Tomé de Burguillos, un "discípulo inesperado" de Quevedo". *La Perinola* 15 (2011a) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 131-55.

Gargano, Antonio. "Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011b. 35-56.

Gargano, Antonio. ""Amor en vilo", tra Garcilaso e Salinas". *La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del*

Novecento (Atti del Congresso Internazionale. Salerno, 6-7 aprile 2006). Ed. Maria D'Agostino, Alfonsina De Benedetto y Carla Perugini. Salerno: Università di Salerno, 2008a. 27-36.

Gargano, Antonio. "'Yo la lengua defiendo': Lope y la 'nueva poesía'". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008b): 113-32.

Garrido Gallardo, Miguel Ángel. "El *Arte nuevo de hacer comedias*, texto indecidible". *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. José Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin) (2011): 103-18.

Garrote Bernal, Gaspar. "Español en Red 1.1: e-bibliografía sobre poesía del Siglo de Oro. (Generalidades; Garcilaso y la primera promoción)". *AnMal Electrónica* 28 (2010a): [s. p.].

Garrote Bernal, Gaspar. "Del placer textual. Códigos literario-sexuales abierto y cerrado en la *Variedad de sonetos del Antequerano*". *eHumanista* 15 (2010b): 209-39.

Garrote Bernal, Gaspar. "Espinel en la variedad de la epístola horaciana". *La epístola poética del Renacimiento español*. Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009a. 329-72.

Garrote Bernal, Gaspar. "Hacia una teoría filológica de la temporalidad reversible. (Con un soneto plurifuncional de Lope y otros casos de la historia literaria española)". *Analecta Malacitana* 27 (2009b): 19-68.

Garrote Bernal, Gaspar, ed. *Diversas rimas*. De Vicente Espinel. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2008.

Garrote Bernal, Gaspar. "Español en Red 1.0: e-bibliografía de artículos críticos sobre poesía española del Siglo de Oro", *AnMal Electrónica* 22 (2007): [s. p.].

Garzelli, Beatrice. *Nulla dies sine linea. Letteratura e iconografia in Quevedo*. Pisa: Biblioteca di Studi Spanici, 2008.

Gasior, Bonnie. "Women' Webs of Dialogic Poetry in Early Modern Spain". *Calíope* 16, 2 (2010): 45-64.

Gentile, Giuseppe. "L'ombra breve di Soto de Rojas in F. García Lorca". *La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura*

spagnola del Novecento (Atti del Congresso Internazionale. Salerno, 6-7 aprile 2006). Ed. Maria D'Agostino, Alfonsina De Benedetto y Carla Perugini. Salerno: Università di Salerno, 2008. 59-67.

Gherardi, Flavia. "'No soy padre sino de desengaños': la poesía satírico-moral del conde de Villamediana". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 271-78.

Giaffreda, Christian, ed. *Corona trágica. Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda*. De Lope de Vega. Firenze: Alinea, 2009.

Gianesin, Ornella. "La 'Carta embiada de don Hierónimo de Urrea al duque de Sessa sobre la presa del duque de Saxonia'". *El corazón de la Monarquía. La Lombardía in età spagnola*. Ed. Giuseppe Mazzocchi. Pavia: Ibis, 2010. 155-190.

Girón Negrón, Luis M. "'Mi alma tuvo sed de ti….': san Juan de la Cruz y sus dos versiones del Psalmo 62[63], 2". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 207-40.

Gómez Canseco, Luis. "Estudios literarios en torno al Siglo de Oro". *Ínsula* 771 (2011): 14-15.

Gómez Canseco, Luis. "Ciencia, religión y poesía en el humanismo: Benito Arias Montano". *Edad de Oro* 27 (2008): 127-45.

Gómez Canseco, Luis y Valentín Núñez Rivera. "Estudios literarios en torno al Siglo de Oro". *Ínsula* 771 (2011): 14-15.

Gómez Gómez, Juan María. "La imitación de la *Eneida* en *Las Navas de Tolosa. Poema heroico* de Cristóbal de Mesa". *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Ed. César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009. 115-29.

González, Aurelio. "La poesía barroca novohispana. Tradición y originalidad". *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Ed. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor.

Varsovia: Uniwersytet Warszawski Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2010a. 23-36.

González, Aurelio. "El Romancero y América en el Siglo de Oro". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*. Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010b. 45-64.

González, Aurelio, "Los Siglos de Oro e Iberoamérica". *Ínsula* 739-740 (2008): 22-23.

González-Barrera, Julián. "Lope de Vega y los 'librotes de lugares comunes': su lectura particular de Ravisio Textor". *Anuario Lope de Vega* 13 (2007): 51-72.

González Cañal, Rafael. "El conde de Rebolledo y los albores de la Ilustración". *Criticón* 103-104 (2008a) [Número especial: Literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)]: 69-80.

González Cañal, Rafael. "El prosaísmo del conde de Rebolledo". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 84 (2008b): 169-86.

González Delgado, Ramiro. "Tradición clásica en *Armas Antárticas* de Juan de Miramontes y Zuázola". *Lemir* 14 (2010): 89-98.

González Garrido, Jorge. "Quevedo y Góngora: dos caminos con diferente éxito de cara a la posteridad". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 275-82.

González Maya, Juan C. "Las jácaras a lo divino: un inédito de Cáncer y Velasco". *Revista de Literatura* 71 (2009): 235-56.

González Miranda, Marta. "Las 'especulativas cuestiones del amor' en la poesía de Quevedo". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 279-88.

González Morales, Belén. "Entre la traducción y el desvío: Cairasco de Figueroa y la formación de un espacio poético en *Gofredo Famoso*". *Estudios de traducción, cultura, lengua y literatura. In memoriam Virgilio Moya Jiménez*. Ed. Isabel Pascua, Bernadette

Rey-Jouvin y Marcos Sarmiento. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2008. 311-22.

González Roldán, Aurora. *La poética del llanto en sor Juan Inés de la Cruz*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2009.

González Sánchez, Andrés. "'Cuando me vuelvo atrás a ver los años': Intertextualidad petrarquiana en Garcilaso, Lope de Vega y Quevedo". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 43 (2009-2010): sp.

Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis. *La epístola a Mateo Vázquez: historia de una polémica literaria en torno a Cervantes*. Alcalá de Henares, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2010.

Gorga López, Gemma. "Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés". *Dicenda* 27 (2009): 83-100.

Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Greene, Thomas M. *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance poetry*. New Haven: Yale University Press, 1982.

Griffin, Clive. "Francisco de Quevedo: 'Son las torres de Joray' (1621?)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 92-114.

Griffin, Nigel, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson, eds. *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Woodbridge: Tamesis; 2008.

Griffin, Nigel. "Luis de Góngora (1561-1627), 'De pura honestidad templo sagrado' (1582)". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 839-51.

Griffin, Nigel. "Francisco de Quevedo: 'Los borrachos' (1627-28?)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 134-74.

Grossi, Verónica. "Diálogos transatlánticos en un soneto petrarquista de Francisco de Terrazas". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen

monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 95-118.

Grossi, Verónica. "Apuntes para una lectura intertextual del *Primero Sueño* de sor Juana y las *Soledades* de Góngora". *Letras Femeninas* 35, 1 (2009) [Número monográfico *"Mujeres alborotadas": Early Modern and Colonial Women's Cultural Production. A Festschrift for Electra Arenal*"]: 127-148.

Güell, Mónica. "Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro. Estrategias de escritura y poder". *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVII)*. Ed. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 19-36.

Güell, Monica. *La rima en Garcilaso y Góngora*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 2008.

Gutiérrez, Carlos M. "Quevedo y los poetas norteamericanos contemporáneos". *La Perinola* 14 (2010): 259-73.

Gutiérrez, Carlos M. *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*. West Lafayette: Purdue University Press, 2006.

Haley, George. "Hacia el canon poético de Vicente Espinel. Atribuciones nuevas, poemas inéditos, textos recuperado". *El canon poético de Vicente Espinel: Sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas*. Coord. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 13-75.

Hempfer, Klaus W. "Riflessioni sulla possibile (forma di) razionalità dell'interpretazione letteraria". *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*, Ed. Antoni L. Moll y Josep Solervicens. Barcelona: Punctum & Mimesi, 2009. 21-40.

Hermida Ruiz, Aurora. "El canon del *Siglo de Oro* bajo el signo de Góngora". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 289-98.

Hernández, María. *Poesía inédita: atribuciones del manuscrito de Évora*. De Francisco de Quevedo. Pról. Pablo Jauralde. Barcelona: Libros del Silencio, 2010.

Herraiz de Tresca, Teresa. "Garcilaso, linaje y corte: Deberes y conflictos". *Lemir* 12 (2008): 31-38.

Herrera, Arnulfo. "La ley de Moisés en un certamen poético del siglo XVI". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 291-304.

Herrera, Arnulfo. "Un romance escatológico de carnestolendas". *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Ed. Ignacio Arellano y R. A. Rice. Madrid: Iberoamericana, 2009. 129-48.

Herrero García, Miguel. *Contribución de la literatura a la historia del arte*. Madrid: Revista de Filología Española, 1943.

Hidalgo, José Manuel. "La doctrina agustiniana de doce sonetos en las *Rimas sacras* de Lope de Vega". *Calíope* 15 (2009): 39-62.

Holloway, Anne. "'Arranca de Dafne sin piedad los brazos'. Francisco de Quevedo's Farmaceutria o medicamentos enamorados". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 853-65.

Hopkins Rodríguez, Eduardo. "Teatralización y racionalidad en la poesía religiosa de Juan del Valle y Caviedes". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 409-20.

Huergo Cardoso, Humberto. "Algunos lugares oscuros de las Soledades de Góngora. Notas sobre el pasaje de la cetrería". *Bulletin of Hispanic Studies* 87 (2010): 17-41.

Huergo Cardoso, Humberto. "La fecha de composición del pasaje sobre la cetrería de las *Soledades* a partir de una fuente desconocida". *Voz y Letra* 19 (2008): 25-53.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. Cambridge: Cambridge University Printing House, 1985.

Iglesias Feijoo, Luis. "El romance de Góngora en *El príncipe constante* de Calderón". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010): 74-96.

Illades Aguiar, Gustavo. "Sor Juana o la poética del silencio (Primera Epístola a los Corintios, 14, 34 según la *Respuesta a Sor Filotea*". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 305-18.

Illades Aguiar, Gustavo. "Poética del silencio en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*". *Signos Literarios* 7 (2008): 9-38.

Infantes, Víctor. "Promesa para una hipótesis muy provisional de la secuencia emblemática". *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* Ed. Rafael García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent. Vol. 2. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008. 879-92.

Jammes, Robert. *Comprendre Góngora*. Toulouse: Le Mirail, 2009.

Jardine, Lisa. *Wordly Goods. A New History of the Renaissance*. London: Macmillan, 1996.

Jauralde Pou, Pablo. "Fray Luis de León y la Filología española: a propósito del *Homenaje a Fray Luis de León*, de Margherita Morreale". *Revista de Filología Española* 88 (2008): 353-67.

Jauralde, Pablo, dir. *Biblioteca de Autógrafos Españoles, II (Siglos XVI-XVII)*. Ed. Carolina Fernández Cordero *et al*. Madrid: Calambur, 2011.

Jauralde, Pablo, dir. *Biblioteca de Autógrafos Españoles, I (Siglos XVI-XVII)*. Ed. Carolina Fernández Cordero *et al*. Madrid: Calambur, 2008.

Jauralde Pou, Pablo, Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, eds. *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*. Madrid: Castalia, 2010.

Jauralde Pou, Pablo, Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, eds. *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*. Madrid: Castalia, 2009.

Javitch, Daniel. "El descrédito y la atracción del romanzo caballeresco en la teoría (y en la práctica) épica italiana del siglo XVI". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 219-40.

Jerez-Gómez, J. David. "Pancracio de Roncesvalles prendado de Preciosa: realidad y canon poético en la sociedad cervantina de *La gitanilla* y el *Viaje del Parnaso*". *Calíope* 15, 2 (2009): 47-64.

Jiménez Ruiz, José. "La poesía epistolar de Andrés Rey de Artieda". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009a. 271-96.

Jiménez Ruiz, José, ed. *Poesía castellana completa*. De Francisco Sa Miranda. Málaga: Universidad de Málaga, 2009b.

Josa, Lola y Mariano Lambea, eds. *Manojuelo poético-musical de Nueva York: (The Hispanic Society of America)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

Juárez Almendros, Encarnación. "La otra cara de la belleza: fealdad, vejez y deterioro corporal femenino en la poesía de Quevedo". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 299-306.

Kirk, Stephanie. "El parto monstruoso: creación y reproducción biológica en la obra de sor Juana Inés de la Cruz". *Revista Iberoamericana* 75 (2009): 417-33.

Kramer-Hellinx, Nechama. "La inspiración de la Biblia y de la liturgia en la obra de Antonio Enríquez Gómez (1600-1663)". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010. 319-38.

Krieger, Murray. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

Künstler-Langner, Danuta. "Influences of Spanish Mysticism in Polish Baroque Poetry and Culture". *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Ed. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor. Varsovia: Uniwersytet Warszawski Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2010. 201-05.

La Perinola 15 (2011) [Ejemplar monográfico sobre *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*].

Labrador Herraiz, José J. y Ralph A. DiFranco. "Zoología erótica en la lírica del Siglo de Oro*". eHumanista* 15 (2010): 262-301.

Labrador Herraiz, José J. y Ralph A. DiFranco, eds. *Églogas pastoriles y juntamente con ellas algunos sonetos del mismo autor*. De Pedro de Padilla. Pról. Aurelio Valladares. México: Frente de Afirmación del Hispanista, 2010a.

Labrador Herraiz, José J. y Ralph A. DiFranco, eds. *Romancero en el qual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hizieron. Con otras historias y poesías diferentes*. De Pedro de Padilla. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2010b.

Labrador Herraiz, José J. y Ralph A. DiFranco, eds. *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*. De Pedro de Padilla. Pról. Samuel G. Armistead. Estudio de José Mauel Pedrosa. México: Frente de Afirmación del Hispanista, 2009.

Labrador Herraiz, José J. y Ralph A. DiFranco, eds. *Dos cancioneros hispano-italianos: Patetta 840 y Chigi L. VI. 200*. Pról. Giovanni Caravaggi. Málaga: Universidad de Málaga, 2008a.

Labrador Herraiz, José J. y Ralph A. DiFranco, eds. *Thesoro de varias poesías*. De Pedro de Padilla. México: Frente de Afirmación del Hispanista, 2008b.

Labrador Herraiz, José J. y Ralph A. DiFranco, eds. *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla. Manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Madrid*. De Pedro de Padilla. México: Frente de Afirmación del Hispanista, 2007.

Labrador Herraiz, José J., Ralph A. DiFranco y Carmen Parrilla García, eds. *Cancionero de poesías varias: Ms. Reginensis Latini 1635 de la Biblioteca Vaticana*. Almería: Universidad de Almería, 2008.

Labrador Herraiz, José J., Ralph A. DiFranco y Ramón Morillo-Velarde Pérez, eds. *Cancionero*. De Sebastián de Horozco. Toledo: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura de Castilla-La Mancha, 2008.

Labrador Herraiz, José J., Ralph A. DiFranco y Rodrigo Pesántez Rojas, eds. *Ramillete de varias flores poéticas*. De Jacinto de Evia. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2009.

Lama de la Cruz, Víctor de. "La poesía de cancionero en las justas poéticas de los Siglos de Oro". *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Esther Borrego y Catalina Buezo. Madrid: Visor, 2009. 393-420.

Lambea, Mariano y Lola Josa. *Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa*. Vol. III. Madrid: Sociedad Española de Musicología/CSIC, 2011.

Lambea, Mariano y Lola Josa, eds. *Libro de tonos humanos (1655-1656)*. Vol. IV. Madrid: CSIC, 2010.

Lara Garrido, José. "Cartografía del grupo antequerano del Siglo de Oro". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010a. 299-370.

Lara Garrido, José. "Quintana y la revalorización del romancero: arqueología de un paradigma equívoco, con Góngora al fondo". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010b): 97-117.

Lara Garrido, José. "Prolegómenos para una relección de las *Poesías selectas castellanas* (1807-1833) de Quintana". *La patria poética. Estudios sobre literatura y política en la obra de Manuel José Quintana*. Ed. Fernando Durán López, Alberto Romero Ferrer, Marieta Cantos Casenave. Madrid: Iberoamericana, 2009a. 65-134.

Lara Garrido, José. "Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, lírica y música cantada desde un ramillete de nuevos textos". *El canon poético de Vicente Espinel: Sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas*. Coord. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009b. 77-155.

Lara Garrido, José. "Materiales para una arqueología de la literatura española del Siglo de Oro. II. Las *Observaciones* a las *Poesías castellanas* (Madrid, 1830) de Manuel José Quintana". *Analecta Malacitana* 31 (2008): 152-274.

Lara Garrido, José. *Los mejores plectros: teoría y práctica de la épica culta en el siglo de oro.* Málaga: Analecta Malacitana, 1999.

Lara Garrido, José, ed. *El canon poético de Vicente Espinel: sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas*. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009a.

Lara Garrido, José, ed. *La epístola poética del Renacimiento español*. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009b.

Lasarte, Pedro. "Juan del Valle y Caviedes como lector de Francisco de Quevedo". *La Perinola* 13 (2009a): 79-88.

Lasarte, Pedro. "El retrato satírico burlesco en la poesía de Juan del Valle y Caviedes y algunos diálogos literarios con Francisco de Quevedo". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009b. 227-38.

Laskier Martín, Adrienne. *An Erotic Philology of Golden Age Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2008.

Lauer, A. Robert. "El ritmo poético del endecasílabo en los sonetos originales de Luis de Góngora". *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Ed. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor. Varsovia: Uniwersytet Warszawski Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2010. 215-19.

Lawrance, Jeremy. "Las *Obras de don Luis de Góngora* y el conde-duque: mecenazgo, polémica literaria y publicidad en la España barroca". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Eds. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 157-81.

Lazure, Guy. "Rodrigo Caro y la corte de Felipe IV: itinerario de unas ambiciones frustradas". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Ed. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 121-40.

Leahy, Chad. "*Legant prius et postea despiciant*: Lope y san Jerónimo en la portada de la *Jerusalén conquistada*". *Criticón* 106 (2009): 57-71.

Leahy, Chad. "Entre Lope y Padecopeo: la traducción en los *Soliloquios amorosos*". *Anuario Lope de Vega* 13 (2007): 73-92.

Lefèvre, Matteo. "Garcilaso vs. Petrarca: heterodoxia lingüística, ética y hermeneútica ante el "Cancionero"". *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society* 15 (2009): 5-32.

Lezcano Tosca, Hugo. "San Agustín en la literatura religiosa de Lope". *Criticón* 107 (2009): 137-50.

Lleó Cañal, Vicente. "El círculo sevillano de Olivares". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Ed. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 47-69.

Llergo Ojalvo, Eva. "Carlos II en los villancicos paralitúrgicos del siglo XVII". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 307-322.

Llergo Ojalvo, Eva. "Villancicos paralitúrgicos navideños y coplas para cantar en Navidad: diferencias y semejanzas en el curso de una tradición". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 391-412.

Llopis, Nuria y Celia Martín, eds. *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa: Concordancias entre el manuscrito 2478 de la Biblioteca Nacional de España y el manuscrito Sutro, SMMS-M1, de la Biblioteca Sutro de San Francisco, California*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2009.

Llosa Sanz, Álvaro. "El tacto invisible. Relectura erótica del soneto VIII de Garcilaso: del eros fantástico a la fantasía erótica". *Hispanic Review* 77 (2009): 413-25.

Lobato, María Luisa. "'Odi profanum vulgus et arceo': de Horacio a Lope a través de Séneca". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán

Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 683-94.

Lobato, María Luisa. "*Paga el vulgo*: intención y recepción del teatro de Lope". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009. 25-40.

López, Juan José y María del Carmen Vaquero. "¿Garcilaso traicionado? María de Jesús, hija de Guiomar Carrillo". *Lemir* 14 (2010): 57-68.

López Álvarez, Alejandro. "Los vehículos representativos en la configuración de la corte virreinal: México y Lima, 1590-1700". *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2009. 269-91.

López Bueno, Begoña. "La poesía sevillana del Siglo de Oro: generaciones y semblanzas". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010a. 487-512.

López Bueno, Begoña. "Retóricas y canon poético en el siglo XVII: los ecos de un disenso". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010b. 49-71.

López Bueno, Begoña, ed. *El canon poético en el siglo XVII: IX encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 24-26 de noviembre de 2008)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010.

López Bueno, Begoña, ed. *El canon poético en el siglo XVI: VIII Encuentro internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 21-23 de noviembre de 2006)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008.

López Bueno, Begoña, ed. *La epístola. V Encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 23-26 de noviembre de 1998.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.

López Calderón, Marica. "El *Arte Nuevo* de Lope de Vega y el *nuevo arte* de Francisco de Moure: la introducción de la estética barroca". *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Ed. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor.

Varsovia: Uniwersytet Warszawski Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2010. 417-26.

López Fonseca, Antonio. "Tradición clásica en el *Laurel de Apolo* de Lope de Vega". *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos* 29 (2009): 121-44.

López Grigera, Luisa. "Aportes de la retórica al comentario lingüístico de textos literarios". *Al otro lado del espejo. Comentario lingúístico de textos literarios. Homenaje a José Manuel Blecua Perdices*. Ed. Gloria Clavería y Dolors Poch. Barcelona: Ariel, 2010a. 109-23.

López Grigera, Luisa. "Notas sobre el *Poema heroico a Christo resucitado* de Quevedo a la luz de las retóricas". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010b. 241-56.

López Poza, Sagrario. "La cultura emblemática bajo el valimiento del duque de Lerma (1598-1618)". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 235-62.

López Poza, Sagrario. "La poesía en bibliotecas particulares notables del siglo XVII". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 19-48.

López Poza, Sagrario. "El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)". *Bulletin of Hispanic Studies* 85 (2008a): 821-38.

López Poza, Sagrario. "Uso político de la emblemática en la España de los siglos XVI y XVII". *Con parola brieve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*. Ed. Lina Bolzoni y Silvia Volterrani. Pisa: Normale, 2008b. 371-419.

López Poza, Sagrario. "El concepto neoestoico de 'sabio' y su difusión en la emblemática: el *Theatro moral* de Vaenius". *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*. Vol. 2 (*El sabio y el santo*). Ed. Ignacio Arellano y Marc Vitse. Madrid: Iberoamericana, 2007. 147-190.

López Poza, Sagrario. "La proyección emblemática en la literatura". *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General*. Ed. Guillermo Redondo Veintemillas, Alberto Montaner y María Cruz

García López. Vol. 3. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004. 1875-1910.

López Poza, Sagrario. "Gracián y la emblemática". *Ínsula* 655-656 (2001): 29-31.

López Poza, Sagrario. "El epigrama en la literatura emblemática española". *Analecta malacitana* 22 (1999): 27-56.

López Poza, Sagrario. "El emblema: al aviso moral por el deleite visual". *Ínsula* 603-604 (Ver la poesía: la imagen gráfica del verso) (1997): 7-9.

López Poza, Sagrario, ed. *Literatura emblemática hispánica*. La Coruña: Universidad de La Coruña, 1996.

López Poza, Sagrario y Carlota Fernández Travieso. "IBSO (Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro) nueva base de datos en Internet del grupo SIELAE". *Etiópicas* 7 (2011): 1-30.

López Quero, Salvador. "Estructura literaria de las 'Canciones entre el Alma y el Esposo' de Juan de la Cruz: la búsqueda ansiosa". *Criticón* 105 (2009): 59-84.

López Suárez, Mercedes. "Los poetas de Salamanca". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 145-60.

López Vidriero, María Luisa. "Encomio y gloria: brillo imperial del milanesado en los libros italianos de las colecciones de Frías y Gondomar". *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*. Eds. Aurora Egido y José Enrique Laplana. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008. 303-448.

Lorente Medina, Antonio. "La figura del borracho en la poesía satírico-burlesca de Valle y Caviedes". *Edad de Oro* 29 (2010a): 149-67.

Lorente Medina, Antonio. "La "pintura" de damas en la poesía de Juan del Valle y Caviedes". *Calíope* 16, 1 (2010b) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 141-160.

Lorente Medina, Antonio. "La sátira de "figuras naturales" en Caviedes: el "corcovado"". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 253-68.

Lorenzo, Javier. "Sobre un silencio de Herrera: Jorge de Montemayor y el problema de la modernidad en las *Anotaciones"*. *eHumanista* 17 (2011): 478-95.

Lorenzo, Javier. "The Politics of Feeling: Focus, Pathos, and Empire in Gutierre de Cetina's 'Si de Roma el ardor'". *Calíope* 15 (2009): 33-46.

Lorenzo, Javier. "A propósito de una digresión virgiliana: cortesanía e imitación en el *Leandro* de Boscán". *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. Ed. Javier San José Lera, Francisco Javier Burguillo y Laura Mier. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2008. 655-65.

Lucía Mejías, José Manuel. "El autor ante la imprenta: textos para un manual". *Edad de Oro* 28 (2009): 177-96.

Luján Atienza, Ángel Luis. *Las voces de Proteo: teoría de la lírica y práctica poética en el siglo de oro*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008.

Ly, Nadine. "De leños y barquillas: la invención de Lope". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 91-114.

Ly, Nadine. "Mitología y polémica. 'El agravio de nuestra lengua': a propósito de *La Filomena*". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 155-180.

Madelpuech, Florence. "De la marge dans les églogues de Garcilaso de la Vega: dédicaces et paradoxes". *Pandora: revue d'etudes hispaniques* 9 (2009): 299-314.

Madroñal, Abraham. "El Brocense traducido por Jiménez Patón (Noticia de una apropiación intelectual)". *Bulletin Hispanique* 111 (2009): 75-108.

Malcolm, Alistair. "En las márgenes de la parentela de Olivares: Luis Méndez de Haro y el mecenazgo literario de un joven cortesano, 1621-1648". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Ed. Oliver Noble Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 71-95.

Maldonado Cuns, Ana María. "Noticias biográficas de López Maldonado". *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*. Ed. Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine. San Millán de la Cogolla: SEMYR, 2010. 623-38.

Mañas Núñez, Manuel. "Algunas muestras de tradición clásica latina en Juan de Jáuregui". *Studi Ispanici* 35 (2010): 95-120.

Mañas Núñez, Manuel. "El *Arte poética de Horatio* de don Luis Zapata". *"Pectora mulcet". Estudios de retórica y oratoria latinas*. V. 2. Ed. Trinidad Arcos Pereira, Jorge Fernández López y Francisca Moya del Baño. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009a. 1337-58.

Mañas Núñez, Manuel. "*Poetica tempestas*: la *Eneida* de Virgilio en el *Carlo famoso* de Luis Zapata". *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Ed. César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009b. 175-95.

Mancing, Howard. "Reading 'Noche oscura' Twice". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Alison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 202-207.

Manero Sorolla, María Pilar. *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*. Barcelon: PPU, 1990.

Manero Sorolla, María Pilar. *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona: PPU, 1987.

Mañas Núñez, Manuel. "El *Arte poética de Horatio* de don Luis Zapata". *"Pectora mulcet". Estudios de retórica y oratoria latinas*. Vol. 2. Ed. Trinidad Arcos Pereira, Jorge Fernández López y Francisca Moya del Baño. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009a. 1337-58.

Mañas Núñez, Manuel. "*Poetica tempestas*: la *Eneida* de Virgilio en el *Carlo famoso* de Luis Zapata". *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Ed. César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009b. 175-195.

Mañero Lozano, David. "Del concepto de "decoro" a la "teoría de los estilos": consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro". *Bulletin Hispanique* 111 (2009): 357-85.

Marañón Ripoll, Miguel. "Internet y los estudios áureos". *Ínsula* 739-740 (2008): 28-30.

Marcello, Elena E. "Itinerarios líricos de Tasso a Lope: el discurso preliminar a las *Rimas*". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 323-32.

Marías Martínez, Clara. "Poesía en lenguas romances en la biblioteca del conde-duque de Olivares (hasta 1627)". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Eds. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 479-516.

Marín Cepeda, Patricia. "Sobre una obra áurea que no obtuvo licencia de impresión. Noticia y edición de los sonetos perdidos de Gálvez de Montalvo, del *Libro de la pasión*, hallados en el manuscrito corsiniano 970 de la Biblioteca de la Accademia Nazionale dei Lincei". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 333-42.

Marín Cobos, Almudena. "Lope reeditado: episodios póstumos de una polémica". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 135-50.

Marín Pina, María del Carmen. "Pliegos sueltos poéticos femeninos en el camino del verso al libro de poesía: la singularidad de María Nieto". *Bulletin Hispanique* 113 (2011): 239-68.

Marín Pina, María del Carmen. "Eugenia Buesso, cronista en verso de la entrada de Juan José de Austria en Zaragoza (1669): un texto recuperado" [Versión completa en http://www.destiempos.com/n19/marin.htm], *Destiempos. Revista de curiosidad cultural* 19 (2009) [Dosier "Mujeres en la literatura. Escritoras". Ed. Lillian von der Walde y Mariel Reinoso. Publicación en internet]: 60-81.

Márquez, Miguel Ángel. "Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano". *Revista de literatura* 71 (2009): 11-38.

Marrero-Fente, Raúl. "Épica, violencia y conquista en los *Actos y hazañas valerosas del capitán Diego Hernández de Serpa* (1564) de Pedro de la Cadena". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 61-72.

Marrero-Fente, Raúl. "Romances y coplas relacionados con la conquista de México". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 279-91.

Marrero-Fente, Raúl, ed. *Espejo de paciencia*. De Silvestre de Balboa. Madrid: Cátedra, 2010.

Martín, Adrienne L. "Female Burlesque and the Everyday". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 100-22.

Martín, Adrienne L. "Sodomitas, putos, doncellos y maricotes en algunos textos de Quevedo". *La Perinola* 12 (2008): 107-22.

Martín, Adrienne L., ed. *Calíope* 12 (2006) (volumen monográfico: *Poesía erótica del Siglo de Oro*).

Martín Rodríguez, Antonio María. *El mito de Filomena en la literatura española*. León: Universidad de León, 2008.

Martín Velasco, Margarita. *La colección de libros impresos del IV duque de Uceda en la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Calambur, 2010.

Martínez, Jaime J. "La evolución del canon épico en *Mexicana* de Gabriel Lasso de la Vega". *Edad de Oro* 29 (2010): 169-83.

Martínez Bennecker, Juan Bautista. "La poesía de senectud de Juan Bautista de Mesa". *Lemir* 12 (2008): 235-54.

Martínez Gómez, Juana. "El *Romance elegíaco* (c. 1537) de Luis de Miranda de Villafaña y la fundación de Buenos Aires". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 43-60.

Martínez Martín, Jaime J. "Sátira y burla en Eugenio de Salazar". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 293-305.

Martínez Navarro, María del Rosario. "La literatura anticortesana en la España del Renacimiento: Cristóbal de Castillejo". *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*. Ed. Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine. San Millán de la Cogolla: SEMYR, 2010. 669-80.

Martínez Sobrino, Alejandro. "Pervivencia de la Antigüedad clásica en la emblemática hispánica. El caso de las *Saturae* de Persio en las *Empresas morales* de Juan de Borja". *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* Ed. Rafael García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent. Vol. 2. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008. 1063-72.

Martos, José Manuel y José María Micó. "Góngora o el arte de la octava: entre el *Polifemo* y el *Panegírico*". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 189-205.

Martos Pérez, María Dolores. "Representaciones barrocas del poder (Góngora, Rubens, Pantoja de la Cruz)". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 207-33.

Martos Pérez, María Dolores. "La fábula mitológica en la pluritemática manierista. A propósito de la "Silva al elemento del aire" de Agustín de Tejada Páez.". *Lectura y Signo* 5 (2010) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 69-108.

Martos Pérez, María Dolores. *La obra poética de Agustín de Tejada Páez*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2008.

Mata Induráin, Carlos. "Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el *Arte nuevo* al fondo". *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. José Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin) (2011): 119-43.

Matas Caballero, Juan. "De los sonetos laudatorios al *Panegírico*: avatares estilísticos gongorinos". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 125-54.

Matas Caballero, Juan. "Amor y amistad en las cartas y epístolas de *Las obras* de Lomas Cantoral". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009a. 223-70.

Matas Caballero, Juan. "Un paisaje de la literatura carcelaria: San Marcos de León en la obra de Quevedo". *La Perinola* 13 (2009b): 281-97.

Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas, eds. *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

Maurya, Vibha. "El Siglo de Oro y su recepción en India". *Ínsula* 739-740 (2008): 26-28.

Mayers, Kathryn. "Counter-Reformation Visuality and the Animated Icons of Hernando Domínguez Camargo's *Poema heroico*". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 119-140.

Mayers, Kathryn. "American Artifice: Ideology and Ekphrasis in the *Poema Heroico a san Ignacio de Loyola*". *Hispanofila* 155 (2009): 1-19.

Mayo, Arantza. "'Parece lo que no es, y es lo que no parece': Guises and Disguises in Poems to the Most Holy Sacrament". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 751-61.

Mayo, Arantza. "'Quien en virtud emplea su ingenio…': Lope de Vega's Religious Poetry". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander

Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 78-90.

Mazzotti, José Antonio. "Épica barroca y esplendor limeño en el siglo XVII: Rodrigo de Valdés y los límites del nacionalismo criollo". *Los límites del Océano. Estudios filológicos de crónica y épica en el Nuevo Mundo*. Ed. Guillermo Serés y Mercedes Serna, con la colaboración de Bernat Castany y Laura Fernández. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2009. 135-173.

McCloskey, Jason A. *Epic Conflicts: Culture, Conquest and Myth in the Spanish Empire*. Tesis doctoral inédita. Indiana University, 2008.

McGaha, Michael. "Teresa de Ávila and the Question of Jewish Influence". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Alison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 67-73.

McGrath, David. "Lope as Icon". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge: Tamesis, 2008. 269-84.

McVay, Ted E. "The Kings of Aragon in Oil and Ink: Iconotextual Representation, Pseudo-Ekphrastic Visualization, and Political Revisioning". *Revista Barroco* 5 (2010): s/p.

Medina Morales, Francisca. "Una lectura sociolingüística de la polémica entre el Prete Jacopín y Fernando de Herrera". *Estudios de historiografía lingüística*. Ed. José María García Martín, Teresa Bastardín Candón y Manuel Rivas Zancarrón. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2009. 473-82.

Méniel, Bruno. "La teoría renacentista de la epopeya en Francia". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 175-202.

Mercado García, Leticia. "'Postrer ruido': el homenaje de Blas de Otero a Francisco de Quevedo". *MLN* 125 (2010): 391-405.

Mérida Jiménez, Rafael M. "'Quien pone su esperanza en mujer flaca': Una lectura de los sonetos de Lope de Vega". *Lemir* 13 (2009): 335-46.

Mestre, Marina. "El papel de la antropología augustiniana en la poesía de Ausias March". *Criticón* 105 (2009) [volumen especial: Agustín en España (siglos XVI-XVII). Aspectos de estética]: 11-17.

Middlebrook, Leah. *Imperial Lyric: New Poetry and New Subjects in Early Modern Spain*. University Park: Penn State University Press, 2009.

Millares, Selena. "Un siglo de poesía para sor Juana Inés de la Cruz". *Edad de Oro* 29 (2010): 221-38.

Miller, Daniel. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

Miró Martí, Oriol, ed. *Poesía completa*. De Juan de Arguijo. Madrid: Cátedra, 2009.

Molina Huete, Belén. "La *Floresta de rimas antiguas castellanas* de Böhl de Faber: proyecto antológico y canon romántico". *Gramática, canon e historia literaria: estudios de Filología española entre 1750 y 1850*. Ed. Victoriano Gaviño Rodríguez y Fernando Durán López. Madrid: Visor, 2010a. 289-326.

Molina Huete, Belén. "De rarezas y chanzas (I): la *Fábula burlesca de Apolo y Leucótoe* por Juan de Matos Fragoso". *Lectura y Signo* 5 (2010b) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 189-210.

Molina Huete, Belén. "Nuevas Flores Poéticas de Pedro Espinosa y Cristobalina Fernández de Alarcón: un reencuentro con olvidados poemas de certamen". *Analecta Malacitana* 26 (2009a): 123-45.

Molina Huete, Belén. "Para una cronología de la epístola poética del Siglo de Oro". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009b. 373-93.

Moll, Antoni L. y Josep Solervicens, eds. *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*. Barcelona: Punctum & Mimesi, 2009.

Moll, Jaime. "Sobre la historia de la primera edición de *Las obras* de Jorge de Montemayor". *Voz y Letra* 19 (2008): 3-7.

Montero, Juan. "El ms. Span 56 de la Houghton Library (Universidad de Harvard): índice topográfico". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 343-54.

Montero, Juan. "Las antologías poéticas en el siglo XVII: la "Flor de diversa poesía" de Miguel de Madrigal (Valladolid, 1605)". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010a. 215-40.

Montero, Juan. "Un soneto de Fernando de Herrera impreso en la *Segunda parte del Romancero general* (Valladolid, 1605). Estudio general". *Boletín de la Real Academia Española* 90 (2010b): 253-263.

Montero, Juan. "La Epístola de Montemayor a Sá de Miranda: Texto y Contexto". *Península: Revista de Estudos Ibéricos* 6 (2009): 151-61.

Montero, Juan. "La rivalidad literaria entre Lope y Jáuregui". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 181-212.

Montero, Juan, y José Solís de los Santos. "Otra lectura de la epístola de Pedro Vélez de Guevara a Fernando de Herrera". *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Ed. Salvador Crespo Matellán [et. al.]. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009. 243-250.

Montes Doncel, Rosa Eugenia. "Convenciones del hablante lírico en Luisa de Carvajal: tres personas para un solo sujeto". *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Eds. César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009. 243-56.

Morata Pérez, Jesús M. "Una antología poética en la muerte del obispo Juan Alonso Moscoso (1614), con un soneto de Luis Martín de la Plaza adaptado para sus funerales". *AnMal Electrónica* 30 (2011): 91-140.

Morata, Jesús M. y Juan de Dios Luque, eds. *Flores de poetas de Juan Antonio Calderón, año 1611. Transcripción del manuscrito llamado Segunda parte de las flores de poetas ilustres de España*. Granada: Granada Lingüística, 2009.

Morcillo Expósito, Guadalupe. "Correspondencia de Dña. Luisa de Carvajal y Mendoza con D. Alonso Carvajal y D. Rodrigo Calderón". *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Eds. César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009. 257-63.

Moreno Castillo, Enrique. "Sobre una imagen de Quevedo: las urnas sobre las aras ("Epístola satírica y censoria", vv. 29-30)". *La Perinola* 13 (2009): 299-311.

Moreno Castillo, Enrique. *Anotaciones al "Poema heroico a Cristo resucitado" de Francisco de Quevedo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

Morillo-Velarde Pérez, Ramón. "La lengua española del *Cancionero* de Sebastián de Horozco". Labrador Herraiz, José J., Ralph A. DiFranco y Ramón Morillo-Velarde Pérez, eds. *Cancionero*. De Sebastián de Horozco. Toledo: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura de Castilla-La Mancha, 2008. 185-200.

Morros Mestres, Bienvenido. "Cuatro notas inéditas sobre el clasicismo de Garcilaso en sus sonetos". *Studia aurea* 4 (2010a): 73-80.

Morros Mestres, Bienvenido. "Petrarca y el Almirante de Castilla: a propósito de Boscán". *Revista de Filología Española* 90 (2010b): 331-40.

Morros Mestres, Bienvenido. "Bartolomé Leonardo de Argensola, poeta petrarquista". *Argensola* 119 (2009a): 107-31.

Morros Mestres, Bienvenido. "La muerte de Isabel Freyre y el amor napolitano de Garcilaso. Para una cronología de sus églogas y de otros poemas". *Criticón* 105 (2009b): 5-35.

Morros Mestres, Bienvenido. "Albanio como don Fernando de Toledo en la Égloga II de Garcilaso". *Analecta Malacitana* 31 (2008a): 7-29.

Morro Mestres, Bienvenido. "Fuentes, fechas, orden y sentido del libro I de las Obras de Boscán". *Revista de Filología Española* 88 (2008b): 89-123.

Morros Mestres, Bienvenido. "Garcilaso y Propercio: a propósito del soneto XXIV". *Voz y letra* 19 (2008c): 101-11.

Morros Mestres, Bienvenido. "El soneto XXVIII y la 'Perfeta edad': algunas notas sobre el petrarquismo de Garcilaso". *Rivista di filologia e letterature ispaniche* 11 (2008d): 9-38.

Morros Mestres, Bienvenido. "Vida y poesía de Boscán y Garcilaso. A propósito del gran Duque de Alba". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 84 (2008e): 15-58,

Mujica, Bárbara. *Teresa de Ávila, Lettered Woman*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2009.

Nadeau, Carolyn A. "Ensalada caliente y carnero verde: imágenes de la vianda en la poesía satírico-burlesca de Francisco de Quevedo". *La Perinola* 13 (2009): 313-26.

Nardoni, Valerio. "El tiempo de la piedad: para una aproximación al *Heráclito cristiano*, de Francisco de Quevedo". *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 135-162.

Navarrete, Ignacio. *Los huérfanos de Petrarca: poesía y teoría en la España renacentista*. Trad. Antonio Cortijo. Madrid: Gredos, 1997.

Navarrete, Ignacio. *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Navarro Durán, Rosa. "Foreword: El arte de la dificultad en la lírica femenina de los Siglos de Oro". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. xiii-xxiv.

Navascués, Javier de. "Lo que cantó Sor Juana a los reyes de España: loas en celebración de los cumpleaños reales". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*. Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 123-140.

Neumeister, Sebastian. "Disimulación y rebelión: el 'político silencio' de sor Juana Inés de la Cruz". *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Ed. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor. Varsovia: Uniwersytet Warszawski Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2010. 229-39.

Nider, Valentina. "Relaciones histórico-literarias entre Italia y España en el Siglo de Oro". *Ínsula* 739-740 (2008): 14-16.

Noble-Wood, Oliver. "«Vanitas vanitatum, et omnia vanitas»: bibliotecas y bibliofilia en la literatura del Siglo de Oro". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Ed. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 277-96.

Noble-Wood, Oliver. *The Representation of the Myth of Mars, Venus and Vulcan in the Poetry and Painting of the Golden Age of Spain.* Tesis doctoral inédita. St. Anne's College (University of Oxford). 2008a.

Noble-Wood, Oliver. "Salvador Jacinto Polo de Medina, 'A Vulcano, Venus y Marte' (c. 1630)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis, 2008b. 175-221.

Noble-Wood Oliver, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance, eds. *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.

Novo, Yolanda. "La imagen del humanista teorizador: Poética metapoética de Lope de Vega (en filigrana sonetística)". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010): 118-38.

Núñez González, Juan María. "Cristóbal de Mesa, traductor". *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Ed. César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009. 265-80.

Núñez Rivera, Valentín. "Sobre géneros poéticos e historia de la poesía. Los *Discursos* de Faria e Sousa (de la *Fuente de Aganipe* a las *Rimas* de Camoens)". *Edad de Oro* 30 (2011): 179-206.

Núñez Rivera, Valentín. "Por la dignificación de la poesía religiosa. Deslindes y modelos en un prólogo, de Pedro de Enzinas (1597)". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010a. 21-48.

Núñez Rivera, Valentín. "Otra poesía sevillana del Siglo de Oro. Entre sales y graciosidad". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010b. 513-37.

Núñez Rivera, Valentín. *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro: estudios sobre los Salmos y el Cantar de los Cantares*. Madrid: Iberoamericana, 2010c.

Núñez Rivera, Valentín. "Una polémica encubierta. Poetas renacentistas en ediciones programáticas (1600-1650)". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010d. 193-213.

Núñez Rivera, Valentín. "Baltasar del Alcázar y la tradición oral". *Demófilo. Revista de Cultura Popular de Andalucía*, número monográfico sobre *Literatura popular y culta en Andalucía* 28 (1998): 19-42.

Núñez Rivera, Valentín. "La poesía de Baltasar del Alcázar. Catálogo de las fuentes textuales (I). Manuscritos". *Voz y Letra. Revista de Filología* 8 (1997a): 53-113.

Núñez Rivera, Valentín. "La poesía de Baltasar del Alcázar. Catálogo de las fuentes textuales (II). Impresos e índices". *Voz y Letra. Revista de Filología* 8 (1997b): 75-116.

Núñez Rivera, Valentín, ed. *Obra poética*. Baltasar del Alcázar. Madrid: Cátedra, 2001.

Núñez Rivera, Valentín y José Manuel Rico García. "Sobre poesía del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión (1999-2002)". *Etiópicas* 1 (2004-2005): sp.

O'Reilly, Terence. "El *Polifemo* de Góngora en la biblioteca del conde-duque de Olivares". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Eds. Oliver Noble Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 249-60.

O'Reilly, Terence. "A. A. Parker and the *Polifemo*". *Bulletin of Spanish Studies* 85 (2008a): 69-78.

O'Reilly, Terence. "Friendship and contemplation in the *Carta para Arias Montano*". *Calíope* 14, 1 (2008b): 47-60.

Oleza, Joan. "De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego". *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. José Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin) (2011): 144-60.

Oliva, César y Antoni Tordera. "Los escenarios del *Arte nuevo* de Lope de Vega". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 33-52.

Olivares, Julián. "Género sexuado, género literario y ansiedad autorial en la poesía sacra de sor Violante del Cielo". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 307-334.

Olivares, Julián. "Sor María de la Antigua's *Coloquios* with Examiners, Editors, Saints, and God". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009a. 270-92.

Olivares, Julián. "*Vir melancholicus/femina tristis*: Towards a Poetics of Women's Loss". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009b. 19-50.

Olivares, Julián, ed. *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.

Olivares, Julián, ed. *Studies on Women's Poetry of the Golden Age: tras el espejo la musa escribe.* Woodbridge: Tamesis, 2009.

Olivares, Julián y Elizabeth S. Boyce, eds. *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*. Madrid: Siglo XXI, 1993.

Olivares Zorrilla, Rocío. "Avances en la anotación del *Primero sueño*, de sor Juana Inés de la Cruz". *Etiópicas* 7 (2011): 64-86.

Olivares Zorrilla, Rocío. "Juan Eusebio Nieremberg y sor Juana Inés de la Cruz". *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Ed. Ignacio Arellano y R. A. Rice. Madrid: Iberoamericana, 2009. 149-165.

Olivares Zorrilla, Rocío. "Refracción e imagen emblemática en el *Primero Sueño*, de Sor Juana". *Studi Latinoamericani/ Estudios Latinoamericanos* 4 (2008): 251-82.

Orozco Díaz, Emilio. *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid: Gredos, 1973.

Orozco Díaz, Emilio. *Temas del Barroco. De poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada, 1947.

Ortega Sánchez, Delfín. "El sonido del silencio en la mujer de los tiempos modernos: doña Luisa de Carvajal y Mendoza". *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*. Eds. César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez y Delfín Ortega Sánchez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009. 281-92.

Ortiz, Mario A. "Mysticism and Early Modern Musical-Cosmological Paradigms". *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Ed. Allison Weber. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009. 247-57.

Ortiz Hernández, Juan Pablo. "Hacia el camino de la luz: san Juan de la Cruz y la *Llama de amor viva* como una búsqueda de la verdad sustancial". *Etiópicas* 4 (2008): 131-42.

Osuna, Inmaculada. "Martín de Angulo y Pulgar y la imitación gongorina: notas sobre una relación de las fiestas de Loja en desagravio de la Virgen (1640)". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011a. 365-74.

Osuna, Inmaculada. "Paredes de versos dibujadas: fábrica y materia del cartel poético barroco (1650-1700)". *Bulletin Hispanique* 113 (2011b): 163-238.

Osuna, Inmaculada. "Cultura simbólica y representación en la convocatoria de justas poéticas en el siglo XVII". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María

Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010a. 463-88.

Osuna, Inmaculada. "La *Fábula de Acteón* de Antonio Mira de Amescua y la tradición ejemplarizante del mito". *Lectura y Signo* 5 (2010b) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 109-28.

Osuna, Inmaculada. "Los 'ingenios' españoles vistos por Andrés de Claramonte: perfiles y agrupamientos en la *Letanía moral*". *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Abada, 2010c. 437-61.

Osuna, Inmaculada. "Las justas poéticas en la primera mitad del siglo XVII". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010d. 323-65.

Osuna, Inmaculada. "Las oraciones y coplas de ciego como motivo burlesco culto en la poesía religiosa del siglo XVII". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010e. 335-66.

Osuna, Inmaculada. "Los *Avisos para la muerte* de Luis Ramírez de Arellano". *Via Spiritus* 16 (2009a): 43-80.

Osuna, Inmaculada. "Cristobalina Fernández de Alarcón y la poesía de circunstancias". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009b. 123-48.

Osuna, Inmaculada. "Fiestas y justa poética en honor de Nuestra Señora de la Aurora (Madrid, 1648)". *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque. Ed. Esther Borrego y Catalina Buezo. Madrid: Visor, 2009c. 245-64.

Osuna, Inmaculada. "Poesía post-barroca y tipología editorial: producción y carreras literarias en Granada en la segunda mitad del siglo XVII". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009d. 77-107.

Osuna, Inmaculada. "Recepción y creación poética: el ms. 90-V1-9 de la Fundación Bartolomé March y la poesía en Granada a finales del siglo XVII". *Criticón* 103-104 (2008) [Número especial: Literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)]: 93-117.

Osuna, Inmaculada y Víctor Infantes. "Paredes de versos dibujadas. Fábrica y materia del cartel poético barroco (1650-1700)". *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Ed. Pedro Ruiz Pérez]: 163-238.

Osuna Cabezas, María José. "Antonio de las Infantas y Mendoza en el contexto de la polémica gongorina". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 355-64.

Osuna Cabezas, María José. "Algunas reflexiones en torno a las *Advertencias* de Almansa y Mendoza y la canonización de los partidarios de Góngora". *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Abada, 2010. 463-79.

Osuna Cabezas, María José. "Enrique Vaca de Alfaro y su *Lira de Melpómene* en el contexto de la polémica gongorina". *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009a. 41-58.

Osuna Cabezas, María José. "Valoración del parecer de Pedro de Valencia por los amigos y enemigos de Góngora: una segunda carta del zafrense". *Encuentros Literarios II*. Ed. María Falska. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Sklodowskiej, 2009b. 45-51.

Osuna Cabezas, María José. "Décimas del padre Guzmán contra las sofisterías del *Antídoto* (estudio y edición)". *Calíope* 14 (2008a): 27-43.

Osuna Cabezas, María José. *Las* Soledades *caminan hacia la corte: primera fase de la polémica gongorina*. Vigo: Academia Editorial del Hispanismo, 2008b.

Osuna Cabezas, María José, ed. *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

Oviedo y Pérez de Tudela, Rocío. "Sátira y emblema. Recursos del pensamiento crítico criollo". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 323-49.

Pacho, Eulogio, ed. *Llama de amor viva*. De san Juan de la Cruz. Burgos: Monte Carmelo, 2010a.

Pacho, Eulogio, ed. *Poesía y escritos breves*. De san Juan de la Cruz. Burgos: Monte Carmelo, 2010b.

Paden, Jeremy. "Eyes Wide Shut: The Paradoxical Hermeneutics of Faith in Sor Juana's Religious Verse". *Calíope* 14, 1 (2008): 95-114.

Palomares, José. "'Y ese tu *Don Quijote* baladí…'". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 151-168.

Parker, Alexander A. *The philosophy of love in Spanish literature: 1480-1680*. Ed. Terence O'Reilly. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1985.

Parodi, Claudia. "Sátira e indianización: orígenes del criollismo en la Nueva España". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 351-65.

Pastor Comín, Juan José. "Fuentes musicales en la obra poética de Gutierre de Cetina". *Revista de musicología* 33 (2010): 63-82.

Patricio, Germán de "Recepción diacrónica de Quevedo: manipulador manipulado, símbolo colectivo". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 191-234.

Pedraza Jiménez, Felipe B. *Lope visto por sus contemporáneos*. En curso.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "Lope de Vega: escritos sobre teatro. Del poeta al lector". *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. José Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin) (2011): 174-90.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "Lope de Vega y el canon poético". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010a. 367-94.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "Precisiones sobre el *Arte nuevo*: la Academia del conde de Saldaña". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010b. 53-68.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "Precisiones sobre el *Arte nuevo*: la academia del Conde Saldaña". *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*. Ed. Kazimierz Sabik y Karolina Kumor. Varsovia: Uniwersytet Warszawski Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2010c. 73-87.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "El *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega: origen, género y sentido". El *Siglo de Oro antes y después de* El arte nuevo. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: SITECH, 2009a. 13-24.

Pedraza Jiménez, Felipe B. *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del "monstruo de la naturaleza"*. Madrid: EDAF, 2009b.

Pedraza Jiménez, Felipe B. *Lope de Vega, genio y figura.* Granada: Universidad de Granada, 2008a.

Pedraza Jiménez, Felipe B. *Lope de Vega. Vida y literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2008b.

Pedraza Jiménez, Felipe B. "Quevedo y Villamediana: afinidades y antipatía". *La Perinola* 12 (2008c): 175-200.

Pedraza Jiménez, Felipe B. *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad, y otros ensayos cervantinos*. Barcelona: Octaedro, 2006.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Amarilis, égloga.* 1633. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Universidad de Castilla la Mancha, 2010a.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Elegías y elogios cortesanos.* De Lope de Vega Carpio. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010b.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009a.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Edición políglota: castellano, italiano, portugués, francés, inglés, alemán y polaco*. De Lope de Vega Carpio. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009b.

Pedrosa, José Manuel. "Los estados de la mujer amada, o la doncella, la casada, la viuda y la monja frente al amor (entre el folclore y Boccaccio)". Ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*. De Pedro de Padilla. Pról. Samuel G. Armistead. Estudio de José Mauel Pedrosa. México: Frente de Afirmación del Hispanista, 2009. 21-57.

Pedrosa, José Manuel. "Lagartos, cangrejos y otros visitantes eróticos". Ed. José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco y Ramón Morillo-Velarde Pérez. *Cancionero*. De Sebastián de Horozco. Toledo: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura de Castilla-La Mancha, 2008. 123-50.

Pelegrí y Girón, Mercedes. "Velázquez y su mundo". *Ab Initio* 2 (2011): 111-34.

Pepe Sarno, Inoria y José María Reyes Cano, eds. *Los grandes líricos del Renacimiento español: Obras poéticas completas*. De Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Fernando de Herrera. Madrid: Cátedra, 2010.

Pérez-Abadín Barro, Soledad. "Tareas pendientes: la poesía hispano-lusa de los siglos XVI y XVII". *Edad de Oro* 30 (2011): 257-96.

Pérez-Abadín Barro, Soledad. "La *Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre como poemario pastoril: visión de conjunto". *Criticón* 105 (2009): 85-116.

Pérez-Abadín Barro, Soledad. "El canto de Proteo en la *Égloga V* de Francisco de la Torre". *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. Ed. Javier San José Lera, Francisco Javier Burguillo y Laura Mier. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2008. 723-34.

Pérez-Boluda, Adrián. "Lope y Tomé de Burguillos: biografismo y transgresión del petrarquismo poético". *Alba de América: Revista Literaria* 29 (2010): 407-27.

Pérez-Amador Adam, Alberto. "De los villancicos verdaderos y apócrifos de sor Juana Inés de la Cruz, puestos en metro músico". *Literatura mexicana* 19 (2008): 159-78.

Pérez Cuenca, Isabel. "Recepción y transmisión de la obra literaria de los hermanos Argensola (siglos XVIII y XIX)". *Argensola* 119 (2009): 265-321.

Pérez Lasheras, Antonio. "Góngora en 1618: burlas y veras de un cortesano poco avezado". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 155-68.

Pérez Lasheras, Antonio. "Gracián y la recepción del canon poético". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010a. 453-74.

Pérez Lasheras, Antonio. "Introducción a la poesía aragonesa de los Siglos de Oro". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010b. 227-44.

Pérez Lasheras, Antonio. "Las corrientes poéticas en tiempos de los Argensola y la poesía aragonesa". *Argensola* 119 (2009a): 167-85.

Pérez Lasheras, Antonio. *"Piedras preciosas…": otros aspectos de la poesía de Góngora*. Granada: Universidad de Granada, 2009b.

Pérez López, José Luis. "Los romances del 'realismo bucólico' de Liñán de Riaza y de Lope de Vega, el 'Entremés de los romances' y el *Quijote*". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 169-202.

Pérez Magallón, Jesús. "Góngora y su ambigua apropiación en el tiempo de los novatores". *Criticón* 103-104 (2008) [Número especial: Literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)]: 119-30.

Pérez Martínez, Manuel. "Sobre la dudosa atribución a Lope de dos de los *Catorce romances a la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*". *Hispania Felix* 1 (2010): 79-94.

Pérez Ruano, Fernando. "Música, canto y danza en torno al *Arte nuevo de hacer comedias*". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 807-16.

Pierce, Frank. *La poesía épica del Siglo de Oro*. Trad. J. C. Cayol de Bethencourt. Madrid: Gredos, 1961.

Pineda Vargas, Purificación. "Fray Luis de León y el *Cantar de los Cantares* del rey Salomón (II)". *Analecta Malacitana* 32 (2009): 85-123.

Pineda Vargas, Purificación. "Fray Luis de León y el *Cantar de los Cantares* del rey Salomón (I)". *Analecta Malacitana* 31 (2008): 529-52.

Pintacuda, Paolo, ed. *Algunos sonetos en lamentación de la muerte de su hermano*. De Cosme de Aldana. Málaga: Universidad de Málaga, 2010a.

Pintacuda, Paolo. "Le *Rime di Cosimo d'Aldana* del 1587: riflessioni sull'organizzazione interna dei testi (e una nota bibliografica)". *Bibliologia* 5 (2010b): 27-56.

Pitel, Anne-Hélène. *Prose et poésie dans l'oeuvre de fiction de Lope de Vega*. Tesis doctoral inédita. Université de la Sorbonne Nouvelle. 2008.

Pitotto, Elisabetta e Iole Scaramuzzi. "Crisi e parodia dell'eroe epico: la *Gatomaquia* di Lope de Vega e la *Batracomiomachia*". *Artifara* 10 (2010): s/p.

Poggi, Giulia. *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Gongora*. Firenze: Alinea, 2009.

Ponce Cárdenas, Jesús. "'De sene veronensi': Quevedo, Lope y Góngora ante un epigrama de Claudiano". *La Perinola* 15 (2011a) [Ejemplar

monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 313-31.

Ponce Cárdenas, Jesús. "*Taceat superata vetustas*: poesía y oratoria clásicas en el *Panegírico al duque de Lerma*". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011b. 57-103.

Ponce Cárdenas, Jesús. "De un epilio inédito y un poeta desconocido: Céfalo y Procris, de Antonio Cuadrado Maldonado". *Lectura y Signo* 5 (2010a) [Volumen monográfico: *La fábula mitológica barroca: Análisis de textos y nuevas perspectivas*. Ed. Alain Bègue y Jesús Ponce Cárdenas]: 151-88.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Eros nupcial: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea*". eHumanista* 15 (2010b): 176-208.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Escuela de virtudes y jardín de placeres: poesía, eros y academia en la Valencia áurea". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010c. 189-226.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Formas breves y géneros epideícticos entre Tasso y Góngora. El ciclo de los marqueses de Ayamonte". *Romanische Forschungen* 122 (2010d): 183-219.

Ponce Cárdenas, Jesús. *El tapiz narrativo del* Polifemo: *eros y elipsis*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2010e.

Ponce Cárdenas, Jesús. *Cinco ensayos polifémicos*. Málaga: Universidad de Málaga, 2009a.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Delicaturas y modos nuevos de la poesía renacentista: las epístolas de Gutierre de Cetina". *La epístola poética del Renacimiento español.* Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009b. 173-210.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo". *Criticón* 106 (2009c): 99-146.

Ponce Cárdenas, Jesús. "El oro del otoño: glosas a la poesía de Agustín de Salazar y Torres". *Criticón* 103-104 (2008) [Número especial:

Literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)]: 131-52.

Ponce Cárdenas, Jesús, ed. *Fábula de Polifemo y Galatea*. De Luis de Góngora. Madrid: Cátedra, 2010.

Poot Herrera, Sara. "'Altos superlativos' ¿o una sor Juana sin mesura?". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009a. 367-86.

Poot Herrera, Sara. "Pedro de Avendaño, un tercero en conflicto ¿cercano, además, a la *Carta Athenagórica*?". *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispano*. Ed. M. Méndez. México: Colegio de México, 2009b. 263-85.

Poot Herrera, Sara. "Nombres propios y de ocasión cerca de Sor Juana". *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Ed. Ignacio Arellano y R. A. Rice. Madrid: Iberoamericana, 2009c. 167-84.

Portús Pérez, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia: Nerea, 1999.

Portús Pérez, Javier. *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*. Madrid: Universidad Complutense, 1992.

Powell, Amanda. "'*¡Oh qué diversas estamos, / dulce prenda, vos y yo!*' Multiple Voicings in Love Poems to Women by Marcia Belisarda, Catalina Clara Ramírez de Guzmán, and Sor Violante del Cielo". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009a. 51-80.

Powell, Amanda. "Revisiting the *Querelle* in María de San José Salazar and Juana Inés de la Cruz: Inciting Disturbances of Patriarchy". *Letras Femeninas* 35, 1 (2009b): 211-32.

Pozuelo Calero, Bartolomé. "La oda a Fernando de Herrera del licenciado Francisco de Pacheco: un retrato del círculo sevillano en 1573". *Calíope* 14, 1 (2008): 61-93.

Pozuelo Yvancos, José María. "Torre de Juan Abad, lugar de Quevedo". *La Perinola* 13 (2009): 327-38.

Prieto de Paula, Ángel L. "Filografía y razón dialogística en los sonetos amorosos de Aldana". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro.* Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 271-90.

Primo Cano, Carlos. "El conde de Lemos y la poesía encomiástica: breve noticia de unos versos gongorinos". *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Ed. Matas Caballero, Juan, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 341-53.

Profeti, Maria Grazia. "El *Arte nuevo* y el Siglo de las Luces". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 69-86.

Profeti, Maria Grazia. "Los 'últimos versos' de Lope de Vega". *"En buena compañía": Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia. Madrid: CSIC, 2009. 557-63.

Profeti, M. Grazia, trad. *"... Questo è amore, lo sa chi l'ha provato"*. De Lope de Vega. Firenze: Alinea, 2011.

Pullés-Linares, Nidia. "*Laudes civitatis* y los hechos de la conquista de México en *Canto intitulado Mercurio* (1603) de Arias de Villalobos". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 73-93.

Ramajo Caño, Antonio. "*Munus Mariae*: Garcilaso, Égloga III". *Boletín de la Real Academia Española* 88 (2008): 133-93.

Ramírez, Francisco. "Conquista, raza y religión en el episodio de Tegualda: cantos XX y XXI y *La Araucana*". *Revista Chilena de Literatura* 74 (2009): 251-65.

Rees, Margaret Ann. "Luisa de Carvajal y Mendoza's Paradisal Garden, *lectio divina*, and Ignatian Spiritual Exercises". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 763-73.

Rey, Alfonso. "La construcción crítica de un Quevedo reaccionario". *Bulletin hispanique* 112 (2010): 633-69.

Rey, Alfonso. "Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (III)". *La Perinola* 12 (2008): 367-72.

Rey, Alfonso y María José Alonso, ed. *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*. De Francisco de Quevedo. Pamplona: Eunsa, 2011.

Rey Hazas, Antonio. "Introducción al *Romancero* de Padilla". Ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, eds. *Romancero en el qual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hizieron. Con otras historias y poesías diferentes*. De Pedro de Padilla. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2010. 15-95.

Reyes Cano, José-María, ed. *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglos de Oro)*. Madrid: Cátedra, 2010.

Rhodes, Elizabeth. "Gender in the Night: Juan de la Cruz and Cecilia del Nacimiento". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 202-17.

Ricco, Annarita. "Natura insolita nella *Floresta de varia Poesía* (1562) di Diego Ramírez Pagán". *Dicenda* 27 (2009): 219-34.

Rico García, José Manuel. "'Sin poetas hay poéticas': los tratados de preceptiva literaria y el canon en el siglo XVII". *El canon poético en el siglo XVII*. Dir. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 93-123.

Rico García, José Manuel. "La hibridación de lo culto y lo popular en una canción de Góngora de 1620". *Rassegna Iberistica* 90 (2009): 27-41.

Rico García, José Manuel. "Apuntes sobre el estado actual de los estudios de la lírica áurea". *Ínsula* 739-740 (2008): 8-10.

Rico García, José Manuel y José Solís de los Santos. "La sonetada a Lope del Cartapacio de Palomo". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 235-268.

Rico García, José Manuel, José J. Labrador Herraiz, Ralph DiFranco, eds. *Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.

Rivas Cabezudo, José Luis. "Sobre el nacimiento de Francisco de Quevedo". *La Perinola* 12 (2008): 231-35.

Rivero, Eliana. "Ambigüedades genéricas: sor Juana y las fronteras de la crítica". *Letras Femeninas* 35, 1 (2009) [Número monográfico *"Mujeres alborotadas": Early Modern and Colonial Women's Cultural Production. A Festschrift for Electra Arenal*"]: 191-209.

Rivero Iglesias, Carmen. "Lessing y el *Arte nuevo de hacer comedias* en la Alemania del siglo XVIII". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 845-56.

Rivers, Elias L. "On Appreciating the Other Garcilaso". *MLN* 126 (2011): 390-95.

Rivers, Elias R. *Boscán y Garcilaso: su amistad y el Renacimiento en España*. Sevilla: Sibilina, 2010.

Rivers, Elias R. "Eighty-six Sonnets on Killing a Bull". *Calíope* 15, 2 (2009a): 65-73.

Rivers, Elías L. "*Exhortación panegírica al silencio*, poema devocional de Pedro Calderón". *Salina* 23 (2009b): 51-65.

Rivers, Elias L. "Genres and Voices in the *Viaje del Parnaso*". *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain.* Newark: Juan De La Cuesta, 2009c. 179-99.

Rivers, Elias L. "The Horatian Epistle and Its Introduction into Spanish Literature". *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain.* Newark: Juan De La Cuesta, 2009d. 37-59.

Rivers, Elias L. "Interplay of Syntax and Metrics in Spanish Poetry of the Renaissance". *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain.* Newark: Juan De La Cuesta, 2009e. 61-81.

Rivers, Elias L. "Language and Reality in Quevedo's Sonnets". *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain.* Newark: Juan De La Cuesta, 2009f. 201-19.

Rivers, Elias L. "Nature, Arte and Science in Spanish Poetry of the Renaissance". *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain.* Newark: Juan De La Cuesta, 2009g. 103-19.

Rivers, Elias L. "Problems of Genre in Golden Age Poetry". *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain.* Newark: Juan De La Cuesta, 2009h. 19-36.

Rivers, Elias L. "Some Ideas about Language and Poetry in Sixteenth-Century Spain". *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain.* Newark: Juan De La Cuesta, 2009i. 121-30.

Rivers, Elias L. *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain.* Newark: Juan de la Cuesta, 2009j.

Rivers, Elias L. "The Pastoral Paradox of Natural Art". *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain.* Newark: Juan De La Cuesta, 2009k. 83-101.

Rivers, Elias L. "A Note on the Prologue to Sor Juana's *Sueño*". *Calíope* 14 (2008): 87-89.

Rodríguez Cuadros, Evangelina. "Ortega y los dos teatros: a propósito del *Arte nuevo*". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 87-110.

Rodríguez de la Flor, Fernando. "Salamanca, la ciudad letrada". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010. 161-88.

Rodríguez Garrido, José A. "Poesía y ortodoxia en el *Apologético* (1662) de Espinosa Medrano". *Calíope* 16, 1 (2010) [Volumen

monográfico: *Imaginarios poéticos virreinales*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez]: 9-25.

Rodríguez Pequeño, Javier. "Fernando de Herrera, primer crítico moderno". *Edad de Oro* 30 (2011): 347-67.

Rodríguez Pérez, Yolanda. *The Dutch Revolt through Spanish Eyes: Self and Other in Historical and Literary Texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)*. Oxford: Peter Lang, 2008.

Rodríguez Pérez, Yolanda. "The Pelican and its Ungrateful Children: The Construction and Evolution of the Image of Dutch Rebelliousness in Golden Age Spain". *Journal of Early Modern History* 11 (2007): 285-302.

Rodríguez Pérez, Yolanda. "Wijze Indianen, Barbaarse Hollanders: de beeldvorming van de Gouden Eeuw". *De Zeventiende Eeuw* 21 (2005): 99.

Rodríguez Pérez, Yolanda. "Leales y traidores, ingeniosos y bárbaros. El enemigo de Flandes en el teatro español del Siglo de Oro". *Hazañas bélicas y leyenda negra. Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos*. Ed. Alain Barsacq y Bernardo J. García García. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2004. 94-115.

Rodríguez Pérez, Yolanda. *De Tachtigjarige Oorlog in Spaanse ogen*. Amsterdam: Vantilt, 2003.

Roig Miranda, Marie. "La recepción de Quevedo en Francia". *La Perinola* 15 (2011) [Ejemplar monográfico dedicado a *La Recepción de Quevedo (1645-2010)*]: 235-61.

Roig Miranda, Marie. "Estado de los estudios sobre el Siglo de Oro en Francia y Bélgica". *Ínsula* 739-740 (2008): 12-14.

Rojo Alique, Pedro. "Notas sobre don Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, Conde de Clavijo". *Criticón* 103-104 (2008a) [Volumen especial: La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1725)]. 171-206.

Romancero en el qual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hizieron. Con otras historias y poesías diferentes. De Pedro de Padilla. Ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2010.

Romanos, Melchora. "'Lo trágico y lo cómico mezclado'. Sobre los modos en que el gusto por la comicidad muda los preceptos". *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010. 111-30.

Romanos, Melchora. "Lecturas sobre el género de las *Soledades* y el estatuto teórico de la poesía áurea". *Celehis* 19 (2008): 81-96.

Romero Barranco, Violeta. "Más páginas olvidadas de la *Arcadia* de Lope de Vega". *Anuario Lope de Vega* 13 (2007): 153-62.

Romero-Díaz, Nieves. "Poesía femenil en las exequias por Isabel de Borbón: los casos de Leonor de la Cueva y Silva y María Nieto de Aragón". *Calíope* 16, 2 (2010): 9-43.

Roses Lozano, Joaquín. "La alhaja en el estiércol: claves geográficas y estéticas de la poesía virreinal (acerca del gongorismo colonial)". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010a. 407-44.

Roses, Joaquín. "Góngora en la poesía hispanoamericana del siglo XVII: revisión histórico-crítica, claves comparativas y ejemplos eminentes". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro.* Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010b. 161-88.

Roses, Joaquín. "La *Grandeza mexicana*: ámbito y orbe de un poema descriptivo". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro.* Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010c. 227-54.

Roses, Joaquín. "Lecciones de Góngora y disidencias de sor Juana". *Edad de Oro* 29 (2010d): 289-311.

Roses, Joaquín. "El rayo y el águila: verdades y abstracciones en un soneto de Góngora". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010e): 168-86.

Roses Lozano, Joaquín. *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las* Soledades *en el siglo XVII*. Londres: Tamesis, 2004.

Rubiera, Javier. "*Arte nuevo*, 240-45. Lope contra Lope". *RILCE* 27 (número monográfico: *El* Arte nuevo *de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Ed. José Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin) (2011): 191-203.

Rubio Árquez, Marcial. "Hernando de Acuña, 'A un buen caballero, y mal poeta': Garcilaso como modelo satírico". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 375-82.

Ruiz Casanova, José Francisco. "Canon y *teaching anthologies*: en torno a la enseñanza de la poesía y la pervivencia de ambas". Signa 18 (2009): 115-28.

Ruiz Pérez, Pedro. "La edición zaragozana a mediados del siglo XVII y la sistematización del libro de poesía". *Bulletin Hispanique* 113 (2011a): 69-102.

Ruiz Pérez, Pedro. "La república de los poetas: la trama en los versos". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011b. 383-92.

Ruiz Pérez, Pedro. "El 'Canto de Calíope': entre la Arcadia, el Parnaso y la república literaria". *Cervantes en el espejo del tiempo*. Ed. M.ª Carmen Marín Pina. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010a. 393-430.

Ruiz Pérez, Pedro. "La escala del Parnaso". *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Ed. Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Abada, 2010b. 5-100.

Ruiz Pérez, Pedro. "Género y autores: el giro en la cuestión de la poesía". *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010c. 269-303.

Ruiz Pérez, Pedro. "'El riesgo que corren los que comunican sus escritos con el vulgo': las encrucijadas de Juan de la Cueva". *Cultura oral,*

visual y escrita en la España de los Siglos de Oro. Dir. José María Díez Borque. Ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010d. 515-35.

Ruiz Pérez, Pedro. "Un 'Subido modo poético': la lírica sacra de Pedro de Espinosa". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010e. 277-306.

Ruiz Pérez, Pedro. "El prólogo de Francisco de Medina a las *Anotaciones*: poesía, imperio y ciudad". *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*. Ed. Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2010f. 117-45.

Ruiz Pérez, Pedro. "Crónica y celebración de los ingenios novohispanos". *Los límites del Océano. Estudios filológicos de crónica y épica en el Nuevo Mundo*. Ed. Guillermo Serés y Mercedes Serna, con la colaboración de Bernat Castany y Laura Fernández. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2009a. 207-235.

Ruiz Pérez, Pedro. "Días lúdicos: juego, ocio y literatura". *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2009b. 35-58.

Ruiz Pérez, Pedro. "Garcilaso y Góngora. Las dedicatorias insertas y las puertas del texto". *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Ed. Soledad Arredondo Sirodey, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009c. 49-70.

Ruiz Pérez, Pedro. "Modelos editoriales y perfiles de autor tras el canon áureo (1650-1700). *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*. Ed. Ignacio García Aguilar. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009d. 109-24.

Ruiz Pérez, Pedro. *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009e.

Ruiz Pérez, Pedro, ed. *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2008a.

Ruiz Pérez, Pedro. "Entre dos parnasos: poesía, institución y canon". *Criticón* 103-104 (2008b) [Número especial: Literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)]: 207-31.

Ruiz Pérez, Pedro, ed. *Bulletin Hispanique* 113, 1 (2011) [Sección monográfica: *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*].

Ruiz Pérez, Pedro, ed. *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Madrid: Abada, 2010.

Rutherford, John. "Francisco de Quevedo, 'Testamento de don Quijote' (1606-14?)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis; 2008. 79-91.

Sabat de Rivers, Georgina. "El discurso lírico de sor Juana: los poemas de cumpleaños". *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispano*. Ed. M. Méndez. México: Colegio de México, 2009. 227-42.

Salazar Rincón, Javier. "Hidalgos contra oficiales. Trasfondo ideológico y social de la polémica entre Cervantes y Lope". *Anales cervantinos* 42 (2010): 209-50.

Salvador Plans, Antonio."Los lenguajes especiales en las letrillas sacras gongorinas". *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Ed. Salvador Crespo Matellán [et. al.]. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009. 393-400.

Samson, Alexander y Jonathan Thacker, eds. *A Companion to Lope de Vega*. Woodbridge: Tamesis, 2008.

San José Lera, Javier. "Exégesis bíblica y poesía en la paráfrasis del salmo 102 de fray Luis de León". *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine. Madrid: Iberoamericana, 2010a. 421-44.

San José Lera, Javier. "La traducción poética de los salmos en el Renacimiento: Propuesta de método". *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*. Ed. Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine. San Millán de la Cogolla: SEMYR, 2010b. 743-52.

Sánchez Cantón, Francisco Javier. *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*. Vol. 5. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1941.

Sánchez Costa, Enrique. "El pájaro solitario sanjuanista: una aproximación". *RILCE* 24 (2008): 407-19.

Sánchez García, Encarnación. "Cultura hispánica impresa en Nápoles hacia 1630". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Ed. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 455-78.

Sánchez Jiménez, Antonio, ed. *Arcadia. Prosas y versos*. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Cátedra, 2012a.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Fanfarronería española en *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*: Lope de Vega ante la Leyenda Negra". *XXXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro: Europa (historia y mito) en la comedia española*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Toledo: Universidad de Castilla la Mancha, 2012b.

Sánchez Jiménez, Antonio. *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*. Madrid: Iberoamericana, 2011a.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Vulgo, imitación y natural en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega". *Bulletin of Hispanic Studies* 88 (2011b): 727-742.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Antonio Carreño (Parada do Sil, Orense, 1938-)". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010a): 1-9.

Sánchez Jiménez, Antonio, ed. *Isidro. Poema castellano*. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Cátedra, 2010b.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles". *Hispania Félix* 1 (2010c): 39-65.

Sánchez Jiménez, Antonio. "'Verde primavera', 'si es cantar llorar en ellas:' metáforas de biografía lírica en las *Rimas sacras* (1614), de Félix Lope de Vega Carpio". *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010d. 79-98.

Sánchez Jiménez, Antonio. "*Ars* vs. *Natura*: Lope de Vega y Juan van der Hamen de León". *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy. Flandes, Países Bajos y el Mundo Hispánico en los siglos XVI-XVII*. Eds. Patrick Collard, Miguel Norbert Ubarri y Yolanda Rodríguez Pérez. Gante: Academia, 2009a. 27-43.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Bodegones poéticos: pintura, fruta y hortalizas como bienes de consumo moral y literario en Lope de Vega y Luis de Góngora". *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2009b. 191-210.

Sánchez Jiménez, Antonio. "'Casta Susana': el baño de Susana, voyeurismo y écfrasis en un soneto de Lope de Vega". *Neophilologus* 93 (2009c): 69-80.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Cervantes y el césar Carlos de Habsburgo: *Don Quijote* I, 32 y el *Carlo Famoso* (1566), de Luis Zapata de Chaves". *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Eds. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez Onrubia. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009d. 639-49.

Sánchez Jiménez, Antonio. "La marca Lope en la *Arcadia* y el *Isidro*: el nicho lopesco y la polémica gongorina". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009e): 203-18.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Lope de Vega y la Armada Invencible de 1588: biografía y poses del autor". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008a): 269-90.

Sánchez Jiménez, Antonio. "'Muy contrario a la verdad': los documentos del Archivo General de Indias sobre *La Dragontea* y la polémica entre Lope y Antonio de Herrera". *Bulletin of Spanish Studies* 85 (2008b): 569-80.

Sánchez Jiménez, Antonio, ed. *La Dragontea*. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Cátedra, 2007.

Sánchez Jiménez, Antonio. "Lope, historiador de Indias: las fuentes documentales de *La Dragontea*". *Anuario Lope de Vega* 13 (2007): 133-52.

Sánchez Jiménez, Antonio. *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Londres: Tamesis, 2006.

Sánchez Jiménez, Antonio y Julián Olivares. "Lope de Vega y el Greco: *ut pictura poesis* en el Toledo del siglo XVII". *Bulletin of Hispanic Studies* 88 (2011): 21-41.

Sánchez Laílla, Luis. "'Oh estudio liberal, discreto amigo': Lope y la apología del sabio". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 291-342.

Sánchez M. de Pinillos, Hernán. "Hombre y Dios en la poesía de Quevedo (Reflexiones en torno a *Las tres musas*, 222)". *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 193-224.

Sánchez Portero, Antonio. "Un soneto revelador: conexión entre Avellaneda y Liñán de Riaza". *Lemir* 12 (2008): 289-98.

Sánchez Robayna, Andrés. "Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010a. 9-30.

Sánchez Robayna, Andrés. "Para un catálogo de los grupos literarios virreinales". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010b. 445-86.

Sánchez Robayna, Andrés. "Para un catálogo del núcleo luso-brasileño de escritores bilingües en portugués y castellano". *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010c. 31-58.

Sánchez-Pérez, María. "La poética de las relaciones de sucesos tremendistas en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI): construcción y reelaboración". *Etiópicas* 4 (2008): 1-20.

Santana, Miguel Ángel. *Homometrías: representaciones de deseo homosexual en la literatura del Siglo de Oro español*. Tesis doctoral inédita. University of Texas, Austin. 2008.

Santonja, Gonzalo. "El mundo por montera de *Cruz y Raya*". *Lope de Vega, maestro del 27 (antología poética del Fénix publicada por* Cruz y Raya *en 1935)*. Ed. Ignacio Arellano, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja. Pamplona: GRISO, 2009. 9-40.

Sanz Ayán, Carmen. "La biblioteca de un autor de comedias en los albores del teatro barroco: Tomás de la Fuente". *Boletín de la Real Academia de la Historia* 206 (2009): 403-43.

Sanz Hermida, Jacobo, ed. *Cancionerillo eucarístico de poetisas del Siglo de Oro*. Salamanca: Librería anticuaria Mundus Libri, 2008.

Sardelli, Maria Antonella. "Las paremias en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco". Eds. José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco y Ramón Morillo-Velarde Pérez. *Cancionero*. De Sebastián de Horozco. Toledo: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura de Castilla-La Mancha, 2008. 71-121.

Schama, Simon. *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. New York: Random House, 1987.

Schlau, Stacey. "María de San Alberto: Bridging Popular and 'High' Spanish Poetic Traditions through the Sacred". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 218-32.

Schwartz, Lía. "Poems by Cristobalina Fernández de Alarcón in Two Famous Baroque Anthologies: *Primera* y *Segunda Parte de las Flores de poetas ilustres* de España". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 149-65.

Schwartz, Lía. "La cultura áurea desde el hispanismo norteamericano: nuevas perspectivas críticas". *Ínsula* 739-740 (2008): 20-22.

Sebold, Russell P. "Las dulces prendas de Garcilaso: Guiomar, Elena y Beatriz (aunque una de ellas acaso no lo fuera demasiado)". *Salina* 22 (2008): 55-64.

Sedeño Rodríguez, Francisco Javier y Juan Javier Moreau Cueto. "Ataques contra la Inquisición española: la sátira de Miguel de Barrios *Trompeta del Juicio*". *eHumanista* 17 (2011): 393-420.

Serés, Guillermo. "*Ultima America*: los vaticinios imperiales de Ercilla". *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro.* Ed. José María Ferri Coll y José Carlos Rovira. Madrid: Iberoamericana, 2010. 65-94.

Seroussi, Edwin. *Incipitario sefardí: el cancionero judeoespañol en fuentes hebreas (siglos XV-XIX)*. Con la colaboración de Rivka Havassy y la participación de Paloma Díaz-Mas et al. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

Sevilla Muñoz, Julia. "Introducción: Sebastián de Horozco y la paremiología". Ed. José J. Labrador Herraiz, José J., Ralph A. DiFranco y Ramón Morillo-Velarde Pérez. *Cancionero*. De Sebastián de Horozco. Toledo: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura de Castilla-La Mancha, 2008. 53-69.

Shields, David S. "Sons of the Dragon; or, The English Hero Revived". *Creole Subjects in the Colonial Americas: Empires, Texts, Identities.* Ed. Ralph Bauer y José Antonio Mazzotti. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009. 101-17.

Sierra, Horacio. *Sanctified Subversives: Righteous and Rebellious Nuns in Early Modern English and Spanish Literature.* Tesis doctoral inédita. University of Florida. 2010.

Sloman, Albert E. *The Sources of Calderón's* El príncipe constante. Oxford: Basil Blackwell, 1950.

Soler Gallo, Miguel, ed. "*La Raquel*". De Luis Ulloa Pereira. *Lemir* 13 (2009): 1-28.

Solervicens, Josep. "'Remuntar de la mecànica comprensió': la poètica barroca a l'ambit català". *La poètica barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*, Ed. Antoni L. Moll y Josep Solervicens. Barcelona: Punctum & Mimesi, 2009. 151-82.

Southworth, Eric. "Luis de Góngora, 'Noble desengaño' (1584)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis, 2008. 24-40.

Spizter, Leo. "The 'Ode to a Grecian Urn'; or, Content vs. Metagrammar". *Essays on English and American Literature*. Ed. Anne Hatcher. Princeton: Princeton University Press, 1962. 67-97.

Spitzer, Leo. "Lope de Vega's 'Al triunfo de Judith'". *Modern Language Notes* 69 (1954): 1-11.

Spitzer, Leo. *Die Literarisierung des Lebens in Lope's* La Dorotea. Bonn: Kölner Romanische Arbeiten, 1932.

Strosetzki, Christoph. "Investigaciones acerca de la literatura española del Siglo de Oro en Alemania (2003-2007)". *Ínsula* 739-740 (2008): 11-12.

Suárez, José María. "El otoño del Renacimiento: poética de madurez en cuatro sonetos de Francisco Aldana". *Lemir* 13 (2009): 177-90.

Suárez, Juan Luis. "Los estudios del Siglo de Oro en Canadá". *Ínsula* 739-740 (2008): 19-20.

Suárez González, Ana. "En torno a la Biblioteca del licenciado Castellanos, canónigo de San Isidoro de León (†1592)". *Archivo Ibero-Americano* 68, n. 259-260 (2008): 357-92.

Tato, Cleofé. "Una nueva y fragmentaria versión del romance 'Muerto yaze Durandarte' en una *probatio calami*". *Revista de Filología Española* 90 (2010): 279-302.

Taylor, Barry. "Biblical Style in the Spanish Golden Age: *parallelismus membrorum* and the Poets". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 787-96.

Tejeira Fuentes, Miguel Ángel. *Mecenazgo y literatura en la Extremadura del Siglo de Oro*. Mérida: Editora Regional, 2009.

Tenorio, Martha Lilia. "A propósito de *Sor Juana a través de los siglos*". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 56 (2008): 505-22.

Tenorio, Martha Lilia. "Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de Sor Juana". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 58 (2010): 159-89.

Tenorio, Martha Lilia. "López Avilés: poeta y escoliasta". *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispano*. Ed. M. Méndez. México: Colegio de México, 2009. 205-15.

Terry, Arthur. "Lope de Vega, Rewriting a Life." *Seventeenth-Century Spanish Poetry. The Power of Artifice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 94-121.

Terukina-Yamauchi, Jorge. "Parodia, autoparodia y deconstrucción de la arquitectura efímera en dos sonetos de Luis de Góngora (Millé 315, 326)". *Bulletin of Spanish Studies* 86 (2009): 719-45.

Thacker, Jonathan. "The *Arte nuevo de hacer comedias*: Lope's Dramatic Statement". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge: Tamesis, 2008. 109-18.

Thomas, George Anthony. "'La Décima Musa' and the Classical Tradition: Sor Juana Inés and the Poetry of Empire". *Letras Femeninas* 35, 2 (2009): 255-70.

Thomas, Werner. "La infraestructura de la globalización: la imprenta flamenca y la construcción del imperio hispánico en América". *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy: Flandes, Países Bajos y el Mundo Hispánico en los siglos XVI-XVII*. Ed. Patrick Collard, Miguel Norbert Ubarri y Yolanda Rodríguez Pérez. Gante: Academia, 2009. 45-72.

Thompson, Colin. "Góngora como poeta religioso: Los tres romances 'Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII.* Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 257-76.

Thompson, Colin. "Seeing the Unseen: The Representation of Visions in Golden Age Painting and Writing". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009a): 797-809.

Thompson, Colin P. "Las transformaciones de Virgilio en las Églogas de Garcilaso". *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009b. 189-202.

Thompson, Colin. "Luis de Góngora, 'Arrojose el mancebito' (1589)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis, 2008a. 41-57.

Thompson, Colin. "Francisco de Quevedo, 'A la Corte vas, Perico' (Date Unknown)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis; 2008b. 115-33.

Thompson, Colin. "Luis de Góngora, 'En un pastoral albergue' (1602)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis, 2008c. 58-78.

Tomassetti, Isabella. *Mil cosas tiene el amor: el villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*. Kassel: Reichenberger, 2008.

Toro Pascua, María Isabel. "Gracián y los poetas de cancionero: del *Arte de ingenio* (1642) a la *Agudeza y arte de ingenio* (1648)". *Conceptos. Revista de Investigación Graciana* 6 (2009): 67-85.

Torres, Isabel. "Sites of Speculation: Water/Mirror Poetics in Garcilaso de la Vega, *Eclogue* II". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 877-92.

Torres, Isabel. "Interloping Lope: Transformation and Tomé de Burguillos". *Bulletin of Spanish Studies* 85 (2008a): 273-88.

Torres, Isabel. "Lope de Vega's *La Gatomaquia* and Positive Garody". *Calíope* 14, 1 (2008b): 5-22.

Torres, Isabel. "Neo-Parkerism: An Approach to Reading Garcilaso de la Vega, Eclogue 1". *Bulletin of Spanish Studies* 85 (2008c): 93-105.

Torres, Isabel. "Outside In: The Subject(s) at Play in *Las rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*". *A Companion to Lope de Vega*. Ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker. Woodbridge: Tamesis, 2008d. 91-106.

Torres Corominas, Eduardo. *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio y edición del* Inventario *de Antonio de Villegas*. Madrid: Polifemo, 2008.

Torres Olleta, María Gabriela. *Redes iconográficas: San Francisco Javier en la cultura visual del Barroco*. Madrid: Iberoamericana, 2009.

Trambaioli, Marcella. "Lope *in fabula*: el Fénix pintado por sí mismo en el marco dramático de su teatro cortesano". *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Ed. José María Díez

Borque, Inmaculada Osuna y Eva Llergo. Madrid: Visor, 2010. 537-63.

Trambaioli, Marcella. "Lope de Vega y la casa de Moncada". *Criticón* 106 (2009): 5-44.

Trueblood, Alan S. *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of* La Dorotea. Cambridge: Harvard University Press, 1974.

Truman, Ronald. "'El lastimado Belardo' (1588-95), with a Note on Góngora's 'En los pinares de Júcar' (1603)". *The Spanish Ballad in the Golden Age: Essays for David Pattison*. Ed. Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson. Woodbridge, England: Tamesis; 2008. 1-23.

Tubau, Xavier. "Temas e ideas de una obra perdida: la *Spongia* (1617) de Pedro de Torres Rámila". *Revista de Filología Española* 90 (2010): 303-30.

Tubau, Xavier. "El *De doctrina christiana* de San Agustín y las retóricas sagradas españolas del siglo XVI". *Criticón* 105 (2009) [volumen especial: Agustín en España (siglos XVI-XVII). Aspectos de estética]: 29-55.

Tubau, Xavier. *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2007.

Ubarri, Miguel Norbert. "Presencia del beato Jan van Ruusbroec en fray Juan de los Ángeles y san Juan de la Cruz". *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy: Flandes, Países Bajos y el Mundo Hispánico en los siglos XVI-XVII*. Ed. Patrick Collard, Miguel Norbert Ubarri y Yolanda Rodríguez Pérez. Gante: Academia, 2009. 13-26.

Ulla Lorenzo, Alejandra. "Nuevas tecnologías y literatura áurea: recursos y herramientas". *Ínsula* 739-740 (2008): 30-32.

Uría Maqua, Isabel. "La *escondida senda* y el *huerto* del poeta en la Oda I de Luis de León". *Criticón* 105 (2009): 37-57.

Valencia, Felipe. "'Acoged blandamente mi suspiro': el beso de almas en la poesía petrarquista española del siglo XVI". *Dicenda* 26 (2008): 259-90.

Valladares Reguero, Aurelio. *Pedro de Padilla: una singular aportación giennense a la poesía española del siglo XVI*. Jaén: Universidad de Jaén, 2010.

Valladares Reguero, Aurelio. "La poesía epistolar de Pedro de Padilla". *La epístola poética del Renacimiento español*. Ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana), 2009. 297-328.

Vaquero Serrano, María del Carmen. "Garcilaso traicionado. Vida de Guiomar Carrillo: sus hijos Lorenzo Laso, María Jesús y de Guzmán y María Ponce de León". *Lemir* 14 (2010): 121-203.

Vaquero Serrano, María del Carmen y Juan José López. "El desdichado poeta don Lorenzo Laso. Vida del primogénito de Garcilaso de la Vega". *Lemir* 15 (2011): 59-134.

Varo Zafra, Juan. "La lira 40 de *Cántico espiritual* B: una aproximación hermenéutica". *Signa* 17 (2008): 313-27.

Vega, María José. "Idea de la épica en la España del Quinientos". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 103-36.

Vega, María José y Lara Vilà, eds. *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010.

Vega García-Luengos, Germán y Héctor Urzáiz Tortajada, eds. *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Salamanca: Universidad de Valladolid, 2010.

Vélez Marquina, Elio. "Posicionamiento discursivo del narrador épico colonial de *La Christiada*, de Diego de Hojeda". *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 421-33.

Vélez Sainz, Julio. "De traducciones y *translationes*: la fundación de un sistema literario en la *Academia Antártica* de Diego Mexía y Clarinda". *Neophilologus* 94 (2010a): 55-66.

Vélez Sainz, Julio. "La ruda zampoña de Polifemo: autorrepresentación y parodia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora". *RILCE* 26 (número especial: *"Rompa con dulces números el canto". Homenaje a Antonio Carreño*. Ed. Chad J. Leahy y Antonio Sánchez Jiménez) (2010b): 214-30.

Vélez Sainz, Julio. *El parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del siglo de oro.* Madrid: Visor, 2006.

Vélez Sainz, Julio. "El antiparnaso: armas, letras y socarronería en el *Viaje del Parnaso*". *Estas primicias del ingenio: jóvenes cervantistas en Chicago*. Ed. Kerry Wilks y Francisco Caudet. Madrid: Castalia, 2003. 207-229.

Vicente, Luis Miguel. "Lope y la polémica sobre astrología en el Seiscientos". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009): 219-46.

Victorio, Juan. ""Poderoso caballero es don dinero": Juan Ruiz y Quevedo a la luz de un tema convergente". *La Perinola* 12 (2008): 251-58.

Vidal-Parker, David. "Ver y oír la belleza: representación física de la mujer en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz". *Revista Barroco* 5 (2011): s/p.

Vilà, Lara. "Ética y poder en el Renacimiento. Virgilio, la alegoría histórica y la alegoría política". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 23-60.

Vilà, Lara y Marcela Londoño. "La teoría de la épica en España. Quince prólogos de poemas épicos españoles (1566-1607)". *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Ed. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 271-312.

Vinatea Recoba, Martina, ed. *Epístola de Amarilis a Belardo*. Madrid: Iberoamericana, 2009.

Vivalda, Nicolás M. "Sor Juana y el "pernicioso modelo" de Faetón. Lecciones epistemológicas del escarmiento en *Primero sueño*". *Calíope* 16, 2 (2010): 103-125.

Vollendorf, Lisa. ""Llevar una opinión contraria": The Evolution of Early Modern and Colonial Women's Studies". *Letras Femeninas* 35, 1 (2009) [Número monográfico *"Mujeres alborotadas": Early Modern and Colonial Women's Cultural Production. A festschrift for Electra Arenal*"]: 25-42.

Weber, Alison. "Could Women Write Mystical Poetry? The Literary Daughters of Juan de la Cruz". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009a. 185-201.

Weber, Alison, ed. *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. Nueva York: MLA (Approaches to Teaching World Literature), 2009b.

Weber, Alison. *Teresa de Avila and the Rhetoric of Femininity.* Princeton, N.J.: Princeton University Press,1990.

Whetnall, Jane. "Hipólita de Narváez and the Leander Sonnet Tradition". *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 893-909.

Whitenack, Judith. "Ana Abarca de Bolea: 'Los lucimientos de las mujeres'". *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. Ed. Julián Olivares. Woodbridge: Tamesis, 2009. 166-82.

Wright, Elizabeth R. "Narrating the Ineffable Lepanto: The *Austrias carmen* of Joannes Latinus (Juan Latino)". *Hispanic Review* 77 (2009): 71-92.

Wright, Elizabeth R. "From Drake to Draque: An Elizabethan Hero with a Spanish Accent". *Material and Symbolic Circulation between Spain and England, 1554-1604.* Ed. Anne J. Cruz. Aldershot: Ashgate, 2008. 30-38.

Wright, Elizabeth R. *Pilgrimage to Patronage: Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621.* Lewisburg: Bucknell University Press, 2001.

Yeves Andrés, Juan Antonio. "Escritores, mecenas y bibliófilos en la época del Conde-Duque". *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en*

la época del conde-duque de Olivares. Eds. Oliver Noble-Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 209-21.

Yoshida, Saiko. "Concepto de la vida en Góngora: una orientación del desengaño barroco". *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Vol. I. Eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 393-401.

Zapata Fernández de la Hoz, Teresa. "La emblemática en las entradas reales de la corte de los Austrias". *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural.* Ed. Rafael García Mahíques y Vicente Francesc Zuriaga Senent. Vol. 2. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008. 1537-53.

Zugasti, Miguel. "Un caso especial de ataques 'ad hominem': sátiras e invectivas novohispanas contra Juan de Palafox y Mendoza". *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 2009. 403-26.

Zugasti, Miguel. "Lorenzo de las Llamosas, escritor de dos mundos y de dos siglos". *Criticón* 103-104 (2008) [Número especial: Literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)]: 273-94.

BURNED IN A SEA OF ICE.

LA TENSIÓN DE LOS EXTREMOS Y LA TRADICIÓN DEL *AMOR HEREOS*

Lorena Uribe Bracho

Graduate Center, City University of New York

En los siglos XVI y XVII la salud se concebía como un balance entre fuerzas en conflicto. Desde los tiempos del corpus hipocrático, cuando nació la idea de que el cuerpo humano estaba compuesto de cuatro humores –sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra–, se consideraba un cuerpo sano aquel en el que las cuatro sustancias que lo conformaban se mantenían en cantidades equivalentes (*eucrasia*), mientras que un cuerpo enfermo era el resultado del exceso o de la falta de alguna de ellas (*discrasia*).[1] Una de las enfermedades antiguas sobre las que más se ha escrito es la melancolía, que viene del griego μελανχολίη –'bilis negra,'[2]– y que por muchos siglos se atribuyó a la acumulación excesiva de esa sustancia en el cuerpo. Varios de los síntomas de la melancolía coinciden desde la Antigüedad con los trastornos físicos de los enamorados en la poesía; desde la cultura griega se establecieron dos tradiciones paralelas, una médica y una literaria, que acabaron por convergir en la Edad Media con la creación del concepto de *amor hereos*, un amor que se considera enfermedad y al que varios médicos dedican espacio en sus tratados.[3] La

[1] Véase Stanley Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión: Desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*, trad. Consuelo Vázquez de Parga, Madrid, Turner, 1989, p. 38.

[2] Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, colab. José A. Pascual, Madrid, Gredos, 1980-1991, *s. v.* melan-.

[3] La historia del término 'amor hereos' es complicada, en parte porque es un concepto que fundió la idea de un amor 'erótico' con un amor 'heroico', que

relación entre melancolía, amor en la literatura y amor en la escritura médica se consolidó cuando se empezó a hablar de la 'melancolía amorosa' como un subtipo de la enfermedad de la bilis negra. Esta nueva clase de melancolía –que gozó de mucha popularidad durante el Renacimiento– comparte varios síntomas con las 'penas de amor' de la literatura. A continuación hablaré de algunos de esos síntomas y mostraré analogías entre una selección de textos poéticos y de textos médicos.

Quizá el ejemplo más antiguo de un poema que usa imágenes de transtornos físicos para representar al enamorado que sufre –y uno de los ejemplos más claros de ese fenómeno– sea el famoso texto de Safo:

Me parece el igual de un dios, el hombre

que frente a ti se sienta, y tan de cerca

te escucha absorto hablarle con dulzura

y reírte con amor.

Eso, no miento, no, me sobresalta

dentro del pecho el corazón; pues cuando

te miro un solo instante, ya no puedo

decir una palabra,

la lengua se me hiela, y un sutil

---

afectaba más a los nobles y a los de espíritu elevado. Marion Wells habla de las diferentes palabras con las que se conocía esa misma enfermedad: "Usually translated as 'lovesicknes', the term seems to have gradually emerged from Constantine's eleventh-century translation (known as the *Viaticum*) of an Arabic medical text, in which he establishes his topic as 'amor qui et eros dicitur.' Later terms for this kind of *amor* included *heros*, *ereos*, and other formations until the term *amor hereos* became more or less standard." (*The Secret Wound: Love Melancholy and Early Modern Romance*, Stanford, University Press, 2007, p. 22). Para el origen del término 'amor hereos' en el contexto del *Viaticum* de Constantino, véase también Mary Frances Wack, *Lovesickness in the Middle Ages: the Viaticum and its Commentaries*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

fuego no tarda en recorrer mi piel,

mis ojos no ven nada, y el oído

me zumba, y un sudor

frío me cubre, y un temblor me agita

todo el cuerpo, y estoy, más que la hierba,

pálida, y siento que me falta poco

para quedarme muerta.[4]

La intensidad de las reacciones físicas revela lo extremo que es el temor y la fragilidad del amante frente al poder que ejerce el amado. Prácticamente todos los síntomas que experimenta el yo lírico cuando es otro el que se sienta frente a la mujer amada y la escucha se pueden rastrear en escritos médicos y en textos poéticos posteriores: los sobresaltos del corazón, los temblores, los cambios de color, el sentirse desfallecer.

El sobresalto del corazón y los cambios en el ritmo del pulso son síntomas tan frecuentes en la literatura amorosa que hasta resulta extraño que se cataloguen como índices de enfermedad. Incluso antes de que los tratadistas con más autoridad aceptaran la idea de que el amor podía ser patológico, la aceleración del pulso empezaba a aparecer en los tratados relacionada al enamoramiento. Desde la época de Galeno había médicos que presumían de poder diagnosticar el amor por la alteración del pulso y que reconocían un tipo de melancolía amorosa; Galeno, sin embargo, se burlaba de las creencias de estos médicos menores y explicaba que, mientras que no existía la tal 'melancolía amorosa', las turbaciones del alma –como lo es el amor– podían causar manifestaciones físicas, sin que la enfermedad corporal de la melancolía y el trastorno espiritual que era el amor dejaran de ser dos males bien distintos.[5]

[4] Safo, en Juan Ferraté (ed. y trad.), *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 245.

[5] Marie-Paule Dumnil, "La mélancolie amoureuse dans l'Antiquité" en Jean Céard (ed.), *La folie et le corps*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1985, p. 98.

Para la época de Jacques Ferrand y de Robert Burton, sin embargo, la idea de que el pulso alterado era síntoma de melancolía amorosa estaba plenamente establecida, al grado de que Ferrand presume de haber descubierto por ese medio la enfermedad de uno de sus pacientes, y cuenta –en su propio encomio– una historia casi idéntica a las de los 'médicos menores' de los que se ríe Galeno, en la que él se da cuenta de que un hombre está enamorado porque le detecta una aceleración violenta del pulso cuando la mujer a la que ama entra en la habitación.

En el Renacimiento, uno de los poetas que más usa imágenes del sistema circulatorio en contexto amoroso es Ronsard;[6] en los siguientes versos, por ejemplo, hay una relación directa entre los trastornos físicos del yo lírico y el amor que siente por su dama:

> Ma Dame, croyez moy je trespasse pour vous:
>
> Je n'ay ni artere, nerf, tendon, veine ny pous
>
> Qui ne sente d'Amour la fiévre continue.[7]

Los ojos que no ven, el oído que zumba y, sobre todo, los temblores que agitan al yo lírico en el poema de Safo pertenecen a la vez al mundo literario del mal de amores y al imaginario médico de la melancolía. Un ejemplo de la turbación tanto del cuerpo como del espíritu que resulta en temblores violentos es el siguiente pasaje de Íbico de Regio:

> Eros, de nuevo, bajo sus párpados azuloscuro,
>
> me examina con ojos de lánguido mirar,
>
> y con toda clase de hechizos
>
> a las inmensas redes de Cipris me lanza.

[6] Véase Christine Pigné, "Ronsard, le sang et les images", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 67:1 (2005), pp. 47-78.

[7] Pierre de Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, ed. de Roger Sorg, Paris, Bossard, 1921, p. 181 (libro II, soneto LX).

> En verdad que tiemblo al verlo cerca,
> como un caballo de carreras,
> ganador de trofeos antaño,
> que, pesaroso, bajo el carro veloz
> se ve uncir para otro certamen.[8]

Aquí ni siquiera es el amor el que provoca los temblores, es la mera *idea* del amor que mira de lejos con un gesto que parece combinar perversamente lo desinteresado y lo amenazador. El yo lírico ya ha estado antes en esas redes, y tiembla de saber que va a estar sujeto otra vez.

La imagen de Safo "estoy, más que la hierba, / pálida" es quizá la que, muchos siglos después, más se iba a volver tópica del *amor hereos*. La comparación con la hierba parece sugerir que la palidez de la que se habla no sólo es 'blancura', sino que el enamorado adquiere un color verdoso o amarillento: el color de un enfermo que languidece. Ejemplo revelador de lo arraigada que estaba para el Renacimiento la asociación entre el amor y este tipo de palidez es la definición de 'amarillo' que hace Covarrubias en su *Tesoro*, donde dice que: "entre las colores se tiene por la más infelice, por ser la de la muerte y de la larga y peligrosa enfermedad y la color de los enamorados".[9] En algunos casos lo que identifica a los que aman no es sólo la palidez, sino los cambios de coloración del rostro, y los pasos súbitos de un color a otro. Jacques Ferrand, en un tratado sobre la enfermedad del amor que influenció mucho, entre otros autores, a Robert Burton, dedica un capítulo a discutir si el médico tiene o no los elementos para descubrir que un paciente está enamorado sin que él mismo lo confiese, y defiende la idea de que sí es posible:

> For as soone as ever Cupid hath kindled this fire within their Hearts, they are constrained presently to lay open their Breasts, and cry out for

[8] Carlos García Gual (ed. y trad.), *Antología de la poesía lírica griega (Siglos VII-IV a. C.*), Madrid, Alianza, 1983, p. 96.

[9] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe Maldonado y Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1994 [1ª ed. 1611].

> helpe. The heate of these flames oftimes discovers it selfe in the Cheekes, where it presents the beholders eye with as many various colours, as the Rainebow weares.[10]

El concepto de melancolía amorosa es tan importante para la expresión de la melancolía a partir del Renacimiento porque, una vez que la melancolía y el amor se funden, la tradición de escritura sobre la pena amorosa "provides a useful set of conventions",[11] como explica Teresa Soufas, que ahora sirven para representar amor *y* melancolía. Esto no quiere decir, sin embargo, que todo enamorado sea melancólico; es el amor insatisfecho el que puede degenerar en melancolía, cosa que entronca perfectamente con la gran mayoría de las representaciones del amor en la lírica del Renacimiento, heredera de la tradición petrarquista. Es cuando el amor se vuelve obsesivo que se convierte en una enfermedad y se aleja del concepto platónico de un amor capaz de elevar el espíritu. Una de las definiciones de *amor hereos* que tuvo mucha influencia es la que hace Avicena en el *Liber canonis*; la descripción de la enfermedad hace énfasis en la persistencia malsana con la que el enamorado piensa en la belleza física del objeto de su amor: "This sickness is a melancholy worry similar to melancholy, in which a man is seduced into a state of excitement or continual application of thought over the beauty of certain forms".[12]

La mayoría de las curas que ofrecen los tratadistas apuntan hacia dos cosas: acabar con el ciclo de pensamientos obsesivos y restablecer la templanza que el amor ha roto. Es muy interesante ver cómo en este sentido las curas que proponen los médicos antiguos para la melancolía son esencialmente iguales a las que proponen los médicos medievales y renacentistas para el amor. El siguiente es un ejemplo de cura para la melancolía, escrita por Aulo Cornelio Celso a finales del siglo primero antes de Cristo:

[10] Jacques Ferrand, *Erotomania or A Treatise Discoursing of the Essence, Causes, Symptomes, Prognosticks, and Cures of Love or Erotique Melancholy*, Oxford, Printed by L. Lichfield, 1640, p. 103.

[11] Teresa Scott Soufas, *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, Columbia, University of Missouri Press, 1990, p. 64.

[12] Wells, *op. cit.*, p. 34.

> Vivir en habitaciones con mucha luz (en contra de la vieja opinión de que la oscuridad era calmante); evitar los alimentos pesados; moderación en la ingestión de vino, y sobre todo de vinos fuertes; masajes, baños, ejercicios, y, si el paciente tenía la debida fortaleza, gimnasia; combatir el insomnio (no con medicamentos, sino meciendo suavemente, o con el sonido del agua corriente); cambio de entorno, y viajes largos; sobre todo, evitación estricta de toda idea alarmante; conversación alegre y entretenimientos; amonestación suave; tratamiento comprensivo de cualesquiera ideas fijas; pláticas en las que debía llevarse al paciente a otra manera de ver las cosas no mediante contradicción abierta, sino mediante sugerencia discreta; y, como la cosa más importante de todas, música.[13]

La idea que está detrás de las prescripciones terapéuticas de Celso es igual que la que está detrás de las indicaciones que se hacen para combatir el amor en el *Liber de heros morbo* que se tradujo del árabe al latín a principios del siglo XII: "Drinking wine that is temperate in quantity and quality is one of the better ways of removing the thoughts of patients of heros, as is chatting with intimate friends, listening to sweet songs, and looking at pleasant gardens and meadows, delightfully flowing water, and the beautiful faces of women."[14] Y es, de nuevo, esencialmente el mismo tratamiento el que sugiere André du Laurens a finales del siglo XVI en la sección sobre melancolía amorosa que incluye en su tratado sobre enfermedades melancólicas:

> It will be good for him to lodge in the fields, or in some pleasant house; to cause him to walke often; to keepe him occupied every hour

[13] Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza, 1991, p. 67.

[14] Para más datos sobre el *Liber de heros morbo* o *Liber heroice passionis*, que es traducción de la misma fuente de la que salió el *Viaticum* de Constantino el Africano, uno de los libros más importantes para la tradición del *amor hereos*, véase Mary Frances Wack, "The *Liber de heros morbo* of Johannes Afflacius and Its Implications for Medieval Love Conventions", *Speculum*, 62:2 (1987), pp. 324-344. La cita es de la p. 329.

> with one or other pleasant pastime; to bring into his minde a hundred and a hundred sundrie things, to the end he may haue no leisure to think of his loue; to carrie him out a hunting; to the fence schoole; to holde him vp sometimes with fine and graue stories; sometime with pleasant tales; and therewith to haue merrie musicke: you must not feede him too full or daintily, least the blood beginning to waxe hot, should rouse up the flesh and thereby renew the olde fire. Take away idlenesse, take away bellie cheere, and quaffing of strong drinkes, and without doubt lecherie will fall starke lame.[15]

Una de las razones por las que los melancólicos y los enamorados necesitan que los distraigan y los entretengan es la veta perversa de su mal: son enfermos que no necesariamente quieren ser curados. Sufren, pero no pueden evitar sentir al mismo tiempo apego por sus penas. La idea de que la melancolía y el amor provocan sensaciones encontradas siempre ha sido tópica –basta como ejemplo el *Odi et amo* de Catulo–, pero cobró especial fuerza en el *Secretum* y en el *Canzoniere* de Petrarca, quien tiene plena conciencia de esa poderosa ambivalencia y la expresa con frecuencia y con certeza.

El Renacimiento adoptó ese tópico con especial gusto: "Entre el llanto y la risa como extremos / No hallo equilibrio que mi pena amengüe", dice, por ejemplo, Miguel Ángel,[16] mientras que muchos poetas renacentistas –ingleses, franceses, españoles– entendieron muy bien el erotismo que encierra la idea de un dolor que provoca placer. Véanse, por ejemplo, los siguientes versos tomados de *Love's Cure* de Beaumont y Fletcher (en los que la sensación que describe el personaje nace a partir de un beso):

What strange new motions do I feel? my veins

[15] Andreas Laurentius, *A Discourse of the Preservation of the Sight: Of Melancholike Diseases; of Rheumes and of Old Age*, translated from French into English by Richard Surphlet, London, Imprinted by Felix Kingston, 1599, p. 123.

[16] Miguel Ángel en Manuel Durán (ed. y trad.), *Antología de la poesía italiana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961, p. 141 (Rima CXLIX).

> Burn with an unknown fire: in every part
>
> I suffer alteration: I am poyson'd,
>
> Yet languish with desire again to tast it.[17]

También en los tratados médicos la ambivalencia es un rasgo importante del *amor hereos*. Francisco de Villalobos, al principio del siglo XVI, habla de "Mortales escándalos y discordias del alma consigo misma [...] que quiere lo que no quiere [y] cuando más se encubre, se descubre más"[18], y hacia el final del mismo siglo Jacques Ferrand pone énfasis en lo extremas que son las fluctuaciones de ánimo en los pacientes enamorados; en el siguiente pasaje, por ejemplo, instruye a sus lectores médicos sobre qué signos buscar para diagnosticar a alguien *amor hereos* o, como él le llama en el título de su tratado, *erotomania*:

> You shall see him now very jocund and laughing, and presently within a moment he falls a weeping, and is extreame sad: then by and by againe he entertaines himselfe with some pleasant merry conceipts, or other; and within a short space againe is altogether as sad, pensive, and dejected as before.[19]

En la sección del *Anatomy of Melancholy* que dedica a "Love Melancholy", Robert Burton divide los síntomas del *amor hereos* en dos tipos: físicos y mentales. Entre los físicos menciona la palidez, la flacura, las alteraciones del pulso, etc., y cuando empieza a hablar de los síntomas mentales dice lo siguiente:

[17] *Apud* Lawrence Babb, *The Elizabethan Malady, a Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, East Lansing, Michigan State College Press, 1951, p. 144.

[18] *Apud* Gustavo Illades Aguiar, "Dos pacientes virtuales del médico Francisco de Villalobos: Anselmo y Carrizales", *Cervantes*, 19 (1999), p. 490.

[19] Ferrand, *op. cit.*, p. 107.

> The symptomes of the mind in louers are almost infinite, and so diuerse, that no arte can comprehend them, though they be merry sometimes, and rapt beyond themselves for ioy, yet most part loue is a plague, a torture, a hell. The Spanish Inquisition is not comparable to it, a torment and execution, as he calls in the Poet [Plauto, dice la nota de Burton al margen], an vnquenchable fire, and what not.[20]

Lo que hace Burton, más que proponer nuevos tratamientos o nuevos acercamientos médicos, es ofrecer una síntesis de lo que ha dicho la larga tradición médica sobre el amor y la melancolía, tradición que él ha estudiado con un excepcional amor por el detalle.

Otro gran estudioso que conoce perfectamente bien los tratados de medicina es Marsilio Ficino, médico él mismo. Ficino le da un lugar importante en sus reflexiones filosóficas sobre el amor a la idea de la ambivalencia. En su *Comentario al Banquete de Platón*, por ejemplo, llama al amor "agridulce", porque, según explica, "El amor es una muerte voluntaria. En la medida en que es muerte, es una cosa amarga. En la medida en que es voluntaria, es dulce. Muere, entonces, cualquiera que ama".[21] En otro lugar del mismo texto, Ficino relaciona la ambivalencia del amor con fenómenos fisiológicos, como la naturaleza de la sangre y los 'vapores' del cuerpo enamorado:

> Sucede también que este enfermo es afectado a la vez por el placer y el dolor. Por el placer, a causa de la claridad y la dulzura de este vapor y esta sangre. Una atrae, la otra calma. Por el dolor, a causa de su sutilidad y del calor. Aquella divide y desgarra las entrañas, éste quita al hombre lo que es suyo y lo cambia a la naturaleza del otro, y a causa de este

[20] Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy, what it is, With all the Kindes, Causes, Symptomes, Prognostickes, and Severall Cures of it, in Three Maine Partitions, With their Severall Sections, Members and Subsections, Philosophically, Medicinally, Historically, Opened and Cut Up*, Oxford, Printed by John Lichfield, 1621, p. 601.

[21] Marsilio Ficino, *De amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, trad. de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 2001, p. 41.

> cambio, no le permite reposar en sí mismo, sino que lo atrae siempre hacia aquél que le ha envenenado.[22]

La ambivalencia dolor-placer no es el único par de contrarios que crea tensión dentro del concepto de *amor hereos*. Así como la melancolía podía provocar alternancias entre una faceta de manía –a veces una manía creadora, como en el *Problema XXX, 1* pseudo-aristotélico y en *De vita triplici* de Ficino[23]– y una faceta de abatimiento, el enamorado tanto de los tratados médicos como de la poesía podía pasar en un segundo del furor a la languidez. En la poesía muchas veces la languidez se representa con imágenes del cuerpo que se deja caer en un desvanecimiento, como si la melancolía o la pena amorosa atrajera a la cabeza y a los miembros hacia el suelo.[24] Es lo que pasa en los siguientes versos de la Elegía I de Garcilaso, en los que Lampetia llora a Phaetón, y, tras un arranque de furor, cae lánguidamente –reclina cansada el cuerpo– sobre la ribera:

[22] *Ibid*., p. 106.

[23] El *Problema XXX, 1* se conoce primordialmente por el vínculo que plantea entre la melancolía y el genio de los "grandes hombres". El texto empieza así: "¿Por qué razón todos aquellos que han sido hombres de excepción, bien en lo que respecta a la filosofía, o bien en la ciencia del Estado, la poesía o las artes, resultan ser claramente melancólicos, y algunos hasta el punto de hallarse atrapados por las enfermedades provocadas por la bilis negra [...]?" (Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX, 1*, pról. y notas Jackie Pigeaud, trad. de Cristina Serna, Barcelona, Quaderns Crema, 1966, p. 79). *De vita triplici* es una monografía sobre el carácter saturnino o melancólico; véase Marsilio Ficino, "De quelle manière la bile noire favorise le génie", en Yves Hersant (ed.), *Mélancolies: de l'antiquité au XXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 2005. Véase también lo que explica Wells en *The Secret Wound*: "This structural affinity between love-melancholy and the Platonic 'divine' madness is apparent in the double-edged concept of 'heroic love' and its Arabic forerunner, *al-'ishq*. For heroic love in the medical tradition is precisely a love that 'overreaches' the power of the body, creating a 'vehement agitation' that causes that body to sicken and perhaps perish" (p. 55).

[24] Es la "pesanteur qui incline le sujet vers le sol" de la que habla Christine Orobitg (*Garcilaso et la mélancolie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 32).

¡O quántas vezes, con el dolor fuerte
abivadas las fuerças, renovava
las quexas de su cruda y dura suerte;
y quántas otras, quando s'acabava
aquel furor, en la ribera umbrosa,
muerta, cansada, el cuerpo reclinava![25]

Médicamente, el furor y el abatimiento se pueden considerar polos de una misma enfermedad, o diferentes grados de los estragos que hacen la bilis negra y el *amor hereos* en el cuerpo. En todo caso, la fuerza del lamento en los primeros versos del ejemplo de Garcilaso –una fuerza que nace del dolor– hace resaltar, por contraste, la sensación de languidez y de melancolía cuando el cuerpo cae extenuado al suelo; porque además no se trata de un simple 'caer': Lampetia 'reclina' el cuerpo –"muerta", "cansada"– y ese reclinar crea una imagen de caída gradual, mucho más lánguida que un desplomarse repentino.

Por más que el amor tenga estos dos polos –y por más que la faceta de exaltación sea fuerte y sea placentera– tanto los médicos como los poetas parecen insistir en que lo que prevalece acaba siendo la parte de abatimiento y dolor. La manía es momentánea, y no tarda en ceder su lugar de nuevo al desánimo; como dice Henry Howard, Earl of Surrey,

For my swete thoughtes sometyme doe pleasure bring,
But by and by the cause of my disease
Geves me a pang that inwardly dothe sting[26]

[25] Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. de Elias Rivers, Madrid, Castalia, 2001 (Elegía I, vv. 52-57).

[26] Henry Howard, Earl of Surrey, en Phillis Levin (ed.), *The Penguin Book of the Sonnet. 500 Years of Classic Tradition in English*, New York, Penguin, 2001, p. 6.

Es, quizá, en los textos médicos en donde se hace más énfasis en lo terriblemente nocivo que puede ser el amor. En la poesía, a fin de cuentas, el yo lírico se expresa desde adentro del amor, y por lo tanto puede sopesar los dos polos de la ambivalencia y hacer que los momentos de dolor valgan la pena por los momentos de placer; pero el médico ve desde afuera, y eso conduce en varios casos a que se exprese sobre el amor con términos sumamente despectivos. André Du Laurens, por ejemplo, se refiere a su hipotético paciente como el 'estúpido gusano enamorado'[27], y Burton lo compara con alguien al que ha mordido un perro rabioso: "as he that is bitten with a mad dogge, thinks all he sees is dogges, dogges in his meate, dogges in his dish, dogges in his drinke, his mistris is in his eyes, in his eares, in his heart, in all his senses".[28] El lenguaje mismo de Burton refleja el sentimiento angustioso y obsesivo del enamorado con la repetición de la palabra 'perro' y el ritmo atropellado de las cláusulas que se suceden unas a otras –recurso frecuente entre los poetas para hablar de las torturas del amor, como en el texto de la canción "Come again, sweet love" de John Dowland: "I sit, I sigh, I weep, I faint, I die"–. La escritura médica sobre el amor, en aras de describir la intensidad de la pasión, llega a ser francamente amarga, como en el caso del siguiente pasaje de Du Laurens:

> Let no man therefore hereafter call it a diuine and sacred passion, if it bee not onely to signifie the greatness thereof. [...] Neither let any man call it the sweete passion or affection, seeing of all other miseries, this is the greatest miserie, yea so great as that all the tortures which haue bin so exquisitely deuised by the wit of tyrants.[29]

Uno de los fenómenos que muestran estos ejemplos es cómo, entre todas las enfermedades que definen los médicos en sus tratados, la del *amor hereos* es de las que más retos lingüísticos les presenta; constantemente necesitan recurrir a metáforas para lograr transmitir cuán intenso, cuán extremo es el mal que describen. Du Laurens y algunos otros ven esa intensidad como un atributo puramente negativo, que debe

[27] Véase Du Laurens, *op. cit.*, p. 118.

[28] Burton, *op. cit.*, pp. 603-604.

[29] Du Laurens, *op. cit.*, p. 119.

ser evitado a toda costa y que no debe ser falsamente enaltecido como 'sagrado' o 'dulce'. No todos los autores, sin embargo, comparten su opinión. Hay quienes –fieles a la tradición ambivalente de la melancolía– consideran que los extremos pueden ser disparadores de genialidad. Entre ellos está, en España, Huarte de San Juan.

Huarte no habla directamente del amor, pero en las reflexiones sobre las cualidades de la bilis negra que hace en su *Examen de ingenios para las ciencias* toma en cuenta la tradición médica sobre la melancolía que se fundió con el concepto de *amor hereos* para llegar a la 'melancolía amorosa' del Renacimiento. Lo que hace Huarte es relacionar un temperamento particular con un campo de estudio particular –retórica, teología, filosofía, medicina, arte militar, etcétera–[30] para instruir a sus lectores sobre cuáles son las disposiciones (fisiológicas) de los jóvenes que hacen que se presten más a un oficio que a otro. Huarte propone un vínculo entre la melancolía médica y la melancolía en la literatura y en la cultura, con base en la idea de que la bilis negra favorece al ingenio, que a su vez juega un papel crucial para el trabajo creador del poeta.[31] La reflexión sobre la melancolía en el texto de Huarte, explica Jackie Pigeaud, va más allá de la patología; la melancolía "met en relation l'âme et le corps, le donné physiologique et la création".[32] Detrás de esta relación hay un elemento que llama especialmente la atención de Huarte: la valoración de lo desbalanceado por encima de lo tibio, de lo mediocre; es preferible estar sujeto a los peligros que encierra el carácter melancólico –en aras de sus beneficios intelectuales– que tener un carácter templado que no ofrezca ninguna posibilidad de sobresalir, ningún ingenio, ninguna agudeza. Son los *extremos* los que Huarte aprecia, los mismos extremos a los que, según los médicos y los poetas, están sujetos los enamorados. Desde la Antigüedad –y sobre todo a partir

[30] *Cf.* Jackie Pigeaud, "Fatalisme des tempéraments et liberté spirituelle dans l'Examen des esprits de Huarte de San Juan", en *La mélancolie dans la relation de l'âme et du corps*, Nantes, Université de Nantes, 1980, p. 116.

[31] Para Luis Vives, que, según Cristina Müller, parece haber influenciado directamente a Huarte, el *ingenium* es "*universa vis mentis nostra* (fuerza o poder general de nuestro entendimiento)" (Müller, *Ingenio y melancolía: Una lectura de Huarte de San Juan*, trad. de Manuel Talens y María Pérez Harguinday, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 80).

[32] Pigeaud, art. cit., p. 117.

del *Problema XXX, 1*– se había difundido la idea de que la bilis negra podía alcanzar temperaturas muy altas o muy bajas, cosa que explicaba el desbalance que conducía a la enfermedad, pero también esa condición extrema, peligrosamente cercana a la locura, que se llegó a conocer como 'genio'.[33] Huarte conoce bien la tradición médica, pero difiere de la mayoría de los médicos en que lo que busca no es restablecer un balance, sino rechazar la medianía en favor de los extremos que conducen a un ingenio más afilado. Como soporte de esta opinión Huarte usa el mismo texto pseudo-aristotélico que había retomado Ficino, y dice en el *Examen de ingenios* que Aristóteles "tiene por opinión muy verdadera que todas las costumbres activas del hombre restriban en calor o frialdad, y no en lo tépido o en lo templado".[34] Y Huarte va incluso un poco más allá que el *Problema XXX, 1* en la alabanza de los extremos; mientras que el autor aristotélico propone una templanza, una *crasis* dentro de la esencialmente destemplada melancolía, Huarte dice directamente que puede llegar a ser preferible la enfermedad a la sanidad por las ventajas que proporciona a la imaginación: "en las grandes destemplanzas calientes del cerebro [...] alcanza la imaginativa lo que, estando el hombre en sanidad, no puede hacer".[35] A fin de cuentas, como dice Montaigne:

> Dequoy se fait la plus subtile folie que de la plus subtile sagesse? Comme des grands amitiez naissent des grandes inimitiez, des santez vigoureuses les mortelles maladies: ainsi des rares et vifves agitations de noz ames, les plus excellentes manies, et plus detraquées: il n'y a qu'un demy tour de cheville à passer de l'un à l'autre.[36]

Este gusto tan peligroso por los extremos de la melancolía tiene su paralelo en la poesía amorosa, si se le ha de hacer caso a Ausías March:

[33] De las posibilidades que ofrece la tradición médica, Huarte elige como autoridad en materia de melancolía el *Problema XXX, 1* pseudo-aristotélico, y resalta así la relación entre la bilis negra y el genio (*Cf.* Soufas, *op. cit.*, p. 13).

[34] Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Esteban Torre, Madrid, Nacional, 1976, p. 443.

[35] *Ibid.*, p. 239.

[36] Essais, II, 12, en Hersant, *op. cit.*, p. 95.

Iamas en el amor tibio me vea,

que mas quiero estar frio, o muy caliente[37]

a Diego Hurtado de Mendoza:

Tibio en amores no sea yo jamás,

frío o caliente en fuego todo ardido[38]

o a Ronsard:

> Amour est sans milieu, c'est une chose extrème,
>
> Qui ne veut (je le sçay) de tiers ny de moitié[39]

Las pasiones fuertes y las enfermedades agudas suelen poderse representar mejor en la poesía que en ningún otro lado; los poetas se han dedicado siglos y siglos a torcer y a forzar el lenguaje para que exprese mejor aquello que parece no poderse expresar. Una de las herramientas más poderosas que tiene la poesía para transmitir la sensación que provocan los extremos y las ambivalencias del amor es el oxímoron, que es una figura central del lenguaje petrarquista; Petrarca, siempre consciente del doble filo del amor y de la melancolía –de la que habla con el nombre medieval de *acedia*– usa en el *Secretum* frases como *atra*

[37] En *Las obras de Ausias March*, trad. de Jorge de Montemayor [1560], ed. de F. Carreres de Calatayud, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, p. 28 (Canto VIII, vv. 1-2).

[38] Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía*, ed. de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid, Cátedra, 1990, p. 262.

[39] Ronsard, *op. cit.*, p. 112 (libro I, soneto LVI).

voluptas y *funesta voluptas*,[40] y en el *Canzoniere* versos como "tan dulce es la raíz de mi amargura",[41] o imágenes que encierran un contraste sensorial, como "Dentro pur foco, et for candida neve".[42]

La coexistencia de fuego y hielo se había usado desde siempre para representar los extremos antitéticos de la agonía del enamorado; está presente como síntoma del amor desde el poema de Safo que vimos arriba:

> la lengua se me hiela, y un sutil
>
> fuego no tarda en recorrer mi piel,
>
> [...]
>
> un sudor
>
> frío me cubre

Y no es el único poema en el que Safo recurre a ese tipo de contraste paradójico; en el siguiente fragmento, por ejemplo, la oposición fuego-hielo es suficiente para representar el profundo amor y el profundo erotismo que siente el yo lírico en la presencia de su amada:

> Viniste, y yo te quería;
>
> y helaste mi corazón
>
> encendido de deseo.[43]

[40] Véase Wells, *op. cit.*, p. 13.

[41] Francesco Petrarca, *Cancionero*, ed. y trad. de Jacobo Cortines, texto italiano establecido por Gianfranco Contini, Madrid, Cátedra, 1984, p. 701 (soneto CCXXIX).

[42] *Ibid*., p. 210 (soneto XXX).

[43] Safo en Ferraté, *op. cit.*, p. 255.

Quizá gracias a que los síntomas del amor y de la melancolía siempre se mantuvieron cercanos –al grado incluso de ser intercambiables–, en la Edad Media la imagen del fuego y el hielo reaparece en las descripciones de las cualidades de Saturno, el astro que regía sobre los hombres de temperamento melancólico. El siguiente fragmento es de Alain de Lille, del siglo XII; la escena sucede en 'la morada de Saturno':

> Là Saturne parcourt l'espace, d'un pas
> Avaricieux, s'avançant lourdement, s'attardant à loisir.
> Ses frimas mettent à sac les joies du printemps;
> Il vole aux prés leur parure et aux fleurs leur éclat;
> *Sa chaleur est gelée, brûlante sa froidure*; il déborde
> De sécheresse, brille obscur, viellit jeune.[44]

Es en el Renacimiento, con el petrarquismo, cuando el contraste fuego-hielo cobra más fuerza como tópico. Está –entre muchos otros lados– en Thomas Wyatt (en su versión al inglés de *Pace non trovo* de Petrarca):

> I find no peace, and all my war is done,
> I fear, and hope. I burn, and freeze like ice.[45]

en Michael Drayton:

I have, I want, despair and yet desire,
Burned in a sea of ice and drowned amidst a fire.[46]

[44] *Apud* Hersant, *op. cit*., p. 570. Las cursivas son mías.
[45] En Levin, *op. cit.*, p. 5.

en Garcilaso:

Y es que soy de lexos inflamado
de vuestra ardiente vista y encendido
tanto que en vida me sostengo apenas;
mas si de cerca soy acometido
de vuestros ojos, luego siento elado
cuajárseme la sangre por las venas.[47]

y en Ronsard:

> Je suis pour vostre amour diversement malade,
> maintenant plein de froid, maintenant de chaleur[48]

En los cuatro ejemplos anteriores el frío y el calor coexisten como dos extremos de un mismo sentimiento, pero en otros casos la imagen se desdobla de tal forma que se establece un contraste entre el yo lírico que se enciende en pasión y la dama que le responde con la frialdad del hielo. Es lo que pasa en la *Égloga I* de Garcilaso:

¡O más dura que mármol a mis quexas
y al encendido fuego en que me quemo
más elada que nieve, Galatea![49]

---

[46] En *Daniel's* Delia *and Drayton's* Idea, ed. de Arundell Esdaile, London, Chatto and Windus, 1908, p. 129 (soneto LXII).

[47] Garcilaso, *op. cit.*, soneto XVIII.

[48] Ronsard, *op. cit.*, p. 181 (soneto LX).

y en el soneto XXX de *Amoretti* de Edmund Spenser, en el que se usa una imagen equivalente para plantear la paradoja de que el fuego del amante no derrite el hielo de su amada, y, a la inversa, el hielo de ella no sólo no logra apagar la pasión de él, sino que la incrementa:

> My love is lyke to yse, and I to fyre;
> How comes it then that this her cold so great
> Is not dissolv'd through my so hot desyre,
> But harder growes the more I her intreat?
>
> Or how comes it that my exceeding heat
> Is not delayd by her hart-frosen cold,
> But that I burne much more in boyling sweat,
> And feele my flames augmented manifold?[50]

En el modelo petrarquista los contrarios no se cancelan, se potencian, y esa idea entra en conflicto con los principios básicos que rigen en la tradición médica, como dejan ver los siguientes versos de Garci Sánchez de Badajoz, que Herrera cita en su comentario a la *Elegía II* de Garcilaso, como parte de su reflexión sobre el verso "y así diverso entre contrarios muero":

> pues si los fríos umores
> se curan con el calor,

[49] Garcilaso, *op. cit.*, *Égloga I*, vv. 57-59.

[50] En *The Complete Poetical Works of Edmund Spenser*, ed. de R. E. Neil Dodge, Cambridge, Mass., The Riverside Press, 1908, p. 723.

su adversario,

¿cómo muero yo de amores

curado con desamor,

su contrario?[51]

Para los médicos la melancolía y el *amor hereos* están relacionados con cambios de temperatura en el cuerpo, con la "distemperie" que resulta del calor extremo o del frío extremo, que, como dice Andrés Velásquez en su *Libro de la melancholia*, provocan la enfermedad y la pérdida de razón:

> La distemperie caliente, en dañando haze actiones deprauadas: la causa es porque creciendo el calor, se viene a hazer preternatural, y siendo preternatural, es instrumento dañado. Luego las actiones que del se siguienen, sera como de instrumento dañado, deprauadas. Mas si el frio o distemperie fria passa adelante, despues de auer dañado la memoria en la forma que tengo dicho, disminuyese y pierdese tambien la razon.[52]

Por eso la insistencia en las prescripciones terapéuticas diseñadas para restablecer la templanza: vino en moderación, baños tibios, conversación ligera.

El tópico del fuego y el hielo podrá parecer una figura literaria, una invención para representar metafóricamente una sensación abstracta, y en muchos sentidos sí lo es. Pero lo cierto es que tiene una contraparte en la escritura médica, tiene un sustento en las ideas fisiológicas, en las ideas científicas de su tiempo.

[51] Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 662. El verso de la *Elegía II* de Garcilaso es el 193.

[52] Andrés Velásquez, *Libro de la melancholia, en el qval se trata dela natvraleza desta enfermedad, assi llamada Melancholia, y de sus causas y simptomas. Y si el rustico puede hablar Latin, ò philosophar, estando phrenetico ò maniaco, sin primero lo auer aprendido*, Sevilla, Hernando Díaz, 1585, f. 64r.

Para algunos, como Huarte y Ficino, las temperaturas inestables y extremas pueden conducir a la elevación del espíritu:

> Sucede igualmente que aquellos que son seducidos por el amor a veces suspiran y a veces se alegran. Suspiran porque se alejan de sí mismos, y se pierden y se destruyen. Se alegran porque se transfieren a un objeto mejor. A veces sienten calor y a veces frío, como aquéllos a los que les invade la fiebre terciana. Y con razón sienten frío aquéllos que han perdido el calor propio, y calor, porque son encendidos por los fulgores del rayo divino. A la frialdad sigue la timidez; al calor, la audacia. Y por esto aparecen a veces tímidos, otras audaces. Además, amando, los más torpes se vuelven más agudos. Pues, ¿quién no ve con muchísima agudeza cuando inspira el rayo divino?[53]

Para otros, como Andrés Velázquez o André Du Laurens, los extremos violentan la *eucrasia* y provocan síntomas que deben ser evitados a toda costa:

> Feare buffeteth him on the one side, & oftentimes dispayre on the other; he is (as *Plautus* sayth) there where indeede he is not; *sometime he is as hot as fire, and vpon the sudden he findeth himselfe as colde as ice*: his heart doth alwaies quake, and his pulse keepeth no true course, it is little, vnequall, and beating thicke, changing it selfe vpon the sudden, not onely at the sight, but euen at the very name of the obiect which he affecteth.[54]

En esta divergencia de opinión se ve, una vez más, la ambivalencia del *amor hereos*.

La influencia entre la medicina y los textos literarios se mueve en ambas direcciones. Las ideas médicas sobre los extremos en tensión que

[53] Ficino, *op. cit.*, p. 39.

[54] Du Laurens, *op. cit.*, p. 118. La descripción es de lo que pasa una vez que el amor ha tomado por asalto todo el cuerpo. Las cursivas son mías.

operan en la melancolía y en el *amor hereos* salen de los textos especializados, se vuelven parte de la cultura y resuenan detrás de algunos de los tópicos literarios más celebres. Y, a la inversa, cuando a los médicos se les acaba el lenguaje científico, regresan al literario y citan, como Jacques Ferrand, a Teócrito:

> My brest, that thou, false Love, hast pierc'd retaines
>
> A heat within't, has empti'd all my veins.[55]

y ante el problema del enamorado como un ser inestable y paradójico, del amor como una enfermedad extrema que algunos creen que eleva el espíritu y otros creen que conduce a la más profunda locura, ante una pasión tan elusiva, cambiante, difícilmente definible, concluyen, como Robert Burton: "these be the companions of louers, and their ordinarie symptomes, as the poets repeat them".[56]

[55] Ferrand, *op. cit.*, p. 12.

[56] Burton, *op. cit.*, p. 601.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES, *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX, I*, pról. y notas Jackie Pigeaud, tr. de Cristina Serna, Barcelona, Quaderns Crema, 1966.

BABB, LAWRENCE, *The Elizabethan Malady, a Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, East Lansing, Michigan State College Press, 1951.

BURTON, ROBERT, *The Anatomy of Melancholy, what it is, With all the Kindes, Causes, Symptomes, Prognostickes, and Severall Cures of it, in Three Maine Partitions, With their Severall Sections, Members and Subsections, Philosophically, Medicinally, Historically, Opened and Cut Up*, Oxford, Printed by John Lichfield, 1621.

COROMINAS, JOAN, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, colab. José A. Pascual, Madrid, Gredos, 1980-1991.

COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe Maldonado y Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1994 [1ª ed. 1611].

DRAYTON, MICHAEL, *Daniel's* Delia *and Drayton's* Idea, ed. de Arundell Esdaile, London Chatto and Windus, 1908.

DUMNIL, MARIE-PAULE, "La mélancolie amoureuse dans l'Antiquité" en Jean Céard (ed.), La folie et le corps, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1985.

DURÁN, MANUEL (ed. y tr.), *Antología de la poesía italiana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.

FERRAND, JACQUES, *Erotomania or A Treatise Discoursing of the Essence, Causes, Symptomes, Prognosticks, and Cures of Love or Erotique Melancholy*, Oxford, Printed by L. Lichfield, 1640.

FERRATÉ, JUAN (ed. y tr.), *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, Seix Barral, 1968.

FICINO, MARSILIO, *De amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, tr. de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 2001.

GARCÍA GUAL, CARLOS (ed. y tr.), *Antología de la poesía lírica griega (Siglos VII-IV a. C.)*, Madrid, Alianza, 1983.

HERRERA, FERNANDO DE, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

HERSANT, YVES (ed.), *Mélancolies: de l'antiquité au XXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 2005.

HUARTE DE SAN JUAN, JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Esteban Torre, Madrid, Nacional, 1976.

HURTADO DE MENDOZA, DIEGO, *Poesía*, ed. de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid, Cátedra, 1990.

ILLADES AGUIAR, GUSTAVO, "Dos pacientes virtuales del médico Francisco de Villalobos: Anselmo y Carrizales", *Cervantes*, 19 (1999), pp. 101-112.

JACKSON, STANLEY, *Historia de la melancolía y la depresión: Desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*, tr. Consuelo Vázquez de Parga, Madrid, Turner, 1989.

KLIBANSKY, RAYMOND, ERWIN PANOFSKY y FRITZ SAXL, *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza, 1991.

LAURENTIUS, ANDREAS, *A Discourse of the Preservation of the Sight: Of Melancholike Diseases; of Rheumes and of Old Age*, translated from French into English by Richard Surphlet, London, Imprinted by Felix Kingston, 1599.

LEVIN, PHILLIS (ed.), *The Penguin Book of the Sonnet. 500 Years of Classic Tradition in English*, New York, Penguin, 2001.

MARCH, AUSIAS, *Las obras de Ausias March*, tr. de Jorge de Montemayor [1560], ed. de F. Carreres de Calatayud, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947.

MÜLLER, *Ingenio y melancolía: Una lectura de Huarte de San Juan*, tr. de Manuel Talens y María Pérez Harguinday, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

PETRARCA, FRANCESCO, *Cancionero*, ed. y tr. de Jacobo Cortines, texto italiano establecido por Gianfranco Contini, Madrid, Cátedra, 1984.

OROBITG, CHRISTINE, *Garcilaso et la mélancolie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

PIGEAUD, JACKIE, "Fatalisme des tempéraments et liberté spirituelle dans l'Examen des esprits de Huarte de San Juan", en *La mélancolie dans la relation de l'âme et du corps*, Nantes, Université de Nantes, 1980, 115-125.

PIGNÉ, CHRISTINE, "Ronsard, le sang et les images", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 67:1 (2005), pp. 47-78.

RONSARD, PIERRE DE, *Sonnets pour Hélène*, ed. de Roger Sorg, Paris, Bossard, 1921.

SPENSER, EDMUND, *The Complete Poetical Works of Edmund Spenser*, ed. de R. E. Neil Dodge, Cambridge, Mass., The Riverside Press, 1908.

SOUFAS, TERESA SCOTT, *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, Columbia, University of Missouri Press, 1990.

VEGA, GARCILASO DE LA, *Obras completas con comentario*, ed. de Elias Rivers, Madrid, Castalia, 2001.

VELÁSQUEZ, ANDRÉS, *Libro de la melancholia, en el qval se trata dela natvraleza desta enfermedad, assi llamada Melancholia, y de sus causas y simptomas. Y si el rustico puede hablar Latin, ò philosophar, estando phrenetico ò maniaco, sin primero lo auer aprendido*, Sevilla, Hernando Díaz, 1585.

WACK, MARY FRANCES, "The *Liber de heros morbo* of Johannes Afflacius and Its Implications for Medieval Love Conventions", *Speculum*, 62:2 (1987), pp. 324-344.

_____, *Lovesickness in the Middle Ages: the Viaticum and its Commentaries*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

WELLS, MARION A., *The Secret Wound: Love Melancholy and Early Modern Romance*, Stanford, University Press, 2007.

TEXTO

José Luis Rodríguez del Corral

La noche de Cipión. Segundo coloquio de los perros

(con varios preliminares y un ultílogo)

Premisa

Muy poco tiempo ha, mi querido amigo José Luis Rodríguez del Corral apareció en todos los medios porque había ganado un importante premio literario. Fue entonces cuando me acordé de que había escrito alguna vez una segunda parte del donoso *Coloquio de los perros* cervantino, es decir, que había transcrito las palabras de Cipión, que Cervantes no llegó a conocer, que se perdieron o que omitió, incluso, como ocurriera acaso con algunos pasajes del *Quijote*. Yo entonces procuré, y he conseguido, que José Luis me permitiera reproducir ese *Coloquio* segundo de manera idéntica a como apareció en su día, porque la difusión del mencionado texto había sido verdaderamente exigua; y le pedí además que escribiera un a modo de delantal a propósito de la ocasión, cosa que ha hecho con toda diligencia y suma inteligencia. Él mismo explica las razones y avatares de su rara invención, por lo que por mi parte sólo diré ahora que la revista *Etiópicas* (de cuyo nombre se acordaría Cervantes por aquello de su venerado Heliodoro, al que quiso emular en el *Persiles*) se complace en grado sumo de reunir en este número los nombres de tan ilustres colaboradores, el mencionado José Luis, a más de los grandes cervantistas Rosa Navarro Durán y Luis Gómez Canseco. Gracias mil a los tres. Sólo recordaré, en fin, que a la vuelta de la esquina, en el próximo 2013, se conmemorará la aparición de las *Novelas ejemplares*, ejemplarmente concluidas con el parlamento de Berganza. Sirva esta parrafada de su compañero para rendir homenaje al libro y su autor.

Valentín Núñez Rivera

Director de *Etiópicas*

A VUELTAS CON *LA NOCHE DE CIPIÓN* Y EL LUGAR DE LOS CLÁSICOS

Hace algunos años, con ocasión del V Centenario del *Quijote*, fui invitado por el Departamento de Filología Española y sus Didácticas de la Universidad de Huelva a dar una conferencia en el marco de unas Jornadas que conmemoraban dicha efemérides en el pueblo de Gibraleón. En ellas se abordaba la obra cervantina desde muy variados aspectos y a cargo de grandes nombres de nuestra Filología. Además eran por entonces tan abundantes todo tipo de publicaciones y por gente tan experta que no sabía qué podría añadir yo que resultara original y no fuera mera divagación o un refrito. Pero como se me convocaba en calidad de novelista, y por tanto mi contribución podía ser irresponsablemente imaginativa, decidí acogerme al propio Cervantes, y tomando la cosa con su mismo sentido del humor, hallar en su obra algún cabo suelto o algún lance que me permitiera una recreación imitando su estilo. No tuve que buscar mucho pues empecé mi indagación por una de sus obras más perfectas: *El casamiento engañoso y coloquio de los perros* y ya no hubo necesidad de más.

Como el alférez Campuzano había anunciado que narraría la historia de Cipión, en justa correspondencia tras haber trascrito la de Berganza, pero que se sepa nunca llegó a hacerlo, pensé que podría cumplir yo esa promesa, y no por talento especial ni por merecimiento alguno, sólo porque era a mí a quien se le había ocurrido y la idea era tan hermosa que ya no se podía faltar a ella. Y como además de lo que se trataba era de celebrar a Cervantes, disponía del argumento de hacer que Cipión se fuera encontrando con algunos de sus personajes e incluso con él mismo, acompañándole por los caminos de modo que por los oídos del can nos hablara de su literatura al tiempo que podíamos contemplarla a través de sus ojos.

Añadí para tejer mejor el hilo de mi relato la figura del médico morisco Román Ramírez, personaje real pero completamente novelesco, que venía al caso pues tenía la habilidad, que jugó en su contra ante la Inquisición, de contar de memoria las novelas enteras de caballerías, sin que les faltara una coma. Con esto y algo de ingenio entre mío y prestado por Cervantes y yendo de su única mano compuse este *Segundo Coloquio de los Perros*, que gustó cuando fue leído como conferencia y que gustó tanto que se convirtió en un hermoso librillo gracias a la generosidad de Luis Gómez Canseco y el editor Dimas Borrego. No quedó la cosa ahí sino que una de las personas que mejor ha leído y comprendido a Cervantes, Rosa Navarro Durán, siguió la broma de dar por

cierto este disparate añadiéndole un ultílogo tan donoso y bien compuesto que yo desde entonces no lo tengo ya por tal disparate, sino por obra atinada y cuerda, inspirada de algún modo sonámbulo por el numen cervantino. Completó el círculo de esta *Noche de Cipión* el profesor Canseco, en su papel de señor de Valmalo, dándole el principio de una Advertencia Penitencial.

Todo esto, tener la oportunidad de escribir algo así, que fuera celebrado y aumentado de ese modo, la publicación, fue un pequeño milagro y no exagero al decir que cuenta entre mis mayores alegrías como escritor, comparable a los dos premios de novela que he ganado.

En España contemplamos a los clásicos con genuina ignorancia o con supersticiosa veneración pero sin naturalidad ni cercanía. No forman parte de nuestro acontecer artístico o intelectual, están metidos en una urna y nos inspiran respeto que es tanto como decir que no nos inspiran, no inspiran ni alimentan nuestras ficciones, sean cinematográficas, televisivas o literarias, no los imaginamos más que en los decorados de cartón piedra del Tenorio, como cosa entrañable y ya pasada, no tomamos lo mucho que pueden darnos para nuestro tiempo, para las obras de nuestro tiempo, al contrario que otros países como Inglaterra, donde las constantes adaptaciones y recreaciones de Shakespeare, de Dickens, de Conan Doyle y de tantos más conquistan a públicos de todo el mundo. Esos autores son fuerzas desencadenadas de la literatura, cuyos personajes se visten con los ropajes de todas las civilizaciones, en cualquier época. Cuando pensé en "continuar" a Cervantes desde luego temí si no sería una impertinencia, una osadía, pero me convencí de que era todo lo contrario; tratarlo sin veneración ni reverencia, sin más respeto que el que nace de la cordial amistad, era la mejor manera de prestarle homenaje.

Los clásicos, y especialmente Cervantes por ser el mayor de nuestra lengua y por la variedad dramática de su obra, no están sepultados en una urna, aunque así lo parezca en el olvido general, sino apresados en una botella como el genio de Aladino. Y si se les libera, si su fuerza se desencadena también pueden otorgar deseos. A mí Cervantes me otorgó éste de añadir una nota a pie de página a una de las mejores novelas que se hayan escrito nunca. Es para mí más motivo de contento que de orgullo, y es antes que eso, una dádiva, un don: el de la despreocupada confianza en mi tarea como escritor, porque sé que por mucho que el valle se llene de sombras yo nunca caminaré solo, iré con

Cervantes y estaré siempre entretenido, iré con él y con sus quijotescos seguidores, como Rosa Navarro Durán y Luis Gómez Canseco.

José Luis Rodríguez del Corral

Amigo de Cipión

La noche de Cipión

Segunda e incompleta parte del
Coloquio de los perros

Chanza literaria compuesta por
José Luis Rodríguez del Corral

Con un lúcido ultílogo de Rosa Navarro Durán
y una advertencia penitencial desde
el Señorío de Valmalo

Para que las ideas que sólo son propósitos lleguen a buen puerto y se plasmen es necesario el esfuerzo y la buena disposición de mucha gente. *La noche de Cipión* no ha sido una excepción para esa regla. En el camino que ha seguido hasta llegar al papel impreso, ha tenido la suerte de topar primero con la liberalidad y buen hacer de Dimas Borrego Paín, que caviló lo suyo, hizo y deshizo hasta dar materialidad y forma al libro definitivo. Luego aparecieron Lorenzo Díaz y Noel Díaz en Artes Gráficas Bonanza. Noel perfiló el diseño con destreza y elegancia; Lorenzo lo acogió con toda la generosidad del mundo y dispuso sus prensas para que Cipión viera la luz y llegara a los lectores como ya había hecho su hermano Berganza en 1613. Si no estuviera agradecido por tanto rumbo y amabilidad, el perro sería el que suscribe.

©
José Luis Rodríguez del Corral
Rosa Navarro Durán
Luis Gómez Canseco

ISBN
84-60982-94-7

Dep. Legal
H - 285 - 2005

Impreso en España
Artes Gráficas Bonanza, S.L.

Advertencia Penitencial

El de Valmalo

No fue bastante con que el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda saliera al monte a aguarle la fiesta al pobre manco hurtándole a su caballero contra todos los fueros de las letras. Tenía que venir José Luis Rodríguez del Corral a soliviantarle los perros. Pero si el de Tordesillas se nos figura avieso, retorcido y malintencionado, a este manilargo de nueva horma le queda ajena cualquier intención de importunar a nadie, pues no viene, como otros, injuriando al contrario, ni tachándole de viejo, murmurador, pobre o mal contentadizo. Tampoco ha querido usurparle la autoridad de su Coloquio y, con ella, la fama y los dineros, que aquí hay pocos. Téngase en cuenta, además, que no es lo mismo birlar un caballero entero con su armadura toda, caballo, dama y escudero, que afanarse un par de chuchos que andaban sin dueño, porque, a lo que sabemos, el tal Cervantes anda bien muerto y enterrado, por más que los fastos y refastos parezcan desdecirlo. Bien es verdad que el autor primero de la *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza*, perros que fueron del Hospital de la Resurrección, anunció su intención de escribir la historia y plática de Cipión cuando hubiese visto que la otra, la del can Berganza, se creyera o, a lo menos, no fuera despreciada. Pero, por más indagaciones que se han hecho, no se ha podido hallar indicio o noticia de ella. Así que aquí vino don José Luis Rodríguez a remediar la falta y a poner en claro la vida y milagros, si los hubo, del cínico Cipión.

Señores del jurado, si no disponen de un coeficiente intelectual insultantemente bajo y si lo arbitrario de su vanidad les permite todavía admirar la inteligencia ajena, no consientan que sus amigos se lo cuenten, ni lo remitan a una vida futura: dejen lo que estén haciendo y metan mano y ojos a *La noche de Cipión*, que comienza también con otro sueño, hijo o hermano del que tuvo alférez Campuzano, que ya saben que en la república de los sueños los ciudadanos son libres, los perros hablan y los orgasmos se multiplican. Si todavía no lo han hecho, olviden el cuerpo que les espera en el lecho, renuncien por un momento al sacramento de la confesión y escuchen los razonamientos y avatares de estos dos perros cabales antes de que sea demasiado tarde, pues –lo dijo el otro– el tiempo es breve, las ansias crecen y las esperanzas menguan.

El que lo haga tendrá puntual noticia de aquello que el señor Rodríguez, digo, del Corral, recuerda de la invención del gozque. Allí topará con un Sancho Pan-

za medroso y muelle, pero ya atento escuchador de caballerías, con un hidalgo vecino suyo, famoso porque vendía tierras para comprar libros y con el que habría de echarse al campo, dejando a Cipión desamparado. También tendrá noticia de Román Ramírez, a quién luego la tradición le atribuyó la propiedad de un perro sin rabo, pero que dejó intacto al nuestro y le dio, por más gala, el nombre sonoro, romano y estratego de Cipión. Tenía este morisco, por crónica fidedigna, dispensa expresa para trasegar morapio, y algún trago hubo de compartir con un manco rubión y cautivo antiguo, al que dejó en herencia al chucho recién cristianado. De entre las líneas escritas, les saldrá también al paso el jaco Rocinante antes de alcanzar fama, el guitarrista Molina, Tomás Rueda, el capitán Valdivia y otros muchos que aquí decir no cabe.

Como eclesiástico prebendado, les pido que no juzguen al autor por la ley del encaje y que, si lo hacen, no le condenen ni a él ni a su obra, que son buenos los dos y han venido al mundo para alivio de penas. Y si el licenciado del Corral, con perdón sea escrito, peca de rijoso, es culpa de las sonrisas horizontales y verticales que las mozas le dispensan. Por lo demás, les ha de servir de testimonio en su favor el hecho de que él mismo fuera mártir de la literatura, pues el día en que dio a conocer *La noche de Cipión* no se encontraba en toda su gracia, acaso por las alegrías de la noche anterior, que le hicieron entender que eran los montes llanos y los mares secos. Quiero decir que acudió al mismo remedio que el morisco Ramírez, porque los hombres de letras usan de la sed igual que los otros e incluso un punto más.

Otras muchas virtudes adornan a este prójimo, erudito en las hierbas que pisaba de puntillas el caballo de Atila; y de entre todas ellas, la mejor y más admirable son sus pasmosos poderes con los libros, a los que doma con mano de lector y sabe escuchar con paciencia de jardinero chino. Es bien sabido que los libros engendran libros y a ese embarazo debemos éste que sale nuevo, breve y pulido. No le nieguen la lectura; y a su padre, san José Luis Rodríguez del Corral, concédanle el premio y la alabanza, que bastante ha hecho con dar gusto y pasatiempo bien casi una hora a aquel que con atención lea esta dulce y agradable historia. Que no es poco.

La Noche de Cipión

Segunda e incompleta parte del *Coloquio de los perros*

José Luis Rodríguez del Corral

No podía yo dejar de sumarme a estos fastos cervantinos, y en cuanto recibí una invitación acepté sin dudarlo ni arredrarme ante la saturación en que consisten hoy las efemérides. Mas cuando puse manos a la obra y empecé a imaginar qué podría decir de Cervantes me sentí abrumado por el torrente de artículos, conferencias, libros, opiniones y actos varios con que se le festeja o se le persigue, que no tengo yo muy claro cual es el objetivo de todo esto, pues se conmemora éste tan prolijamente que poco quedara por decir en los próximos años. Y es que hay en los medios que dominan el mundo una incontrolable tendencia a la sobredosis que espanta más que admira, y que me hace pensar si no estaremos todos hoy más locos de lo que lo estuvo don Quijote en su tiempo, viviendo en un sinfín de fantásticas ilusiones que poco tienen que ver con la manchega verdad de la vida.

En fin, estaba abrumado, como os digo, y aún acojonado, si me permitís esta expresión tan poco culta. ¿Qué podría añadir yo entre tanto sabio? Iban pasando los días y conforme se acercaba esta fecha crecía mi incertidumbre y mientras más hojeaba y leía quedaba más paralizado, que no acababa de decidirme entre unas y otras ideas de las que se me ocurrían, ni tampoco a arremeter en tropel con todas ellas. Una noche, tras mucho cavilar, comprendí que de este embrollo sólo Cervantes podría sacarme y me eché en mi diván a leer la que quizá sea su obra más perfecta: *El casamiento engañoso y coloquio de los perros*. Resultó la lectura tan grata y serenó de tal modo mi ánimo que fue concluirla y quedarme dormido como un niño. Di entonces en soñar un sueño, tan vívido y carnal, que aún ahora que le recuerdo al escribirlo me parece mentira que lo fuera y dudo si, en efecto, no estuve en el Hospital de la Resurrección de Valladolid, postrado en un jergón, hace cinco siglos y algún año.

Sin duda la imaginación de esta novela ejemplar que allí transcurre, se había apoderado de mi caletre y lo señoreaba induciéndole esa visión. Porque claramente veía a los habladores canes, Cipión y Berganza, con las cabezas juntas, enredados en su plática, aunque no al alférez Campuzano, que los escuchó por primera vez. Pues no era ya la noche en que el alférez oyó como Berganza contaba su vida a Cipión, provistos ambos perros del fabuloso don del habla, sino la segunda, la noche en que Cipión prometió contarle su historia a Berganza.

Esto fue lo que oí, y si este relato, como el primero, no mueve a la admiración a cinco nuevos siglos, es por culpa de mi oído, que gobierna mi lengua y mi mano, y no supo entender lo mucho que allí se contaba ni sabría reproducir la galana manera de expresarlo; las profundas pero amenas razones de los canes cervantinos quedan como entristecidas y pobres en la traducción de mi talento, pero, si algo permanece de lo amado en quien ama de verdad, así espero que alguna huella quede aquí de la admirable manera en que Cipión se expresaba, y si no a cien años, pueda entretener por un rato a unos amigos.

Salí de aquel lance con dos o tres pedradas que todavía me duelen –decía en aquel momento Cipión que debía llevar ya avanzado su relato– y llegué medio muerto ya de atardecida al lugar de un labrador al que conmovió mi desastroso aspecto y mi mansa quejumbre. Me dio cobijo y algún hueso que roer, admitiéndome generosamente en su pobreza. No era ésta tanta que no tuviera, en la lanzada de tierra seca que era su reino, un huerto regado con trabajo, un corral con algunas gallinas y capones y un pollino que dormía en lo que no se podía llamar establo, porque era habitación de la casa y estaba allí como adoptado. Sancho Panza era el nombre de aquel rústico.

–Buen nombre –interrumpió Berganza–, que parece que con él se explayan las carnes, y donde el amo es gordo son felices los criados y nunca faltan huesos, ni despojos, ni restos de buenas gachas.

–Mira, Berganza –contestó Cipión, para mí que algo mohíno–, no hemos de avanzar si a cada paso cortas el hilo de mi relato con semejantes observaciones, y si es cierto que la pasada noche te interrumpí a menudo, con vistas a abreviar tus digresiones, te has cobrado ya de sobras esa deuda en lo que llevo hablado, así que por tu madre déjame proseguir y estate atento y mudo.

–Tumba soy, que por la boca muere el pez y en boca cerrada no entran moscas.

Suspiró Cipión a esta respuesta tan humanamente, que más que perro parecía alguacil o médico o maestro, gentes destinadas a la vana tarea de corregir lo incorregible, y sin reprender más a su locuaz compañero fue adelante con el cuento de su vida.

–Era este Panza que digo hombre aficionado, como tú, a expresarse con refranes, y tenía dellos tan nutrido arsenal que para cada ocasión disponía no de uno sino de tres o cuatro, atados unos a otros como ristra de ajos. Apoyado en esta infinitud de coletillas charlaba por los codos, que era admirable que tuviera tantas palabras hombre sin ninguna letra. Más ocioso que esforzado, atendía a su terruño lo justo para ganarse el sustento, conformándose con lo que hubiera, poco o mucho, en lo que en su simpleza se mostraba más filosofo que todos los del mundo. Era el goce de sus días encaminarse las tardes de buen tiempo a un ventorrillo cercano a escuchar los cuentos y conversaciones de los arrieros y gentes de paso y, sobre todo, a oír leer al ventero, que guardaba varios novelas de caballería en una maleta olvidada en su venta por algún viajero, y como había sido criado de estudiante en Salamanca presumía de elocuente y con los libros lo era. Se reunía en su derredor un coro de gentes humildes, mozos de mula, se-

gadores, buhoneros, mozas de allá voy por los caminos, que se quedaban en un silencio casi religioso y encantado para oír las aventuras del Caballero de Febo o Ciringolo de Tracia, con todas sus batallas tremebundas y accidentados amores. Con eso se pasaban embebidos las noches de verano, entre el cri cri de los grillos y bajo cúmulos de estrellas, como si estuvieran viendo mismamente reflejadas en un lienzo las figuras de héroes y de damas y los contemplaran moverse y hablar y combatir y enamorarse por prodigiosos palacios y selvas oscuras.

Tanto puede la imaginación entre los hombres, hermano Berganza, y tan grata les resulta, que mil veces prefieren lo ficticio a lo verdadero, lo maravilloso a lo prosaico, y en su embeleco ya no cuidan de mirar lo que tienen delante de los ojos sino fantásticas visiones con las que pueden llorar sin pena y reír a todo gusto, tan instantánea y cabalmente como no les ocurre con las propias alegrías y sufrimientos.

–¡Tate con las digresiones! –intervino Berganza–, que yo estaré callado en tanto tu narración sea tan lineal como tú querías la mía. Y no digo más.

–La razón te doy –concedió noblemente Cipión– por más que seamos perros y tú no puedas recibirla ni yo dártela. Pero sea.

De todos los que allí se reunían no había oidor mas atento y embaucado que mi buen amo de entonces, Sancho Panza, que mucho se gozaba de que hubiera tales formidables caballeros por el mundo, desfaciendo entuertos, liberando doncellas y socorriendo menesterosos. Y tal que debía llegar el tiempo en el que vieran a alguno por aquellos campos de Montiel en su caballo. Mientras tanto él se contentaba con comerse dos morcillas oyendo aquellas concertadas razones y decires cortesanos, que tanto le placían que cuando volvíamos a casa enhebraba disparatados discursos dirigidos, como si fuéramos personajes de su comedia, ya a su borrico, ya a mí que le iba al paso. Cavilaba que de encontrar a uno de estos caballeros bien podría acompañarle como su escudero, o su criado, que no era él hombre de escudos ni otras armas defensivas u ofensivas, y así participar desde su humildad en aquellas aventuras de tanto provecho y gusto, que ya sabría él hablar con duques y marqueses y aún con reyes y princesas imperiales si hacía falta. No reparaba en que, cobardica y comodón como era, mal podría llevar aquella vida de batallas, aunque bien es cierto que en estas novelas jamás se alude a las miserias y trabajos de semejante condición. Él sólo pensaba en los fastos y las glorias, que bien podría caerle de aquella abundancia alguna migaja; en cuanto a los peligros y guerras, para eso estaban los caballeros y era su obligación, como la suya de villano era servir y no estorbar, que a lo de callar no estaba dispuesto así le cortaran la lengua.

Aunque me llevaba consigo esas noches porque le hiciera de guarda, lo más del día me dejaba en el corral cuidando a las gallinas, mientras él se iba de mañana a sus quehaceres y tarde sí tarde también a platicar con un hidalgo vecino suyo, famoso porque vendía tierras para comprar libros, desprendiéndose de fanegas de las de buen trigo y laderas de cerezos para adquirir palabras y palabras, de las que estaba el hombre tan lleno que amenazaba reventar. Novelas leía el hidalgo, que le intoxicaban más que el ungüento a las brujas, y como ellas sobre las escobas, bien es verdad que sin refregarse tanto, volaba él a horcajadas en la

espartana silla en que leía, dando mandobles con que matar de un solo tajo doscientos malandrines. Sí, Berganza, que te veo asomar el refrán en el tembloroso belfo o en el hocico temblón, que viene a ser lo mismo: Dios los cría y ellos se juntan. Eran el villano y el señor tal para cual, y se entusiasmaban tanto el uno al otro, que dieron en llevar a cabo sus quimeras y se echaron al campo como caballero y escudero, pareja tan cómica que dio mucho que reír en los pueblos de la Mancha. Sancho llevó su rucio, ante la renuencia del hidalgüelo, cuyo nombre no se me acuerda porque no le conocí, pero por mí no pasó porque no debía haber perro en aquellas aventuras. Así que me quedé en la casa tan aburrido que decidí dejarla y una buena tarde tiré para la venta por si allí encontraba quien me llevara consigo.

Cuando llegué a la venta, la encontré alborotada por un extraño personaje que había llegado hacía poco para alojarse en ella. Se hacían en el patio lenguas de él, más murmuradoras que francas, y unos le tenía por embaucador de gran estilo, otros por un sabio de Oriente, ya que era patentemente morisco, aunque tan español como cualquiera que ni sabía otra lengua ni había salido nunca del país. Otros en fin, le tenían por mago, mas todo eran conjeturas basadas en su aspecto y en una fama más embustera y mal recordada que de costumbre. Un caballerete que andaba por aquellos andurriales en averiguaciones de unas tierras que pensaba recibir de herencia, afirmó que ya lo había visto antes, en casa de su tía en la Corte:

–Es médico –prosiguió– o curandero tan bueno que por médico se le tiene, pero esa es sólo una de sus habilidades. No os digo más que se sabe de memoria todas las novelas de caballería que se han escrito y las dice de corrido tan en su salsa y en su punto y en su coma que le he oído yo contar el *Amadís* en el salón de mi tía, sin papel alguno delante, durante más de cinco horas, sin perder el hilo ni un momento. Pero lo más raro del caso es que no sabe leer ni escribir, según después he sabido, y entre esta contradicción de saberse libros que no ha podido leer, y sanar enfermos con remedios que sólo él conoce, tiene de fama de nigromante y tratador de tú a tú con el demonio.

Creció con estas palabras la expectación de los que allí se encontraban y para cuando bajó el morisco de sus aposentos, dejando en ellos a su mujer y a su hija que llevaba consigo, todos le prestaron atención y varias voces le invitaron a sumarse al corro que en el patio de esa venta ya sabes que se hacía. Llevaba un traje cristiano de buena hechura, pero sobre él un albornoz de rayas blancas y negras y en la cabeza un casquete moruno. Era de mediana estatura y buen semblante, con bigote lacio y negro en el rostro moreno y ojos negros chispeantes y agudos. Movía las manos cadencioso al hablar y aceptó la invitación con cortés agradecimiento.

No tardaron los contertulios en hacerle preguntas como si de él nada supieran y a todas contestó con franqueza. Se llamaba Román Ramírez, hijo, nieto, bisnieto y tataranieto de moriscos españoles. Había sido su abuelo médico de renombre, al que recurría la nobleza y aún el rey, y de él aprendió los rudimentos del arte de la medicina y las propiedades de las plantas. Iba a Argamasilla, llamado para atender a una señora recién casada que sufría desbocamientos del

pulso y profundos desmayos, para lo que no se encontraba causa ni se veía conclusión, salvo la muerte, aunque él confiaba en salvarla como a otras. Aceptó el vino que le ofrecieron, en lo que pareció no ser muy quisquilloso con los preceptos de su fe, y a uno que se lo dijo le replicó que como mahometano español tenía antigua dispensa para beber lo que quisiere, siempre que lo hiciera con moderación; además como sanador, que prefería este título al de médico, afirmaba que el vino era un cordial y tonificaba el ánimo dándole su pellizquillo de alegría, cosa tan necesaria al bienestar del cuerpo. Eso sí, de las chacinas no probó ninguna, conformándose con el queso, y si alguna cogía de las que le arrimaban era para echármela a mí, que le estaba tan atento como el que más de la reunión.

No fue remiso el ventero en sacar lo de las novelas ni se hizo el Ramírez de rogar para contarles una aventura del sabio Turpín en la Floresta Encantada que los tuvo embobados más de dos horas. Pues era extremado su arte de narrador, se adornaba con toda clase de gestos y hacía distintas voces, desde la aflautada de la doncella a la tonante de los magos, y hasta el fragor de las batallas y el relincho de los caballos parecía que los imitaba o es que se oían a través de sus palabras como si los imitara. Quizá le viniera esa pericia por lo de moro, que es fama que son muy dados a los largos cuentos engarzados unos con otros, como ocurre con estas novelas de caballería. Acabó la historia y todos le felicitaron en extremo, quedándose muy admirados con él y, al poco, cada mochuelo se fue a su olivo. Yo miraba dónde echarme cuando el morisco, que arreglaba sus asuntos con el ventero, me llamó y acudí todo buena voluntad. Me tocó la cabeza y me miró los dientes preguntándome si no tenía amo, yo le lamí las manos para indicarle que él lo era. Así que me adoptó como suyo y me llevó a su cuarto para que le guardara la puerta, pues tenía para ello buenos motivos.

La hija que le acompañaba no era suya, ni de su mujer, sino que era su segunda esposa, tomada de acuerdo a la Ley Coránica con el permiso de la primera, en tan santo matrimonio para ellos y su Dios, como los que se bendicen en las iglesias de acá, de pareja en pareja. No les costaba nada el fingimiento, ambas se amaban tiernamente, como pudieran hacerlo una madre y una hija, pues una pasaba de los cuarenta y la otra no llegaba a los veinte. En cuanto a él, trataba con cariñosa deferencia a la primera y con paternal solicitud a la segunda, teniendo con toda naturalidad comercio carnal con las dos. Mi papel era alertar la presencia o siquiera el paso de cualquiera al otro lado de la puerta y lo cumplí fielmente pues jamás los sorprendieron. Ya admitido en la familia, al día siguiente nos pusimos en camino y con ellos fui a Argamasilla igual que a otros lugares. En todos se comportó con mucho sentido común y ningún prejuicio, utilizando tanto su sabiduría de las pasiones humanas como sus conocimientos de herbolario. Estos eran considerables aunque no hubiera estudiado el *Dioscórides*. Los compendiaba en aforismos de arcaico lenguaje, rimadas recetas que describían los efectos de las plantas benéficas o nocivas, auténtica herencia recibida de su abuelo sin que mediaran papeles. Todo en este hombre era asunto de memoria, y tan compuesta y entrenada la tenía que se la representaba como un palacio con numerosas estancias donde con todo orden alojaba los recuerdos y los tomaba cuando quería. Aquello era en verdad prodigio, pero de la disposición natural y el ejercicio frecuente, no de pactos maléficos, que en el tiempo que con él estuve no apareció el diablo ni falta que le hacía.

Me tomó gran cariño y yo a él. Como tengo grande la cabeza y cierto porte noble me puso este nombre de Cipión que llevo, por no sé qué general romano, con el que he ido pasando después de un amo a otro. Mi buena disposición le indujo a asociarme a su industria y aprovechando mi buen olfato me adiestró en oler enfermedades. Me acercaba la orina de uno y si reconocía tal o cual olor de los que me había enseñado, gruñía o ladraba de una manera o de otra, según fuere. Lo mismo hacía directamente con los enfermos, sobre todo con las señoras, a las que en muchas ocasiones él no podía auscultar directamente. Yo las olfateaba donde él no podía tocarlas. También en sus narraciones le ayudaba, mostrándome tan expectante e interesado como si oyera distintamente cada palabra que decía, con lo que causaba admiración, que crecía cuando, a gestos que teníamos convenidos, ladraba o aullaba en algún momento del relato, sobre todo en las aventuras nocturnas y en las bataholas.

Con esto que llevo dicho te puedes hacer una idea, amigo Berganza, del superlativo ingenio de Ramírez que en todo estaba destinado a hacer más llevadera la vida de la gente, empezando por la suya propia, y curaba a veces más con sus recitadas novelas que con ungüentos ni emplastos, pues ahuyentaba los pesares maravillando los ánimos, que no es sino una la salud del cuerpo y la del alma.

–Bien dices, Cipión –interrumpió Berganza–, que ya referí anoche que cerró la autoridad los teatros de Madrid y tuvieron que abrirlos de nuevo por las quejas de los hospitales, que se atiborraron de enfermos que con esa diversión se sentían sanos y sin ella se sentían morir.

–Oportuno has estado en esta ocasión, Berganza, y la dejaré pasar. Unos lindos meses estuve con Ramírez, como te decía, mas al cabo todo se torció. Una noche que estábamos en una posada en el camino que va de Madrid a la Andalucía lo prendieron dos familiares del Santo Oficio que ya hacía tiempo venían tras sus pasos.

Como en otras ocasiones, a invitación de uno que conocía su fama, había contado mi amo una aventura a un pequeño círculo de viajeros y tras concluirla departía con uno de ellos, manco y tirando a rubio, muy interesado en cómo podía contar tan largos pasajes y recordarlos en buen orden. Cuando le respondía que tomaba de ellos sólo la sustancia y los distintos nombres y luego los componía siguiendo el modelo en que todas estas historias están hechas, entraron los de la Inquisición, vestidos del color de la desgracia. Dieron voces de ¡Tente!, y tras preguntar a mi amo si era quien pensaban lo apresaron. Saqué entonces yo los dientes y ellos las espadas. Rugí y ellos maldijeron, y si no perdí allí la vida fue porque mi amo dijo: «¡Tate, Cipión! ¡Afuera!». Y yo entendiéndole salí por la puerta a escape, pensando que él me seguiría. Pero no pudo hacerlo, que tenía dos piernas y no cuatro patas. Me oculté en las cercanías y vi como lo sacaban con sus mujeres. No he vuelto a saber de él y adonde lo llevaban no creo que le esperara nada bueno. Pasé la noche al borde del camino, lamentando mi soledad y la buena compañía que había perdido. A la mañana acertó a pasar por allí el manco de la venta y como hablando con Ramírez me había parecido hombre discreto y afable, me acerqué a él por ver si me quería.

–Anda, ¿pues no eres tú el perro del morisco? Bien que huiste ayer de la justicia. Sí ya veo que eres tú. Cipión te llamó tu amo, que para perro es nombre bueno.

Yo asentí alegre a mi perruna manera, que aún sin habla como esta noche me tengo por expresivo.

–Bueno, Cipión, prófugo andas, que es mejor que preso. Bien te comprendo que cuando fui cautivo no tenía otro pensamiento que la fuga. Eso sí, te has quedado solo, como solo voy yo, y ya que despejado pareces, como le cuadra a perro de mago, si te place andaremos juntos esta jornada

–Fue decírmelo y besarle los pies. Porque tenía los ojos alegres y dulce el hablar, que era conocerle y querer irse con él al fin del mundo. Llevaba a pie, de las riendas, a un caballejo con pinta de filósofo antiguo, es decir, más astroso que otra cosa, al que trataba con cariño y aliviaba de su peso siempre que podía. Le llamaba Rocinante, sin duda en plan de guasa, porque mejor le hubiera llamado Rocinete o Rocinillo, y es que era hombre burlón y metafórico, y se alegraba disfrazando con nombres rimbombantes las cosas más corrientes de la vida. Echamos a andar, él tarareando una cancioncilla, yo siguiéndole el paso tan atento y pendiente, que empezó a hablarme como si fuera persona. En esto vi que, salvando condición y calidades, se parecía al rústico Panza y, como éste, no podía dejar de hablar así lo escuchara sólo su perro.

–Mucho me hubiera gustado conversar más con tu amo sin ser interrumpido –me dijo–, pero lo haré contigo ya que él no está. Que si se dice que el perro es el mejor amigo del hombre es porque escucha siempre y no replica nunca. A más que a Rocinante lo tengo tan charlado que no me da crédito ninguno. Y es que estaba pensando, Cipión –y yo alzaba la cabeza para verle los ojos de miel y la sonrisa bajo el dorado bigote– en lo que me dijo tu morisco, que reinventaba las novelas que oía porque se había adueñado de la sustancia y el modelo en el que estaban hechas. Y es cierto que del *Amadís* acá, y aun antes, todas están hechas de la misma matriz, son como el cuento que se cuenta muchas veces a los mismos niños variándolo en esto o en lo otro para que parezca nuevo sin serlo. Por más que eso no les disgusta; al contrario, quizás si variaran mucho les gustara menos. Igual sucede con los otros libros de entretenimiento, como los de pastores; y hasta los de pícaros, con ser tan nueva su invención, cálcanse todos del *Lazarillo*. Tampoco coinciden nunca, como mundos en las distintas escalas del cielo que no pueden encontrarse. Así que no hay caballeros en las églogas de los pastores, ni suenan los caramillos de estos en las batallas, y mucho menos corretean, o cabalgan, perdón, por las sórdidas calles del mal vivir. Así que si uno desea estirar las piernas del entendimiento y darse un paseo por el reino de la imaginación, lo encuentra dividido en parcelas excluyentes.

–Guau –dije yo a todo eso, convencidísimo por sus razones

Veo que te place, perro sabio, pues bien, no sería mala traza romper esas barreras y dejar libre el campo para que la crudeza de la realidad se enfrente a la estampa de la fantasía; y tengo para mí que de hacer esto saldría una manera nueva de contar historias, una invención como lo fueron éstas en su tiempo, pero más completa que cualquiera de ellas, porque las comprendería todas sin parecerse a ninguna.

Interrumpió en este punto su soliloquio porque topamos con una fuente bien arbolada y tuvo gana de beber y reposar un poco. Había allí un desmontado ca-

ballero templando una guitarra y fue vernos y dejarla para irse hacia mi nuevo amo diciendo a grandes voces:

–¡Pero no es posible! ¡Si es mi señor Miguel! ¡Cuánto bueno! ¡Qué alegría!

Dióle al tiempo un gran abrazo, no más que si fueran hermanos y llevarán años sin verse.

–Yo también me alegro, amigo Molina. ¿Por qué sois vos, verdad? Que a veces con la edad la memoria me juega malas pasadas.

–¡Pues claro que soy yo! Y qué es eso de la edad, si estáis hecho un pimpollo.

–Eso sí que es exageración de sevillano

–Puede ser. Pero venid acá y sentémonos bajo esta sombra. Bebed de la fuente a chorro, que está el agua fresca y rica. ¿Os acordáis de aquellas mañanas de primavera, cuando enramábamos barcas con los amigos para pasar el Guadalquivir hasta la isla de la Cartuja, cargados de cestas con comida y botellas de mosto? Aquello era reír y holgarse, que se nos caía el sol por los balcones de la tarde en el plazo de un suspiro. Como si fuera ayer recuerdo los relatos que improvisadamente contabais de lo que veíais por las calles, como aquel del Patio de Monipodio, o el de aquellos dos pilluelos, el Rinconete y el otro que no me acuerdo del nombre. Y las parodias caballerescas que inventabais, con aquel mote que me pusisteis: El Satánico Caballero Moscovita, por no más que tener el pelo tan negro y los ojos azules y mi poquitín de mala lengua.

–Mala lengua, pero buena voz. Que no he olvidado los arrobados ratos oyendo vuestras seguidillas y romances. Veo que seguís con la afición ya que lleváis guitarra.

–No puedo abandonarla pues no hay mayor placer que la música, aunque a veces la escondo porque no parece conveniente a secretario de escribano, que en eso también sigo. A vos os veo muy bueno, sin exageración alguna. Risueño traéis el rostro como el que tiene motivos de alegría.

–Pues no los tengo, pero lo estoy. Ando de recaudador de la Armada, que es oficio ingrato donde los haya, y voy y vengo rindiendo cuentas imposibles. Con todo me contento con esas mismas fantasías que recordáis, y con otras muchas que he ideado desde entonces. Y ya veis, después de veinte años de dar por abandonadas mis aspiraciones literarias, han reverdecido en la madurez, y se me vienen de la cabeza a la pluma esas historias tan sencillas y libres como las horas del tiempo aquel que pasábamos en la Cartuja. Así que es verdad que soy pimpollo pues estoy en edad de merecer, aunque le rasque a los cincuenta ya la espalda.

–Eso sí que es grande. ¡Que sale de nuevo el autor de La Galatea al campo de la Literatura, ahora con toda la tropa de la picaresca y la caballería! Ya os tengo dicho que para mí no hay mayor ingenio que vos en toda España y habréis de demostrarlo como Cervantes que sois.

–Que vos lo veáis, buen Molina, la verdad es que me estoy entreteniendo tanto que creo que a todo el mundo habré de resultar entretenido.

–De eso a mí que os conozco no me cabe duda alguna. Escribid en buena hora y dad maravillas al mundo.

Siguieron en esa conversación y al poco tomó la guitarra el músico Molina y con los sones me quedé dormido. No estaba cuando desperté, ido supuse a sus quehaceres de escribano, y ya mi amo se disponía a montar en su Rocinante, por ver si aligeraba el paso. No trotó mal el caballejo, ni yo le iba a la zaga, feliz de estirar las patas a mi gusto, mientras cantaba el jinete una canción de sus tiempos de soldado, con peor voz que su amigo, pero con mucho brío, tan contentos los tres como si acabáramos de conquistar el Potosí. No duró mucho aquella gallardía, que al poco volvió Rocinante a su paso acostumbrado, más ceremonioso que otra cosa, y nuestro señor al mudo embeleco de sus imaginaciones, riéndolas tan abiertamente que debían ser de sobrada gracia.

A eso del filo de la tarde dimos con una pareja en la que uno parecía soldado y el otro bachiller, pero ambos iban a Flandes a probar la fortuna de las armas. Mi amo, que olfateaba las aventuras mejor que yo las longanizas, sonsacó al que parecía bachiller de modo que le contó la historia más disparatada que pueda oírse. Era graduado en Leyes por Salamanca y se presentó como el licenciado Rueda. Según él, a causa de un bebedizo que para enamorarlo le dio una suripanta, enloqueció de todo punto y de la más singular manera. Se despertó del desmayo al que le indujo el tóxico convencido de que era hombre de vidrio y no de carne, y que de vidrio tenía la cabeza y el cuerpo y aún los pelillos de la barba. No permitía que nadie se le acercara no fuera a romperle, dormía hundido hasta el cuello en un pajar, pues decía que era la más segura cama para su vidriesca naturaleza. No hubo manera de hacerle entrar en razón aunque porfiadamente lo intentaron sus amigos, pues era inmune a la evidencia y así le hicieran sangre y le mostraran la herida él seguía erre que erre. Le dieron entonces por loco y lo dejaron a su aire. Se hizo público su desvarío y se convirtió en persona famosa, más cuando sólo en el delirio del vidrio tenía alteradas sus facultades y en todo lo demás respondía admirablemente. Su tino en todo tipo de pareceres contrastaba de tal modo con su locura que le granjeó infinidad de admiradores que estaban atentos a sus dichos, los cuales no podían ser más sabrosos, como debidos a su notable entendimiento y a la libertad de su demencia. Así estuvo un tiempo pero al cabo sanó. Y es que vino a verlo, enterado de su caso, el fraile aquel que inventó una lengua por señas para los sordos, hombre eminente que lo curó sin que se sepa cómo. De todo esto que contaba daba fe el capitán Valdivia a cada momento y juraba y aún decía que le sacaría el alma por las narices al que dijere lo contrario. Reía mi señor Miguel, muy interesado en el cuento, y preguntó al licenciado como habiendo adquirido tanta fama como iba ahora en busca de ventura. Suspiró el vuelto en sí para decir que desde que se supo que no era loco ya nadie le hizo caso ninguno, así dijera cosas más notables que antes y, en verdad, dijera lo que dijese. De modo que si con la locura le llegó la prosperidad con la cordura lo había abrazado la miseria. No podía mantenerse y se había decidido a ir a la guerra con el capitán y valerse de sus brazos ya que su ingenio, si no era de loco, de nada le valía.

–Pues que Dios os los cuide, los brazos, digo –respondió mi amo– que si es gran honra perder uno por nuestra patria también es gran fastidio vestirse sólo con una mano.

Rieron los dos con esto y se despidieron cortésmente para picar espuelas, pues el paso cansino de Rocinante les retrasaba.

–He aquí un cabal ejemplo de como son las cosas, amigo Cipión, –dijo volviendo al remedo de diálogo que tenía conmigo–, se les da a los locos el crédito y la licencia que los cuerdos no tienen. No hay discurso de demente, con que tenga su poquito de ingenio, que no parezca más sincero y sabio que ningún otro. Así que quien tenga deseos de ser oído y quiera ser libre para hablar no tiene más que volverse loco, o inventarse uno. Gran favor me ha hecho con su relato este licenciado, al que desde ahora mismo bautizo como Vidriera, y con ese nombre he de llevarlo a los papeles. Barruntos tengo de algo grande, perro amigo, que sólo a tu falta de entendimiento puedo decir las muchas esperanzas que tengo puestas en el mío. Fui un soldado sin recompensa, un escritor sin éxito, un solicitante sin solicitudes y ahora soy un recaudador sin recaudo y un pobre de solemnidad. Pues de todo eso se me dan tres higas. Que se me va llenando el pecho de una historia como jamás se contó ninguna otra, dónde el ingenuo encuentre su risa y el sutil su lección, que la entienda hasta un niño y deje perplejos a los sabios, melancólica como la edad e irresponsable como la niñez. Que siendo burla de la locura acabe por ser elogio de un loco.

Esto me decía cuando llegamos a una encrucijada presidida por una cruz de piedra a cuyo poyete se sentaba un cura, entretenido en abanicarse con su sombrero de teja. Algo acalorado estaba, lo que no era raro, pues tenía sus buenas carnes y parecía reposar de una buena caminata. Se saludaron cortésmente y mi señor, siempre dispuesto a la conversación, se sentó a su lado. Venía el sacerdote de dar una extremaunción, y había sido la muerte tan desagradable y dolorosa que salió espantado de aquella casa a unas leguas de allí, tomando un paso tan vivo por el camino que no había podido sino sentarse a descansar un rato. Su parroquia estaba ya a cuatro pasos. Decía esto al tiempo que me daba chucherías y me acariciaba la cabeza. Con dos palabras más se amistaron al instante y, oyendo el clérigo que hablaba con un escritor, aunque desconocido, le contó un caso extraordinario que había ocurrido en la comarca, pues daba material para una comedia, a su juicio. Él conocía poco más que de vista a su protagonista principal, un viejo que se quedó mocito y al que el chocheo había afectado prematuramente, pero en lugar de perseguir jovencitas, como hace la mayoría, le había dado por figurarse que era uno de esos caballeros andantes de las novelas, capaz de enfrentarse a ejércitos y domar dragones. Tan poseso estaba de su locura que la duplicó en un aldeano amigo suyo al que invistió de escudero. Fue escucharle y recordar a mi antiguo amo Sancho Panza y su amigo el hidalgo que cambiaba tierras por libros. Tal lo contaba el clérigo me alegré de haberme perdido aquel viaje, pues eran ellos sin duda alguna. Por donde pasaban iban suscitando la rechifla universal. La obsesión del orate le llevaba a tal extremo que trastornaba la figura de los seres y las cosas, viendo monstruos y magos y castillos por todas partes. En algunos sitios les seguían el juego y en otros los molían a palos, pero nada bastaba a disuadirlos. Se mostró mi señor muy interesado en la historia y contó algún caso similar que oyera anteriormente. Yo me desentendí de aquella conversación sobre locos, pues no es la locura cosa que interese a los perros. Mas volví a prestarles atención cuando dejaron de hablar de aquel asunto y empeza-

ron a hacerlo sobre mí. Alabó el cura mi traza y condición, viéndome despierto y bonachón al tiempo, en lo que se mostraba él mismo invistiéndome de sus cualidades. Le contó mi señor lo que de mí sabía, lo que llevó al cura a encariñarse más conmigo. Eso no disgustó a mi amo, que pronto iba a dejar de serlo. Para el camino le placía mi compañía pero no podía llevarme a su casa, ni sus hermanas ni su hija lo consentirían. Así se lo explicó al sacerdote, entregándome a su protección. Me resigné a este cambio de buen grado, pues mi nuevo amo se deshacía en caricias y parecía un hombre feliz, que son los hombres mejores...

Y aquí me desperté para mi pesar y dejé de acompañar a Cervantes por los caminos, y me quedé sin saber como seguía el cuento de Cipión, ni si duraría la paciencia de Berganza. Tampoco sé si este Cervantes entrevisto en mi sueño llega a parecerse en algo al autor del Quijote. Lo mismo me da. Al cabo Cervantes vive en mi casa, como en la vuestra, y me voy de parranda con él siempre que quiero. Lo mismo podéis hacer vosotros; no le tengáis solemnidades, no leáis de rodillas al que liberó a los galeotes, id con él al paso adónde os lleve. No hay compañero mejor. Y los que dicen que fue triste, cruel, timorato o resentido se engañan porque ignoran que la alegría de escribir anima en todo momento la dulzura de su estilo, que al fin es su único y auténtico retrato. Eso es todo.

Últílogo

Rosa Navarro Durán

Siempre pensé que era imposible que llegara a mis manos este texto a pesar de que alguna vez intuí que saldría a la luz en algún momento del discurrir del tiempo. ¡La segunda parte del *Coloquio de los perros*! ¡El relato de Cipión! Bien es cierto que no lo escribe el alférez Campuzano, sino José Luis Rodríguez del Corral –si este es su nombre y no una nueva mistificación cervantina–; pero los datos que da son tan fidedignos que parece efectivamente que son los mismos Cipión y Berganza los que hablan. Y además ¿qué perros pueden haber conseguido el don del habla sino ellos? Ya sé que antes lo hicieron Panfagus e Hilactor, los dos canes que imaginó Buenaventura del Periers; pero ellos habían comido un trozo de lengua de su amo, Acteón, al que había transformado en ciervo una furiosa y avergonzada Diana. Y además Berganza es inconfundiblemente el mismo: su pasión por las digresiones le delata, aunque luego no le anda a la zaga el propio Cipión, tan censor con su relato. No sé si es porque dime con quién andas y te diré quién eres, o porque uno ve la paja en el ojo ajeno y no la viga –o la trabanca, como aparece en algunos textos medievales– en el propio. ¡Se me ha pegado a mí ya el gusto de Sancho y de este Berganza por el refrán!

Es una lástima que no oyera –o soñara que oía– Rodríguez del Corral el comienzo del relato de Cipión. No sabemos qué es lo que se ha perdido –y tal vez ahora sí definitivamente– porque el narrador o soñador dice, cuando transcribe las primeras palabras de Cipión, que «debía llevar ya avanzado su relato».

No ha dejado de sorprenderme comprobar cómo uno de sus amos fue nada menos que Sancho Panza. ¡Este dato es esencial para establecer una cronología de la obra cervantina! Cuando Cipión convive con el famoso escudero, éste es todavía un labrador, no ha paladeado aún la droga de la caballería viva que le dará a probar su vecino, el hidalgo manchego. Pero sí hablaba ya con él, puesto que dice Cipión que «se iba [...] tarde sí, tarde también, a platicar con un hidalgo vecino suyo, famoso porque vendía tierras para comprar libros, desprendiéndose de fanegas de las de buen trigo y laderas de cerezos para adquirir palabras y palabras, de las que estaba el hombre tan lleno que amenazaba reventar». Este detalle es esencial para entender el porqué don Quijote lo eligió por escudero. Leemos en el relato de Cide Hamete Benengeli: «En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien –si es que este título se puede

dar al que es pobre–, pero de muy poca sal en la mollera. En resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió, que el pobre villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero». Con el dato que nos da Cipión de esas continuas charlas queda ahora mucho más clara esa elección.

No ha querido, sin embargo, el soñador Rodríguez del Corral, dar la victoria a ninguna de las aldeas de La Mancha en su lucha por lograr ser la patria del gran don Quijote, porque no dice cuál es el pueblo de Sancho, habla sólo del «lugar del labrador». Claro está que parece desmentir tácitamente la ligera ventaja que algunos están empecinados en dar a Argamasilla, porque Cipión irá precisamente a tal lugar con el morisco y su familia, y no dice que vuelve a él ni lo relaciona para nada con su anterior morada.

El episodio con este amo me ha dado otra alegría porque ha confirmado una suposición mía (que ya ha aparecido en letra impresa): que el nombre de Cipión viene de Escipión, el general romano, protagonista de *La Numancia* cervantina, cuya idea tomó Cervantes nada menos que del trujamán y trapacista fray Antonio de Guevara. En cambio, tengo que admitir que me he equivocado en parte, porque supuse que la razón de tal nombre era la sensatez del filósofo cínico que a veces es Cipión; está claro que él dice que «como tengo grande la cabeza y cierto porte noble me puso este nombre de Cipión que llevo, por no sé qué general romano». Bien es cierto que puede haberse confundido el propio Cipión pues nada sabe de Escipión, y puede haber llegado a deducciones falsas. De todas formas, las tendré en cuenta en lo sucesivo.

Sin embargo, hay un dato que me preocupa mucho más. Cipión dice de las dos mujeres de Román Ramírez, el morisco, que «una pasaba de los cuarenta y la otra no llegaba a los veinte». Si vamos al comienzo de la historia de don Quijote, dice el narrador que el hidalgo «tenía en su casa un ama que pasaba de los cuarenta y una sobrina que no llegaba a los veinte». ¿No es una curiosa coincidencia? No quiero decir nada al respecto hasta que haya recabado suficiente información; podría tal vez ser un tópico: la *puella* y la *mulier* que todavía no es *senex*, compañeras ideales del hombre; pero se me escapa aún la razón de la dualidad. Es obvio, por otra parte, que la función de tales personajes en las dos historias nada tiene que ver.

Bien es cierto que estas disquisiciones no tienen la menor importancia –a veces los filólogos nos pasamos tiempo y tiempo dando vueltas a esos pequeños detalles– ante la presencia del siguiente amo de Cipión: ¡El propio Cervantes! ¿No estará él detrás también de este relato del perro, y lo del sueño de Rodríguez del Corral no será más que una nueva invención suya? Nadie puede dudar de que es realmente Cervantes el amo de Cipión porque el can dice de él que «tenía los ojos alegres y dulce el hablar», que «salvando condición y calidades, se parecía al rústico Panza», que tenía «los ojos de miel y la sonrisa bajo el dorado bigote». ¡Sólo puede ser él en persona! Incluso Cipión precisa que cantaba una canción de sus tiempos de soldado, «con peor voz que su amigo»; y no olvidemos que al Lauso de *La Galatea*, bajo cuyo disfraz pastoril se ha querido ver al novelista, lo reconocen sus amigos pastores «en el son no muy concertado de la voz». Y, por si quedara alguna duda, la disipa su concepción del arte de novelar: «dejar libre el campo para que la crudeza de la realidad se enfrente a la estampa de la fantasía». Nadie más que el auténtico Cervantes podía, en esa

época, darse cuenta de que «el reino de la imaginación» estaba «dividido en parcelas excluyentes», y pensar que «no sería mala traza romper esas barreras».

Siento mucho no poder ya prestar atención a los encuentros que tienen escritor y perro, aunque el del capitán Valdivia y el licenciado Rueda me obliga también a revisar la fecha de redacción de la novela ejemplar que es su espacio de ficción; pero es otra la cuestión que ahora atrae todo mi interés porque confirma una reciente hipótesis mía.

Últimamente me ha venido preocupando «una grande y espesa polvareda», mejor dicho, dos, en el texto de *Don Quijote*. Son las que levantan «dos grandes manadas de ovejas y carneros» en tierras de La Mancha, de tal forma que las ocultan por completo; así don Quijote verá en la llanura nada menos que dos ejércitos, el del emperador Alifanfarón y el del rey de los garamantas, Pentapolín del Arremangado Brazo, y precisará el nombre, las armas y los emblemas de los principales caballeros. Desde un montecillo, a su lado, Sancho asistirá asombrado a ese despliegue fantástico de imaginación y se apasionará con lo que le cuenta su señor. Estamos en el capítulo XVIII de la primera parte. ¿Acaso el paso cansino de los animales podía levantar tal nube de polvo en la tierra manchega? Un ejército sí, en efecto, la podría levantar –el galope de sus caballos–, y mucho más si avanzaba por el desierto. Esa nube de polvo me ha llevado a pensar que Cervantes pudo leer u oír relatos de *Las mil y una noches*; no hay más que leer la larga historia de Achib, Garib y Sahim al–Layl, que ocupa las noches 625 a la 680, para encontrarse cada poco con la visión de una gran polvareda, de una nube de polvo que tapa el horizonte, y siempre la causa un ejército. Pensaba antes en los cinco años de cautivo en Argel del escritor y me decía que era lógico que allí hubiera oído contar esas historias; pero de pronto Cipión me ha abierto los ojos a otra posibilidad: ¡los relatos de los moriscos! Vale la pena reproducir el pasaje: «Como en otras ocasiones, había contado mi amo una aventura a un pequeño círculo de viajeros y tras concluirla departía con uno de ellos, manco y tirando a rubio, muy interesado en cómo podía contar tan largos pasajes y recordarlos en buen orden. Cuando le respondía que tomaba de ellos sólo la sustancia y los distintos nombres y luego los componía siguiendo el modelo en que todas estas historias están hechas, entraron los de la Inquisición, vestidos del color de la desgracia». Cipión dice que su amo morisco narra a su modo los libros de caballerías; por tanto, ¿no podía mezclar en ellos de vez en cuando relatos árabes o, al menos, detalles de lo que le contaron los suyos? Y si Román Ramírez no lo hizo, pudo haberlo hecho otro de los muchos moriscos con los que hablaría Cervantes…

Voy a acabar como empecé, asegurando la autenticidad del texto: Cipión es Cipión, y Berganza es Berganza. Nadie más que una criatura cervantina pudo decir de los inquisidores que iban «vestidos del color de la desgracia». No me extraña que José Luis Rodríguez del Corral afirme que Cervantes vive en su casa y que él se va de parranda con el novelista siempre que quiere, porque se le ha pegado ya esa «alegría de escribir» que «anima en todo momento la dulzura del estilo» del genial novelista. No cabe duda alguna de que en el fondo de esta segunda e incompleta parte del *Coloquio de los perros* se perfila nítidamente el auténtico retrato de Miguel de Cervantes… o el de uno de sus amigos de siempre.

LA NOCHE DE CIPIÓN

Segunda e incompleta parte del *Coloquio de los perros*

Chanza literaria compuesta para el esperado deleite de mi buen amigo Luis Gómez Canseco con ocasión de una regalía dada en su condición de canógigo de las Letras, escrita por José Luis Rodríguez del Corral

Al final de la *Novela del casamiento engañoso*, el alférez Campuzano anunció su intención de escribir la historia del perro Cipión, una vez que ya había dado cuenta de las andanzas de su hermano Berganza en otra de las *Novelas ejemplares*. Pero lo cierto es que no ha habido noticia fidedigna de que ni el mismo Campuzano ni Miguel de Cervantes lo llegarán a hacer. La suerte ha deparado a los lectores de hoy que José Luis Rodríguez del Corral engendrara *La noche de Cipión*, donde podrán leer, por boca de este podenco famoso, historias tan maravillosas como verosímiles que les han de alegrar el corazón y el alma.

RESEÑAS

Laura S. Muñoz Pérez

Oriol Miró Martí

Raquel E. López Ruano

Manuel Cabello Pino

Women´s Literacy in Early Modern Spain and the New World, eds. Anne J. Cruz y Rosilie Hernández, Aldershot, Ashgate, 2011.

Laura S. Muñoz Pérez

La cultura femenina de la Edad Moderna no siempre ha sido considerada desde el ámbito educativo, por creerse que éste estaba restringido a una clase social alta. Ciertamente, la educación de las mujeres en esta época no era muy amplia, pero tampoco estaba limitada a los nobles, ya que existían otros métodos de acceso al conocimiento además de los tradicionales. Éste es, precisamente, uno de los objetivos principales del volumen que aquí se presenta: *Women´s Literacy in Early Modern Spain and the New World* contribuye a cubrir un vacío en el ámbito de la educación de la mujer en el mundo hispánico de la Edad Moderna. Y es que los métodos educativos de las mujeres y la aplicación práctica de los mismos concentra la atención de los trabajos recogidos en este libro recopilatorio del congreso "Educating Gender: Women´s Literacy in Early Modern Spain and the New World". El volumen es, sin duda, fruto de la responsable y minuciosa investigación de conocidos expertos, comprometidos con el estudio y difusión del tema, así como con la veracidad de los hechos contrastados.

Una de las ventajas que trae consigo la publicación de este tipo de conferencias es la posibilidad de transmitir los avances que se realizan en cada campo. El libro del que aquí nos ocupamos surgió de esta forma y nos brinda un panorama realmente rico en novedades sobre el alcance de la educación femenina en los Siglos de Oro. Lo encontramos dividido en tres secciones, que agrupan distintos enclaves en las vías de conocimiento femenino, de tal forma que nos hallamos ante conclusiones sobre las prácticas pedagógicas tradicionales, el cultivo de la literatura en el convento y la representación artística de la mujer como objeto.

Antes de todo ello, la principal editora del volumen, **Anne Cruz**, nos adelanta algunas ideas generales e incide en la gran cantidad de material del que disponemos para defender la realidad de una cultura letrada femenina, que estaba bien integrada en la sociedad de la Edad Moderna; porque podría tratarse de una cultura compuesta en su mayoría

por mujeres anónimas, pero desde luego solidaria y lo suficientemente compacta como para ocupar un lugar necesario entre la crítica.

Así, con el objetivo de examinar los métodos que pusieron en práctica las mujeres de España y América para aprender y reflejar su conocimiento en las artes, comienza la primera de las secciones: "The Practices of Women´s Literacy". La persona encargada de iniciar el camino es **Nieves Baranda**, que analiza en su "Women´s Reading Habits: Book Dedications to Female Patrons in Early Modern Spain" las dedicatorias a mujeres, para mostrar cómo este elemento que no ha gozado de la atención necesaria por parte de los expertos resulta fundamental para comprender el complejo papel que la mujer mantuvo con el mundo del libro y de la lectura. Además, muchos de los textos con los que trabaja la autora muestran facetas prácticas de la mujer de la época, como fueron sus preocupaciones a la hora de escoger un buen libro, su uso diario o sus responsabilidades como mecenas. Desvela, de igual forma, la débil línea que separaba la esfera de lo público con el universo de lo privado para estas mujeres con inquietudes culturales.

El siguiente paso lo ofrece **Anne Cruz**, con "Reading over Men´s Shoulders: Noblewomen´s Libraries and Reading Practices," y nos desvela el bagaje cultural de dos importantes mujeres de la época áurea española: Mencía de Mendoza y Luisa de Carvajal. En cuanto a la primera, la autora no restringe su análisis a un recorrido por sus lecturas o su gusto por el coleccionismo, sino que comprende otras actividades relacionadas con el mecenazgo, tales como la compra, el regalo o su deseo de contribución a la educación. De esta forma, llegamos a comprender cómo esta interesante mujer logró reunir una de las mejores colecciones del Renacimiento español. Por su parte, Luisa de Carvajal no dispuso de una biblioteca propia, más bien aprovechó la rígida educación que le ofreció su tío, el Marqués de Almazán, y la puso en práctica en su viaje a la Inglaterra protestante. Allí escribió su obra, cuyas fuentes rastrea Anne Cruz, confirmando con ello la gran base educativa de Luisa y su capacidad para asimilar las lecturas y el estudio del que disfrutó al cuidado de su familiar.

El siguiente trabajo, "From Mother to Daughter: Educational Lineage in the Correspondence between the Countess of Palamós and Estefanía de Requesens," firmado por **Monserrat Pérez-Toribio,** indaga en las motivaciones culturales y la actividad educativa en el espacio privado de la casa, por medio de la correspondencia mantenida entre Hipólita Roís de Liori y su hija, Estefanía de Requesens. En este trabajo,

Pérez-Toribio nos acerca a dos mujeres decididas a mantener el buen nombre de su linaje, que tras la máscara de la pasividad y modestia propias de su género, según los modelos de la época, desarrollaron un sólido liderazgo administrativo de sus bienes y un espíritu crítico con los modelos de su tiempo. Además, esta relación solidaria, basada en la comunicación y la utilidad del consejo mutuo, se refleja también en el tratado que Estefanía dedicó a su hijo, *Instruction*, para ayudarle en sus actividades en la Corte.

El último trabajo de esta primera sección lo cierra **Trevor Dadson** y su "The Education, Books and Reading Habits of Ana de Mendoza y de la Cerda, Princess of Éboli (1540-1592)". En él ofrece, como es habitual en sus estudios, una amena investigación sobre las inquietudes literarias de la Princesa de Éboli. Para ello, no sólo rastrea las posesiones de los padres de Ana de Mendoza con el fin de distinguir cuáles fueron las suyas propias, sino que nos ofrece un repaso por la niñez y adolescencia de la noble para determinar qué tipo de acceso a la cultura tuvo desde joven. Este estudio es, sin duda, uno de los mejores tributos para una mujer que no siempre ha sido del todo considerada, y es que la conclusión es clara: fue una de las mujeres más inteligentes de su época, y demostró haber asimilado sus vastas lecturas en su correspondencia.

La segunda sección, dedicada a la literatura conventual, "Conventual Literacy in Spain and the New World," comienza con el artículo de **Darcy Donahue**, "Wondrous Words: Miraculous Literacy and Real Literacy in the Convents of Early Modern Spain". Donahue nos introduce en el mundo cultural del convento, un mundo generalmente solidario, en el que el conocimiento era algo compartido; sin duda, un elemento de grupo, pero desarrollado por cada mujer de diferentes modos, según sus virtudes y su educación previa. Estas características distintivas conducen a la autora a repasar numerosos nombres de monjas escritoras, como Cecilia del Nacimiento o María de San José Salazar, y afirmar con ello que la escritura se convirtió para estas mujeres en una fuerte vía de expresión propia, aunque en ocasiones la sumisión a las autoridades hacía de esta expresión un método implícito de censura.

La censura en la escritura femenina por imposición de la autoridad masculina es, precisamente, el tema del que se ocupa **Elizabeth Howe** en "«Let Your Women Keep Silence»: The Pauline Dictum and Women´s Education". El estudio profundiza en los tópicos eclesiásticos que abogaban por la supresión de la voz femenina en la esfera de lo público y la restricción de la educación al espacio privado de la casa. No obstante, algunas voces se alzaron contra estas prerrogativas masculinas, Teresa de

Cartagena en el siglo XV y sor Juana Inés de la Cruz en el XVII son buen ejemplo de ello. La autora analiza sus escritos con el fin de comprobar las estrategias discursivas de las que se valieron estas escritoras para defender su obra frente a las críticas masculinas.

Por su parte, **Stephanie Kirk** y su "Women´s Literacy and Masculine Authority: The Case of Sor Juana Inés de la Cruz and Antonio Núñez de Miranda," también continúa con el tema de la censura y la autoridad represiva eclesiástica, esta vez enfocando su estudio en la relación de sor Juana Ines de la Cruz y Antonio Núñez de Miranda. Una relación tensa, que acabó como tanto deseaba el prelado: con el silencio de la voz femenina. Kirk arguye que Núñez de Miranda, confesor a su vez de sor Juana, tenía grandes inquietudes humanistas y que de ahí podría haberle venido cierta rivalidad intelectual con la monja, a la que instó a abandonar la pluma insistentemente. El caso es que la autora se rindió a la autoridad, aunque no sin antes legarnos su gran escrito apologético, la *Autodefensa espiritual*, analizada en este trabajo.

Por último, **Clara Herrera** cierra el segundo bloque de artículos con su, "Convent Education in Nueva Granada: White and Black, or Tonalities of Gray?". Se trata esta vez de un estudio de rastreo de datos y de una aportación importante a la Historia cultural del Virreinato, ya que se venía pensando que las instituciones educativas para las mujeres de Nueva Granada no se habían implantado hasta bien entrado el siglo XVIII. Sin embargo, la autora demuestra que esta idea dista un tanto de la realidad, pues, según los datos, parece que el convento de Nuestra Señora de la Encarnación de Popayán ya contaba con planes culturales desde el siglo XVI, lo que inicia una nueva vía de investigación.

El último bloque de trabajos, titulado "Representing Women´s Literacy in Art and Literature", viene encabezado por **Adrienne Martín** y su "Learning through Love in Lope de Vega´s Drama". La obra de Lope recoge mucho de las ideas plátónicas antiguas, hecho que aprovecha la autora para analizar cómo el *Fénix* las adaptó a sus obras teatrales, *La dama boba* y *El animal de Hungría*. Se desprende la imagen de un amor ideal, capaz de instruir y revelar a la mujer el conocimiento, escondido en su interior. De esta forma, Lope no profundizaría en el debate sobre la educación femenina tradicional, sino que se limitaría a idear un modelo de instrucción esencial por medio del poder del amor, verdadero civilizador e iluminador del alma de la persona para el poeta.

De ese aprendizaje ideal pasamos al ejercicio literario real de las academias del siglo XVII con el trabajo de **Alicia Zuese**, "Ana Caro and the Literacy Academies of Seventeenth-Century Spain". Otro de los interesantes estudios de este volumen que, en este caso, aporta datos sobre las actividades de las escritoras en este tipo de reuniones literarias, e indaga en los movimientos que estas mujeres realizaban para conseguir mantener su visibilidad, sus relaciones de mecenazgo y su influencia en la propia academia. Todo ello, a través del ejemplo concreto de Ana Caro, modelo ejemplar como punto de partida para analizar este tipo de prácticas culturales.

Sin abandonar el mundo de las academias literarias, **Yolanda Gamboa-Tusquets** nos conduce por la rivalidad de las justas poéticas en su "María de Zayas, or Memory Chains and the Education of a Learned Woman". La consideración de la escritora madrileña siempre trae consigo el debate sobre su relación con la "querelle des femmes," en este caso, se estudia la feroz crítica que realizó Zayas de las restricciones a la educación para la mujer y su implicación en la participación de conocidas justas y academias, para, además, dilucidar su posible estancia en Barcelona, de donde pudo obtener numerosas influencias literarias.

Por su parte, **Rosilie Hernández** nos invita a considerar los ideales bíblicos sobre la mujer, en su "The Politics of Exemplarity: Biblical Women and the Education of the Spanish Lady in Martín Carrillo, Sebastián de Herrera Barnuevo, and María de Guevara". La autora utiliza la obra de estos tres escritores para contrastar los modelos femeninos disponibles en la época áurea. Se trata, normalmente, de modelos que funcionaban en el ámbito político, es decir, los autores manejaron aquellas figuras femeninas bíblicas que pudiesen aportar a la sociedad una visión de valor, dedicación y sacrificio por su comunidad; de esta forma, se intentaba aunar el ánimo de las mujeres en el sistema oficial.

Finalmente, es **Emilie Bergmann** la encargada no sólo de cerrar el bloque de estudios correspondiente, sino de concluir el mismo volumen. Su "Learning at her Mother´s Knee? Saint Anne, the Virgin Mary, and the Iconography of Women´s Literacy" continúa el análisis sobre la iconografía religiosa, esta vez la autora se preocupa de la construcción y evolución de la imagen de la Virgen María y Santa Ana. Estos modelos sirvieron a las autoridades para canalizar el ideal de la mujer y las virtudes que debía mantener ésta, siempre en un deseo de controlar su acceso a la cultura.

Desde luego que todos estos trabajos desafían la idea de que las mujeres de la Edad Moderna en el mundo hispánico fueron prácticamente iletradas y no tuvieron ningún acceso a la cultura; por el contrario, nuestros autores demuestran que las mujeres se revolvieron contra esa situación y buscaron las estrategias con las que poder integrarse en ese complejo universo. Así acaba este cumplidísimo recorrido por la cultura letrada femenina, que nos aporta numerosas conclusiones e ideas para seguir investigando sobre la situación educativa y los recursos culturales que tuvieron a su disposición las mujeres de la Edad Moderna.

Rosa Rius Gatell y Montserrat Casas Nadal, *Il Principe de Maquiavel. Primera traducció espanyola basada en un manuscrit inèdit,* Col·lecció Germà Colón d'Estudis Filològics, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Castelló-Barcelona, 2010, 163 páginas.

Oriol Miró Martí

Hankuk University of Foreign Studies

La intención primera de las editoras al publicar por primera vez la considerada primera traducción en lengua castellana de la obra conocida como *El Príncipe* de Maquiavelo era la de contribuir al mejor conocimiento de los documentos maquiavelianos. Y así ha sido, dado que dar a la imprenta un documento de este calado permitirá mejorar cuanto se conoce hasta el momento del devenir de una de las obras más importantes de la historia del pensamiento político y uno de los principales ejes de la literatura renacentista. Dicha voluntad, afirman las editorias, surge de la experiencia de la lectura de la obra original y de la traducción hasta ahora manuscrita, asimismo de las dudas, sugerencias y contrastes que dicho contacto genera.

El ms. 1084 de la BNE, objeto de edición, forma parte de los tres manuscritos hasta ahora conocidos en España que traducen el original maquiaveliano: el ms. 902, traducido por Juan Vélez de León en Roma en 1680; el ms. 1084, anónimo y sin fecha; y el ms. 1017, también anónimo que fue descubierto en 1934 y estudiado por José Luis Álvarez. La edición de RIUS y CASAS reproduce fielmente el ms. 1084, al que completan con un estudio acerca del autor y la obra original, una profusa anotación crítica del texto y, finalmente, un estudio del manuscrito editado.

La obra cuenta con dos apartados claramente diferenciados. Por un lado, el estudio introductorio, escrito en catalán, presenta primero un estudio biográfico del autor junto a una cronología de los datos más relevantes del período; esta breve presentación, de innegable acento pedagógico, permite al lector hacerse una idea general de los principales datos relevantes de la época en que vivió Maquiavelo, una de las más convulsas y a la vez más artísticamente prolíficas de todo el Renacimiento. A continuación se presenta un estudio del manuscrito editado, seguido de una recopilación de bibliografía especializada acerca de la obra, en la cual se basan para establecer sus posibles antecedentes y las relaciones con otras obras afines, así como una actualización de los estudios y ediciones más relevantes acerca del florentino. El apartado de mayor interés, a nuestro entender, es el estudio del manuscrito editado dado que es aquí donde se analizan los muchos interrogantes que el manuscrito plantea, como las anotaciones que su anónimo autor incluyó en algunos márgenes del manuscrito. Alguna de ellas se hace eco de unos sucesos históricos contemporáneos a la traducción que han sido de gran utilidad para establecer una nueva datación del manuscrito. Así pues, el aspecto mas interesante del estudio se sitúa en los diversos apartados de dicha introducción que tratan sobre la fecha probable de la traducción (p. 30), la problemática prohibición de las obras de Maquiavelo en España (p. 31), los itinerarios alternativos y clandestinos de la edición de la obra maquiaveliana en Europa (p. 32), la hipótesis acerca del original utilizado para la traducción (pp. 37-40) y, finalmente, las características que presenta el texto manuscrito y los criterios seguidos para su edición (pp.40-42).

Sobre la datación del manuscrito, las editoras han tomado en consideración la fecha propuesta hasta ahora por los especialistas del tema que la situaban en las últimas décadas del siglo XVI. Así lo consideraban Helena Puigdomènech (quien editó el texto maquiaveliano en 1985 y estudió su presencia en España en 1988), y también Sergio Bertelli & Piero Innocenti en su memorable Bibliografía maquiaveliana (1979), pero tras recorrer de nuevo estos pasos y de haber trascrito todo el ms. 1084, RIUS y CASAS no han podido verificar a ciencia cierta que estuviera relacionado con el duque de Sesa y Soma, Antonio Fernández de Córdoba,

que en noviembre de 1584 y de nuevo en junio de 1585 solicitaba al Consejo de la Inquisición permiso para editar la obra de Maquiavelo en castellano:

I malgrat una intensa indagació no vam arribar a cap punt que ens permetés presentar seriosament la hipòtesi segons la qual el manuscrit pogués correspondre a alguna de les traduccions per a les quals es demanava permís de publicació (p.36).

Por tanto, la edición de RIUS y CASAS, si bien no propone un año exacto en el que fechar el ms. 1084, sí elimina esta vía del duque de Sesa y Soma, a la cual llegó Puigdomènech y luego Bertelli & Innocenti que databa esta traducción manuscrita aproximadamente en la década de 1580. Tal como explican las editoras, el origen del enigma acerca de la datación proviene de cuanto hicieran impresores y autores para saltarse las prohibiciones inquisitoriales y dar a la imprenta sus obras. Si bien Maquiavelo y toda su obra estaba prohibida en Italia desde 1557, la prohibición no llegaría a España hasta 1583 con la publicación del *Índice General* por parte del inquisidor Gaspar Quiroga. Pero a pesar de ello la difusión de la obra de Maquiavelo en España y en toda Europa fue posible gracias a las ediciones *testinas* (*testine* en italiano), llamadas así porque reproducían en la portada un pequeño grabado con el busto del autor. Además las *testinas* se identifican por llevar el mismo año de edición, que es el 1550, fecha anterior a la prohibición, pero al mismo tiempo en estas ediciones nunca figura el nombre del impresor ni el lugar de edición. Se cree que se llevaron a cabo cinco ediciones entre los años 1610/1619 y 1660 que fueron impresas básicamente entre Londres y Ginebra. Así pues, una vez establecidas las posibles vías de difusión de la obra maquiaveliana por España, las editoras han confrontado el ms. 1084 con las dos ediciones príncipes, la de Blado (1532, enero, Roma) y la de Giunta (1532, junio, Florencia), asimismo con una edición veneciana de 1538 y una *testina*. La conclusión a la que han llegado RIUS y CASAS tras un minucioso estudio paleográfico y filológico comparando sistemáticamente todas estas ediciones con la traducción del ms. 1084, es que el anónimo traductor tomó como obra de referencia una edición *testina* y a la luz del tipo de letra del anónimo traductor y por el contenido de una anotación marginal es muy probable que la fecha en que se llevó a

cabo la traducción fuera a finales del siglo XVII, probablemente anterior a 1680. Lo cual hace que la traducción de este manuscrito (1084) pueda seguir considerándose como la mas antigua en lengua castellana hasta ahora. Como prueba, se recogen varios ejemplos que lo demuestran claramente (pp. 39-40), aunque quizá el dato más relevante y vistoso lo aporte la anotación al margen izquierdo del folio 6r (p. 55), que reza: *Gran ejemplo Cataluña,* y que ha servido a las editoras para afinar algo más la fecha y marcar el *terminus ante quem* del manuscrito, que correspondería con una fecha clave de la historia de España: la *Guerra dels Segadors,* iniciada en 1640.

Las editoras han comparado el manuscrito con una *testina* conservada en la biblioteca de la Universidad de Barcelona (BUB, C-198/6/1), y han constatado que con toda probabilidad fue el original principal utilizado para la traducción, a pesar de que no niegan que el traductor se sirviera complementariamente de otros textos:

> *el text de referència del nostre manuscrit fou, amb tota probabilitat, una testina, cosa que no exclou el possible ús complementari d'altres edicions* (p. 37).

A partir del la página 40 comienza el análisis lingüístico del manuscrito, al que las editoras consideran muy fiel al original. Con todo, las mismas identifican numerosos errores y falsos amigos, así como partes subrayadas, anotaciones al margen (variantes de traducción y comentarios) y omisiones relevantes respecto del original. El trabajo editorial resulta de un gran valor al estar dichos elementos debidamente anotados y comentados, lo cual permite no desviarse del trazado comparatístico con la obra italiana original, que en no pocas ocasiones viene citada en nota, incluso puntualmente traducidos al catalán aquellos fragmentos especialmente difíciles.

En lo concerniente a la edición propiamente del texto, hay que reconocer que el voluminoso cuerpo de notas con el que RIUS y CASAS han completado su edición del ms. 1084 es de una ayuda inestimable para contextualizar el contenido del tratado y los hechos históricos referidos, así como para entender la naturaleza del manuscrito editado. Asimismo, destaca la comparación constante con los testimonios de Blado, Giunta y la veneciana, y muy especialmente con una de las *testinas,* dado que se

tiene (y parece verificarse a cada paso) como fuente principal de la traducción (a pesar de que no se ha identificado cuál de ellas concretamente). Porque el cuerpo de notas va más allá de la simple identificación de lugares ambiguos, erratas o características propias de la traducción, y deviene por cuenta propia en una rigurosa y extensa anotación al texto del *Príncipe* al señalar y comentar aquellos lugares que más han caracterizado la obra a lo largo de los siglos, las polémicas que ha generado, los hechos históricos que ha relatado y los personajes que ha hecho "subir a escena".

Por su parte, el texto en sí ha sido rigurosamente respetado y editado conforme se encuentra en el original de la BNE, y solo se ha actuado en él la introducción de signos de puntuación, la resolución de abreviaturas y la regularización de signos de exclamación e interrogación; toda alteración ha sido debidamente señalada con paréntesis cuadrados. Otras formas propias de la época, como la irregularidad de mayúsculas o las grafías antiguas (como las preposiciones articuladas inexistentes en el español actual) han sido respetadas.

En conclusión, son todavía muchas las incógnitas relativas al ms. 1084 de la BNE; la principal, quién fue su autor (¿quizá ese don Marco Antonio de Aldana, hijo del coronel Aldana y gran latino e italiano, de cultura refinada y gran conocedor de la obra del florentino; o quizá ese doctor Cardona obispo de Vique a quienes el duque de Sesa y Soma proponía como traductores en sus cartas al Consejo de la Inquisición?). Tampoco está resuelta la fecha exacta de su redacción ni la fuente original y única de que parte, si la hubo (aunque difícilmente; por el momento sabemos que partió de una *testina*, aunque no sabemos cuál). Quizá esta edición no responda con exactitud a todas estas preguntas, pero sí aporta un significativo avance en el conocimiento de esas "maquiavelerías" que tanto dieron que hablar en nuestro país; además, la edición de RIUS y CASAS actualiza anteriores estudios y los actualiza cuando lo requieren, y al transcribir el texto tal como figura en el manuscrito original permitirá que en el futuro otros recojan el testigo y sigan indagando acerca de la lengua y el estilo del ms. 1084:

Vam decidir, doncs, de transcriure el manuscrit i editar-lo, tot esperant d'aportar noves solucions a aquesta situació, que permetin afinar més sobre l'entorn i l'obra maquiavel·liana, just en un moment en què estan apareixent nous projectes molt innovadors i summament atractius, que ens apropen a fonts bibliogràfiques fins fa poc insospitades, o de difícil accés (p. 36).

Solo el tiempo dirá si algún día se lleguará a desentrañar quién fue su autor y en qué texto se basó para redactar la traducción al español más antigua del *Príncipe* de Maquiavelo.

Travestimenti: Mondi Immaginari E Scrittura Nell'europa Delle Corti, a cura di Raffaele Girardi, edizioni di Pagina-Bari, 2009, 270 páginas.

Raquel E. López Ruano

Universidad de Huelva

La visión plural sobre distintos aspectos, con sus respectivos ambientes, de la literatura europea entre los siglos XV y XVIII, es la idea que subyace en esta obra miscelánea en la que han colaborado once autores, coordinados por Raffaele Girardi. El denominador común de estos ensayos se centra en el *travestimento*[1], "il bisogno d'astrazione e di fuga dalla realtà"[2], o sea, la necesidad del empleo de máscaras para disfrazar la identidad en la tradición literaria europea a lo largo de estos siglos.

Al circunscribir este *travestimento* al ambiente de la corte se revelan varias posibilidades de creación de mundos imaginarios, ideales, ficticios, que no responden a una única fórmula de idea-arquetipo, sino a una "simbólica acronía"[3] que se puebla de caballeros andantes, pícaros, pastores con cuitas amorosas, personajes mitológicos… en escenarios bucólicos como selvas, bosques o playas con pescadores. A esto hay que añadir un lenguaje cada vez más complejo que conduce a la contaminación entre los distintos géneros literarios (como el teatro musical italiano). Los *travestimenti* literarios son los responsables de la transformación de los registros estilísticos y de los códigos de los géneros. El modelo lingüístico, el atemporal de los clásicos, será travestido porque produce mucho juego: es máscara simulatoria del tiempo antiguo y disimilatoria del moderno.

De ahí que el mismo título del libro, *travestimenti*, asuma varias posibilidades de recrear mundos imaginarios que, al igual que ocurría en los mitos, se prolonguen en el tiempo y no tengan final. Pero la pretensión

[1] Mantenemos el término italiano *travestimento* porque no existe dicho sustantivo en español. La RAE registra *travesti* (como préstamo del italiano) y el verbo derivado *travestir*.

[2] *Travestimenti*, Premessa, p. VII.

[3] *Ibid*., p. VIII.

del mito es solo una pátina, una máscara que no oculta del todo la problemática del Tiempo, constante en el Clasicismo europeo o en el teatro barroco italiano. La tradición clasicista, primero italiana y después europea, sobre la que se han multiplicado las metáforas, será el limo o estructura profunda de la cultura cortesana europea. La agonía de esta cultura clasicista europea será la asimilación de una gran multiplicación de variados arquetipos comunes.

El libro consta de tres partes, la primera de las cuales se titula *Maschere umanistiche* y comprende los trabajos de Ph. Guérin, F. Tateo, E. Fenzi y M. de Nichilo, autores que tienen en común que centran sus estudios en la época humanística, en el s. XV.

Así pues, el ensayo de Philippe Guérin, "L'anelito al potere come rovinosa promozione del proprio simulacro nel *Momus* di L. B. Alberti", trata el tema de la locura del poder en el microcosmos cortesano dominado por las pasiones humanas a partir de un texto del siglo XV, el *Momus* albertiano. El contexto real, los ambientes de la Curia pontificia, está sabiamente tapado por un velo alegórico. Bajo la máscara de Momo, mitológico y camaleónico dios del Olimpo, de las chanzas y de las burlas, que es el deuteragonista de la obra, se esconde el autor con su visión crítica e irónica de la realidad. Personajes históricos, como el papa Condulmer (Eugenio IV) o Parentucelli (Nicolò V) y tipos humanos, como poetas, filósofos, vagabundos, soldados, etc. desfilan por esta obra con *travestimenti* o máscaras de dioses.

Francesco Tateo, por su parte, en "Travestimenti pontaniani" se centra en el estilo metafórico de Giovanni Pontano, un autor del s. XV, siempre ambiguo en sus opiniones, como se desprende del *travestimento* del lenguaje, con cambios de registro en los diferentes diálogos para lograr un resultado cómico, pese a tratar temas serios como la fortuna o la gramática.

> Più, complesso, ma anche più palese per quel che riguarda la disposizione al travestimento in chiave cómica, autoironica, è la straordinaria esperienza dell'*Asinus*, dove la forma rappresentativa, lo sdoppiamento dell'autore nella figura che lo rappresenta, è allo stesso tempo perfetta ed ambigua, come debe essere in un travestimento, e dove gioca quella dissimulazione che

altrove abbiamo mostrato essere una delle chiavi più importanti dell'umorismo pontaniano[4].

Enrico Fenzi estudia las églogas X-XII de la *Arcadia*, dedicadas a la dramática situación del reino de Nápoles (1485-90). Detrás de paisajes bucólicos y de pastores idealizados (Caracciolo, Selvaggio, Sincero), Sannazaro describe la corte aragonesa de Nápoles como una Arcadia en decadencia "speciale carattere, in Sannazaro, del travestimento arcadico e pastorale"[5].

Mauro de Nichilo titula su artículo "Metamorfosi umanistiche" y en él trata de la connotación del lenguaje en textos del *Quattrocento* inspirados en fuentes clásicas latinas. En los textos humanísticos se emplean dos procedimientos: contaminación y refundición de las fuentes o modelos originales. El resultado es una operación mimética "su tutti i vari procedimenti di travestimento […] lo spunto offerto da un autore si contamina e si sisluisce accostato a tessere "parellele' di altri autori subendo a volte una variazione significativa"[6], que admite, incluso, un tratamiento irónico-paródico del modelo. El poeta humanista escribe en latín, en una lengua que no habla, y debe servirse de modelos latinos. Para Nichilo el poeta humanista es un camaleón en el arte de conseguir un texto nuevo, ya que debe emplear muchas máscaras: la de un ladrón muy hábil que debe disimular los saqueos perpetrados en la tradición literaria precedente; la de un alquimista de la palabra que transforma el metal en oro… El resultado es una metamorfosis de la literatura clásica.

La segunda parte (*Maschere della corte*) comprende los artículos de Raffaele Girardi, Davide Canfora, Emmanuel Buron y Elisabetta Graziosi, que abordan todos ellos el siglo XVI.

El primero de ellos es "Ritratto di famiglia (con maschere) in un interno nobiliare", de Raffaele Girardi. Versa sobre lo onírico, un sueño cultural colectivo en la villa romana Farnesina, segunda residencia del gran banquero Agostino Chigi, que todavía hoy nos recuerda "il folgore, il potere di fascinazione"[7]. En un ambiente cortesano tan prestigioso no pueden faltar los clásicos, invocados por Baldassarre Peruzzi, il Sodoma,

[4] *Ibid.*, p. 28.
[5] *Ibid.*, p. 70.
[6] *Ibid*., p. 72.
[7] *Ibid*., p. 92.

Sebastiano Del Piombo o el mismísimo Raffaello, para ofrecerles a los invitados un viaje hacia lo antiguo. Se trata, en suma, de proyectar, incluso para la posteridad (como si fuera un mito), y a partir de lo pictórico, una máscara del placer y de la seducción, detrás de la cual se esconde el poder casi divino y la escenificación del propio destino del mecenas, Chigi. Con estas idealizaciones, compartiendo escenas con personajes mitológicos, Chigi purifica su imagen, y la sublima gracias a una iconografía con reminiscencias literarias, en una lucha contra el Tiempo-destino.

Davide Canfora titula su trabajo "Travestimenti ariosteschi". En el *Orlando Furioso* de Ariosto son recurrentes motivos como el engaño y la hipocresía para recrear el ambiente cortesano en la dividida corte de Carlo Magno. Canfora analiza los *travestimenti*, sobre todo en el I canto del poema. El primer *travestimento* afecta al propio género épico y a su temática: Agramante no llega a invadir Francia, por lo tanto el poema épico no narra hechos verdaderos sino "mitopoiéticos", fruto de la fantasía del poeta y de una finalidad irónica. También se da *travestimento* en el tratamiento de los personajes: Agramante es un inepto; Orlando, un loco; Alcina, monstruosa; el príncipe Augusto, un sanguinario…Es una historia al revés que el propio Ariosto se encargará de desmentir en el canto XXXV. Otras veces Ariosto se esconde tras la máscara de Astolfo y su sentido común. El segundo *travestimento* tiene que ver con el lugar donde se desarrolla la acción, un infierno terrenal hecho de engaños, desorden y caos. En el *Furioso* no hay unidad de acción pero aparece recurrentemente la selva como imagen del mundo, *travestimento* literario del ambiente ambiguo y caótico de la corte o del palacio, donde todo es vanidad. "Angelica «fugge tra selve spaventose e scure»"[8].

Emmanuel Buron en "Finzione pastorale e costruzione politica dello spazio del regno nelle ecloghe di Ronsard" se plantea, a partir de las églogas de Ronsard, publicadas entre 1559 y 1565, los *travestimenti* literarios más frecuentes en la Francia del Antiguo Régimen: transfigurar a cortesanos o poetas (personajes reales) en pastores; criticar el sistema político; presentar la obra como un texto teatral en una *campagne* francesa idealizada, que representa un lugar de exilio, ya que está lejos de París, el centro de poder. "L'universo pastorale è caratterizato come un mondo in

[8] *Ibid.*, p. 128.

procinto di riconquistare l'età dell'oro"[9]. En general, las églogas de Ronsard, con príncipes muy jóvenes, casi niños, no pretenden una descripción ideal de la panóramica política de su época sino que se erigen como un deseo, una promesa de futuro, un retorno a la edad de Oro.

En "Travestirsi per riconoscersi: *Aminta* e la corte estense", Elisabetta Graziosi se plantea el motivo por el que se escribió *Aminta* (drama satírico y tragicomedia), la pastoral más importante del *Cinquecento*. Para esta autora, la obra se compuso para ser representada en un círculo restringido de asistentes cortesanos (un *ducato teatrale*, Ferrara, 1573) para quienes los *travestimenti* no tenían ningún secreto, sino que eran un juego de alusiones y reconocimiento. "La corte in scena si metteva in maschera non per dissimularsi ma per riconoscersi, secondo l'uso quotidiano di una corte-famiglia in cui tutti si frequentavano assiduamente"[10]. Sin embargo, la obra no se publicó hasta siete años después (1580), lo que la convierte en un texto oscuro pues de la primera representación no se sabe nada: ni dónde fue exactamente, ni quiénes fueron los actores ni por qué Alfonso II prohibió su publicación.

Bajo el título de la tercera y última parte del libro (*Transiti e durate*), se recogen los trabajos de Eugenia Fosalba, Vittoria Intonti y Maurizio Pirro.

Eugenia Fosalba, en "Allegoria autobiografica e universalità poetica in Garcilaso", parte de la premisa de que el resurgimiento del género de las églogas en el siglo XVI se debe no solo a la buena formación y disposición de los poetas sino también a la tarea de sistematización de los preceptistas. A continuación se centra en las églogas de Garcilaso de la Vega, y en especial en la tercera, como "precoce apice" de la poesía renacentista en lengua castellana.

El poeta Teócrito aportó a las églogas la nostalgia de la tierra natal, de su patria siciliana, para evitar así incongruencias geográficas que pueden encontrarse en Virgilio al referirse a Mantua. El paisaje siciliano de Teócrito es un *travestimento*, como lo será el toledano de Garcilaso, ya que ambos se recrean en un lugar apartado que despierta nostalgias y sensualidad. Detrás de la idealización paisajística o bucolismo, una de las características fundamentales del género de la égloga, está la búsqueda del propio ambiente cosmopolita del poeta. Como queda dicho, esta

[9] *Ibid.*, p. 140.
[10] *Ibid*., p. 182.

innovación de Teócrito es recogida por Garcilaso, quien situó la égloga III, una "allegoria autobiografica", en el río Tajo a su paso por Toledo, un *locus amoenus* en el que unas ninfas duermen la siesta[11]. A partir de la *ekphrasis*, Garcilaso ha establecido un nuevo lugar arcádico, un marco pictórico con una "serie dei ricami cromatici e decorativi"[12], desde el que eleva a mito una historia de amor personal. Y consigue que su experiencia artística tenga proyección universal haciendo que Nemoroso (uno de los muchos velos detrás de los que se esconde la voz del poeta)[13] se distancie del presente doloroso y abrace un pasado absoluto. Además, las influencias de Virgilio y de Sannazaro están presentes en el uso de ciertos motivos y en la mezcla de razones literarias y autobiográficas: en la égloga III, una ninfa emerge de las aguas del Tajo y la acompañan sus hermanas, "le Ninfe sorelle" de hondas reminiscencias de Sannazaro. De Virgilio toma "l'allegorismo autobiografico"[14] que se aprecia, sobre todo, en la presencia velada, tras la figura de los pastores, de personajes de la política y la sociedad[15].

El artículo de Vittoria Intonti lleva por título "Il 'terzo genere' dalla scena italiana al teatro inglese". En 1602, en el *Compendio della poesia tragicomica*, texto que precede a *Il pastor fido*, Gianbattista Guarini proponía un género nuevo, el 'terzo genere', para una poesía entre la tragedia y la comedia. Rechaza para la tragicomedia el terror y la muerte de la tragedia y la risa obscena y vulgar de la comedia. Para Guarini el drama satírico clásico es el precedente del género híbrido de la tragicomedia. *Il pastor fido* fue traducida a las principales lenguas europeas. Su popularidad en Inglaterra fue superior a las obras de Tasso. Gracias a las numerosas traducciones de esta obra, se divulgaron las teorías de Tasso sobre el género tragicómico, un género aún no codificado y "lésempio italiano stimolò l'immaginazione degli inglesi"[16].

El último artículo del libro es de Maurizio Pirro y se titula "La forma pastorale in Salomon Gessner e il dibattito europeo sul genere bucolico". La obra *Le Idyllen* de Salomon Gessner, publicada por primera vez en 1756, se suma a la larga tradición de literatura pastoral, antes de

[11] *Ibid*., p. 208.
[12] *Ibid*., p. 195.
[13] *Ibid*, p. 208.
[14] *Ibid*., p. 190.
[15] En este punto recuerda la autora el interés que ha despertado siempre la identidad de Salicio, Nemoroso o Elisa.
[16] *Travestimenti*, p. 220

que dicho género se mezcle con otros. Ya Herder señaló que los pastores de Gessner se alejan del modelo de Teócrito para adoptar máscaras en exceso estilizadas, tomadas del Clasicismo francés. El resultado es una pintura poética, en la que predominan personajes estáticos y monólogos, con un efecto estético frío porque no involucra emotivamente al lector. También aparece una sociedad con caracteres universales, que reproduce un mundo feudal muy lejano al modelo de sociedad mercantilista del s. XVIII. Sin embargo, Gessner ha pretendido revivir, como proyección regresiva, el modelo de la pastoral antigua de Teócrito y, en especial, la alegórica de Virgilio.

Travestimenti es una obra, pues, muy bien estructurada pese a que contiene once artículos muy diferentes. Su finalidad es mostrar la cultura clásica que subyace en la literatura europea de las cortes. Cada uno de los autores ha revelado y puesto de relieve en su artículo un tipo de *travestimento*, tales como un microcosmos cortesano con máscaras de dioses en el *Momus* albertiano; el lenguaje metafórico de Giovanni Pontano; los paisajes bucólicos de Sannazaro para describir la corte decadente de Nápoles; la connotación del lenguaje en textos del *Quattrocento* inspirados en fuentes clásicas latinas; lo onírico en la villa romana Farnesina de Agostino Chigi; el engaño y la hipocresía para recrear el ambiente de la corte de Carlo Magno; la crítica política en la Francia del Antiguo Régimen; el juego de alusiones y reconocimiento en *Aminta*; el Tajo como nuevo lugar arcádico y universal a partir de una historia de amor personal; la popularidad de la tragicomedia de Tasso en Inglaterra y la influencia de la tradición de literatura pastoral en Gessner.

En definitiva, todos estos *travestimenti* o máscaras pretenden construir mundos imaginarios e idealizados, creados a partir de la palabra e inspirados en nuevas lecturas de la literatura clásica.

Pedro de Valencia, *Obras completas. VI, Escritos varios*, Jesús María Nieto Ibáñez (coordinador), León, Universidad de León, Instituto de Humanismo y Tradición Clásica, 2012, 661 pp.

Manuel Cabello Pino

En este *Obras completas VI. Escritos varios* con el que se da continuidad al proyecto iniciado hace años por el Dr. Gaspar Morocho Gayo lo primero que llama la atención es, sin duda, la diversidad de los temas tratados por el erudito segedano en los documentos que conforman el presente volumen. Lejos de constituir un demérito de la obra, el carácter misceláneo y desigual de los materiales presentados en ella representa precisamente una de sus principales virtudes ya que, mucho más que algunos de los volúmenes precedentes de la colección, da una muestra clara de la amplitud de los conocimientos de un hombre que igual podía ilustrar a sus coetáneos sobre filosofía que sobre medicina, sobre literatura que sobre pintura.

Y es que ya desde la primera lectura se percibe claramente la doble vertiente característica de la obra de los grandes humanistas de su tiempo: por un lado los estudios más personales y más cercanos a sus propios intereses e inquietudes y por otro los trabajos que más probablemente sean resultado de encargos hechos a un hombre que en la corte de Felipe III tuvo un peso y un prestigio considerable. Es decir, las dos caras del humanista cortesano, que además de su propia ansia de conocimiento debe satisfacer la de sus mecenas.

En este sentido, y como señala Gómez Canseco ya desde el prólogo, "de entre los tratados aquí recogidos, probablemente los que fueran más próximos y queridos al autor son los dedicados a la filosofía, su campo de

batalla más personal y original." (pág. 15). De ahí que, tal vez las *Humanae rationis* y los *Ejemplos de príncipes, prelados y otros varones ilustres, que dejaron oficios y dignidades y se retiraron*, constituyan las dos aportaciones más interesantes del volumen, al ser la primera vez que se editan estos textos más personales y que encierran el pensamiento filosófico del autor nacido en Zafra. En el primero de ellos se denuncian ideas que Pedro de Valencia considera erróneas y que, precisamente por ser atribuidas a algunos de los más reputados pensadores de la antigüedad, son aún más peligrosas. Por su parte el segundo está inspirado en los ideales de vida cínicos y estoicos que defienden la supremacía de la vida retirada que, como bien se señala en el estudio introductorio, probablemente llegaran a Pedro de Valencia a través de sus admirados Epicteto y Dión de Prusa. El autor segedano aporta una serie de ejemplos en forma de historias de personajes importantes de la antigüedad que tomaron las decisiones más importantes de sus vidas de manera pareja al retiramiento de sus cargos.

Muy vinculados a Arias Montano, y por eso mismo también de gran interés personal para el erudito nacido en Zafra, parecen ser la *Descripción de la pintura de la virtudes*, tratado sobre arte muy cercano a la especial sensibilidad pictórica de su admirado maestro, que constituye uno de los textos más extensos recogidos en el volumen (y probablemente por ello va acompañado de uno de los estudios introductorios más profundos) y la *Descripción de la justicia en ocasión de querer Arias Montano comentar las leyes del reino*, escrito con un marcado carácter político, en el cual se establece claramente que la justicia es la virtud reina de todas las cualidades y por eso mismo la virtud más importante de los reyes y príncipes.

Otro de los platos fuertes que presenta este volumen VI son, sin lugar a dudas, las conocidas *Cartas a Góngora en censura de sus poesías* por su valor para la historia de la crítica literaria. Y es que con estas cartas, escritas a petición de su amigo Góngora, quien había pedido su consejo, inaugura Valencia (probablemente sin proponérselo) la desde entonces eterna polémica en torno al estilo poético gongorino.

Otro cariz completamente distinto tiene el tratado médico *De tuenda valetudine* que se inserta en una corriente muy común en la época: la de la literatura higiénico-médica.

Y es que Pedro de Valencia siguiendo a los médicos antiguos de la escuela hipocrática entiende el cuidado de la salud corporal como la búsqueda del equilibrio perfecto entre lo que aquellos denominaron "las seis cosas no naturales": el aire y el agua, la comida y la bebida, la evacuación y la retención, el sueño y la vigilia, el movimiento y la quietud y las pasiones del alma. No en vano, este tratado supone un ejemplo perfecto de lo que en la actualidad llamaríamos medicina preventiva. Es probable que un carácter no muy lejano tuviese su libro *De las enfermedades de los niños* del que en este mismo volumen se reproduce su dedicatoria a la reina Margarita, pero que no nos ha llegado y del que ni siquiera tenemos constancia de que lo llegara a escribir o a terminar. Es, por lo tanto, más relativo el interés del texto aquí recogido, si bien sirve al menos para constatar la preocupación social de Pedro de Valencia por los más necesitados, al afirmar haber escrito una obra centrada en la salud corporal (de utilidad para todos los niños) y no en la ética o espiritual (que sólo serviría para la formación de príncipes).

Uno de los textos que a ojos del lector actual y no experto pueden resultar más curiosos es, desde luego, *De Hebraeorum coro expensa quaedam et examinata*, breve escrito en latín de carácter exegético acerca del «coro» (*corus* en latín), unidad de medida del peso utilizada entre los judíos. Y es que, sorprendentemente, "las unidades de medida y peso de la antigüedad fueron asunto muy debatido por los humanistas", tal como explica Raúl Manchón Gómez en su estudio introductorio al texto.

Entre los textos aquí recogidos que menos interés personal debieron despertar en Pedro de Valencia están la *Carta e informe de Pedro de Valencia sobre los escritos del P. Alonso Sánchez y el Dr. Jerónimo Hurtado* y el informe *Sobre la guerra de Flandes de Jerónimo Conestaggio*, ya que son el fruto de su labor como censor de libros. Aunque la seriedad y el rigor en las objeciones que presenta contra la publicación de los escritos de estos tres autores da una idea de cómo se tomaba el gran humanista segedano incluso los encargos menos gratos.

Pero sin lugar a dudas el texto de más difícil clasificación de todo el volumen es el *Parecer sobre una cátedra en Salamanca*, en la que Pedro de Valencia reflexiona sobre los criterios que, a juicio del erudito segedano, debieran seguirse para atribuir una cátedra. La dificultad para adscribirlo a un grupo concreto dentro de los escritos de Valencia no quita para que nos hallemos ante una disertación de una vigencia asombrosa aun hoy día.

En definitiva, esta obra es una muestra más de la valía del notable trabajo de recuperación y divulgación del saber humanístico que se está llevando a cabo en la serie *Humanistas españoles* de la que este volumen constituye el número 36. Esta labor se revela hoy día más necesaria que nunca en un momento como el actual en el que se tiende tanto a la especialización, ya que aporta una muestra clara a través del caso de Pedro de Valencia de que el verdadero saber no está en la compartimentación ni en la especialización, sino al contrario, en el ansia de aumentar siempre los conocimientos propios en cuantas más materias mejor.

A
B C D E
F

ETIÓPICAS

9 (2013)

ÍNDICE

9 (2013)

ARTÍCULOS

Antonio Sánchez Portero, *Lope de Vega, Liñán de Riaza y* El Quijote *de Avellaneda*

Óscar Javier González Molina, *El discurso amoroso en la* Carta a Galanio *de Francisco de Aldana*

Mónica Rodríguez Gijón, *Los humanistas alemanes retratados en* Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII. *de Benito Arias Montano y Philips Galle*

Ernesto Ortiz-Díaz, *Imperialismo y disidencia en* Os Lusíadas*,* La Auraucana *y* Soledades

Almudena Marín Cobos, *Dinámicas de trabajo según la crítica genética. Le Père de l'écriture est l'après et non l'avant*

M.ª Ángeles Garrido Berlanga, *Enrique Vaca de Alfaro: la imagen de autor a través de su obra*

María del Rosario Martínez Navarro, *Editar a Castillejo. Estado de la cuestión*

José Manuel Pedrosa, La renegada de Valladolid*: romance, canciones y fábulas de cautivos*

Rocío Lepe García, *La* Historia de Hipólito y Aminta *de Francisco de Quintana: fuentes y modelos genéricos*

Rubén Maillo-Pozo, *Motivos neoestoicos en* El mundo por de dentro*, de Francisco de Quevedo*

RESEÑAS

Mercedes Blanco, *Góngora heroico. Las* Soledades *y la tradición épica*, CEEH, Madrid, 2012, 443 págs. (Fuensanta Garrido Domené)

Diálogo de las empresas militares y amorosas de Paulo Jovio. Edición crítica, introducción y notas: Jesús Gómez. Madrid, Ediciones Polifemo (Colección «La Corte en Europa»), 2012, 320 pp. (Jaime Galbarro García)

Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida, estudio y edición de María José Osunas Cabezas, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, 407 págs. (Elena Cano Turrión)

Juan A. Sánchez Fernández, *La tesitura de* La Celestina *(Una aproximación)*, Universidad Carolina de Praga, 2012, 221 páginas (José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo)

Pedro Ruiz Pérez y Víctor Infantes, *Dos obras de la primera literatura áurea:* Cartas y coplas para requerir nuevos amores *y* Cómo un rústico labrador astucioso con consejo de su mujer engañó a unos mercaderes, Madrid, Turpin Editores, 2012, 139 pp. (Carlos Collantes)

Antonio Gargano, *Con canto acordado. Estudios sosbre la poesía entre Italia y España en los siglos XV-XVII*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, 276 pp. (Margarita García Candeira)

ARTÍCULOS

Antonio Sánchez Portero
Óscar Javier González Molina
Mónica Rodríguez Gijón
Ernesto Ortiz-Díaz
Almudena Marín Cobos
M.ª Ángeles Garrido Berlanga
María del Rosario Martínez Navarro
José Manuel Pedrosa
Rocío Lepe García
Rubén Maillo-Pozo

LOPE DE VEGA, LIÑÁN DE RIAZA Y *EL QUIJOTE* DE AVELLANEDA

Antonio Sánchez Portero

Centro de Estudios Bilbilitanos

Institución "Fernando el Católico" (Zaragoza)

CSIC

Son infinitas las páginas que se han escrito intentando descubrir quién es en realidad Avellaneda, el autor del *Quijote* apócrifo. Y hasta el momento, no se tiene la certeza absoluta; aunque, hay que reconocer, que hay aproximaciones. En este artículo, recorro un camino, uno de los posibles, que nos lleva a un firme candidato. A mi modo de ver, tiene todos los números para que le toque el premio. Todos menos uno: ese documento fehaciente e irrevocable que confirme que la hipótesis plausible, apodíctica, se convierte en verdad histórica. Pero mucho me temo que ese documento no existe. Es más, me atrevo a decir que no puede existir. Así que tendremos que conformarnos con un autor, metido en la piel de Avellaneda, sometido a una duda razonable.

I.- ESPECIAL IMPLICACIÓN DE LOPE DE VEGA Y LIÑÁN DE RIAZA

Tras este preámbulo, añado que en un censo de más de cuarenta candidatos, entre los que se especula quién puede ser el Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, se encuentra Lope de Vega[1]. Pero lo realmente importante es que cada vez cobra mayor firmeza la creencia de que Lope tuvo una importante y decisiva participación en el proceso de creación y publicación del *Quijote* apócrifo. Admite Gómez Canseco[2] la

> [...] presencia de Lope de Vega como fuente de composición del Quijote. Avellaneda conoce con detalle sorprendente su obra, la cita, la utiliza, la corrige si lo considera necesario y, a veces, simplemente coincide en temas, materias y palabras [...] Avellaneda fue un profundo conocedor de la obra de Lope y la utilizó a la hora de componer su apócrifo.

De este comentario, se deduce que si Lope no compuso el apócrifo, puede que lo crease alguien muy allegado a él. Continúa diciendo Canseco que:

> García Soriano apuntó algo que después había de tener continuado eco: "Donde más patente se muestra la intervención y el influjo de Lope en el libro de Avellaneda es en el prólogo". Ahondando también en el entorno de Lope, Joaquín de Entrambasaguas aseguraba dos años después que "se escribió el falso Quijote desde luego con la agencia de Lope y en defensa suya, en parte."[3]

[1] Lope de Vega ha sido propuesto por Ramón León Maínez su edición del *Quijote*, Cádiz, 1876; y B. Díaz Lozano, *Compedio de la vida de Cervantes*, Oviedo, 1905.

[2] *El Ingenioso Hidalgo…*, ed. Luis Gómez Canseco, "Introducción", p. 134.

[3] Ed. cit., pp. 42-43.

Sobre este asunto, antes de 1950, López Navío[4], después de transcribir la hipótesis de Bonilla y Sanmartín, quien sostenía que el autor del falso *Quijote* fue Liñán de Riaza y que es aludido en el bachiller Sansón Carrasco, y de que Rodríguez Marín no admite esta teoría por haber muerto Liñán en 1607, expresaba que:

> [...] Liñán tendría escrito el falso *Quijote*, o lo principal por lo menos, antes de morir, y luego Lope y sus amigos completaron la obra y la publicaron al enterarse de que Cervantes estaba escribiendo la Segunda parte y en ella atacaba más a Lope y a sus amigos [...] Es irracional e incomprensible que Lope tardase diez años en contestar a las finas sátiras cervantinas llenas de alusiones personales[5], y en las que hacía ostentación de sinónimos voluntarios (esto es lo que más le duele a Avellaneda y así lo dice en su Prólogo); lo lógico y natural es que *el bando de los discretos*, los amigos de Lope, salieran a la palestra acabado de publicar el Quijote y no esperar tanto tiempo para la réplica. Liñán escribió la obra, pero a su muerte quedaría incompleta, y sus amigos, Lope sobre todo, no quisieron publicarla para acallar los rumores y comentarios desfavorables que corrían entre el público y que una polémica no habría hecho más que ampliarlos y perjudicar a la misma causa. Dejaron dormir la obra de Liñán [...]

José Luis Madrigal, después de haber comparado por medios informáticos los textos de Avellaneda y de Tirso, defiende que éste era el autor del apócrifo. Y en "Tirso, Lope y el Quijote de Avellaneda"[6], con un método que aúna a la vez criterios procedentes de la filología tradicional y los recursos que brinda la informática, sostiene la tesis de que "tanto Tirso de Molina como Lope de Vega contribuyeron fundamentalmente a la redacción del *Quijote* de Avellaneda."

[4] López Navío, *El Ingenioso Caballero don Quijote de la Mancha*, II, LIX, nota 50.

[5] Más adelante intentaré aclarar esta incongruencia.

[6] Madrigal, "El *Quijote* de Avellaneda, un crimen literario casi perfecto", *Voz y letra*: *Revista de Literatura*, 16, 1–2 (2005); y "Tirso Lope y el *Quijote* de Avellaneda", *Lemir* 13 (2009), pp.191-250.

Entre otros especialistas, corrobora esta colaboración Felipe B. Pedraza, quien en su "Introducción" a *Don Quijote de la Mancha*[7], en "Notas a la lectura del Quijote", expone:

> [...] Hoy por hoy, sólo se puede afirmar que el libro [el *Quijote* de Avellaneda] salió del círculo y admiradores de Lope de Vega. También se ha atribuido al gran poeta y dramaturgo su participación activa en su redacción.
>
> Cabe suponer que cuando llegó a sus manos el impreso [a manos de Lope el *Quijote*] y tuvo noticia de su extraordinario éxito, Lope y sus afectos empezaron a pensar en una venganza literaria. Como además Don Quijote era un buen negocio, alguien de este círculo se adelantó a la publicación de la Segunda Parte.

Parece claro, pues, que en este asunto del apócrifo, algo tuvo que ver en su creación y alumbramiento Lope de Vega y sus "amigos", en especial Liñán de Riaza, con quien le unía una íntima amistad (que se pondrá de manifiesto en el curso de estas líneas) en su creación y aparición y, por tanto, convendría indagar los motivos y las circunstancias que le impulsaron a ello. A mayor abundamiento, hemos visto que a Liñán se le atribuye la autoría del apócrifo. En el libro *Cervantes y Liñán de Riaza…*, desarrollo la hipótesis de que "Así como Avellaneda remedó, parodió y se inspiró en Cervantes; éste se inspiró, parodió y remedó a Avellaneda"[8].

II.- CERVANTES IMITA A AVELLANEDA. CRUCE POÉTICO DE OFENSAS

Vemos también que Gómez Canseco, en la "Introducción" de su edición del *Quijote* de Avellaneda, en el apartado "Cervantes, lector de Avellaneda", manifiesta:

[7] *Don Quijote de la Mancha*, ed. Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, Ciudad Real, Diputación, 2005.

[8] Sánchez Portero, *Cervantes y Liñán de Riaza…*, II, XII, pp. 315-345.

> Entramos en un terreno pantanoso. Nada menos que en la lectura que Cervantes hizo del libro apócrifo y en la incorporación a su obra de materiales ideados por Alonso Fernández de Avellaneda. Y lo cierto es que, por más que cueste admitirlo, Cervantes leyó y utilizó en beneficio propio textos, personajes, estructuras narrativas y temas del *Quijote* apócrifo. […] El *Quijote* de 1614 se convirtió en una inesperada fuente literaria, que al tiempo que era refutada como apócrifa, surtió a Cervantes de algunos materiales para las aportaciones de última hora que hizo en su libro. Lo más probable, como ha señalado Ellen Anderson, es que "Cervantes leyera el libro, decidiera los cambios que iba a imponer al suyo y escogiera finalmente el lugar más adecuado para introducir la primera mención al apócrifo."

Para que esta apreciación de Anderson pudiera cumplirse, veo un inconveniente que estimo insalvable: Cervantes no pudo tener materialmente tiempo para realizarla si la comenzó después de ser publicado el apócrifo. Como expongo más adelante, la publicación auspició su mención expresa en el capítulo LIX. Gómez Canseco continúa diciendo:

> Pero además de imitaciones completas de episodios o materia narrativa, desde los primeros capítulos de 1615[9] puede seguirse el rastro de una notable coincidencia textual con el *Quijote* de Avellaneda. […] Pudiera pensarse, visto lo visto, que Cervantes es tan imitador de Avellaneda como lo fue él del suyo. Pero no es así. Cervantes tomó materiales del contrario para construir una obra nueva, distinta a la del imitador, pero también distinta a su primera parte.

Como acertadamente señala Alfonso Martín Jiménez[10], y estoy completamente de acuerdo con él:

[9] Yo opino que desde el mismo Prólogo.
[10] Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte*, Epílogo.

> La decisión cervantina de no explicar abiertamente que estaba imitando a Avellaneda al componer la segunda parte de su *Quijote* puede resultar controvertida, y seguramente será valorada de formas distintas y hasta contrapuestas; pero resulta, en cualquier caso, sumamente atractiva para la historia y para la teoría literaria, ya que abre interesantes vías de análisis sobre la importancia que cobra la intención del propio autor cuando ésta resulta encubierta. Pues Cervantes, a pesar de no revelar expresamente que se estaba sirviendo de la obra de su rival para componer la suya, dejó en su texto evidentes indicios de lo que estaba haciendo, y él mismo tuvo que prever –y seguramente lo deseó– que estas señales fueran algún día descubiertas.

Entre los muchos episodios de imitación de Cervantes a Avellaneda que he encontrado, y que recojo en *Cervantes y Liñán de Riaza…*, plasmo aquí uno de ellos, muy significativo por las connotaciones que lleva implicadas:

Observo una sospechosa similitud entre el relato de "las bodas de Camacho" de Cervantes y los dos episodios de Avellaneda que siguen. El primero (capítulo IV) se desarrolla en el Coso de Zaragoza, adornado con cartelas e inscripciones, donde se va a celebrar la sortija, con la participación de diversas comparsas, adecuadamente ataviadas, que desfilan con letras alusivas a lo que representan. Pongo en cursiva en los textos de ambos autores las palabras o frases coincidentes. Comienza Avellaneda los párrafos con estas palabras: "Los primeros fueron dos gallardos mancebos [...]", "*El otro* era un recién casado [...]", "*Tras estos salieron otros dos* [...]", "*El otro* llevaba en campo negro [...]". "*Tras estos dos entraron otros dos*, también gallardos mozos [...]"

Merece especial atención lo que sigue: "El segundo era un mancebo *recién casado, rico de patrimonio*, pero grandísimo gastador, y tan pródigo que siempre andaba lleno de deudas [...]" ¿Acaso Cervantes, a partir de este "mancebo rico de patrimonio" se inventó al "rico" Camacho? Además: "*Tras estos dos entraron* veinte o treinta caballeros [...]" [Entre ellos, al final, don Quijote, al lado de

don Álvaro Tarfe, quien en] "su escudo tenía pintado a don Quijote con la aventura del azotado, muy al vivo, y esta letra en él:

> Aquí traigo al que ha de ser,
> según son sus disparates,
> príncipe de los orates.

Con la letra rieron todos cuantos sabían las cosas de don Quijote, el cual venía armado de todas sus piezas."

El segundo episodio de Avellaneda (Capítulo XXVIII) se desarrolla en Alcalá, donde para honrar a un doctor médico desfilan por las calles principales:

> […] más de dos mil estudiantes acompañando un carro triunfal con las siete virtudes y una música celestial dentro. Iban delante de los músicos, en el mismo carro, dos estudiantes con máscaras, *con vestidos y adornos de mujeres*, representando el una a la *Sabiduría*, ricamente vestida con una guirnalda de laurel sobre la cabeza, trayendo en la mano siniestra un libro y en la derecha un alcázar o *castillo pequeño*, pero muy curioso hecho de papelones y unas letras góticas que decían:
>
> Sapientia oedificavit sibi domum.
>
> A los pies della estaba la *Ignorancia*, toda desnuda y llena de artificiosas cadenas hechas de hoja de lata, la cual tenía debajo de los pies dos o tres libros, con esta letra:
>
> Qui ignorat, ignorabitur.
>
> Al otro lado de la *Sabiduría* venía la *Prudencia*, vestida de un azul claro, con una sierpe en la mano, y esta letra:

Prudens sient serpens

Venía en la otra mano, como ahogando a una *vieja ciega* [anciana], de quien venía asido *otro ciego* [viejo], y entre los dos esta letra:

Ambo in foveam cadunt.

Púsose don Quijote delante de dicho carro, y haciendo en su fantasía uno de los más desvariados discursos que jamás había hecho, dijo en alta voz:

—¡Oh tú, mago encantador, quienquiera que seas, que con tus malas y perversas artes guías aqueste encantado carro [...]!

Y el episodio de Cervantes (Capítulo XX de la Segunda Parte) que relaciono con éstos, es el siguiente: "Donde se cuentan las bodas de Camacho *el rico* [...]", "Por una parte enramada *entraban* hasta doce labradores [...]", "De allí a poco comenzaron a *entrar* por diversas partes [...]", "También le pareció bien *otra que entró* de doncellas hermosísimas [...] guiábalas *un venerable viejo y una anciana matrona* [...]", "*Tras esta entró* otra danza de artificio y de las que llaman habladas; era de ocho ninfas, repartidas en dos hileras; de la una hilera era guía el dios *Cupido*, y de la otra el *Interés* [...]" "Las ninfas del Amor eran *Poesía*, *Discreción*, *Buen linaje* y *Valentía*, escritos sus nombres en un pergamino en sus espaldas. Al *Interés*, del mismo modo, seguían *Liberalidad*, *Dádiva*, *Tesoro*, *Posesión pacífica*." "Delante de todos venía *un castillo* de madera [...] en la frontera del *castillo* y en todas cuatro partes de sus cuadros traía escrito: *Castillo del buen recato*."

Entre todos los nombres de las ninfas y de sus guías, sólo hay uno que corresponde a un dios mitológico. Y precisamente es *Cupido*. Es muy posible –estoy seguro– de que con el lema "castillo del buen recato" quiere contrarrestar ingenuamente Cervantes el poema del "cu" y del "pido", que da pie al don Quijote de Avellaneda a decir en el capítulo IV lo que sigue:

> [...] Sancho [...], quiero [...], que en esta adarga que llevo [...], un pintor me pinte en ella dos hermosísimas doncellas que estén enamoradas de mi brío, y el dios Cupido encima, que me esté asentando una flecha, la cual yo reciba en el adarga, riendo dél y teniéndolas en poco a ellas, con una letra que diga en derredor de la adarga: "El caballero Desamorado", poniendo encima esta curiosa, aunque ajena, de suerte que esté entre mí, entre Cupido y las damas:
>
> Sus flechas saca Cupido
> de las venas de Pirú,
> a los hombres dando el *Cu*
> y a las damas dando el *pido*.
>
> —¿Y qué hemos de her –dijo Sancho– nosotros con esa *Cu*? ¿Es alguna joya de las que habemos de traer de las justas?
>
> —No –replicó Don Quijote–; que aquel *Cu* es un plumaje de dos relevadas plumas que suelen ponerse algunos sobre la cabeza, a veces de oro, a veces de plata y a veces de la madera que hace diáfano encerado a las linternas, llegando uno con dichas plumas hasta el signo de Aries, otros al de *Capricornio*[11], otros se fortifican en el *castillo* de San *Cervantes*.

Y siguiendo con el *Quijote* de Cervantes: comenzó la danza *Cupido*, salió luego el Interés y:

> […] deste modo salieron todas las dos figuras de las dos escuadras y cada uno hizo sus mudanzas y dijo sus versos […] Preguntó don Quijote a una de las ninfas que quien la había

[11] Clara alusión a cornudo.

> compuesto y ordenado. Respondiole que un beneficiado de aquel pueblo que tenía gentil caletre para semejantes invenciones.

En relación con la anterior cuarteta ofensiva de Avellaneda a Cervantes, Maldonado de Guevara[12], dice: "Y nótese también que el soneto insultante recibido por Cervantes en Valladolid, jugaba del apócope *Cu* en idéntica reticencia que Avellaneda, lo cual delata a éste como autor del soneto […]".

Antes de transcribir este soneto insultante, creo oportuno recoger otro de cabo roto con estrambote, datado en 1604:

Hermano Lope, bórrame el soné-
De versos de Ariosto y Garcilá-
Y la Biblia no tomes en la ma-
Pues nunca de la Biblia dices le-

También me borrarás la *Dragonte-*
Y un librillo que llaman del *Arca-*
Con todo el *Comediaje* y *Epita-*
Y por ser mora quemarás la *Angé-*

Sabe Dios mi intención con *San Isi-*
Mas quiérole dejar por lo devo-
Bórrame en su lugar *El Peregrí-*

Y en cuatro lenguas no me escribas co-
Que supuesto que escribas boberí-

[12] Maldonado, *El incidente Avellaneda*, pp. 41-42.

Las vendrán a entender cuatro nacio-

Ni acabes de escribir la *Jerusa*-

Bástale a la cuitada su traba-

Sobre este soneto, Felipe B. Pedraza[13] expone:

> Por estas fechas se escribe el soneto de cabo roto "Hermano Lope, bórrame el so–" que Juan Antonio Pellicer y José María Asensio, entre otros, han atribuido a Cervantes. Como es sabido, también se ha achacado a Góngora, porque así consta en los manuscritos barrocos. Y Nicolás Marín ha puesto toda su erudición a favor de la autoría de Javier Armendáriz. Pudo ser cualquiera de los enemigos, émulos y envidiosos de la fama de Lope […] Si el soneto no es de Cervantes, como ya apuntó Rodríguez Marín, el Fénix y su círculo se lo atribuyeron, como se deduce por la feroz réplica que siguió: "Pues nunca de la biblia dijo le–"

Refiriéndose a esta composición, Eisenberg [14], señala:

> […] nos consta que Cervantes escribió por encargo, como 'negro' o escritor contratado y pagado "Relación de las fiestas que en Valladolid se hicieron al nacimiento de nuestro príncipe". En 1620 junto a este título aparece citado su nombre, y menos explícitamente, se alude a su autoría en un soneto atribuido a Góngora. En efecto, en 1605, en Valladolid, donde estaba Cervantes, apareció una anónima "Relación" de las fiestas aludidas.

[13] Pedraza, *Cervantes y Lope de Vega,* pp. 34-35.
[14] Eisenberg, "Repaso crítico…", pp. 477-492.

Según Rey Hazas[15]: "Lope debió pensar que Cervantes [era autor de este soneto.] "Por eso replicó, seguramente con un agresivo soneto anticervantino: 'Pues nunca de la biblia dijo le-'". Y en una nota aclara: "J. de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, I, Madrid, CSIC, 1946, pág. 117, reproduce un texto con variantes. El primer verso, por ejemplo, dice: 'Yo no sé de la, de li, ni le', El segundo dice: 'sólo sé que es Apolo Lope', el sexto 'te mancase', etc.:

> El Fénix atacó con inusitada crudeza a Cervantes, pues el soneto, además de cornudo y homosexual, lo llama viejo ("potrilla", esto es herniado), cristiano solo entre musulmanes ("romí") y judío ("azafrán", esto es, de pelo rojo; y ya se sabe lo que decía el refranero: 'ni gato ni perro de aquella color'), sin olvidarse de atacar también a Don Quijote, lo cual encaja a la perfección con la célebre carta fechada en Toledo el 14 de agosto de 1604, donde Lope de Vega se expresa de modo indudablemente hostil."

Este soneto no podía quedarse sin respuesta, y la tuvo en el que recibió Cervantes en Valladolid, al que se refiere Maldonado:

> Pues nunca de la Biblia dijo le–,
> ni sé si eres, Cervantes, co– ni cu–,
> sólo digo que es Lope Apolo, y tú
> frisón de su carroza, y puerco en pie.
>
> Para que no escribieses, orden fue
> del cielo que mancases en Corfú.
> Hablaste, buey, pero digiste mu.
> ¡Oh mala quijotada que te dé!

[15] Rey Hazas, "Cervantes, Lope y Góngora", pp. 55-56.

¡Honra a Lope, potrilla, o guay de ti!
Que es sol y si se enoja, lloverá;
y ese tu *Don Quijote* baladí,

de culo en culo por el mundo va
vendiendo especias y azafrán romí
y al fin en muladares parará.

Según Pérez López[16], este soneto: "tiene todos los rasgos del estilo satírico de Lope, *pero más de Liñán*, el cual sabemos que estuvo en Valladolid en1605". Para mí, compartiendo su opinión, creo más posible que sea de Liñán que de Lope, ya que de ser éste el autor diría "soy" Apolo, en vez de: Sólo digo que "es Lope Apolo". Y a mi modo de ver, estos sonetos pueden estar relacionados, con la anterior cuarteta de Avellaneda, con la que le propina un puyazo en toda regla a Cervantes. Y dando por buena la afirmación de Maldonado de que el soneto que recibió Cervantes en Valladolid es de Avellaneda, la deducción lógica que puede extraerse es que éste y Liñán son el mismo.

III.- EL "ENTREMÉS DE LOS ROMANCES" CLAVE EN LA PUBLICACIÓN DEL *QUIJOTE* DE CERVANTES Y DEL DE AVELLANEDA.

Abundando en la cuestión, muchos investigadores (entre quienes me encuentro), no dudan de que, como opina Rey Hazas[17]:

[16] Pérez López, "Una hipótesis…", p. 21.
[17] Rey Hazas, *Cervantes, Lope y Góngora*, pp. 20-21.

> Cervantes se burla de Lope, como hace siempre que tiene ocasión, estableciendo una serie de asociaciones –no hay que desdeñar la erótica, dada la vida amorosa del Fénix– que se nos escapan en buena medida, porque lo cierto *es que sólo él y Avellaneda* sustituyen al rey moro del romancero, que es Almanzor, y en cuyo poder está cautiva Melisendra por el rey *Marsilio de Zaragoza*, lo que aprovecha Cervantes para reírse una vez más del Fénix, porque Marsilio es el rey a quien acompaña siempre en el romancero nuevo a un héroe morisco llamado *Bravonel de Zaragoza*, a menudo identificado como un heterónimo morisco de Lope que se disputa con el rey el amor de Guadalara, es decir de Elena Osorio [...] En tal contexto de alusiones barrocas, nada tendría de extraño que el moro que besa furtivamente a Melisendra en Cervantes ocultara al mismo Lope de Vega y fuera así castigado.

Puedo decir que no "sólo él [Lope] y Avellaneda", porque hay otro poeta que también coincide con ellos sustituyendo a *Almanzor* por el *rey Marsilio*, a quien acompaña *Bravonel de Zaragoza*. Y quien es autor de una comedia titulada *Bravonel.* Es Liñán, como lo atestigua un romance morisco suyo que recoge Randolph[18] en sus *Poesías*:

Bravonel de Zaragoza
al rey Marsilio demanda
licencia para partirse
con él de Castilla a Francia.
Trataba amores el moro
con la bella Guadalara:
camarera es de la reina

[18] Randolph, *Poesías. Pedro Liñán de Riaza*, nº 35, p. 50.

y del rey querida ingrata.
Bravonel por despedida
y en servicio de su dama,
hizo alarde de su gente
un martes por la mañana.

Esta baza puede ser muy importante para confirmar que Avellaneda es Liñán, porque tiene raíces más profundas. El romance, cuyo primer verso es "De las montañas de Jaca", figura en el *Entremés de los Romances*. Sobre la expresión "montañas de Jaca", expone Antonio Pérez Lasheras[19]:

> [...] en torno a 1592, vuelve a aparecer en el romance, que tiene dos principios: "Por las montañas de Jaca" o "De las montañas de Jaca", llamado también "Romance de Lucidoro" (o Lusidoro), Romance del Zaragozano" o "Rodamonte aragonés". De aquí pasó a formar parte de ese peculiar centón de versos que es el *Entremés de los romances*, que debió de componerse por esos años finales de siglo y que, a buen seguro, sirvió de modelo para la génesis del *Quijote*, especialmente para la primera salida del caballero.

Refiriéndose a este romance, añade Pérez Lasheras:

> "De las montañas de Jaca" tiene que ser posterior a febrero de 1592; seguramente, de los meses inmediatos, y será publicado al año siguiente, y su variante "Por las montañas de Jaca" será algo más tardía. [Esta última versión] hace aparecer a Bravonel, personaje que iniciará todo un ciclo de romances a él dedicados (atribuidos con frecuencia a Lope de Vega, pero que parece ya definitivamente apadrinados por el aragonés de origen Pedro Liñán de Riaza)

[19] Pérez Lasheras, *Sin poner los pies en Zaragoza*, Apéndice, pp. 173-174.

"De hecho, el *Romancero general* (1600) tiene en su edición definitiva, 1604 (Según Rey Hazas[20]), más de 1.300 romances, de los que apenas tenemos identificados unos 200. Entre estos la mayor parte son de Lope de Vega". Se puede suponer que su amigo Liñán no andaría lejos de ser el autor de algunos. En el citado libro de Randolph[21] también se encuentran otros romances moriscos de Liñán que tienen como protagonistas a personajes del *Entremés*, como Tarfe, Bencerraje (Abencerraje), Zaida, Zaide, Azarque, etc. Y cabe la posibilidad de que alguno de los poemas anónimos donde se hallan estos nombres, sean de Liñán. Los que incluye son los siguientes: Romances moriscos" de Bravonel: nº 36, que comienza: "Avisaron a los reyes / que ya las doce eran dadas"; nº 37: "Después que el martes triste"; y nº 38: "Alojó su compañía / en Tudela de Navarra".

Estos romances están recogidos en la *Colección de los más célebres Romances antiguos españoles y caballerescos*, publicados en 1825 por Georges Bernard Depping[22]. Además de éstos, se encuentran también los siguientes: Con el nº 22: "*Guadalara sentada a la orilla del Ebro escribe a Bravonel, y es sorprendida por los reyes*", que comienza: "A las sombras de un laurel"; y con el nº 23: "*Bravonel vuelve con despojos, y descubre a su Guadalara en un balcón*", que comienza: "Con valerosos despojos", e incluye esta nota: "Bravonel es un héroe moro de los que ocupan lugar en los romances caballerescos. La historia de sus amores con Guadalara está detallada en seis romances", que transcribe como anónimos.

Estas seis composiciones las recoge también, anónimas, Eugenio Ochoa [23] en *Tesoro de los romances*, 1838, a las que une el anónimo, que en su libro es el V de este grupo, que comienza: "Bravonel de Zaragoza / y ese moro de Villalba". Y estas siete

[20] Rey Hazas: *Estudio del entremés…*, p. 31, romance nº. 36, p. 62; nº 37, 264; nº 38, 266.

[21] Randolph *Poesías. Pedro Liñán de Riaza.*

[22] Depping, *Colección de los más célebres Romances antiguos…*

[23] Ochoa, *Tesoro de los romances*, p. 484.

composiciones, asimismo anónimas, las recoge Agustín Durán en el *Romancero General*, 1854.

López Navío[24], transcribe parte del romance "Bravonel de Zaragoza / al rey Marsilio demanda" y del "Alojó su compañía", con variaciones en algunos versos a los mismos recogidos por Randolph; así como algunas estrofas de "Avisaron a los reyes" y "Después que el martes triste", y expone:

> Como nadie nos ha hablado de la estancia de Lope en Zaragoza, tampoco nos han dicho lo más mínimo de la producción de Lope relacionada con la inmortal ciudad del Ebro. De las comedias ya hablaremos en otra ocasión; quiero hablar aquí sólo de los romances. Del que comienza: "Bravonel de Zaragoza", ya hemos visto que aparece en el *entremés [de los Romances]*, y en el Romancero General[25] figuran romances de este personaje, algunos identificados como de Lope de Vega, y habrá que convenir que casi todos en donde aparezca Bravonel son del Fénix o aluden a ellos. Bravonel, otro nombre poético de Lope, se queja de los desdenes de Guadalara y Celinda, o sea, de Albania, la dama que conoció en Zaragoza.

Sobre Bravonel, he localizado otros dos romances en Internet, en *Proyecto de Romancero Pan-Hispano*, listado IGR, que comienzan: "Bravonel de Zaragoza / bravo va por la batalla", y "Bravonel de Zaragoza / mata a Dardin d'Ardeña".

Hemos podido apreciar las ofensas poéticas que se cruzan Avellaneda (¿Liñán?), Cervantes y Lope. Ahora vamos a poner de relieve que las alusiones, sátiras y burlas de Cervantes a Lope de Vega y también a Liñán son evidentes y abundantes:

Cuando en el Prólogo del *Segundo Tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* se queja Avellaneda de que Cervantes ofendió "particularmente a quien tan justamente celebran las naciones extranjeras… por sus innumerables comedias" haciendo "ostentación de sinónimos voluntarios", es admitido por todos sin reservas que se refiere a

[24] López Navío, "Lope de Vega estuvo en Zaragoza", el párrafo que sigue en la p. 222.

[25] *Romancero General*, ed. González Palencia, números 19, 20, 21, 22, 184 (67 de Liñán, que alude a los anteriores), 391 (Lope), 393 (prob. de Lope), 584 (Lope), 1.073 (probablemente de Lope). En Durán aparecen tales como anónimos, agrupados en la sección de romances moriscos, Romances de Bravonel de Zaragoza, ns. 208 y 214.

Lope de Vega. "Tampoco hay duda –expone Gómez Canseco[26]– de que admira tanto [Avellaneda] a Lope como para salir en su defensa como si se tratara de un asunto personal." Y como también se queja Avellaneda de que los medios empleados por Cervantes para "desterrar la perniciosa lición de los vanos libros de caballerías" "él tomó por tales los medios para ofender a mí […]", hay que admitir que fueron estos "sinónomos voluntarios" los que le impulsaron a contraatacar con el *apócrifo*. Porque los sinónimos voluntarios, las ofensas que se esconden tras ellos, existen, aunque algunos investigadores se afirmen en que no los han encontrado.

Mucho y bien se ha escrito sobre las relaciones existentes entre Cervantes y Lope de Vega; y la lista de investigadores que se han ocupado de ellas sería interminable. Pudieron conocerse en 1580, al regresar Cervantes de su cautiverio. Y, a pesar de que uno y otro discurrieron por distintos lugares, coincidieron el suficiente tiempo en Madrid, en corrales de comedias, cenáculos literarios y academias, como para hacerse más o menos amigos.

Montero Reguera[27], señala que fueron vecinos en la calle de los Francos; y se refiere "al posible parentesco entre Cervantes y la familia de la primera mujer de Lope, Isabel de Urbina. En efecto, Juan Antonio Pellicer en su biografía de Cervantes (1797–1798) supuso la existencia de cierto parentesco a través de la madre de Cervantes, Leonor de Cortinas, madre de Isabel de Urbina,".

En 1580, Cervantes, en *La Galatea*, dedica versos elogiosos a Lope de Vega: "Muestra en un ingenio la experiencia / que en años verdes y edad temprana…"; y a Liñán: "El sacro Ibero, de dorado acanto, / de siempre verde yedra y blanca oliva…." Transcurridos quince años, poco antes de la aparición del *Quijote*, las cañas se habían vuelto lanzas, y la relación entre Lope (y cabe suponer que de Liñán) con Cervantes se fue enfriando, "lo que supone una inflexión en las relaciones entre nuestros dos autores, que conduciría, tras este 'enfriamiento', inicial al desencadenamiento de una de las enemistades más llamativas de nuestro Siglo de Oro."[28].

Con estos antecedentes, es ineludible que surja la pregunta: ¿Qué pudo haber sucedido para que Lope dijera en 1604 a Cervantes en una

[26] Gómez Canseco, *El Ingenioso hidalgo…*, p. 48.
[27] Montero Reguera, "Una amistad truncada", p. 3.
[28] Montero Reguera, *Ibid*, p. 10.

carta: "De poetas nada digo: muchos en cierne para el año que viene, pero ninguno tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe al Quijote"?, ¿para que recibiese Lope de Góngora o de Cervantes el soneto: "Hermano Lope, bórrame el soné– / De versos de Ariosto y Garcilá…"; y Cervantes el de Lope o Liñán o de ambos: "sólo digo que Lope es Apolo, y tú / ni sé si eres Cervantes, co ni cu–…"?, ¿y para que se declarase entre ellos –en ocasiones encubierta– una guerra sin cuartel, de unas proporciones desmesuradas y tan trascendentes como para Avellaneda escribiese el apócrifo y Cervantes le replicase con su Segunda Parte?

Pues que Lope de Vega y su íntimo amigo Liñán de Riaza se sintieron gravemente ofendidos por las continuas alusiones, sátiras, injurias y burlas a las que los sometió Cervantes, que comenzaron en el *Entremés de los Romances*.

Por su parte, García Soriano[29] y Millé y Giménez[30], entre otros, también opinan que el *Entremés de los romances* es una sátira contra Lope. Aún estando de acuerdo con esta apreciación, Pérez López[31], estima que "podría tratarse [el *Entremés*] de una obra del propio Lope o de su *taller literario*, […] [y que no es] sátira, sino un tributo, un homenaje que se hace a Lope y a Liñán y a sus romances."

En este magnífico trabajo, en el apartado "Obras dramatizadas y citadas en el 'entremés'", que según este investigador son 36, las atribuye de esta manera: 21 de "autor no precisado", 2 "anónimo", 2 de "Góngora", 3 de "Lope de Vega", y 8 de "Liñán de Riaza".

Y dando por sentado que los primeros capítulos del *Quijote* siguen la pauta del "Entremés de los romances", Pérez López, resumiendo, expone que:

> […] La mayoría de los de los romances del realismo bucólico dramatizados en el "Entremés de los romances" pertenecen a Pedro Liñán de Riaza y a Lope de Vega […] [y sea] quizá obra de ellos mismos. El romance "Hermano Perico" que vertebra por completo la trama o argumento del "Entremés de los romances" pertenece también a Liñán. A este autor, íntimo amigo de Lope de Vega, le pertenece, pues, la idea engendradora

[29] García Soriano, *Los dos Quijotes*.
[30] Millé Giménez, *Sobre la génesis del Quijote*.
[31] Pérez López, "Los romances del 'realismo bucólico'…", pp. 171-172. Y los párrafos siguientes en pp.173-177, y p. 347.

> del "Entremés de los romances" y de su secuela, el llamado *Ur-Quijote*, los cinco primeros capítulos de la de la obra de Cervantes. Los dos versos "Mal hubiese el caballero / que sin escudos cabalga" utilizados en el "Entremés de los romances" no son versos del romancero viejo, sino que habían aparecido en 1603 por primera vez en la obra de teatro de Pedro Liñán de Riaza *De las hazañas del Cid y su muerte con la tomada de Valencia*. Es otro indicio de que el "Entremés de los romances" pudiera ser obra suya.

Estos datos vienen a reafirmar la destacada participación de Liñán en el *Entremés de los romances*, y a explicar su justificado enfado al ser esta obra utilizada por Cervantes para componer los primeros capítulos del *Quijote*, y satirizarlos tanto a él como a Lope de Vega.

En el extenso y enjundioso ensayo "El entremés de los romances, sátira contra Lope de Vega…", base y fuente para posteriores estudios y artículos, López Navío[32] es muy concreto. Dice:

> Efectivamente, todo el *Quijote* es una sátira contra la vida de Lope y su teatro, contra el hidalguete soñador, que pretendía descender de los Carpios y cuyo escudo estampó en la portada de sus obras –de ahí las ironías de Góngora– y cuyo tipo somático coincide en todo con el hidalgo manchego […] [Si] tenemos presente que el *Entremés* es una sátira contra Lope y su afición desmedida al Romancero –tanta que él con sus romances lo estaba creando de nuevo– comprenderemos el motivo que tuvo Cervantes para cambiar de tema al tratar de continuar la novela corta. Creo que con lo que hemos dicho del *Entremés* no se puede dudar de que el mismo encierra una sátira contra Lope, en la persona de Bartolo.

Más adelante, añade:

> Como se ve, son 14 los romances de Lope que se han podido identificar en la larga lista de los que ensarta Bartolo en el *Entremés*, 32 en total, incluyendo ese trozo que he indicado. Son muchos para tratarse de una mera casualidad, mayormente si tenemos presente que el autor del centón tuvo que hilvanarlos para que formasen sentido y hubo de

[32] López Navío, "El entremés de los romances, sátira…", pp. 177-178 y p. 182.

seleccionar el comienzo del romance para irlos asonantando en a-a. En Lope no era frecuente esa asonancia.

Continúa López Navío:

> Esta Costumbre de Lope de inspirarse para sus comedias en los romances, y esa tendencia habitual a intercalar romances en el diálogo, a veces sin modificarlos lo más mínimo, fue advertida pronto por Cervantes y fue el punto de partida para ampliar la sátira contra Lope y contra sus comedias, abandonando el plan primitivo del remedo del *Entremés*, para extenderlo a las comedias de asunto pastoril, morisco y caballeresco tan abundantes en el inmenso repertorio de Lope.

Siguiendo con este punto, lo expuesto por Rey Hazas en "Cervantes, Lope y Góngora", lo amplia y completa sustancialmente en su magnífico *Estudio del Entremés de los romances*[33]. Desconoce quien es el autor de este interesante entremés: pero piensa, aportando sólidas razones, que bien puede ser Gabriel Lobo Lasso de la Vega; y manifiesta que en él se satiriza y se hace burla de Lope de Vega; y compartiendo la opinión de cualificados investigadores, cree que en este Entremés se inspiró Cervantes para componer los primeros capítulos de su *Quijote*. Según Rey Hazas, en este "Estudio del Entremés":

> La estructura de este magnífico entremés anónimo de 476 versos, por otra parte, es bastante compleja para una obra menor, más propia casi de una comedia, con que confirma su redacción en torno a 1600, ya que tiene dos intrigas, pues mientras en la primera Bartolo (Lope) sale con Bandurrio (Góngora) a buscar aventuras propias de caballeros del Romancero, no las encuentran, como es natural, y acaba apaleado por ello; en la segunda, su hermana Dorotea y su cuñado Perico, que se quedan tranquilamente en la aldea, protagonizan una peripecia amorosa de niños que concluye en el obligado matrimonio. La acción principal, por tanto, es la que desarrolla la trama quijotesca, por así decirlo, dado que en ella, Bartolo, de tanto leer romances, se vuelve loco, y se cree un héroe del Romancero:

de leer el Romancero

[33] Rey Hazas, "Estudio del Entremés…", pp. 13-14, 18-19, 20 y 24.

ha dado en ser caballero

por imitar los romances.

Deja su aldea y abandona a su mujer. Recién casado, para irse a luchar contra Inglaterra: a matar a Draque / y prender a la reina.

Pero no encuentra al ingles, obviamente, y sí a un zagal llamado Simocho (otro pseudónimo risible de Lope, seguramente de raigambre gongorina también) que discute con su zagala, a quien confunde de inmediato con héroes del Romancero nuevo (lo cree Tarfe enfrentado a Almoradí por el amor de Daraja) a quien golpea por ello con su lanza, aunque el otro se la quita y lo apalea; y así, apaleado, lo encuentran sus familiares y lo llevan de regreso a la Aldea.

En este "Estudio", también expone Rey Hazas:

No debe olvidarse, a propósito del mencionado Entremés, formado por romances preexistentes, que también Cervantes era un consumado autor de romances, a juzgar por los "romances infinitos" que dice haber compuesto en el "Viaje del Parnaso", ya que formaba parte del grupo madrileño del Romancero nuevo, junto con Liñán de Riaza, Lope de Vega, Juan Bautista Vivar y el ilustre caballero de la ciudad imperial Luis Vargas Manrique, como demuestra la declaración de este toledano en el proceso por libelos contra Lope, donde, para identificar uno de los romances satíricos contra Elena Osorio y su familia, leído en el corral de comedias del Príncipe (hoy Teatro Español) declara don Luis Vargas, y dice lo siguiente: Este romance es del estilo de cuatro o cinco que solos los podrán hacer: que podrá ser Liñán, y no está aquí; y de Cervantes, y no está aquí; pues mío no es, puede ser de Vivar o de Lope de Vega. (Bonilla).

Sobre el autor del *Entremés*, comenta:

[…] no hay duda de que se trata de un privilegiado conocedor del "Romancero nuevo", quizá uno de sus cultivadores, porque se lo sabe de memoria, ya que, aparte la utilización literal que hace de unos cuantos, y de las referencias parciales y versos sueltos de otros, con frecuencia de Lope de Vega, objeto de sus burlas, en una ocasión, concretamente desde el verso 400 hasta el 417, realiza un alarde extraordinario consistente en que cada verso de la serie es el primero de un romance distinto ya conocido, pese a lo cual se lee con fluidez y hace sentido:

Por una nueva ocasión,

Mira Tarfe que a Daraja
Rendido está Reduán
De las montañas de Jaca.
Elicio, un pobre pastor,
En una pobre cabaña,
Con semblante desdeñoso,
De pechos sobre una vara.
Bravonel de Zaragoza,
Discurriendo en la batalla,
Por muchas partes herido,
Rotas las sangrientas armas.
Sale la estrella de Venus,
Rompiendo la mar de España,
Después que con alboroto,
Entró la mal maridada.
En un caballo ruano,
Afuera, afuera, aparta, aparta.

En los siguientes párrafos, se pone de manifiesto la forma en que se alude a Lope:

> El "Entremés de los romances", en fin, es un homenaje al Romancero nuevo, escrito por alguien muy familiarizado con los romances, alguien que debió ser admirador de Góngora […] [y] alguien, quien sin duda, quería reírse de Lope de Vega, cuyos romances también conocía a la perfección […]
>
> Bartolo es sin duda Lope, a través de distintos heterónimos de sus romances moriscos […] [A veces, se ve con claridad la alusión:] es el caso de "Por los chismes de Chamorro", don Simocho es sin duda Lope de Vega, dado que el texto dice así: "Desterrado y despedido *Simocho, el pastor Albano* /, esto es, "Lope de Vega, el criado del duque de Alba", a cuyo servicio estuvo entre 1590 y 1595. Lope–Simocho que se va, en efecto, desterrado de la corte madrileña por la justicia, a causa de los libelos infamatorios que escribió (muchos de ellos romances) contra Elena Osorio y su familia.

El ánimo de Cervantes de injuriar, burlarse y molestar a Lope (y también a Liñán) que campea por el *Entremés de los romances* sigue patente en el Prólogo del *Quijote*, "donde las pullas, no carentes de inquina, parecen apuntar directamente contra Lope de Vega (ya el Fénix)", opina Rey Hazas. En la misma línea se expresa Pérez López (en su edición del *Ingenioso Hidalgo*): "El presente *Prólogo* es un ataque solapado contra Lope de Vega […]" Y dice, en la nota 4 sobre "los acostumbrados sonetos"

que es "una burla contra Lope que incluye frente a sus obras serias […] innumerables sonetos laudatorios […]"

Continúa don Miguel la sátira apropiándose de esa media docena de palabras con las que comienza el capítulo primero de su inmortal obra: "En un lugar de la Mancha[34]." López Navío[35], afirma: "Rodríguez Marín fue el primero que puso entre comillas y en renglón aparte estas palabras, pues son unos versos del Romancero; Cervantes que lo había leído mucho y lo cita con frecuencia en el *Quijote*, tomó la frase ya hecha y empezó su narración inmortal con un verso del romance 'El amante apaleado'[36]:

> Un lencero portugués / recién venido a Castilla
> más valiente que Roldán / y más galán que Macías,
> *en un lugar de la Mancha* / que no le saldrá en su vida
> se enamoró muy despacio / de una bella casadilla…

Pérez López [37] amplía la información, considerando que esta frase es "la primera burla de Cervantes contra Belardo y Riselo." Y añade: "Se ignora quien fuese el autor de este romance. ¡A saber si no sería éste uno de aquellos a que años después se refirió Cervantes en el *Viaje* […]" [al decir] "Yo he compuesto romances infinitos." Y recoge en este artículo que García Soriano (*Los dos Quijotes*) "asume la posible autoría de Cervantes, señalada por Rodríguez Marín, [quien] sostuvo que la obra era una sátira contra Lope de Vega."

No obstante, resumiendo, opina Pérez López que "A la vista de los versos 89–90 ('que entrambos cantaban romances / de Belardo y de Riselo') se abre camino lo contrario: sería una obra del propio Lope (Belardo) o de su amigo Liñán (Riselo), los dos citados en dichos versos, o quizás compuesto al alimón por los dos." El utilizar sus apodos es una forma que ambos emplean en sus romances para declarar que son sus autores. Por

[34] Y acaso también del verso siguiente: "que no le saldrá en su vida", cuyo significado es similar o puede equipararse al de "cuyo nombre no quiero acordarme" de Cervantes.

[35] López Navío, *Quijote*, ed. Pérez López, 1ª Parte, cap. I, nota 1, p. 1.

[36] Cf. Durán. *Romancero*, 16, p. 599ª.

[37] Pérez López, "Una hipótesis…", pp. 14-17.

ejemplo, Liñán, en su Romance "Confesión"[38], recogido por su biógrafo Randolph, dice: "Que ya Riselo y Azarque / será razón que se mueran / y que de la tierra hablen /pues que en efecto son tierra.", citándose a si mismo con su seudónimo pastoril "Riselo" y con el morisco [¿de él o de Lope?] "Azarque." Y concluye Pérez López este apartado con que: "Lo único que podemos decir con certeza es que Cervantes se hizo eco del v. 5, 'en un lugar de la Mancha' y que el romance es de Liñán, o de Lope, o de los dos. Desde el principio de su obra Cervantes está haciendo sátira burlesca de ellos utilizando un verso que les pertenece."

Y continúan las alusiones y ofensas a Lope y a Liñán, recrudecidas y ampliadas, durante toda la Segunda Parte del *Quijote*, ahora por la motivación especial de la aparición del apócrifo. Luego, si sigue atacando Cervantes con virulencia y refiriéndose a ellos, debe ser por la publicación del manuscrito que dejó Liñán antes de morir y posteriormente, auspiciado por Lope, vio la luz bajo el seudónimo de Avellaneda.

En unos párrafos anteriores, hemos visto que Rey Hazas atribuye a Avellaneda algo específico, singular y excluyente –la sustitución de Almanzor por el rey Marsilio y el acompañamiento de Bravonel–, que es una particularidad inherente a Liñán. Si tenemos en cuenta, además, la opinión de Gómez Canseco[39]: "Es seguro que Avellaneda era enemigo de Cervantes, y que se sintió gravemente ofendido por algo que aparecía en el primer Quijote cervantino." Y "La imitación que Avellaneda hace del Quijote cervantino…, tiene una continuación lógica en la preferencia que dio al romancero sobre los libros de caballerías." Y si recordamos que Liñán de Riaza fue íntimo amigo de Lope, creo que no es aventurado afirmar que Avellaneda puede ser Liñán. Se conocieron siendo estudiantes en Salamanca (1580). Liñán acompañó a Lope en Alba de Tormes cuando éste cumplía el destierro por sus libelos contra Elena Osorio (1588). Fueron compañeros en cambalaches y bromas, y compartieron y se comunicaron poéticamente sus intimidades amorosas, recogidas por Joaquín de Entrambasaguas[40] en "Cartas poéticas de Lope y de Liñán". Según Pedraza Jiménez[41], Lope le dedica a Liñán dos sonetos de

[38] Randolph, *Poesías*, 300-304, vv. 89-92.

[39] Gómez Canseco, *El Ingenioso Hidalgo,* pp. 48 y 131.

[40] Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*.

[41] Pedraza Jiménez, *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*, I, "Introducción", p. 80.

> […] carácter moral […] El primero [cuando estaba desterrado en Alba de Tormes] es un desmesurado canto a la virtud y la entereza frente a las bajas lisonjas de la vida cortesana. El segundo se escribió años después, cuando el amigo se disponía a recibir las órdenes sagradas. Es una muestra de incipiente desengaño al ver como la desdeñada riqueza no acompaña a la gloria literaria. Lope envidia la fortuna y el seso de Liñán, que abandona las pretensiones terrenas para acogerse a la piedad divina.

IV.- LAS ALUSIONES, INJURIAS Y BURLAS DE CERVANTES A LOPE, PUEDE SER UNO DE LOS MOTIVOS DEL ENFRENTAMIENTO ENTRE AMBOS

Pasando a otro punto, creía Menéndez Pelayo[42] que las relaciones entre Cervantes y Lope nunca fueron cordiales, y que siempre hubo entre ellos incompatibilidades de humores, nacida en su diverso temperamento literario […] "El rey de nuestra prosa y el rey de nuestro teatro –apunta– no sólo se miraron de reojo sino que, por un tiempo más o menos largo, estuvieron francamente enemistados." El principal motivo pudo ser en el arrollador triunfo de Lope en el teatro, que desplazó y dejó sin campo al autor Cervantes, que no conseguía ver representadas sus obras. Y las hostilidades parece que partieron de Cervantes. "[…] y ahí está la primera parte del Quijote –continúa Menéndez Pelayo– para atestiguar que la agresión no siempre se detuvo en el razonable límite de la censura literaria." Y añade: "Pero en el prólogo y en los versos burlescos [del *Quijote*] que van al frente le zahiere y maltrata sin piedad, con alusiones que para los contemporáneos debieran ser clarísimas, puesto que todavía lo son para nosotros."

Efectivamente, creo que existen alusiones en estos versos burlescos, y que pueden tener alguna relación con el epitafio "Del Tiquitoc, académico de Argamasilla, con *La guarda cuidadosa* y con *El Coloquio de los perros*. Veamos: En "El coloquio", don Álvaro Tarfe y otros caballeros zaragozanos corrieron la sortija en la calle del Coso (de Zaragoza) y relata Avellaneda lo que en ella le

[42] Menéndez Pelayo, "Una nueva conjetura…", pp. 384-85.

sucedió a Don Quijote. Por su parte, a decir verdad, Cervantes utiliza el vocablo "justa", pero sólo una vez el de "sortija"[43], casi al final de la segunda parte, refiriéndose ya sin tapujos al apócrifo. "Pues señor don Quijote –dijo don Álvaro, vuesa merced ha de saber que para después de mañana, que es domingo, tenemos concertada una famosa sortija entre los caballeros de esta ciudad y yo […]" Luego, no cabe duda de que en el último párrafo trascrito del *Coloquio*, al nombrar la "sortija" que corre el perro sabio, está parodiando el pasaje del libro de Avellaneda. Sigue contando Berganza lo que le sucedió:

> Lo primero que comenzaba la fiesta era en los saltos que yo daba por un aro de cedazo, que parecía de cuba: conjurábame [su amo a Berganza] por las ordinarias preguntas, y cuando él bajaba una varilla de membrillo que en la mano tenía, era señal del salto, y cuando la tenía alta, de que me estuviese quedo. El primer conjuro deste día (memorable entre todos los de mi vida) fue decirme: "Ea, Gavilán[44] [así llamaba a Berganza] amigo, salta por aquel viejo verde que tú conoces, que se escabecha [se tiñe] las barbas [puede referirse a Lope de Vega] y si no quieres, salta por la pompa y aparato de doña Pimpinela de Plafagonia, que fue compañera de la *moza gallega que servía en Valdeastillas*. ¿No te cuadra el conjuro, hijo Gavilán? Pues salta por el bachiller Pasillas, que se firma de licenciado sin tener grado alguno[45]. ¡Oh, perezoso estás! ¿Por qué no saltas? Pero ya

[43] *Sortija* (correr): 'Ejecutar el ejercicio de destreza que consiste en ensartar en la punta de la lanza o de una vara, y corriendo a caballo, una sortija pendiente de una cinta a cierta altura'.

Justa: 'Pelea o combate singular a caballo y con lanza. Torneo o juego a caballo en el que se acredita la destreza en el manejo de las armas'.

[44] ¿Tendrá alguna relación este Gavilán con el que aparece en *La Galatea*? (Libro primero, p. 7): "Venía Erastro acompañado de sus mastines ([…] los carniceros dientes de los hambrientos lobos), holgándose con ellos, y por sus nombres los llamaba, dándoles a cada uno el título que su condición y ánimo merecía: a quien llamaba León, a Quién *Gavilán*, a quien Robusto, a quien Manchado;" ¿Pueden ser remedos de personas los nombres de los perros, y el contenido del paréntesis una "acusación"?

[45] Liñán era bachiller; y se decía licenciado, acaso sin tener este grado. "Sabemos que Liñán no alcanzó un título superior en este centro porque

> entiendo y alcanzo tus marrullerías: Ahora salta por el licor de Esquivias, famoso al par del de Ciudad Real, San Martín de Rivadavia". Bajó la varilla y salté yo, y noté sus malicias y malas entrañas.

En el entremés de *La guarda cuidadosa*, un personaje es Lorenzo Pasillas, un sotosacristán "de satanás" a quien Cervantes dedica dicterios. Y viene a cuento recordar que en el epitafio "Del *Tiquitoc*, "Académico de Argamasilla…", dedicado a la tumba de Dulcinea, creo se esconde un personaje, un "sinónimo voluntario". De la Barrera comenta:

> […] El *Tiquitoc* es el sacristán, por su cualidad y empleo de campanero. He hallado la significación de este ingenioso apodo en un escrito del mismo Cervantes: en los versos siguientes, que al fin de su comedia *Los Baños de Argel* (1608) pone en boca del sacristán cautivo, loco de gozo por ver próxima su libertad y su vuelta a la patria: ¡Oh campanas de España! / ¿Cuándo entre aquestas manos / tendré vuestros badajos? / ¿Cuándo haré el tiq y el toc, o el grave empino?[46] Adviértase la oportuna y chusca alusión de Cervantes, que Hizo al *Tiquitoc*, o sacristán y académico de la Argamasilla, autor del epitafio para la sepultura de Dulcinea. No ha faltado quien dude si Cervantes aludió en efecto a la Argamasilla al hablar del pueblo de su héroe caballeresco; pero las composiciones citadas lo evidencian, y lo confirma la dedicatoria que el falso Avellaneda hizo de su *Quijote* "al Alcalde, Regidores, Hidalgos de

---

no aparece de nuevo su nombre en los documentos salmantinos. ¿Cómo explicar, pues, el que se le llame *Licenciado Liñán* al entregar una canción encomiástica a López Maldonado para su cancionero en 1562? […] Si de hecho lo ganó [el título] fue por otra institución. A nuestro juicio es más fácil que cultivara una costumbre muy de la época, arrogándose un apelativo para dar mayor autoridad a su persona en determinadas circunstancias. (Randolph, *Poesías*, p. 15).

[46] Me resulta picaresco eso de tener los badajos en las manos y lo del grave empino, pero no voy a hacer ningún comentario.

> la noble villa de Argamasilla, patria del feliz hidalgo caballero Don Quijote de la Mancha".

Este párrafo me empuja a la siguiente lucubración: El *Tiquitoc*, un sacristán, que por su "cualidad y empleo de campanero", toca las campanas (que puede interpretarse metafóricamente por difunde, ensalza, enaltece a alguien, que bien pudiera ser Lope) realizando el papel de mandado o edecán, que puede estar relacionado con el "sotosacristán de satanás" de *La guarda*, y este, a su vez con el "bachiller Pasillas" del *Coloquio*, a quien sugiero como posible Liñán de Riaza, que se decía licenciado, acaso sin tener ese grado y, con el seudónimo Avellaneda, dedicó su libro a la "[…] noble villa de Argamesilla." Llamar a un sacerdote (lo era Liñán en 1601) sacristán y "campanero", no es floja ofensa.

Coincido en que en los nombres y en los poemas dedicados a los académicos de Argamesilla, se pueden encontrar muchos de los tan traídos y llevados "sinónimos voluntarios". A este respecto dice López Navío[47]:

> el Monicongo, académico de la Argamasilla: Nunca hubo academia en Argamasilla. Los poemas son del estilo de los que se componían en el *vejamen* de las justas literarias, en los que se motejaba en tono burlesco a los participantes y se hacían bromas a su costa. Son poemas satíricos en clave en los que se dicen cosas bastante ofensivas contra las personas que se encuentran tras la clave, difíciles de identificar. Parte de la crítica ha señalado alusiones a Lope de Vega y a su amante Camila Lucinda, cuyo segundo nombre ya hemos dicho que es un anagrama casi perfecto de Dulcinea: *Lucinda, Dulcina*. Todos los poemas son epitafios. Y resulta chocante que la crítica no haya reparado en los treinta y siete "Epitafios fúnebres" "A diversos sepulcros" (números 210–246) que Lope incluye en su edición de las *Rimas* de 1604 (Lope de Vega 1993, *Rimas* II, pp. 307–344) y que ya se había adelantado en la

[47] López Navío, *El Ingenioso* Caballero, ed. Pérez López, I,. LII, n. 90, p. 964.

> galería del libro III de la *Arcadia*. Los números 240 a 246 son burlescos y emplean la doble redondilla, como los epitafios del Cachidiablo y del Tiquitoc. […] No olvidemos tampoco que Liñán se dio a sí mismo el nombre de "el Discreto" en su "Vida del pícaro", que leyó en una academia, y la palabra *discreto* es empleada por Cervantes en estos epitafios en dos ocasiones: "la musa más horrenda y más *discreta*", de este primer soneto del Monicongo y "Del caprichoso, *discretísimo* académico" del soneto tercero.

Y si esa "moza gallega, compañera de doña Pimpinela, que servía en Valdeastillas" (la localidad existente, cercana a Valladolid, se denomina Valdestillas, sin la "a" central) está inspirada ―y no lo dudo― en el Archipámpano y en la moza de soldada que "encomendó don Quijote [en el último párrafo del libro de Avellaneda] hasta que volviese, a un mesonero de Valdestillas" es una prueba más de que conocía Cervantes el manuscrito de su competidor antes de 1613.

En la Primera Parte, en el capítulo IX introdujo Cervantes una novedad trascendental, no original, como fue la de inventarse un "historiador arábigo", inspirado posiblemente en el hallazgo de los Libros de Plomo. La creación de Cide Hamete Benengeli puede estar motivada por su deseo de dotar de más enjundia e interés a su relato; para seguir los pasos de otros autores de libros de caballerías, que atribuían sus libros a autores fantásticos –por ejemplo Pérez de Hita dice que su historia de las *Guerras civiles de Granada* ha sido sacada de un "libro arábigo"; y Luján atribuye el *Caballero de la Cruz* al sabio Artidoro, sacado de un "original arábigo"–; y también como recurso literario para poder disfrutar de más oportunidades y caminos para expresarse, revolucionando, de paso, el concepto que se tenía de la novela, o, más bien, iniciando el proceso de creación de la novela moderna. Y llegado el momento de poner nombre a su "historiador", creyó conveniente adjudicarle el de Cide Hamete Benengeli. ¿Pero por qué, con qué criterio y cómo llegó a bautizarlo Cervantes de esta manera?

Sospecho, con fundamento, por tener muchos visos de realidad, que el nombre del historiador árabe es un anagrama del nombre y primer apellido de su creador, pues todas las letras que componen

CIDE HAMETE BENENGELI forman parte, se encuentran incluidas en MIGUEL DE CERVANTES, con la salvedad de que en éste no figura la "H" (que no se pronuncia); de que la "B" puede ser la "V" y ésta la "U": Cervantes utiliza indistintamente la "B" y la "V" para escribir su apellido, y la "V" en los documentos antiguos tiene la misma grafía que la "U". También en "Cervantes" hay una "R" y una "S" que no están en el seudónimo, y en éste una "N", dos "E" y una "I" se encuentran repetidas.

Pero estimo que no le importaron a Cervantes estas divergencias (más bien creo que las "consintió"), porque si en vez de "HAMETE" hubiese puesto AMET (que viene a ser lo mismo), habría prescindido de la "H" y "colocado" una "E" de las que sobran; y si en vez de BENENGELI el apellido hubiera sido BERENGELIS, (sustituyendo la primera "N" por la "R" y añadiendo la "S", el anagrama sería casi completo, y más aún si hubiese añadido la "U" para formar BERENGUELIS. Entonces sólo estarían repetidas una "E", y una "I" (hasta cierto punto unas letras necesarias para que el apellido resulte más eufónico y darle apariencia árabe), pero, sobre todo, ante la posibilidad de que se pudiese asociar "–GUELI–" con "M –IGUEL– ", quizás, al verdadero y único autor del Quijote, no le interesase o no quisiera facilitar una pista tan clara que pudiese llevar al descubrimiento del misterio en el que quiso y de hecho envolvió a su sabio "colaborador" moro.

Creía que este descubrimiento podía atribuírmelo íntegramente, hasta que a finales de 2007 supe que Cayetano Alberto de la Barrera en sus Notas "incluyó (observaciones hechas por el señor don Fermín Caballero) un anagrama casi perfecto suyo (CIDE HAMETE BeN EnGELI.- Migel de Cevante). También Alberto Sánchez[48], expone: "Lo mismo que Cervantes había dejado un anagrama incompleto de su nombre en el del historiador arábigo Cide Hamete Benengeli, se pensó que Avellaneda disfrazaría el suyo en el comienzo del *Quijote* apócrifo: 'El sabio Alisolán, historiador no menos moderno que verdadero."

También descubrió este anagrama Guillermo Schmidhuber de la Mora. En 2010 localicé en Internet el artículo "Descubrimiento de un anagrama de Miguel de Cervantes", donde Schmidhuber, recurriendo a métodos estadísticos, con auxilio de las matemáticas, para realizar pruebas

[48] Alberto Sánchez, "¿Consiguió Cervantes identificar al autor del falso *Quijote*?"

de "distribución binomial" y de "distribución hipergeométrica", concluye diciendo que:

> Cervantes utilizó un juego anagramático para ocultar su propio nombre tras el del cronista árabe, en un anagrama con las siguientes características:
>
> Anagrama perfecto: por coincidir en todas y en cada una de las letras.
>
> Anagrama impuro: por tener varias letras repetidas. Y,
>
> Anagrama híbrido: por la mezcla de la lengua castellana y arábiga.
>
> No fue una coincidencia, sino decisión consciente de Miguel de Cervantes.

Menéndez Pelayo[49], en un artículo publicado en la hoja literaria de *El Imparcial*, dirigiéndose a Leopoldo Ríus, comenta:

> Sabe usted perfectamente que los versos que anteceden a la primera parte del *Quijote* no están enlazados en modo alguno con el tema del libro, sino que más bien le contradicen, puesto que ni Don Quijote *alcanzó a fuerza de brazos* a Dulcinea del Toboso, ni *Sancho Panza tomó las de Villadiego* para retirarse del servicio de su señor, ni en fin casi nada de lo que se dio en los versos concuerda con lo que luego pasa en la novela.
>
> Estos versos, además de ser una parodia de los elogios enfáticos que solían ponerse al frente de los libros, tienen escondido algún misterio, que para los contemporáneos no lo sería ciertamente. Las alusiones a Lope de Vega se traslucen todavía pero debe haber otras. El soneto de *Solisdán* me da mucho que pensar. Este personaje no figura en ningún libro de caballerías conocido hasta ahora, y por tanto debe ser burlesca invención de Cervantes. Su nombre, quitándole una "i", es anagrama perfecto de *Alonso*. ¿Será, por ventura, el *sabio* historiador *Alisolán* y el *Alfonso Lamberto* de Zaragoza? En este caso no se le puede confundir con Sancho Panza, puesto que habla de él en el soneto:
>
> Y si la vuesa linda Dulcinea

[49] Menéndez Pelayo, ed. cit, Introducción, p. 401.

Desaguisado contra vos comete,

Ni a vuesas cuitas muestra buen talante,

En tal desmán vueso cohorte sea

Que Sancho Panza fue mal alcahuete,

Necio él, dura ella, y vos no amante.

¿Qué quiere decir esto? En la primera parte del *Quijote* ni Dulcinea comete desaguisado, ni Sancho Panza es alcahuete bueno ni malo. Evidentemente se alude aquí a otras cosas y personas. ¿Quiénes pueden ser éstas? ¿Quién el don Quijote *apaleado vegadas*[50] *mil por follones cautivos y raheces*?[51].

Pues, a mi entender, puede que Cervantes se refiera a Lope de Vega (el vocablo "vegadas", da que pensar; y aunque no estoy muy convencido, puede que tenga razón López Navío, en sus NOTAS al *Quijote*, al atribuir reiteradamente a Lope de Vega el seudónimo de "Don Quijote" otorgado por Cervantes.) Y recuerdo que a Fray Luis de Aliaga se le conocía por el apodo de "Sancho Panza". Y, teniendo en cuenta –como muy bien apunta Menéndez y Pelayo–, que "casi nada de lo que se dio en los versos concuerda con lo que luego pasa en la novela", y, sin embargo, es una agresión verbal contra algunas personas, ¿tal vez las citadas?, cabe pensar seriamente que estamos ante unos "sinónimos voluntarios". Por lo que "soLIsdÁN" bien podría ser el anagrama incompleto de LIñÁN, quien, a su

[50] Cervantes escribió: "siendo vegadas mil apaleado…". Hago notar que "vegadas" significa "veces", y recuerda al apellido "Vega".

[51] Dice también: [No] acepto el sentido *esotérico* del Quijote. Nadie ha impugnado tanto como yo este desvarío extravagante: nadie ha sido tan mal tratado como yo por los cervantistas *simbólicos* y *tropélicos*. Pero una cosa es el texto de la novela, en la que no veo misterio alguno, y otra los *versos preliminares*, que confieso no entender más que a medias, y que seguramente alguna alusión tendrán, puesto que Cervantes no escribía a tontas y a locas.

vez, para imitar a su rival, creó el de "aLIsolÁN", entablándose una relación que conduce a considerar a Liñán de Riaza un firme candidato a ser Avellaneda.

López Navío[52], aporta muchos testimonios a favor de la hipótesis, y está convencido, de que Cide Hamete Benengeli es un alias de Lope de Vega, y:

> …con este nombre, más o menos arabizado, Cervantes, "segundo autor de la historia", como se llama muchas veces en la obra, quiso aludir a Lope de Vega, "autor primero" o principal de la historia que va a escribir. Cervantes, "segundo autor", no hizo más que remedar a Lope en sus romances y comedias e ironizar sobre la vida y escrito[s] del Fénix, al que supone "primer autor". Sobre la trama que le proporciona Lope, sobre el cañamazo de las obras de su rival, va tejiendo Cervantes la maravillosa historia de don Quijote. Toda novela está llena de sátiras e ironías contra Lope de Vega y su amante Camila Lucinda (Dulcinea), la musa inspiradora del poeta en aquellos días en que escribió el *Quijote.*

Sobre "Hamete", López Navío expone:

> Lope de Vega tiene verdadera predilección por este nombre, abreviatura de Mahomet o Mahamet o Mojamet. Es tan típico este nombre en la obra de Lope de Vega, que Menéndez Pelayo, por el solo hecho de aparecer Hamete en una loa, se inclina a atribuírsela al Fénix. Muchas son ya las citas, pero no puedo dejar de hablar de la comedia de Lope titulada *El Hamete de Toledo*, que no figura en las listas del Peregrino y que fue impresa en la Parte IX (1617), la primera que imprimió Lope "por sus originales". *El Hamete Toledano*. […]

Y en una nota, recoge que a Cotarelo:

> …el seudónimo del historiador arábigo se lo pudo sugerir a Cervantes […] la manía de Lope por el nombre de Hamete, que tanto emplea en sus

[52] López Navío, "Cide Hamete Benengeli…", p. 214; pp. 219-220, y p. 223.

> comedias; pero no cabe duda de que fue un "alias" intencionado, uno de los 'sinónimos voluntarios' usado por Cervantes en su *Quijote*. [Y más adelante, remacha López Navío:] No queda, pues, duda, tras lo que llevamos dicho, que *Cide Hamete Benengeli* es el seudónimo con que Cervantes bautizó a Lope, uno de los "sinónimos voluntarios" que tanto molestaban al autor del falso *Quijote.*

Comparto esta última afirmación; pero, por los mimbres utilizados, no resulta convincente la hipótesis y, a mi modo de ver, es muy dudoso, por no decir imposible, que dicha comedia fuese la inspiradora del seudónimo. Sin embargo, partiendo de que, indudablemente, el nombre de "Cide Hamete Benengeli" es un anagrama que Miguel de Cervantes compuso con su propio nombre, encaja perfectamente que en vez de llamarlo "Amet" y así el anagrama hubiese resultado más perfecto, lo denominó con el nombre de "Hamete", relacionado con su "enemigo" Lope de Vega, creando un "sinónimo voluntario" que, en efecto, tanto molestó al autor del falso *Quijote*.

En sus "Notas al *Quijote*", López Navío recoge lo que cree son alusiones de Cervantes a Lope y a Liñán. Como muestra, recojo las siguientes:

Sobre el soneto del capítulo XVII, cuyo primer verso es: "Santa amistad que con ligeras alas", expone López Navío[53], que "es flojo y el segundo cuarteto oscurísimo e ininteligible de todo punto", dice Clemencín. El primer verso del primer terceto resulta duro por la interjección oh, que sería mejor suprimirla." Y el encargado de la edición, Pérez López, en *Una hipótesis…*, señala que este "soneto es la réplica a otro famoso de Liñán", que comienza: "Es la amistad de un empinado atlante". Gracián[54], alaba este "epigrama de nuestro bilbilitano Liñán."

> Al expresar el cura su opinión sobre las comedias "("Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates, y cosas que no llevan ni pies ni cabeza […]") Cervantes lanza una flecha envenenada contra Lope, cuyas comedias arrinconaron todas las anteriores, por muy clásicas y sujetas a los preceptos que fuesen."[55]

[53] López Navío, ob. cit., I, XXVII, n. 45, p. 559.
[54] Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Discurso XLVIII, pp. 290-91.
[55] López Navío, ob. cit., I, XLVIII, n. 6, p. 905.

Analizando, o simplemente leyendo los párrafos precedentes se llega, en definitiva, a una conclusión meridianamente clara, que no deja lugar a ninguna duda: Procura Cervantes enmascarar en su texto continuas alusiones burlonas y satíricas dirigidas a Lope de Vega y a Liñán, con evidente ánimo ofensivo. Recordemos que comienzan relacionadas con el *Entremés de los romances,* continúan en el primer sintagma del *Quijote*, y se repiten a lo largo y ancho de la primera parte de esta novela, como puede verse también en otros capítulos de este libro.

Con estos antecedentes, encuentra plena justificación la carta de Lope a Cervantes, en 1604; el soneto que don Miguel recibió en Valladolid y cita en la "Adjunta"; y que el Prólogo del apócrifo, tanto si lo escribió en parte su autor, Liñán –lo más probable–, como si lo redacto o completó por éste Lope de Vega, constatan la evidencia de "hacer ostentación de sinónomos voluntarios" y encajan a la perfección con la idea de que: "[…] pues él [Cervantes] tomó por tales el ofender a mí [Liñán], y particularmente a quien tan justamente celebran las naciones extranjeras… [Lope de Vega, por sus] estupendas e innumerables comedias […]"

La historia se repite en la segunda parte, pero ahora con la motivación añadida de la aparición del *Quijote* de Avellaneda, a quien tiene bien identificado, y contra él –Liñán–, dispara con disimulo y ocultamiento sus dardos; así como contra su ya declarado e irreconciliable enemigo –Lope de Vega–, quien casi con seguridad colaboró decisivamente a que se pusiese en letras de molde el *otro Quijote*, siendo este motivo la causa principal de la amargura que fue la compañera de Cervantes durante los últimos meses de su azarosa y desgraciada vida.

V.- HIPÓTESIS SOBRE LA PUBLICACIÓN DEL APÓCRIFO

Tras estudiar con detenimiento el tema, he llegado a la conclusión de que Lope de Vega, no es el autor integral del *Quijote* de Avellaneda. Lo descarto, basándome en el prólogo de este libro:

> [...] pues él [Cervantes] tomó por tales el ofender a mí [Avellaneda, el autor], y particularmente a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras, y la nuestra debe tanto, por haber entretenido honestísimo y fecundamente tantos años los teatros de España con estupendas e innumerables comedias, con el rigor del arte que pide el mundo y con la seguridad y limpieza que un ministro del Santo Oficio se debe esperar.

Éste a quien tan justamente celebran las naciones es, sin ninguna duda, Lope de Vega, pero más que excluido, debería decir aparcado o dejado en reserva, como pronto veremos.

Desde el principio y, en algunos periodos, con mucha fuerza, avalado por prestigiosos investigadores, el candidato más aventajado ha sido Fray Luis de Aliaga. Su candidatura fue apoyada por Adolfo Castro, José Cabialeri Pazos, P. Meced Valero, Aureliano Fernández Guerra y Orbe, Bartolomé José Gallardo, Juan Eugenio Hartzenbusch, Cayetano Alberto de la Barrera, Juan Millé Giménez, José Nieto, Cayetano Rosell, Luis Usoz y Río; y no está de acuerdo con esta hipótesis M. Francisco Turbino.

Ahora voy a exponer mi hipótesis sobre el proceso previo que precedió a la publicación del apócrifo. Creo que está fuera de discusión que, si no el único, sí uno de los principales motivos de la composición del *Quijote* apócrifo fue la venganza, el "ajustar las cuentas" a Cervantes. Para que este fin tuviera efectividad, debería redactarse el texto inmediatamente[56] y darse a la luz lo antes posible. Nunca después de una espera de casi diez años. Lo que considero una incongruencia, ¿qué justificación tiene?

Yo encuentro la siguiente. Cabe suponer, con fundada posibilidad, que Liñán compone esta obra; pero se da la circunstancia de que fallece en

[56] Es lo que propugno, y viene a reforzar mi opinión lo expuesto por Javier Blasco en "Género de las genealogías…", p. 30: "Desde que en 1603 se firman las capitulaciones matrimoniales entre el hijo de Lerma, Diego Gómez de Sandoval, y Luisa de Mendoza, la condesa de Saldaña, el privado puso en marcha toda la maquinaria para el encumbramiento de su hijo: la recepción en la Universidad complutense, en 1606, o la creación de la 'Academia Salvaje', constituyen, en este sentido, movimientos que no dejan de tener relevancia para la lectura de un texto de Avellaneda, pues nos ayudan a matizar ideológica y políticamente el momento en que dicho texto *se estaba comenzando a escribir*."

1607. Una muerte *imprevista* y, en cierto modo, prematura, que le impide llevar a cabo cualquier plan con la obra. Pero pudieron ser depositarios de ella Lope y Aliaga, principalmente, y quizás algún otro de su grupo. Y esta obra, de momento, se queda guardada, pero no por mucho tiempo, porque hay noticias de que este manuscrito circuló públicamente y lo más seguro es que llegara a conocimiento de Cervantes, forzándole a mover ficha, en el sentido de hacerle pensar, o que se propusiera la continuación. Es muy posible que, de no haber mediado esta circunstancia, el Príncipe de los Ingenios no hubiese llevado a término la promesa de una tercera salida de su *Quijote*; mas, por el manuscrito, se ve acuciado a cumplirla y emprender la tarea, mientras continúa haciendo gala de su vanidad, con sus incordios y aguijonazos, que salen a relucir o se plasman en 1613, en el "Prólogo al lector" y en la dedicatoria al Conde de Lemos en sus *Novelas ejemplares*. Así comienza el "Prólogo":

> […] A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más, que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras [esta opinión no sería del agrado de Lope] y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma. Y van apareciendo en los brazos de la estampa. Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza; y primero verás, y con brevedad dilatadas, las hazañas de don Quijote y donaires de Sancho Panza[57] y luego las Semanas del Jardín. Mucho prometo con fuerzas tan pocas como las mías, pero ¿quién pondrá riendas a los deseos? Sólo esto quiero que consideres: que pues yo he tenido osadía de dirigir estas novelas al gran Conde de Lemos, algún misterio tienen escondido que las levanta.
>
> No más, sino que Dios te guarde y a mí me dé paciencia para llevar bien el mal que han de decir de mí más de cuatro sotiles y almidonados. Vale.

Y de la dedicatoria al Conde de Lemos son las siguientes líneas:

[57] Si no entiendo mal, Cervantes anuncia aquí —"con brevedad dilatadas"— la continuación de las hazañas de don Quijote, antes de los *Trabajos de Persiles*, anunció que cumplió.

> [...] Es el segundo decirles que las ponen debajo de su protección y amparo, porque las lenguas maldicientes y murmuradoras no se atrevan a morderlas y lacerarlas.
>
> [...] Tampoco suplico a vuestra excelencia reciba en su tutela este libro, porque sé que si él no es bueno, aunque lo ponga debajo de las alas del Hipógrifo de Astolfo y a la sombra de la clava de Hércules, no dejarán los Zoilos, los Cínicos, los Aretinos y los Bernias de darse un filo en su vituperio, sin guardar respeto a nadie. [...]

En realidad, las posibles alusiones de este prólogo, más genéricas que explícitas que sugieren los nombres propios del párrafo anterior[58], empujarían a quienes se consideraban receptores de ellas, ya quemados; pero sobre todo, el anuncio de Cervantes de la continuación, sería el detonante que les decidiera a anticipársele, arremetiendo contra él de la manera que más podía dolerle, que no era otra que sacar a la palestra el que se ha dado en llamar *Quijote* apócrifo, el *otro Quijote*.

El libro, según mi opinión, lo pone Liñán, acaso a falta de algún retoque. Sin embargo, el "Prólogo" con el que se publica, no puede ser de él en lo referente a las *Novelas ejemplares*, y a algún otro suceso que no pudo conocer, ya que éstas se imprimieron años después de haber fallecido. Además, por las primeras líneas del texto del prólogo, cabe deducir que no era un prólogo original, ya existente, sino retocado y ampliado, al menos eso presumo, quizá hilando muy fino: "Como casi es comedia toda la Historia de don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin un prólogo [...]", por tanto —añado yo— había que acondicionar uno. Y quien pudo retocarlo y adaptarlo, o, incluso componerlo como pudiera haberlo hecho Liñán, fue Lope de Vega, y a éste puede referirse Cervantes en el "Prólogo" de su Segunda Parte cuando, en son de queja, dice:

> [...] y siendo esto así, como lo es, no tengo yo de perseguir a ningún sacerdote, y más si tiene por añadidura ser familiar del Santo Oficio; y si él lo dijo [Lope] por quien parece que lo dijo [Avellaneda–Liñán], engañose de todo

[58] Zoilo es arquetipo de la calumnia y murmuración por sus críticas a Homero; Cínico: Diógenes participó en la corriente cínica iniciada por Antístenes; Aretino adquirió gran popularidad por sus feroces sátiras y por injurias. Bernia: tejido basto de lana que se fabricaba en Bernia, hoy Irlanda, del que se hacían capas de abrigo.

> en todo, que de tal adoro el ingenio, admiro las obras, y la ocupación continua y virtuosa. Pero, en efecto, le agradezco a este señor autor el decir que mis novelas son más satíricas que ejemplares, pero que son buenas, y no lo pudieran ser si no tuvieran de todo.

En este "Prólogo" algunos investigadores –y yo estoy de acuerdo con ellos– creen que se refiere a Lope de Vega, que se hizo sacerdote en 1614 y fue nombrado familiar de la Inquisición. El elogio está lleno de maliciosa ironía, dada la licenciosa vida de Lope.

De los trámites concretos y materiales de la publicación de este *Quijote*, se encargaría Fray Luis de Aliaga. Pero antes de seguir adelante, para dar verosimilitud a mi hipótesis, interesa exponer algunas citas y reflexiones: Ya he apuntado que para que pueda cumplirse el objetivo principal de una "venganza", un requisito lógico y casi imprescindible es actuar con rapidez. Aquí no se cumple. Habrá que indagar el motivo, por lo que para completar los anteriores párrafos, hay que tener en cuenta otra cuestión, no menos importante:

Cuando se compone una novela de la dimensión de la que nos ocupa, lo más lógico es pensar en que se conozca y divulgue –en verla publicada, ¡vamos!–, con el fin de lograr unos fines concretos, como pueden ser estima, notoriedad, respeto, dinero, etc. Con el añadido, en este caso, de que se sepa quien es el "castigador". Fines que no se cumplen si la novela sale con un seudónimo. Ahora bien, una cosa es querer publicarla y otra que se pueda hacer (lo mismo entonces, que ahora), si no se cuenta con editor, ya que "la literatura culta… existe gracias al mecenazgo"[59] o se dispone de recursos económicos.

En el caso de poder editarla –me refiero concretamente ahora al *Quijote* apócrifo– ¿a qué contratiempos se exponía su autor si veía

[59] Según Pedraza Jiménez, Pedraza, "*Cervantes y Lope de Vega*, p. 81 Además dice: "La alternativa que se ofrecía al novelista era costear el mismo o con ayuda de algún mecenas la impresión de sus escritos. En el *Quijote* centró sus reservas sobre la viabilidad de esta fórmula" (p. 92). "Por las fechas en que Cervantes vendía el privilegio de la Primera parte del *Quijote*, Lope parece que estaba empeñado en publicar libros por su cuenta, aunque no a su costa" (p. 94). "Lope dedicó la primera edición de *Isidro, poema castellano* (Madrid, 1599) a la villa de Madrid, cuyo ayuntamiento debió ser quien sufragara los gastos" (p. 95).

la luz con su nombre? ¿A pena de cárcel? No, porque no era un plagio. ¿A la ira, denuestos y diatribas del perjudicado, en este caso de Cervantes o de sus amigos y valedores? Es relativo, porque igual (como sucede actualmente) le beneficiaba esta "publicidad" si sabía aprovecharse, y podría verse más valorada y promocionada su obra. ¿A qué posible motivo se debe, pues, que fuese publicada con seudónimo?

Se me ocurre uno entre otros posibles. Puestos en la tesitura a que he llegado, Fray Luis de Aliaga se encarga de los trámites de su edición. ¿Quién pone la firma? Si se tratase de un libro "normal", su autor, aunque hubiese fallecido. Pero en este caso concreto que podía –como de hecho ha sucedido– levantar gran polémica, no era oportuno. Tampoco podía ir con la firma de los intervinientes en su publicación. Era preciso buscarle un seudónimo. ¿Cuál?

Aquí es oportuno un inciso: Con el apodo de "Avellaneda" era injuriado el encopetado Aliaga, y "que también se conocía al mismo personaje con el epíteto de Sancho Panza", y que el libro de Aliaga *Venganza de la lengua española*..., para mortificar a Quevedo, lo firmó con el seudónimo Juan Alonso Laureles.

Sería interesante conocer el momento exacto en que se le atribuyeron a Aliaga los citados motes. El de "Sancho Panza", ¿antes o a partir de la publicación del *Quijote* de Cervantes? Si fue antes, pudo Cervantes aprovecharse de esta circunstancia para, a través de su personaje, ridiculizar a Aliaga con una impunidad garantizada. Si fue después, la opinión pública pudo relacionar episodios ficticios protagonizados por Sancho con episodios reales protagonizados por Aliaga, con el mismo efecto de ser ridiculizado. En cualquier caso, Aliaga tenía motivos para estar enfadado, "sentirse ofendido" por Cervantes. Sobre esta cuestión, García Salinero[60] se expresa en los siguientes términos:

> Mayans afirmó también que Avellaneda era aragonés. Y sobre esta mal fundada aseveración[61] montaron hipótesis equivalentes Pellicer,

[60] García Salinero, Fernando, ed., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.*

[61] ¿Mal fundada, por qué?, si es el propio Cervantes quien lo afirma y ratifica, y muchas circunstancias lo confirman.

Clemencín, Cayetano A. de la Barrera, B. J. Gallardo, Rosell y don Aureliano Fernández Guerra. El candidato con más votos era entonces el dominico aragonés P. Aliaga, confesor de Felipe III, Inquisidor General, y a quien se apoda, entre los murmuradores de palacio Sancho Panza. No tuvieron en cuenta los opinantes que sólo en 1621, por unas décimas de Villamediana se supo de tal apodo[62].

Y tanto que sí. De La Barrera [63], explica sobre este punto:

Entre las agudas sátiras que con su libre pluma escribió don Juan de Tássis y Peralta, Conde de Villamediana, se encuentran unas décimas a la caída de los ministros y privados del rey Felipe III, que, con otras poesías del mismo, existen en varios códices, y en la Biblioteca Nacional de Madrid en los M-8 y N-200. Una de las décimas es la siguiente:

Sancho Panza el confesor / del ya difunto monarca,
que de la vena del arca / fue de Osuna sangrador,
el cuchillo del dolor / lleva a Huete atravesado,
y en tal miserable estado, / que será, según he oído,
de inquisidor, inquirido, / de confesor, confesado.

He aquí un testimonio irrefutable de la existencia de cierta conexión entre la persona de fray Luis de Aliaga, inquisidor, confesor del rey Felipe III, y la fingida y creada por Cervantes en el escudero de Don Quijote. ¿Qué conexión era ésta? ¿Designó el satírico poeta con el nombre de Sancho Panza al padre fray Luis de Aliaga, aludiendo a éste autor del falso *Quijote*? Así lo creyó el señor Castro al publicar esta décima, y conjeturar sobre ella en el citado libro. Posteriormente el señor don Cayetano Rosell, con sus ilustraciones al tomo XVIII de la Biblioteca de Autores Españoles (1851), donde va impreso el *Quijote* de Avellaneda, ha dado a esta burla de Villamediana la interpretación más probable, descubriendo con exquisita penetración lo que, al parecer, se había ocultado a tantos insignes críticos.

Francisco Lázaro Polo[64] expone:

[62] El que se "supiera" en 1621, no es óbice para que se conociera a Aliaga con ese mote con anterioridad.
[63] Barrera, *Notas a las 'Nuevas interpretaciones…'*
[64] Lázaro Polo, "Recepciones cervantinas en Teruel".

> Es, asimismo, el conde de Villamediana quien insinúa en una décima en la que también se regocija de la caída del dominico, la estrecha relación del confesor real con el *Quijote* apócrifo […] Villamediana designa a Aliaga con el nombre del escudero de don Quijote, un mote con el que se le debía conocer desde que apareció la obra apócrifa… En otra ocasión, el noble Villamediana, en una letrilla satírica, aboga por el cese fulminante del confesor: "Los que sirven, a sus plazas; / Los demás, a descansar; / El obispo a su lugar, / El Confesor a su casa. / En todo se ponga tasa, / Porque Dios así lo manda. / Anda, niña, anda".

Respecto al mote de "Avellaneda", interesaría saber si se le aplicaba antes o después de la aparición del *Quijote* apócrifo. Si fue antes, pudo servir este mote (junto con el de "Alonso" ya empleado con un fin análogo) para completar el seudónimo *Alonso* Fernández de *Avellaneda*. Si fueron después "Avellaneda" y "Sancho Panza", cabe suponer que se le aplicaron porque creía la gente con fundamento que él era el autor o había colaborado decisivamente en la publicación de la novela apócrifa.

Sobre la posibilidad de que Aliaga fuese capaz de usar estas artimañas, en Latassa se nos proporciona una pista: Tras hablar de la *Venganza de la Lengua española...*[65], se añade:

> Como se ve el padre Aliaga era pez de muchas escamas. Bajo su frente anidábanse muchas marrullerías. Era por instinto poco amigo de situaciones poco despejadas. Hería, pero siempre esquivando el pecho al adversario. Había nacido para librar grandes batallas contra los cortesanos de espinazo flexible, darles la zancadilla y vencerlos. El ambiente de los palacios enervó algún tanto su inteligencia.

Ya tenemos, pues, casi elaborado el seudónimo: Licenciado, porque lo era Pedro Liñán de Riaza; Alonso, por volver a usar el empleado en *La Venganza de la lengua española…*; y Avellaneda,

[65] *VENGANZA DE LA LENGUA Española, contra el autor del Cuento de Cuentos*. Por don Juan Alonso Laureles, Caballero de Hábito, y peón de costumbre, Aragonés liso y Castellano revuelto. –Enrique Suárez Figaredo ha puesto en Internet el "librillo de 8 folios, impreso en Barcelona en 1629 que posee la Biblioteca de Cataluña. No es fácil encontrar esta *Venganza,* Barcelona, 2004. En este libelo, atribuido a Aliaga, se mortifica a Quevedo.

porque con este apodo se conocía a Aliaga, quien como sostengo pudo participar activamente en la publicación.

Falta el Fernández. En el libro *La identidad de Avellaneda, el autor del otro Quijote*[66], no digo nada de este apellido, aunque pensaba que podría haberse puesto al azar, para despistar mejor.

Pero ahora sé que López Navío facilitó una respuesta que puede ser acertada: En la Nota nº 50, ya citada, expone los motivos. El seudónimo:

> […] fue inventado por los discípulos de Lope de Vega, y con él designaron al Fénix, a su admirado maestro, el jefe indiscutible de la nueva escuela dramática, al mismo Lope. La interpretación que propongo, y me parece más probable es esta.
>
> *Alonso*. Es el nombre del héroe cervantino. Alonso Quijana (Don Quijote), el alias de Lope para Cervantes, cuya identidad conocían muy bien los contertulios y los admiradores del gran poeta, Lope, cuyo sinónimo voluntario sabían ellos muy bien: Don Quijote (ALONSO Quijana). Muerto Liñán, creyeron que nadie mejor que su íntimo amigo podría heredar su obra, compuesta seguramente por inspiración del mismo Lope, pero que la muerte no dejó terminar a Liñán de Riaza. […]
>
> *Fernández*. Era el apellido de Lope de Vega, por parte de su madre, Francisca Fernández Flores, nunca recordada por él en sus obras y cuyo apellido no sabían muchos, y tan difícil de localizar por ser tan común.
>
> *Avellaneda*. Por reminiscencias de lo que dice Cervantes de su héroe: "la historia de un hijo seco y avellanado" (Prólogo, I); y seco, enjuto y avellanado nos describe el gran Cervantes a su héroe a lo largo de la obra. […]
>
> Y queda el último término referente al *licenciado*, tal como aparece en la portada: natural de Tordesillas. Que el lugar es fingido, no cabe duda; y así lo reconoció Cervantes al hablar de su enemigo: "un tal vecino de Tordesillas" y "a pesar del escritor fingido y tordesillesco". Pero, ¿por qué hicieron al seudo autor *natural de la villa de Tordesillas*? Creo que por los padres de Lope de Vega nacidos allí, o haber vivido en esta ciudad varios años, o por lo menos algunos de sus familiares. Esto parecerá raro a primera vista, después de habernos dicho Lope varias veces que sus padres son originarios de Carriedo (Santander).

De esta nota, que se desarrolla en 11 páginas, solo transcribo aquí la parte que se relaciona directamente con el punto que tratamos. Como vemos, tenemos dos hipótesis, subdivididas en tres y en cuatro

[66] Sánchez Portero, *La identidad de Avellaneda*...

puntos cada una, de cómo pudo formarse el seudónimo. Y creo que, en vez de contraponerse dichos apartados, más bien se complementan y enriquecen, quedando en mano del lector optar, en todo o en parte, por la versión que más se acomode a su gusto o a su exigencia.

Y por considerarlo interesante, transcribo la opinión de Martín Jiménez [67], quien dice: "Pero también hemos podido comprobar que el manuscrito del *Quijote* apócrifo llevaba un prólogo en el que ya constaban los insultos a Cervantes." De este párrafo, me quedo con la "existencia del manuscrito", que pudo ponerse en circulación después de mayo de 1610, fecha de la expulsión de los moriscos, salvo que en el manuscrito no se hubiese consignado este dato, y fuese añadido poco antes de su publicación.

Y ahora viene otra cuestión intrincada, porque en este negocio todo es misterioso. En la portada del apócrifo reza que se imprimió: "Con licencia, en Tarragona en casa de Felipe Roberto, Año 1614". Pero hasta el lugar y el nombre del impresor pueden ser ficticios, como lo es el nombre del autor al que se atribuye la obra. Según una nota de Francisco Lázaro Polo[68].

> Juan Canavaggio ha señalado que la aprobación y el permiso de Avellaneda son falsos ya que sus firmantes no eran competentes para firmarlos; falsa es, así mismo, según este estudioso la mención de Felipe Robert, ya que este personaje había cerrado su negocio hacía un año; y, tal vez de en Tarragona, se imprimió en Barcelona[69].

Ramón D. Perés[70] dice a este respecto:

> Recientemente han vuelto a agitar esta cuestión un artículo de don Emilio Cotarelo, publicado en el boletín de la Academia Española, sosteniendo que el autor del *Quijote* de Avellaneda era Guillén de Castro y

[67] Martín Jiménez, *Cervantes y Pasamonte…*, p. 173.
[68] Lázaro Polo, "Recepciones cervantinas en Teruel".
[69] *Vid*. J. Canavaggio, *Cervantes*, Madrid, Espasa y Calpe, S.A., 1997.
[70] Perés, *Historia de la Literatura Española…*, p. 338.

> que el libro se imprimió en Valencia[71], no en Tarragona, como se fingió, y otros dos artículos de Vicente Vindel, afirmando, por el contrario, que la obra fue impresa en Barcelona, por Sebastián Cormellas, y que el autor fue Alfonso de Ledesma, un segoviano de quien hasta ahora no solía hablarse más que como poeta.

En la Segunda Parte del *Quijote*, cáp. LXII, hay un párrafo que puede tener su importancia en este punto oscuro. Estando don Quijote visitando una imprenta en Barcelona:

> [...] pasó adelante a otro cajón, donde vio que estaban corrigiendo un libro que se titulaba *Luz del alma* [de fray Felipe de Meneses], y en viéndole, dijo:
>
> —Estos tales libros, aunque hay muchos deste género, son los que se deben imprimir, porque son muchos los pecadores que se usan, y son menester infinitas luces para tantos desumbrados.
>
> Pasó adelante y vio asimesmo estaban corrigiendo otro libro; y preguntando su título, le respondieron que se llamaba la *Segunda parte del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal, vecino de Tordesillas.
>
> —Ya yo tengo noticia deste libro –dijo don Quijote–, y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos, por impertinente; pero su San Martín se le llegará, como a cada puerco; que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o a la semejanza della, y las verdaderas, tanto son mejores cuanto son más verdaderas.

En la edición de RBA[72], viene esta nota: "No se sabe de ninguna edición del *Quijote* de Avellaneda publicada en Barcelona a que pudiera referirse Cervantes." Y en la edición de Florencio Sevilla[73], como hemos dicho, se dice que se imprimió en "Tarragona, sin que fuese impreso hasta 1732 (Madrid) y sin que se conozca reimpresión alguna hecha en

[71] por Mey, por la igualdad en el grabado que se ve en la portada de Cervantes impreso en este punto.

[72] *Don quijote de la Mancha*, Barcelona, RBA, 2002, 2 tomos.

[73] Rey Hazas, *Don Quijote de la Mancha*.

Barcelona, por lo que Astrana Marín conjeturó que Cervantes debía saber que el *Quijote* apócrifo había salido clandestinamente en Barcelona". Sobre este punto, Gómez Canseco[74] , expone:

> Desde principios del siglo [XX] se apuntó la posibilidad de que el libro hubiese sido impreso en Zaragoza o en Barcelona, y también desde entonces se alzaron voces de eruditos tarraconenses reivindicando la paternidad del apócrifo para su ciudad. En 1916, el arzobispo de Tarragona don Antolín López Peláez, sacó a la luz los documentos que demostraban la existencia de Rafael Ortoneda y de Francisco Torme y de Lliori, firmantes respectivamente de la aprobación y de la licencia.
>
> […] No hay que olvidar en este caso –prosigue Gómez Canseco– el vínculo de un Lope de Vega que andaba detrás del asunto Avellaneda y que mantenía por entonces una estrecha relación con Cormellas, de cuya imprenta salieron, por esas fechas *La Arcadia* (1602), *El peregrino en su patria* (1605), *La segunda parte de las comedias* (1611), *La primera parte de las comedias* (1612) o, en ese mismo año de 1614 las *Doce comedias* y la *Tercera parte de las comedias*. Por si fuera poco, también Astrana Marín defendió que la obra tenía aprobaciones también falsas y había sido impresa en Barcelona.

Maldonado de Guevara cree que las citas de Cervantes a Reinaldos de Montalbán son "sinónimos voluntarios" de Alonso Pérez de Montalbán: "Ahí anda el señor Reinaldos de Montalbán con sus amigos y compañeros, más ladrones que Caco" [*Quijote*, I, cap. 6), a quien por esta y otras razones propone como autor del apócrifo.

Al igual que digo de Aliaga que no creo sea el buscado, lo mismo opino de Pérez de Montalbán; pero dada su condición de editor y su amistad con Lope de Vega, porque según Maldonado: "[…] si hubo alguna disensión entre autor [Lope] y editor, esta desapareció muy pronto entre los que a lo largo de su vida fueron amigos constantes e inseparables"; y también que: "Alonso Pérez fue siempre amparador económico de Lope, a quien éste acudía en todos sus apuros."; y dada su relación con otros editores, me inclino a creer que pudo participar en la publicación del apócrifo. El mismo Maldonado, en "Notas anejas" en este artículo, añade:

[74] Gómez Canseco, *El Ingenioso Hidalgo…*", Introducción", p. 140.

> La estafa y la ocultación que presiden la aparición del falso *Quijote* es tan complicada y tan hábil que sólo por "las correspondencias que hay entre unos y otros impresores" es explicable. Roberto es socio de Cormellas. Cormellas es socio de Alonso Pérez. El falso *Quijote* se imprime en Barcelona. La portada indica la impresión en Tarragona, a nombre de Roberto. Entre impresores, editores y libreros anda el juego. Y ¿cómo podría andar y dilatarse y llegar al logro de otro modo? El enigma estaba tan bien inspirado y tan bien urdido, que lleva ya trescientos cuarenta años sin que nadie lo suelte, donde el decir decidero "la solución mañana" parece proyectado para in aeternum.

Analizando éstas y otras consideraciones, intuyo la posibilidad de que Pérez de Montalbán participase de alguna manera en la publicación del apócrifo. Puede ser que en éste editor y panegirista se encuentre el eslabón perdido que resolvería muchas incógnitas. López Navío[75] añade más leña al fuego insinuando "Y creo que el falso *Quijote* se acudió también a la misma que en la *Antispongia*, de simular el lugar de impresión: en esta última se puso como pie de imprenta *Tricasibus* (Troyes) y Entrambasaguas ha probado que la impresión se hizo en Madrid, y con el *Quijote* de Avellaneda sospecho que ocurrió lo mismo, aunque dice que se imprimió en Tarragona; la impresión no debió ser sino en Madrid."

Seguro que Cervantes conocía todos estos manejos, porque según expone Gómez Canseco, y estoy completamente de acuerdo con él, como he manifestado en varios artículos[76]:

> Sería sorprendente que, en un ambiente tan reducido como el de la vida literaria de la corte española a principios del siglo XVII, pudiera pasar incógnita a Cervantes la identidad del rival, y hasta que el mismo Avellaneda no hiciera alardes en esos círculos literarios de la dudosa hazaña. Más bien parece que todo quedó entre ambos escritores en un fingido anonimato de alusiones y sobrentendidos que acaso hoy se nos escapen[77].

[75] *Don Quijote de la Mancha*, ed. Pérez López, II, LIX, n. 50, p. 942.

[76] Todas las hipótesis y conjeturas expuestas en este artículo están recogidas y desarrolladas en el libro *Cervantes y Liñán de Riaza…*, y en artículos publicados en las Revistas Electrónicas: *Anales Cervantinos*, *Lemir*, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, *Etiópicas* y *Tonos*, artículos cuyo título y dirección recojo en la Bibliografía del mismo.

[77] Gómez Canseco: *El Ingenioso Hidalgo*, "Introducción", pp. 34-35. No estoy de acuerdo con la calificación "dudosa hazaña", pues si no hubiese sido por

Pero Cervantes no quiso desvelar el secreto abiertamente por no inmortalizar al colega que le metía los dedos en los ojos y le amargaba la última etapa de su existencia. Además, estaba maniatado por temor a enfrentarse a poderosos enemigos, familiares del Santo Oficio, capitaneados por el omnipotente Fray Luis de Aliaga, todo un confesor del Rey. Él Cervantes, en entredicho por considerársele con antecedentes judíos[78], quien tenía motivos para ocultar ciertos episodios personales de dominio público, con una vida conflictiva que lo había llevado a la cárcel en varias ocasiones, no podía atacar abiertamente a sus adversarios.

No obstante, a Lope en el "Prólogo" y en un soneto[79] y a Aliaga en los XXXI y XXXII, de la Segunda Parte, si no arremetió

---

esta "hazaña", casi puede asegurarse que Cervantes no hubiese escrito su segunda parte, superior con mucho a la primera. Sí coincido en que Avellaneda se sintiese inclinado a hacer alarde de su obra, pero no podía ser por causa de fuerza mayor, de la mayor fuerza posible, como lo era la de haber pasado a mejor vida. En cuanto a las alusiones y sobreentendidos, he encontrado infinidad, que recojo en distintos pasajes de mis libros y artículos, cuyos títulos se encuentran en Bibliografía.

[78] Daniel Eisenberg, en "La actitud de Cervantes ante sus antepasados judíos" (Internet), expone: "Según el título de esta ponencia, lo que sí puedo afirmar, y es mucho e incomoda a bastante gente y acaso a alguno de los presentes, es que Cervantes era descendiente de judíos por los dos lados. Según Francisco Márquez Villanueva, su ascendencia judaica es 'incuestionable'. Pero Anthony Close la cuestiona, y dice Canavaggio que no hay 'prueba decisiva' (p.7).". Por otra parte, es anormal que llamándose su madre Isabel Cortinas, no usara Miguel este apellido. ¿Acaso para borrar alguna pista de su ascendencia? Según Eisenberg, en "No hay una primera parte del Quijote" (Internet, 2005), "Se llamaría entonces Miguel de Cervantes Cortinas, nombre que no consta en ninguna parte, que yo sepa. Mc Crory, en una reciente biografía publicada en Inglaterra, señala que la primera documentación del uso del apellido 'Saavedra' por Cervantes es de 1590, cuando pidió uno de cuatro oficios 'vacos' (vacantes) en el nuevo mundo. Sugiere Mc Crory que comenzó a usar 'Saavedra' para que no se le asociara con el Miguel de Cervantes desterrado de la corte en 1569. Es una teoría, pero no conozco otra."

[79] En "Iniciación Bibliográfica" de la Edición de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Ramón Sopena Editor, ¿1930?, encuentro la siguiente referencia: "Soneto de Miguel de Cervantes contra Lope. El soneto comienza: Esa grandeza que mirando estaba (inserto en Fiestas de Salamanca a la beatificación de Santa Teresa de Jesús, por Fernando Manrique de Luján (Salamanca, 1615)."

con dureza contra sus ellos, sí que los señaló. Y a Liñán, con menos claridad ahora, pero profusa y abundantemente a lo largo de su obra, igual que a Lope, como hemos visto en el curso de este artículo.

Estoy convencido de que Avellaneda es Liñán de Riaza; y de que Lope de Vega tuvo una participación activa en la gestación y seguimiento de una obra que escribía su amigo para vengarse de las alusiones y sátiras con que a uno y otro les había zaherido Cervantes. También de la decisiva contribución de Lope en que viese la luz. Y me reafirma en esta hipótesis el que muchos años después de muerto Liñán, le dedique Lope de Vega encendidos y reiterados elogios en *Jerusalem conquistada* (1621); Epístola 3 de *El Jardín*, en el mismo volumen: en *La Circe* (1924); en *Laurel de Apolo* (1629); y en *La Dorotea* (1632), como si estuviera en deuda con él y quisiera recordarle y recompensarle por algún motivo trascendente, al margen de la íntima amistad que se profesaban.

En un asunto tan intrincado como éste es difícil alcanzar la verdad matemática o absoluta. Acaso se podría llegar a ella por la aparición de algún documento cuyo contenido no ofreciera dudas. Algo que creo imposible que se produzca. Pero la frase de Martín Jiménez citada: "[…] hemos podido comprobar que el manuscrito del *Quijote* apócrifo llevaba…", abre un portillo a la esperanza. Si este manuscrito fuese el original redactado por el propio Avellaneda, podría cotejarse caligráficamente con los manuscritos que se conservan o pueden encontrarse de Liñán. Sería ésta la prueba de fuego. La confirmación que desvelaría uno de los mayores arcanos de la literatura universal. Lo que sin duda se pone de manifiesto y se resalta es la trascendental aportación de Lope de Vega en la aparición de una obra, el *Quijote* apócrifo que ha propiciado una incesante y encendida polémica y miles y miles de páginas impresas.

BIBLIOGRAFÍA

Barrera, Cayetano Alberto de la, "Nuevas interpretaciones de las obras de Cervantes" y "Notas a las "Nuevas interpretaciones", en *Obras Completas de Cervantes*, I, Madrid, Imprenta de don Manuel Rivadeneyra, 1863.

Blasco, Javier "El género de las genealogías", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 2005, pp. 1-36.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, Ciudad Real, Diputación, 2005.

Cervantes, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Jose Luis Perez Lopez, Toledo, Empresa Pública Don Quijote de la Mancha, 2005.

Cervantes, Miguel de, *El licenciado vidriera* y *El coloquio de los perros*, ed. Francisco Esteve Barba, Zaragoza, Editorial Ebro, 1957, 5ª ed.

Depping, Georges Bernard, *Colección de los más célebres romances antiguos españoles y caballerescos.* [Publicado por G. B. (Georges Bernard) Depping, y ahora considerablemente enmendada por un español refugiado. Tomo segundo. Londres 1825].

Eisenberg, Daniel, "Repaso crítico de las atribuciones cervantinas", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), y después incluido en *Estudios cervantinos* (Barcelona, Sirmio, 1991) y con retoques en su sitio web, en mayo de 2003.

Entrambasaguas, Joaquín de, *Estudios sobre Lope de Vega,* I, Madrid, CSIC, 1946.

García Salinero, Fernando, ed., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*, Madrid, Castalia, 1972.

García Soriano, Justo, *Los dos Quijotes. Investigaciones acerca de la génesis de el Ingenioso Hidalgo y de quien pudo ser Avellaneda*, Toledo, 1944.

Gómez Canseco, Luis, ed., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio,* Madrid, Espasa-Calpe, 1957.

Lázaro Polo, Francisco, "Recepciones cervantinas en Teruel", *Revista Turia*, 73-74 (2005), pp. 255-276.

López Navío, José*, El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha* (Con las "Notas al Quijote" de José López Navío), ed. José Luis Pérez López,Empresa Pública Don Quijote de La Mancha, 2005.

López Navío, José, "Lope de Vega estuvo en Zaragoza cuando las Revueltas de Antonio Pérez", por José López Navío, Sch. P. Internet. CHJZ-IO-11.

López Navío, José, "Génesis y desarrollo del 'Quijote'". *Anales Cervantinos*, VII (1958), pp.157–235.

López Navío, José, "El entremés de los romances", sátira contra Lope de Vega, fuente de inspiración de los primeros capítulos del *Quijote*. I", *Anales Cervantinos*, VIII (1959–60), pp 151-239. A continuación de este artículo, íntimamente relacionado con él, y que apareció con algunas adiciones en BBMP (1960), pp. 249 y ss., se encuentran: "Cide Hamete Benengeli: Lope de Vega. II"; "Los dos autores del *Quijote*: Primer autor, Cide Hamete (Lope), segundo autor (Cervantes), III.

Madrigal, José Luis, "El *Quijote* de Avellaneda, un crimen literario casi perfecto", *Voz y letra*: *Revista de Literatura*, 16, 1–2 (2005), pp. 191-250.

Madrigal, José Luis, "Tirso, Lope y el *Quijote* de Avellaneda", *Lemir* 13 (2009), pp. 191–250.

Maldonado de Guevara, Francisco, "El incidente Avellaneda", *Revista de Ideas Estéticas*, 311950; y en Anales Cervantinos, V, 1956-57, pp. 41-62.

Martín Jiménez, Alonso, *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al Quijote de Avellaneda*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2005.

Martín Jiménez, Alonso, "El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega". *Etiópicas*, 2 (2006), pp. 255-334.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, "Introducción" a su edición de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Compuesto por el*

Licenciado Alonso de Avellaneda, natural de Tordesillas. Nueva edición cotejada con la original, publicada en Tarragona en 1614, anotada y precedida de una introducción por don Marcelino Menéndez y Pelayo, de la Academia Española. Barcelona, Toledano y López y Cª, 1905, 8º.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Estudios y discursos de Crítica Literaria*, Madrid, 1941, pp. 537-420

Millé Jiménez, Juan, *Sobre la génesis del 'Quijote', Cervantes, Lope,Góngora, etc.,* Barcelona, Araluce, 1930.

Montero Reguera, José, "Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes. (Esbozo de una compleja relación), *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIX (1999), pp. 313–36.

Ochoa, Eugenio, *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballerescos, moriscos y otros*, recogidos y ordenados por don Eugenio de Ochoa. París, en la Librería Europea de Baudry, 1838.

Pedraza Jiménez, Felipe B., *Cervantes y Lope de Vega: Historia de una enemistad, y otros estudios cervantinos.* Barcelona, ediciones Octaedro, 2006.

Perés, Ramón D., *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Ramón Sopena, 1957.

Pérez Lasheras, Antonio, *Sin poner los pies en Zaragoza (Algo más sobre el Quijote y Aragón)*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2009, Cuadernos de Cultura Aragonesa, 51.

Pérez López, José Luis, "Una hipótesis sobre el Don Quijote de Avellaneda: de Liñán de Riaza a Lope de Vega", *LEMIR*, 10 (2005).

Pérez López, José Luis, "Los romances del "realismo bucólico" de Liñán de Riaza y de Lope de Vega en el "Entremés de los romances" y en el *Quijote*" *Anuario Lope de Vega*, XV (2009).

Randolph, Julián F., ed., *Poesías. Pedro Liñán de Riaza*, Zaragoza, Biblioteca Universitaria. Puvil libros, 1982.

Rey Hazas, Antonio, "Introducción", en *Don Quijote de la Mancha*, ed. Florencio Sevilla, Alianza Editorial, 2005, pp. XI-XIII.

Rey Hazas, Antonio, "Cervantes, Lope, Góngora", en *Actas del Congreso "Cervantes, el Quijote y Andalucía"*, 2005.

Comunicación recogida en *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*. Madrid, Eneida, 2005.

Rey Hazas, Antonio, "Estudio del *Entremés de los romances*", *Revista de estudios cervantinos*, 1 (2007), www.estudioscervantinos.org.

Sánchez, Alberto, "¿Consiguió Cervantes identificar al autor del Falso Quijote?", *Anales Cervantinos*, II (1952), pp. 313-331.

Sánchez Portero, Antonio, *La identidad de Avellaneda, el autor del otro Quijote* (2006), 322 pp. http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=19961

Sánchez Portero, Antonio, *Cervantes y Liñán de Riaza. El autor del otro Quijote atribuido a Avellaneda,* Zaragoza, Edición del Centro de Estudios Bilbilitanos, de la Institución "Fernando el Católico" (CSIC), 2011.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo, "Descubrimiento de un anagrama de Miguel de Cervantes" en *Homenaje a Fredo Arias de la Canal*, Cambridge, Los Premios Vasconcelos, 1997, pp. 196-205.

EL DISCURSO AMOROSO EN LA *CARTA A GALANIO* DE FRANCISCO DE ALDANA

Óscar Javier González Molina

El Colegio de México

El fastidio que Francisco de Aldana (1537-1578) sentía por la vida cortesana de Flandes y su alegría por la victoria de la Armada española frente a los turcos en la batalla de Lepanto, llevaron al poeta de origen extremeño a solicitar al rey Felipe II la formación de una comisión armada que ultimara las fuerzas turcas, para así afirmar la supremacía de Dios y de España. A la espera del llamado real, entre los años de 1571 y 1572, "el Divino" compone su *Carta a Galanio*[1], en la que Elías Rivers observa "claras indicaciones de que maduraba la actitud de Aldana hacia la vida en general"[2]. La forma artificiosa de la epístola oculta una reflexión sobre el sentimiento amoroso, que se adquiere luego de un largo aprendizaje en el terreno de las pasiones[3].

Al igual que otros poetas de su época, el autor de la *Carta a Galanio* utiliza el recurso de la *imitatio-emulatio* para la composición de los setecientos veinticuatro versos endecasílabos que forman el exordio, el

[1] Cito a Aldana por *Poesías castellanas completas,* ed. José Larra Garrido, México, Rei, 1990.

[2] *Francisco de Aldana. El divino capitán,* Badajoz, Instituto de Servicios Culturales, 1955, p. 64.

[3] La transformación de la imagen de la amada en la epístola, que de la abstracción casi divina cae hasta la corrupción de la infiel, comprueba la madurez vital que advierte Elías Rivers, y la distancia que "el Divino" toma de la visión abstracta y maniquea del amor, pues el lugar en el que "posa al sujeto amado no es la peana desde la que mira la mujer del amor cortés o del neoplatonismo, investida de belleza sagrada, intocable: sino que, desvestida de linajes, la amada es acostada a la altura del poeta" (Alfredo Mateos Paramio, "Francisco de Aldana: ¿Un neoplatónico del amor?", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* eds. Manuel García Martín, *et al.*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, 2, p. 660).

cuerpo y la extensa posdata[4]. Aldana usa temas e imágenes poéticas de la literatura clásica, española e italiana en sus epístolas[5]. En la carta dedicada a Galanio, se destaca la adopción de la *amicitia* horaciana y la materia amorosa del *Cancionero* petrarquista[6]. El uso del endecasílabo suelto, que surgió "del intento renacentista de asemejar la versificación romance a la latina"[7], muestra la gran influencia de la literatura italiana en las letras hispánicas, que, en muchos casos, se debe a la estancia de algunos poetas en las cortes italianas y su posterior regreso a España[8]. Francisco de Aldana pertenece a la segunda generación de escritores petrarquistas, la cual

> estaría formada por poetas que cubren el llamado Segundo Renacimiento, o sea, el reinado de Felipe II (1558-1598), pues para

[4] "The *Carta a Galanio* is by far the longest of the epistles, and includes as an unusual, if not unique feature, a postscript which amounts to a quarter of the whole poem" (D. Gareth Walters, *The poetry of Francisco de Aldana,* London, Tamesis, 1988, p. 86).

[5] "En el Renacimiento, la epístola no tiene sólo un fin misivo, sino que también tiene otro literario. El género literario es el medio de expresión elegido por los humanistas, que lo cultivan para exponer tanto su erudición como sus sentimientos y vivencias. El primer caso produce la epístola erudita y literaria llamada humanística, que es más bien una especie de tratado. El segundo, la familiar, como expresión íntima y personal de temas de actualidad, sin ser erudita. Mientras que el primero sigue más de cerca las reglas formales y el estilo de las cartas oficiales del *ars dictaminis*, este segundo tipo de epístola está en las líneas de las cartas de Cicerón o Plinio, cuyos textos, escritos en *sermo*, servían como modelos a imitar" (Jamile Trueba Lawad, *El arte epistolar en el Renacimiento español,* Madrid, Támesis, 1996, p. 43).

[6] Una de las tradiciones clásicas que distingue a los poetas del siglo XVI y se observa claramente en los poemas de Francisco de Aldana, es "la que procede de las *Heoridum Epistolae* de Ovidio, elaborada a través del amor cortés trovadoresco y del petrarquismo, que llega a su forma renacentista en el *capitolo d'amore* italiano, tal como lo escribía Tebaldeo en el siglo XV; esta epístola amorosa es sumamente artificiosa" (E. Rivers, *op. cit.,* pp. 168-169).

[7] Tomás Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva,* New York, Syracuse University Press, 1956, p. 191.

[8] Sobre la relación cultural entre España e Italia, y su importancia en la escritura de poetas como "el Divino", Alexander A. Parker comenta que "la sensualidad de Aldana es más italiana que española, lo que podría deberse a su crianza en Italia" (*La filosofía del amor en la literatura española,* trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 81-82).

> Zamora Vicente el empuje petrarquista terminaría con el siglo. Los miembros de esta segunda generación girarían en torno a Fr. Luis y Herrera con las múltiples implicaciones de las tópicas y tradicionales "escuelas" salmantina y sevillana […] A esta generación de petrarquistas renacentistas españoles pertenecerían hombres nacidos entre 1525 a 1538, tales como Ramírez Pagán, Luis de León, Baltasar de Alcázar, Ercilla, Herrera, Francisco de Figueroa, Francisco de Aldana, Gaspar Gil Polo, Pedro Laínez, Francisco de la Torre, entre otros[9].

Tanto en Italia, cuanto en España, el petrarquismo se manifestó como un modelo de *imitatio-emulatio,* consciente o inconsciente, de las formas lingüísticas y estilísticas de sus escritos[10], principalmente del *Cancionero,* y, en este sentido, de las figuras de Cicerón y Virgilio, recuperadas por el poeta toscano en sus versos. En Italia, el rescate de los temas y formas líricas de Petrarca, encabezado por Pietro Bembo, sustentó la elección de una lengua común en la península apenina e impulsó el renacer de la lírica humanista que, desde el punto de vista de la época, se alejaba de la oscuridad medieval y dirigía su mirada a los grandes escritores clásicos[11]. En España, la figura de Petrarca se importó de la prestigiosa tradición italiana y enriqueció las letras hispánicas, particularmente la poesía, al

[9] María Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España,* Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, 1987, p. 86.

[10] "Dos clases o posibilidades de petrarquismo: el uno *exterior*, llamado por otros críticos como Santangelo *retórico-formal* y por Risset *conceptístico* –es el que precisamente molestaba a De Sanctis y que tan bien ha estudiado Dámaso Alonso, denominándolo *manierístico*–; otro *interior,* el que la crítica italiana considera propio de los grandes petrarquistas, que une al refinamiento lingüístico la expresión íntima del mundo afectivo y sentimental, siempre contradictorio y en conflicto, pero aspirando al equilibrio bajo el dominio de la razón" (*ibid.,* pp. 7-8).

[11] En este tenor, vale aclarar que Pietro Bembo, entre otros, consideraba "el concepto humanista de la historia como divisible, comprendiendo los logros clásicos, el declive medieval y la recuperación renacentista" (Ignacio Navarrete, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista,* Madrid, Gredos, 1997, p. 14).

proporcionar la superioridad y perfección que merecía la lírica de una de las naciones-estado más pujantes de Europa[12].

La imitación petrarquista se orientó a la composición de poesía amorosa, como un ejercicio de introspección emocional del poeta, que bajo la tutela de la figura idealizada de la amante, explora los sentimientos prístinos y las pasiones dolorosas del hombre; por tanto, es "legítimo hablar de unidad en la poesía petrarquista, pues el tema del amor es el único y único es el objeto de ese amor"[13]. Sea la emulación estricta de la escritura petrarquista al seguir exclusivamente su modelo, sea la transformación de las formas e imágenes poéticas con el uso de múltiples estilos literarios[14], el común denominador de los dos tipos de apropiación es la creación de una lírica amorosa de tipo humanista.

La mayor parte del contenido de la *Carta a Galanio* se dedica al tema amoroso[15], a la discusión de las alegrías y tormentos que hacen parte de la

[12] "La poesía lírica, de este modo, jugó un papel único en la lucha española por la autojustificación cultural. Aunque España era la primera nación-estado poderosa y unificada en Europa y contaba con la primera literatura nacional autoconsciente, sus poetas emplearon más de un siglo en intentar crear un cuerpo de literatura que se ciñera a su categoría imperial, y sobre todo que se pudiera comparar a los logros culturales ya obtenidos en Italia" (*ibid.,* p. 10).

[13] Vittore Boccheta, *Sannazaro en Garcilaso,* Madrid, Gredos, 1976, p. 43.

[14] No es de extrañar que en el petrarquismo se pueda detectar, "como es natural, un abanico de posibilidades cuyos límites pueden establecerse entre la llana copia del modelo y su verdadera emulación; entre su total dictadura y su franca disolución" (M. Montero, *op. cit.,* p. 10).

[15] En la introducción a las *Poesías castellanas completas*, Lara Garrido señala la importancia del tema amoroso en la epístola, al asegurar que "toda una fenomenología del amor reaparece para explicar el cambio sentimental que origina el poema […] Esta poética articula además, desde la complementariedad *ars-ingenium,* una ficción del «contraste amoroso» que se basa en «encubrir» y «descubrir», elaborando un conflicto cuyo decurso constitutivo en la historia de la lírica ha de polarizar en la correspondencia el término y la premisa, según una dinámica recursiva de los estadios del amor" (p. 52). El crítico Gareth Walters, también reconoce el valor del amor en la carta, al comentar que "the main body of the poem is concerned with love, informed by two perspectives corresponding to the poet and the recipient respectively. The former assumes the role of the experienced, worldly, slightly sceptical adviser who counsels the unfortunate

relación sentimental entre Merisa y Galanio. En la epístola, el amor se presenta como un sentimiento complejo y difícil[16], que enfrenta "las potencias del alma y las corpóreas / teñidas, revoltosas y azoradas" (vv. 248-249), al crear una "nueva naturaleza" en la que rige el caos y la dificultad. Para Aldana, "el niño arquero" lanza sus flechas envenenadas sobre el hombre dolido, que sufre los desórdenes del querer y resiste los embates de las fuerzas espirituales y las pasiones carnales, sin encontrar un punto de convergencia que le permita experimentar el amor como un sentimiento pleno y sensato[17]. La figura de cupido, como un niño que somete hasta al más fuerte de los hombres, también aparece en el Soneto XXVIII de Garcilaso de la Vega, específicamente en los versos 9 a 11, donde dice: "sabed qu'en en mi perfecta edad y armado, / con mis ojos abiertos, m'he rendido / al niño que sabéis, ciego y desnudo"[18].

En los versos 150 a 255 de la epístola, se presentan las potencias tumultuosas que golpean la vida del hombre y le impiden reposar sus

---

Galanio by a blend of specific observation and more general philosophizing. In this poem the principal philosophic component is amatory" (*op. cit.,* p. 86).

[16] Para Platón, la complejidad del sentimiento amoroso se debe a su origen, pues al ser hijo de Poro y de Penia, "en primer lugar, es siempre pobre y está muy lejos de ser delicado y bello, como le supone el vulgo; por el contrario, es rudo y escuálido, anda descalzo y carece de hogar, duerme siempre en el suelo y sin lecho, acostándose al sereno en las puertas y en los caminos, pues por tener la condición de su madre, es siempre compañero inseparable de la pobreza. Más para otra parte, según la condición de su padre, acechaba a los bellos y a los buenos, es valeroso, intrépido y diligente; cazador temible, que siempre urde alguna traza; es apasionado por la sabiduría y fértil en recursos: filosofa a lo largo de toda su vida y es un charlatán terrible, un embelesador y un sofista. Por su naturaleza no es ni inmortal ni mortal, sino que en un mismo día a ratos florece y vive, si tiene abundancia de recursos, a ratos muere y de nuevo vuelve a revivir gracias a la naturaleza de su padre" (*Banquete,* trad. Luis Gil Fernández, Buenos Aires, Aguilar, 1994, 203c-e).

[17] En el poema *Sobre el bien de la vida retirada,* Francisco de Aldana, expresa la misma visión penosa del frágil sentimiento amoroso. "Breve y triste placer, largo tormento, / vidriosa esperanza, incierta vida, / encogido temor, tibio contento, / dura prisión y libertad perdida / tienes, amante, allá por fundamento, / con ser tú de ti mismo a ti homicida, / haciendo siempre en esta mar sin calma / de tu propio dolor manjar al alma" (vv. 129-136).

[18] Cito a Garcilaso de la Vega por *Poesías castellanas completas,* ed. Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1969.

sentimientos y emociones[19]. En la representación de los preparativos para una batalla que no se ejecuta, el poeta expresa el ímpetu y la confusión que envuelve toda iniciativa. Para describir al hombre que se dispone a luchar, Aldana compone unos versos encabalgados que comienzan con verbos bisílabos[20] (sopla, hinche, cubre, toma, carga, traba, coge, ata, trueca, pega, ase, pone y ciñe) y a los que suma la anáfora con el uso del pronombre *quien,* con el objeto de expresar la inevitable fuerza que impulsa al individuo a combatir, sin considerar los riesgos de la acometida. Aunque la representación del preludio de la batalla se soluciona con la aparición de la imagen del hermano del Aldana, también podría servir como preámbulo para la reflexión sobre el enfrentamiento de las fuerzas contrapuestas que se manifiestan en el sentimiento amoroso[21], pues posteriormente el poeta describirá el amor como una "lucha no entendida / de mil traspiés, enredos y marañas" (vv. 268-269), por lo que la escena de la preparación de los soldados es un antecedente a la reflexión sobre la naturaleza del amor.

El individuo, como el soldado, enfrenta la vida inducido por el ímpetu de sus emociones y sin plena conciencia de la veracidad de los asuntos que acomete[22]. La imagen borrosa e ilusoria de un supuesto enemigo, hace

[19] En el Soneto IV, Garcilaso expresa las dificultades que enfrenta el hombre en su empresa amorosa: "Yo mesmo emprenderé a fuerza de brazos / romper un monte que otro no rompiera, / de mil inconvenientes muy espeso; / muerte, prisión no pueden, ni embarazos, / quitarme de ir a veros como quiera, / desnudo espíritu o hombre de carne y hueso" (vv. 9-11).

[20] Carlos Ruiz Silva hace un detenido análisis del preámbulo a la batalla, y aplaude el uso del encabalgamiento y el asíndeton en la epístola, al relacionarlo con una larga tradición de poetas, que va desde Herrera, Lope, Arguijo, hasta llegar a Góngora (*Estudios sobre Francisco de Aldana,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 1981).

[21] En la introducción al *Cancionero* de Petrarca, el traductor, Ángel Crespo, destaca que "la tragedia del amor petrarquista reside –si nos atenemos al *Cancionero*– en la contradicción entre lo sensual y lo espiritual o, si se quiere, entre el placer sensual y el placer espiritual, diamantes de un mismo objeto amoroso" (Madrid, Alianza, 1995, p. 102). Así pues, la lucha entre las fuerzas del cuerpo y las fuerzas del alma es uno de los elementos de la poética petrarquista, que Francisco de Aldana retoma en sus composiciones. En adelante, todas las referencias al *Cancionero* de Petrarca se toman de esta edición.

[22] En el poema CCLXIV, con el que inicia la segunda parte del *Cancionero*, se expresa el amor como una guerra en la que participa el amante: "no sé qué

que los soldados se alisten para el combate; así pues, sucede con el hombre, que siempre persigue la ilusión del amor, del ser adorado, que termina siendo una mentira, como lo denuncia repetidamente Galanio en la posdata. La visión del amor, como un sentimiento infructuoso en el que se acumulan las falsas esperanzas, también se expresa en el poema que inaugura el *Cancionero* de Petrarca, "del vario estilo con que me he dolido / cuando a esperanzas vanas me entregaba, / si alguno de saber de amor se alaba, / tanta piedad como perdón le pido" (vv. 5-8). En los versos 446 a 449 de la *Carta a Galanio,* se destaca el carácter imaginario que presenta toda búsqueda del ser amado[23], "¿veis como los despiertos también sueñan / y durmiendo en pasión ven su deseo, / como suele decirse que la esperanza / es engañoso sueño del que vela?".

El uso del asíndeton en los versos que presentan la compostura de los caballos para la batalla[24], manifiesta la viveza de la descripción, así como el deseo de enfrentar diversas realidades sin ningún tipo de nexo, lo que crea una atmósfera de agitación y contrariedad que ilustra el estado de excitación y apuro en el que vive el hombre[25]. En la *Carta a Galanio,* la

---

espacio concediome el cielo / el día que me puso aquí en la tierra / para sufrir la guerra / que en contra mía yo mismo he armado" (vv. 110-114); y que se acentúa con la inminencia de la muerte: "siento que angustia y duelo atrás me vuelve; / y de otro, no me absuelve / una fruición tan larga y poderosa / que incluso con la muerte pactar osa" (vv. 125-128).

[23] Al exponer las características del amor cortesano y la literatura de los trovadores provenzales, Irving Singer destaca la idealización de la amante, que se forma a partir de la realidad y el ensueño del poeta. "La dama del trovador suele ser una mujer en particular, pero le sirve de pedestal por su capacidad de estimular el arte al mismo tiempo que reina sobre los deleites de la civilización" (*La naturaleza del amor, cortesano y romántico,* trad. Victoria Schusshem, México, Siglo XXI, 1992, t.2, p. 52).

[24] Un recurso literario común en la composición de la epístola es la alusión a la mitología griega, para realzar la belleza y fuerza de algunas imágenes poéticas. Así sucede con el caballo preparado para la guerra, que se iguala con Pegaso, tanto en su forma cuanto en sus acciones, "un brinco despedir tan licencioso, / tan repentinamente suelto y libre, / que pensaréis que sube al alto cielo / a competir con el caballo alado" (vv. 226-229).

[25] En los versos 207 a 215, Aldana dice: "el cuello encaramar, erguir la oreja, / el ojo ensortijar, volar las crines, / las narices abrir, temblar los labios, / el suelo patear, tender la cola, / los dientes rechinar, torcer la boca, / la cerviz abajar, tascar el freno, /las ancas recoger, doblar las corvas, / el pecho dilatar, volar los

relación de los amantes oscila entre la alegría de los primeros tratos y el desconsuelo de la infidelidad última, por lo que el conflicto y la zozobra gobiernan toda tentativa sentimental[26]. En este tenor, Aldana recupera un tema ampliamente tratado en la tradición literaria, el cual tiene en la epístola de Enone a París uno de sus mejores modelos: "cuando París pueda respirar habiendo a Enone dejado, / correrá inversa el agua del Janto a su propia fuente. / ¡Janto: lánzate hacia atrás y corred, linfas, inversas! / Paris soporta haber abandonado a Enone" [27].

En este sentido, la inconstancia de los amantes es un tema recurrente de la epístola, y se observa claramente en los versos 463 a 493, donde se expresan las contrariedades que el libre albedrío[28] produce en el hombre pues quiere "respirar y soplar a un mismo tiempo / cielo y tierra mirar a un mismo instante" (vv. 468 – 469), lo que impide la formación de cualquier sentimiento fuerte y duradero, por la falta de "vigor para las flores / fruto maduro, deseado y dulce" (vv. 492–493). El empleo de la *adynata* o *impossibilia* en los versos 486 a 489, exalta el imposible arreglo entre deseo y realización, como dos dimensiones del amor que no se pueden acoplar: "es vuelo de tortuga, es fundamento / de la sombra del humo al aire dado, / es el ratón que quiso en agujero / do no pudo caber muy de su espacio / introducir la seca calabaza".

En la posdata, Galanio se queja constantemente del carácter mudable de Merisa, quien traicionó toda promesa de amor y quebrantó la fe del amante, pues no consideró la constancia de su voluntad y el esmero de sus atenciones. Caso parecido se presenta en el poema XXI del *Cancionero,*

---

cascos, / luego entonar relinchos atronados / que no puedes dudar que en su lenguaje / quiera decir: « ¡Arma, arma, cierra, cierra! »".

[26] Emoción parecida experimenta Petrarca en el poema XVII del *Cancionero* al expresa el sufrimiento que produce el amor no correspondido: "Llanto amargo me llueve de la cara / de suspiros entre un viento angustioso / cuando hacia vos los ojos volver oso / única que del mundo me separa" (vv. 1-4).

[27] Publio Ovidio Nasón, *Heroidas,* intr. trad. Tarsicio Herrera Zapién, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, vv. 29-32.

[28] Petrarca expresa el amor como un sentimiento complejo, caracterizado por las indecisiones del libre albedrío, pues en el poema CXXXII del *Cancionero,* escribe: "Entre varios vientos va mi nave / –que en altamar me encuentro sin gobierno– / tan leve de saber, de error tan grave, / que no sé lo que quiero aconsejarme / y, si tiemblo en verano, ardo en invierno" (vv. 10-14).

en el que Petrarca denuncia la altivez de la amada, que no reconoce los enormes esfuerzos del hombre que la procura: "Mil veces, por tener, dulce guerrera, / con vuestros ojos paz, os he ofrecido / el corazón; más nos os ha complacido, / pues no mira tan bajo una altanera" (vv. 1-4). El uso de la pregunta retórica[29] afirma el compromiso de Galanio frente a la inconstancia de la mujer: "¿Qué te faltó, Merisa, en mi cuidado / para que ajena boca y mano ajena / entrase en posesión de mis tesoros?" (vv. 669-671), "¿podía la tierra estar en sí misma más firme / que mi querer?" (vv. 681 – 682), "¿pues cómo en hora breve, / en breve punto, ¡ay, Dios!, pudiste tanto, / Merisa ingrata, que tan caras prendas / fuesen en duro olvido sepultadas?" (vv. 686 – 689). El lamento del hombre, entonces, manifiesta la imposibilidad de una total comunión entre los seres que, en el caso de Galanio, encuentran en el amor el origen de sus sufrimientos y soledades, es decir, la expresión negativa de su existencia. En el *Triunfo del amor*, Petrarca también señala el aislamiento y tormento que produce la iniciativa sentimental: "Amor, desdenes, lágrimas y tiempo / Al cerrado lugar me condujeron / Donde el pecho reposa toda pena"[30].

Para Aldana, el amor es un sentimiento utópico que busca la unidad andrógina[31], pero que inevitablemente sufre la dualidad entre cuerpo y

[29] El uso de la pregunta retórica es un lugar común en la literatura clásica. La epístola de Dido a Eneas, es una clara muestra del manejo de esta figura del pensamiento en el discurso amoroso: "¿quién sus campos dará a unos extraños a que téngalos? / ¿Te resta otro amor? ¿Debes tener otra Dido? / ¿Para otra vez destruirla debes dar otra fe? / ¿Cuándo será que fundes a ejemplo de Cartago otra urbe / y, alto, desde tu alcázar observes tus pueblos?" (Heroidas…, *op. cit.,* vv. 16-20). En la Égloga I*,* Garcilaso retoma, al igual que Aldana, el tema pastoril y acusa la frialdad de la amada, quien es "¡Oh más dura que mármol a mis quejas / y al encendido fuego en que me quemo / más helada que nieve, Galatea!" (vv. 57-59); además, utiliza la pregunta retórica para denunciar la ligereza del sentimiento de la mujer, "¿D'un alma te desdeñas ser señora / donde siempre moraste, no pudiendo / della salir un hora?" (vv. 67-69).

[30] Francesco Petrarca, *Triunfos,* eds. Jacobo Martínez y Manuel Carrera, Madrid, Nacional, 1983, vv. 7-9.

[31] En el *Banquete* de Platón (191a-b), Aristófanes expone la naturaleza humana del amor, la necesaria complementariedad de los amantes, y comenta que en un principio no sólo había hombres y mujeres, sino que había un tercer género, los andróginos, quienes intentaron atacar a los dioses, por lo que Zeus decidió cortarlos por la mitad y dividir cada andrógino en un macho y una hembra, "mas una vez que fue separada la naturaleza humana en dos, añorando cada parte a su propia mitad, se reunía con ella. Se rodeaban con sus brazos, se enlazaban entre

alma, en consecuencia, la completa unión entre los amantes es puramente ilusoria. En este sentido, la visión del poeta es bastante desoladora, y lo anuncia desde el exordio, cuando Aldino alude a una epístola de Galanio que relata "los amores trágicos que un tiempo / trataste con Merisa, más amada / de vos que el corazón con que la amaste" (vv. 71 – 72), y que constituye el motivo de toda la carta.

La imposibilidad de una relación sentimental, plena y franca, se observa en el reproche que, en la posdata, se hace de las palabras falsas y efímeras de Merisa. Los versos 285 a 317 expresan la verdadera conmoción que Aldino experimenta ante la hermosa y sentida epístola que Merisa escribe a Galanio[32], en la que se exhibe un sentimiento amoroso tan elevado y profundo, que la pluma de la amada sólo puede ser igualada a la de Cupido[33]. En este fragmento, Aldino señala que las líneas dedicadas por Merisa a su amado "no pueden escribirse y no sentirse" (v. 301) y, por tanto, son la manifestación de un sentimiento sincero; de allí que, luego de la traición de la mujer, Galanio no comprenda y recrimine la mentira de la ingrata, quien olvidó sus palabras de amor[34]. De nuevo, se

sí, deseosos de unirse en una sola naturaleza, y morían de hambre y de inanición general, por no querer hacer nada los unos separados de los otros".

[32] Aldana retoma el modelo literario de una carta que desencadena la escritura de otra y dinamiza el discurso amoroso, en el que se contraponen la visión del amante y de la amada. En las *Heroidas,* la epístola de Helena a París comienza con la lectura que la mujer hace de la carta del troyano. "París: si me diera, lo que leí, no haberlo leído, / yo guardaría mi rango de proba como antes; / ahora, cuando ha violado tu carta mis ojos, la gloria / de nada contestar me ha parecido leve" (Ovidio, *op. cit.,* vv. 1-4).

[33] "Luego consideré, Galanio, el alto / y subido de punto lleno afeto, / la entrañable afición que se señala / en las amorosísimas epístolas escritas de la mano de Merisa; / yo por mi digo, y santamente juro, / que nunca vi, ni en memorables casos / del tiempo oí, que pudo el pecho humano / Amor introducir tan altas veras: / que si el Amor se corta a la medida / de la esperanza, y nunca amar se pudo / lo no esperado, yo por cierto tengo / que Merisa esperó por esta vía / otro cupido ser con arco y flecha" (vv. 285 – 298).

[34] "Oh Dios, oh Dios, que pudo aquella lengua, / de do tantas ternezas y blanduras / salieron a Galanio enderezadas, / que pudo aquella boca, de do tantos / sospiros encendidos se esparcieron / sobre mi rostro cual región de fuego, / que pudieron los ojos de esta ingrata, / de donde un Nilo, un Istro, un Tajo, un Gange / por mí de mi amigo humor casi manaron, / que pudieron las manos de esta injusta, / asidas con las mías tantas veces…" (vv. 603-613).

presenta la escisión entre sentimiento (como potencia interior) y palabra (como materialización del deseo)[35], al recuperar en la posdata la concepción del amor como una pasión que no favorece la armonía de los amantes, sino, por el contrario, causa caos y confusión en el mundo.

La preeminencia de la voz de Aldino en la epístola no se limita a encauzar el recuento de la relación sentimental de Galanio, pues también establece un contrapunto entre la sincera amistad y la dolorosa relación de los amantes. La confraternidad entre Galanio y Aldino recuerda la *amicitia* de las odas horaciana[36], donde los hombres comparten un alma. Galanio es la mitad del alma de Aldino, de modo que las palabras de este último están llenas de verdad, sinceridad y comprensión, al contar el drama amoroso de su amigo[37]. En los primeros versos de la carta se dice, "Es tan verdad, Galanio, lo que agora / recita Aldino en los presentes versos / como es verdad que Aldino y que Galanio / dos nombres son y sola un alma vive" (vv. 1-4). En toda la carta es evidente que Aldino experimenta el sufrimiento de su amigo[38], lo que produce un absoluto

[35] "Para Francisco de Aldana, el amor no es un paradigma […] no es armazón de palabras que pretenden explicar la cosa y –esto es lo grave– ocupar su lugar, esto es, suplantar su estar espeso por los nombres vacíos. Nuestro poeta desanda el camino de la abstracción y deja posado al ser en su fluir inasible" (A. Mateos, *op. cit.*, p. 659).

[36] En la oda *A la nave que conducía a Virgilio* de Horacio se observa la relación entre los amigos, que experimentan en el destino del otro su propia suerte, de modo que desean fortuna a *la mitad de su alma:* "Que la Diosa de Chipre, que los astros radiantes, / propicios en las olas siempre a los navegantes, / conduciéndote vayan; que los vientos, Eolo / Aprisione, y que deje libre el Yápigo sólo, / o nave que nos debes a Virgilio, fiado / a la custodia tuya sobre el mar dilatado. / Y el Ática que extiende su litoral en calma / llévalo sano y salvo, que es mitad de mi alma" (*Las Odas de Horacio, seguidas del Canto secular y de un fragmento de la Epístola a los Pisones,* trad. Ismael Enrique Arciniegas, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1950, vv. 1-8).

[37] Al igual que Galanio señala el talento de Aldino, en la *Epístola a Boscán,* Garcilaso destaca el gran ingenio de su amigo, el poeta: "Señor Boscán, quien tanto gusto tiene / de daros cuenta de los pensamientos, / hasta las cosas que no tienen nombre, / no le pondrá faltar con vos materia, / ni será menester buscar estilo / presto, distinto d'ornamento puro / tal cual a la epístola conviene" (vv. 1-7).

[38] "El Divino" recurre a la *amicitia* de la tradición latina para expresar la profunda estima entre Galanio y Aldino. "Pienso que nada de mal ha sucedido a Escipión; si algo ha sucedido, ha sucedido a mí; mas el estar afligido gravemente

entendimiento entre las almas de los hombres. En este caso, se pueden retomar las palabras de Cicerón, al decir que "ese que contempla a un amigo verdadero, contempla como algún ejemplar de sí mismo"[39].

La hermandad entre Galanio y Aldino se declara en múltiples fragmentos de la epístola. En los versos 41 a 50, se dice que las palabras e imágenes creadas por Aldino, a partir de una experiencia prodigiosa e inspiradora, son más válidas y sinceras que cualquier tipo de representación de la realidad para conocer las aventuras y sufrimientos de su amigo. Más adelante, en los versos 74 a 90, se observa la absoluta conmoción de Aldino al leer la carta en que se relatan los amores trágicos de Galanio: la emoción del amigo es tan intensa, que llega hasta las lágrimas. La total compenetración entre las almas hace que los amigos se identifiquen por completo en el fracaso sentimental, además, Aldino actúa como una especie de guía para su compañero, ya que en los versos 395 a 403, se dice que él ya transitó los caminos tortuosos del amor y el desengaño, y ahora, con total sabiduría, puede decir "«pasó, solía» / que el ébano del pelo ya blanquea" (vv. 402 – 403).

La imagen de Aldino, como amigo fiel y sincero, se contrapone en la posdata con la figura de Merisa, desleal y embustera. De un lado, en el exordio se dice que el entendimiento entre los amigos es hondamente profundo, a tal punto que Aldana escribe: "tengo que vivo y sois que en mí vos mismo / sé que vivís y sois la mejor parte" (vv. 7 – 8); es decir, entre Galanio y Aldino hay tal cercanía y afecto que reconocen en el otro lo mejor de sí mismos, el más fuerte soporte de sus vidas y, por tanto, al hombre que comprende y expresa como ningún otro los complejos y dolorosos sentimientos personales[40]. De otro lado, en la posdata la imagen de Merisa es totalmente rebajada y vilipendiada, pues es la causante de todos los sufrimientos de Galanio. El alma de la amante carece de todos

---

por sus desventuras es propio del que ama no al amigo, sino a sí mismo" (Marco Tulio Cicerón, *Lelio, acerca de la amistad*, trad. Amparo Gaos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, 2, 11).

[39] *Ibíd.,* 7, 23.

[40] A propósito de la sólida amistad entre Galanio y Aldino, en la introducción al texto *Poesías castellanas completas,* se dice: "Amistad y presencia de lo divino son inseparables en Aldana. Si las almas no pueden concertarse con su ansiado origen, sino desde su unitaria condición humana, la ausencia negadora del «trato amigable y dulce» compendia el desconsuelo universal" (p. 77).

los aspectos positivos que identifican a Aldino, ya que ni soporta, ni fortalece la existencia de Galanio, todo lo contrario, lo conduce a la muerte. "¿Creíste que muerto era? ¡Ay, que tan vivo nunca estuve en desdén, ni tú tan muerta / fuiste jamás al bien, porque aunque vivas / muerta, muerta es de ti la mejor parte!" (vv. 672 – 675). Así pues, mientras Aldino representa la confianza y el afecto que soporta la vida del amigo, Merisa simboliza todo lo negativo, confuso y doliente de la vida de Galanio. En este sentido, la *amicitia* horaciana, además de un recurso retórico y estilístico, sirve como contrapeso al mundo desolado y hostil del amante traicionado.

La analogía entre la ausencia y la muerte destaca un sentimiento de pérdida que recorre toda la relación amorosa, e incluso llega hasta la posdata. Para Aldana hay dos muertes: la física con la que se finiquita la existencia; esta expiración es natural y benigna, pues no causa dolor en el hombre, simplemente lo aleja de toda experiencia vital. La segunda es provocada por la ausencia del ser amado, y es una suerte de muerte en vida, en la que el hombre experimenta el sufrimiento del abandono y el olvido del otro. La muerte natural separa al individuo de su vínculo con el mundo material y la muerte por ausencia lo arranca de toda experiencia espiritual y sentimental; por tanto, la segunda es una forma de morir más penosa, ya que niega al hombre cualquier contacto con el mundo superior de sus emociones. "Yo verdaderamente afirmo y creo / que es otra vida, superior de aquella / con que vivimos, el tener presente / la cosa amada, así como otra muerte / mayor es que el morir della ausentarse" (vv. 322-326). La muerte en vida causada por el desencuentro amoroso, puede observarse en los siguientes versos del Soneto XL de Garcilaso:

> trátame ansí que a mil habría muerto,
> mas yo para más mal estoy guardado;
> estó ya tal que todos me han dejado
> sino el dolor qu'en sí me tiene vuelto.
> Ya todo mi ser se ha vuelto en dolor
> y ansí para siempre ha de turar,
> pues la muerte no viene a quien no es vivo (vv. 5-11).

En el poema CCCLVIII del *Cancionero* de Petrarca, el dolor del poeta por la muerte de Laura es tan profundo, que pide liberarse de tanto sufrimiento: "¡Ven, Muerte, que te aguardo esperanzado! / Y no tardes,

que el tiempo se ha cumplido, / si no se consumó ya cuando aquélla / pasó desde este mundo a mejor vida" (vv. 8-11). La muerte por ausencia perdura en el individuo y le recuerda el fracaso de sus apuestas sentimentales, ya que representa un dolor constante que no tiene remedio. En este sentido, la pena de la ausencia es tan grande en el amante, que inspira los siguientes versos:

> en fe de esta razón queda por dicho
> que ha de sentir, ausente, mayor daño
> del que muriendo deja sólo aquello
> que el amante propuso por quien ama;
> y digo no más: que si la muerte amarga
> vida no recibiese de la ausencia,
> no pudiera matar por ser ya muerta (vv. 349-355).

La "fiereza de la ausencia", que se subraya con imágenes como *las aguas del olvido* y *el despeñarse de las memorias amorosas* entre los versos 356 a 360, predomina como motivo poético en la posdata, ya que la razón de su escritura proviene del engaño de la amada y la situación dolorosa en que se hunde Galanio, quien con rabia expresa a Merisa que le tiene "desvanecido, embelesado y muerto!" (v. 566).

Ahora bien, en la *Carta a Galanio,* el sentimiento amoroso transcurre entre la memoria que desencadena la escritura del cuerpo de la epístola, y la necesidad de olvido que reclama Aldino a su amigo en la posdata. En la Antigüedad, el arte de la memoria se exponía en los tratados de retórica como una técnica que permitía a los oradores enriquecer sus declamaciones con discursos mnemotécnicos de indudable precisión[41]. El llamado a las "fuerzas de la memoria", para que iluminaran los recuerdos del poeta y le permitieran relatar fidedignamente los hechos del pasado, fue un recurso ampliamente utilizado en la creación literaria. El vínculo entre memoria, poesía y pintura, en la composición de las imágenes literarias, también se remonta a la historia del arte clásico, particularmente a los trabajos de Simónides. En este sentido, dice Frances A. Yates:

[41] Frances A. Yeats, *El arte de la memoria,* trad. Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Siruela, 2005, p. 18.

> la teoría que iguala poesía y pintura descansa asimismo en la supremacía del sentido visual que el uno expresa poéticamente y el otro pictóricamente. Las relaciones elusivas que a lo largo de su historia mantiene el arte de la memoria con otras artes están, pues, ya presentes en la fuente legendaria, en las anécdotas de un Simónides que vio poesía, pintura y mnemónica en términos de intensa visualización[42].

En el exordio de la *Carta a Galanio*, la creación poética surge de una emanación superior, que ilumina y penetra la memoria del poeta, proporcionando las imágenes sensibles que colman sus versos. La memoria se comunica con el alma del poeta[43], por tanto la iluminación natural, que induce a Aldino a la escritura, se asemeja a la descrita por Plotino en el libro primero de su quinta Eneáda, cuando señala cómo el Alma Universal se comunica con el Alma Individual.

> Pero ¿cómo se esparce la vida a la vez en el universo y en cada individuo? Para comprenderlo es preciso que el alma contemple al Alma universal (…). Que el Alma se represente entonces la gran Alma que desbordada por todas partes en esta masa inmóvil, se esparce allí, la penetra íntimamente y la ilumina como los rayos del sol alumbran y doran una nube sombría (…). Si el cielo, el sol, los astros, son dioses, es por la presencia del Alma. Es por ella por quien nosotros mismos somos algo[44].

[42] *Ibid.,* p. 48.

[43] La estrecha relación entre memoria y alma fue un tema literario de los pensadores latinos, entre ellos Cicerón, quien, en el enorme poder de las "fuerzas de la memoria", observó la naturaleza divina del alma. "Si pudiera afirmar algunas otras cosas sobre un asunto obscuro, juraría que el alma, sea aire o fuego, es divina. ¿Pues qué? Dime, ¿la fuerza tan grande de la memoria te parece producida o formada de la tierra bajo este nebuloso y caliginosos cielo? Si no ves qué sea esto, ves al menos de qué propiedades es; si ni siquiera esto, ves seguramente cuánto es su poder" (*Discusiones Tusculanas,* intr. trad. Julio Pimentel Álvarez, México, Secretaria de Educación Pública, 1985, I, 25, 60).

[44] Plotino, *Selección de Enéadas,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1923, V, 1, 2.

En los versos 62 a 66, la memoria se expone como la "tesorera / de aquellas y de esta inmaterial riqueza, / del ángulo interior, donde hospedea / las desamadas y amistadas formas, / según la voluntad se las ofrece" y, por tanto, tiene la función de seleccionar y ordenar las palabras en la epístola[45]. En este sentido, el cuerpo de la carta se compone con las imágenes que suscita el recuerdo de los desafortunados amores entre Merisa y Galanio, a las cuales continuamente vuelve Aldino, luego de sus reflexiones y digresiones sobre anatomía, mitología y filosofía.

La posdata no comienza con una iluminación que aclara los recuerdos del poeta, por el contrario, es un "despecho, / un tropel del dolor, un gran torrente / de cólera inflamada" (vv. 534 – 536) lo que anima la escritura del texto, e impide al poeta "enmudecer aquí / trabar la lengua" (v. 529), luego de haber fechado la epístola. La imposibilidad de callar, de olvidar la traición de la mujer amada, motiva la escritura de la posdata, al despertar el recuerdo de la desafortunada relación sentimental y ejemplificar la concepción del amor, caótico y sufriente, que se anuncia en la epístola. En el cuerpo de la carta, la amada es idealizada hasta la divinización (vale recordar que Aldino iguala su pluma con la de Cupido)[46], de tal forma que, en algunos fragmentos, el amor espiritual

[45] Al respecto, San Agustín dice que la memoria es el lugar en que "se conservan en general y clasificadas por especies las sensaciones que se introdujeron cada una por su puerta propia: la luz y todos los colores y las formas de los cuerpos, por los ojos; por los oídos, toda la gama de los sones; los olores todos, por la puerta del olfato, y por la sensibilidad difusa por todo el cuerpo, toda impresión de dureza, de blandura, de calor o de frío, de liso o de rudo, de pesado o de ligero, de interno o de externo. Todo esto lo recibe la memoria y lo guarda en un receptáculo colosal y no sé en qué sombrías y profundas, inextricables y tortuosas galerías, para reclamarlas y utilizarlas cuando fuere menester" (*Confesiones,* trad. Lorenzo Riber, Barcelona, Círculo de Lectores, 1971, X, 8). La labor del hombre y, por qué no decirlo, del poeta, es tomar del gran depósito de sus recuerdos las imágenes que necesita para formar una memoria personal, en la que los eventos del pasado adquieren la relevancia de las situaciones actuales, de tal forma que los recuerdos afecten al hombre en su cotidianidad.

[46] En la literatura cortesana, "una mujer determinada es tratada como la encarnación única de los más altos ideales. No sólo captura el corazón del amante, como podría hacerlo cualquier mujer hermosa, sino que también representa todo lo que de valor puede haber para él. Los trovadores elevaron a las mujeres en el sentido de que escogieron a una mujer como ejemplificación de todas las virtudes importantes, y usaron esto como razón para amarla. El acto de

tiene más importancia que el amor carnal; mientras que, en la posdata, se presenta la materialización dolorosa del encuentro amoroso. La voz del poeta destaca el engaño de la amante, al decir:

> Faltóme sólo en ti conocimiento
> de ti, dél y de mí, que de otro modo
> yo solo cierto fuera el venturoso,
> pero no quiera Dios que ya lo sea
> por no llegar a cosa que ha podido
> ese llegar que a ser tampoco llega (vv. 648 – 653).

En las últimas líneas de la posdata, Aldino exhorta a su amigo para que se libere de la memoria dolorosa de Merisa y la abandone a su fortuna. El olvido se manifiesta en la urgencia de silencio –"¡sea ora última vez por mi nombrada!" (v. 697)–, y la renuncia a toda acción rememorativa – "¡Vete, pues, desleal, sin más nombrarme, / sus, vete, vete ya, ni más parezcas / ante mis ojos, huye de mi vista, / apártate de mí para en eterno!" (vv. 698-701). Es notable que la *Carta a Galanio* inicie con un acto propositivo de la memoria, que se manifiesta en la reflexión y, en algunos casos, enaltecimiento del sentimiento amoroso, pero que termine con una necesidad de olvido, producto de la desdichada materialización de la relación entre los amantes y su desengaño de la realidad.

La temática del amor recorre toda la *Carta a Galanio,* al conectar los diferentes contenidos y fundamentar el uso de ciertos recursos estilísticos. La disposición textual de los tropos, digresiones y motivos responde a la dialéctica entre pensamiento (las reflexiones de Aldino sobre el amor) y realización (la desafortunada relación amorosa entre Galanio y Merisa), que comunica el exordio, con el cuerpo y la posdata. La epístola es un canto a las ilusiones y desengaños del amor, en el que la melancolía, la

---

idealización subyace al deseo en el *fin'amors,* que en este sentido se asemeja al amor platónico y al religioso. Si la mujer no fuese el repositorio de la perfección, aduce el amante, no tendría una amante. Él puede amarla porque ella es objetivamente excepcional en cuerpo y mente, en modales y moralidad, en nacimiento y prestancia social" (I. Singer, *op. cit.,* p. 67). La idealización de la amada, llega a su expresión más encumbrada en el poema LXI del *Cancionero:* "Bendito sean el año, el mes, el día, / la estación, la hora, el tiempo y el instante, / y el país y el lugar en que delante / de los ojos que me atan me veía" (vv. 1-4).

soledad y el abandono se apoderan del amante en su infausta tentativa sentimental.

BIBLIOGRAFÍA

ALDANA, FRANCISCO DE, *Poesías castellanas completas,* ed. José Larra Garrido, México, Rei, 1990.

BOCCHETA, VITTORE, *Sannazaro en Garcilaso,* Madrid, Gredos, 1976.

CICERÓN, MARCO TULIO, *Lelio, acerca de la amistad*, trad. Amparo Gaos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

____, *Discusiones Tusculanas,* intr. trad. Julio Pimentel Álvarez, México, Secretaria de Educación Pública, 1985.

DE LA VEGA, GARCILASO, *Poesías castellanas completas,* ed. Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1969.

HORACIO FLACCO, QUINTO, *Las Odas de Horacio, seguidas del Canto secular y de un fragmento de la Epístola a los Pisones,* trad. Ismael Enrique Arciniegas, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1950.

MANERO SOROLLA, MARÍA, *Introducción al estudio del petrarquismo en España,* Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, 1987.

MATEOS PARAMIO, ALFREDO, "Francisco de Aldana: ¿Un neoplatónico del amor?", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* eds. Manuel García Martín, *et al.*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, t. 2, pp. 657-662.

NAVARRETE, IGNACIO, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista,* Madrid, Gredos, 1997.

NAVARRO TOMÁS, TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva,* New York, Syracuse University Press, 1956.

OVIDIO NASÓN, PUBLIO, *Heroidas,* intr. trad. Tarsicio Herrera Zapién, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

PARKER, ALEXANDER A, *La filosofía del amor en la literatura española,* trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1986.

PETRARCA, FRANCESCO, *Cancionero,* trad. Ángel Crespo, Madrid, Alianza, 1995.

____, *Triunfos,* eds. Jacobo Martínez y Manuel Carrera, Madrid, Nacional, 1983.

PLATÓN, *Banquete,* trad. Luis Gil Fernández, Buenos Aires, Aguilar, 1994.

PLOTINO, *Selección de Enéadas,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1923.

RIVERS, ELÍAS, *Francisco de Aldana. El divino capitán,* Badajoz, Instituto de Servicios Culturales, 1955.

RUIZ SILVA, CARLOS, *Estudios sobre Francisco de Aldana,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 1981.

SAN AGUSTÍN, *Confesiones,* trad. Lorenzo Riber, Barcelona, Círculo de Lectores, 1971.

SINGER, IRVING, *La naturaleza del amor, cortesano y romántico,* trad. Victoria Schusshem, México, Siglo XXI, 1992, t.2.

TRUEBA LAWAD, JAMILE, *El arte epistolar en el Renacimiento español,* Madrid, Támesis, 1996.

WALTERS, D. GARETH, *The poetry of Francisco de Aldana,* London, Tamesis, 1988.

YEATS, FRANCES A, *El arte de la memoria,* trad. Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Siruela, 2005.

LOS HUMANISTAS ALEMANES RETRATADOS EN *VIRORVM DOCTORVM DE DISCIPLINIS BENEMERENTIVM EFFIGIES XLIIII.* DE BENITO ARIAS MONTANO Y PHILIPS GALLE

Mónica Rodríguez Gijón
Universidad de Huelva

Muchos son los eruditos en el panorama académico del Humanismo europeo. En los mismos siglos renacentistas, sus propios intelectuales realizan listas de ellos recopilando los nombres de colegas ilustres contemporáneos, bien pertenecientes a generaciones recientemente pasadas, que encarnan sin embargo ya el nuevo espíritu humanista, o bien totalmente coetáneos, que lo consolidan y le dan el toque fresco de las nuevas generaciones. Un ejemplo de estos esfuerzos se puede encontrar en la obra *Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII* —"Cuarenta y cuatro retratos de sabios beneméritos en las artes liberales"— del humanista español Benito Arias Montano e impreso e ilustrado por el humanista flamenco Philips Galle[1].

La variedad internacional de sabios elegidos por los autores de esta obra ofrece un crisol dispar de humanistas, desde los precursores universales de este movimiento intelectual —Dante Alighieri (1265-1321), Francesco Petrarca (1304-1374), Giovanni Boccaccio (1313-1375) y Erasmo de Rotterdam (1466-1536)—, a los propios autores Arias Montano y Philips Galle, que también aparecen autorretratados.

En esta colección se destacan además varios humanistas que proceden de los territorios que en aquella época se correspondían con el Sacro

[1]La edición bilingüe latino-castellana que se va a tomar como referencia en el presente artículo, tanto por su introducción como por su traducción al español es: Benito Arias Montano y Philips Galle, *Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII. Cuarenta y cuatro retratos de sabios beneméritos en las artes liberales*, ed. Luis Gómez Canseco y Fernando Navarro Antolín, Huelva, Universidad de Huelva, 2005.

Imperio Romano-Germánico, y en los que actualmente se habla la lengua alemana (Alemania, Austria y Suiza). Con el deseo de encontrar puntos convergentes entre la cultura alemana y la figura de Benito Arias Montano, en el presente artículo rescataremos los nombres de estos sabios del catálogo elaborado por el extremeño, y nos detendremos en sus biografías, observando su trabajo, su repercusión en la comunidad humanística internacional y su relación con Benito Arias Montano y Philips Galle.

1. UN BREVE PANORAMA DEL HUMANISMO ALEMÁN

El humanismo comparte internacionalmente sus características típicas definitorias. Uno de sus rasgos más importantes es el afán de contactar constantemente con las fuentes grecolatinas de la Antigüedad. En las universidades se redescubren estos textos clásicos y se leen con tal entusiasmo, que la cualidad que más admirarán los humanistas en un erudito será saber expresarse con total soltura y elegancia tanto oralmente como por escrito en las lenguas latina y griega. Para lograrlo se fomentará el estudio de estas lenguas a través de la lectura de las obras de los autores clásicos grecolatinos, a los que además de poder leer y traducir, habrá que analizar e intrepretar en profundidad, convirtiéndose así el Humanismo en un movimiento que impulsa la filología y que la erige como una de las disciplinas de primera importancia de esta época[2].

Pero paralelamente al renacimiento de la lectura de los clásicos grecolatinos, surge también en toda Europa el interés por cultivar una nueva literatura escrita en lengua vulgar y una gran inquietud por dignificarla. Es frecuente encontrar a humanistas que escriban indistintamente obras en latín y en lengua vernácula, y también habrá autores que se animarán a ser gramáticos de su propia lengua materna, como por ejemplo el español Antonio de Nebrija (1441-1522)[3] o el alemán Valentin Ickelsamer (*c.* 1500-1547).

En los países de habla alemana surgirán humanistas que seguirán estos principios, ya que aunque su lengua materna es el alemán, escriben y publican más frecuentemente en latín, *lingua franca* que ya durante la

[2] Véase Mónica Rodríguez Gijón, *Manual de comentario de textos literarios alemanes aplicados al modelo ECTS,* Sevilla, Fénix Editora, 2008, p. 128.

[3] *Ibíd*., p. 129. También véase Fritz Martini, *Historia de la literatura alemana*, Barcelona, Labor, 1964, pp. 108-135.

Edad Media se había establecido en toda la Europa cristiana como vehículo de expresión de la comunidad científica internacional. Algunos de los humanistas alemanes se convertirían también con el paso del tiempo en exponentes universales del movimiento. El humanismo alemán se gesta en ciudades universitarias, muchas de las cuales también fueron núcleos alentadores de la Reforma protestante, como Nuremberg, en la que destacan entre otros Willibald Pirckheimer —homenajeado en las *Effigies*—, el pintor Alberto Durero, Joachim Camerarius *el Joven*, Conrad Celtis, Hartmann Schedel (1440-1514), el astrónomo Johannes Schöner, Christoph Scheurl (1481-1542), Lazarus Spengler (1479-1534) y Hans Sachs (1494-1576). Como foco reformista indiscutible no podemos omitir la ciudad de Wittenberg, en donde destacan Martín Lutero y Philipp Melanchthon (1497-1560). Núcleo también interesante es Ingolstadt, que podemos relacionar con otro sabio benemérito según Arias Montano, el astrónomo Pedro Apiano. Además hay que mencionar Erfurt, en donde destacan Helius Eobanus Hessus (1488-1540) y Joachim Camerarius *el Viejo*, mencionado en las *Effigies*. Y finalmente en Suiza podemos citar Basilea, con nombres tan señeros como el pintor Hans Holbein *el Joven* (*c.* 1497-1543).

Fiel a los nuevos principios, no es sólo la filología, sino todas las ramas del conocimiento las que se van a desarrollar extraordinariamente. Destacando a humanistas de los países de habla alemana, hay que mencionar en astronomía al ya nombrado Pedro Apiano, en medicina a Joachim Camerarius *el Joven* y a Heinricus Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535), en geografía a Wolfgang Lazius y en derecho a Willibald Pirckeheimer y Sebastian Brant, entre otros.

Según Trillitzsch[4], el Humanismo en Alemania evoluciona a través de las siguientes etapas: una primera anterior al siglo XVI o humanismo temprano (*Frühhumanismus*), una segunda de florecimiento (*c*. 1475-1525) que se verá interrumpida con la llegada de la Reforma luterana, y una última considerada como un Humanismo tardío (*Späthumanismus*), en donde la producción humanista alemana se pondrá al servicio de las directrices ideológico-religiosas, mostrando a estudiosos que se posicionarán a favor de la Reforma y a otros que se inclinarán hacia el bando católico.

[4] Winfried Trillitzsch, *Der deutsche Renaissance-Humanismus. Abriß und Auswahl von Winfried Trillitzsch,* Frankfurt am Main, Röderberg-Verlag, 1981, pp. 10-11, 85 y 631.

Centrándonos en la disciplina filológica y en la producción literaria de la época, hay que comenzar la andadura humanista alemana con sus precursores en el siglo XV, como Johannes von Tepl (*c.* 1350-1414), Nikolaus von Kues (1401-1464), Albrecht von Eyb (1420-1475) y Rudolf Agricola[5], que aparecerá homenajeado en las *Effigies*. Los humanistas comienzan a rescatar obras clásicas, que en la Edad Media habían sido simplemente custodiadas en los monasterios, y las editarán. Cítese así el caso de Conrad Celtis (1459-1508), el primer editor de la *Germania* de Tácito (1500). Este mismo humanista se encontrará, en su labor de búsqueda en las bibliotecas monacales, con un mayúsculo y singular descubrimiento que también editará en 1501: un corpus de obras escritas en latín por la canonisa sajona del siglo X Roswitha von Gandersheim. Este hallazgo convertirá a partir de ese momento a una autora, que había sido olvidada, en la primera poetisa conocida de nacionalidad alemana. Y por su parte, el discípulo de Celtis, Joachim von Watt (1484-1551), escribe la primera historia literaria con el nombre de *De poetica et carminis ratione liber* (1518)[6].

No obstante, de todos los eruditos que impulsaron la filología alemana, Martín Lutero (1483-1546) es el exponente renacentista más importante. En 1517 Lutero inicia su labor de traducción al alemán de la Biblia, que quedó acabada en 1534. El esfuerzo fue enorme, ya que Lutero tuvo que crear un lenguaje especial para esta tarea, con el fin de que le entendiera la gente de condición más humilde[7]. Y esto tuvo una doble repercusión en la filología: por un lado, Lutero desarrolló una teoría sobre cómo debe entenderse el trabajo de un traductor, y por otro contribuyó a unificar la lengua alemana[8].

Uno de los primeros frutos de la producción literaria humanista en lengua vernácula es el diálogo *Der Ackermann aus Böhmen* (*c.* 1400) de Johannes von Tepl. Cítese aquí también la *Narrenliteratur*, género que se cultiva desde finales del siglo XV, y que se trata de un tipo de literatura satírica que describe con una intención moralizante las debilidades humanas de la época. Una obra famosa es *Das Narrenschiff* (1494) de Sebastian Brant (*c.* 1457-1521).

[5] Martini, *op. cit*., pp. 108-135.
[6] *Ibíd*., p. 114 y Trillitzsch, *op. cit.*, p. 68.
[7] Martini, *op. cit.*, p. 117.
[8] *Ibíd*., pp. 117-119 y Rodríguez Gijón, *op. cit.,* pp. 130-131.

No obstante, y aunque el humanismo había comenzado a cuajar bien en la producción en lengua alemana, es la Reforma quien marca la temática literaria en el siglo XVI, con autores que escriben en los bandos protestante y católico, y con unos subgéneros muy característicos. Destáquense las hojas volantes (*Flugschriften*), que eran impresiones de una sola página con ilustraciones de grabados en madera, en los que se expresaba el deseo de un orden religioso y social mejor; podemos citar los de Ulrich von Hutten (1488-1523) como ejemplo. Otro género digno de mención es el *Volksbuch*, escrito anónimo en prosa con títulos famosos como *Historia von Doktor Johann Fausten* (1587) y *Till Eulenspiegel* (1514). En cuanto a la lírica hay que destacar nuevamente a Lutero, que en 1524 publicó el *Gesangbüchlein*, una colección de himnos eclesiásticos. Y finalmente, sobre el género dramático hay que señalar que el teatro profano que se desarrolla entre los siglos XV y XVI se limita en Alemania en lengua vernácula casi exclusivamente a los pasos de carnaval (*Fastnachtspiele*)[9].

En el siglo XVI el latín seguía siendo, como en la Edad Media, la lengua de la Iglesia y de las ciencias. Esta lengua todavía poseía una forma mucho más flexible que la alemana, la cual es, como ya se ha apuntado, a partir de Lutero y su Biblia cuando comienza lentamente a gozar de una norma lingüística unificada. Muchos de los humanistas alemanes escribían tanto en alemán como en latín, pero la elección de la lengua en sus escritos tenía diferentes funciones. Así, por ejemplo, influidos por la Reforma, la lengua alemana se reservaba para los géneros didácticos en donde se pretendía llegar al mayor público posible. En cambio, el hecho de escribir en lengua latina, la lengua de cultura, le servía al humanista para poder hacer alarde de toda su erudición y dominio de la retórica clásica[10].

Un ejemplo de escritores alemanes literarios en lengua latina es el ya citado filólogo Conrad Celtis, del que hay que destacar su *Germania illustrata* y sus cuatro libros de poesía *Amores*. Además de él, también destacan: Helius Eobanus Hessus, Euricius Cordus (1486-1538), Ulrich von Hutten, Petrus Lotichius Secundus (1528-1560), Johannes Reuchlin (1455-1522)[11] y Joachim Camerarius *el Viejo*, admirado por Arias Montano.

[9] Rodríguez Gijón, *op. cit*., pp. 127-134 y Martini, *op. cit*., pp.108-135.
[10] Martini, *op. cit.,* p. 111.
[11] *Ibid.*, pp. 108-135 y Rodríguez Gijón, *op. cit.*, pp. 127-134.

2. SOBRE *VIRORVM DOCTORVM DE DISCIPLINIS BENEMERENTIVM EFFIGIES XLIIII.* Y SUS AUTORES[12]

Durante la época renacentista existe un deseo grande de proyectar la vida futura buscando modelos procedentes de un tiempo pretérito, como es el pasado grecolatino. En pos de este afán comenzará a ponerse de moda la publicación de catálogos donde se recopilarán retratos de personas ilustres de la Antigüedad, cuyas vidas pueden servir de ejemplo para el público presente del Renacimiento.

Aunque el retrato como género ya tenía una larga tradición anterior al Renacimiento, durante el siglo XVI experimentará una gran evolución y florecimiento, gracias a la renovación tanto en técnica como en contenido. De esta manera, la forma se ve renovada gracias a la invención de la imprenta y al perfeccionamiento de la técnica del grabado en láminas de cobre. Y en cuanto a los contenidos, se puede observar que los motivos dignos de ser retratados también se van a adaptar a los nuevos tiempos[13], de tal manera que las referencias de personas ilustres pasadas se combinan en los catálogos con retratos de humanistas contemporáneos, cuya labor y vida también pueden servir de inspiración al público coetáneo[14], creando para él una amplia oferta de personas que pudieran servir como ejemplo no sólo en el ámbito intelectual, sino también por su gran calidad humana[15].

El libro *Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII.* del humanista español Benito Arias Montano (1527-1598) puede ser enmarcado en este contexto, aunque ésta no es la primera obra del autor. Nacido en Fregenal de la Sierra en 1527, Benito Arias Montano escribió su primera obra con catorce años[16]. Cursó estudios en la Universidad de Sevilla, en la Complutense y en la de Alcalá de Henares. Se convirtió en fraile de la Orden de Santiago y en 1562, ya como teólogo, estuvo presente en el Concilio de Trento. En 1556 Felipe II le encargó la edición de la Biblia Políglota. Para prepararse en tamaña empresa Arias

[12] La fuente principal de este apartado ha sido extraida de la introducción a la edición ya mencionada de Benito Arias Montano/Philips Galle, *op. cit.,* pp. 1-113.

[13] *Ibíd*., pp. 25-26.

[14] *Ibíd*., pp. 29 y 33.

[15] *Ibíd*., p. 33.

[16] un resumen de la biografía del humanista en *Ibid*., p. 289.

Montano viajó a Amberes en 1568 y allí conoció al impresor Cristóbal Plantino y al grupo de humanistas de renombre internacional que lo rodeaban[17]. Arias Montano se encontró con agrado en una ciudad en ebullición artística, especializada en el arte de los grabados, que era la técnica preferida en la época para ilustrar los nuevos libros que nacían con la novedosa imprenta[18].

En el entorno de colaboradores de Plantino, Arias Montano conoció a Philips Galle (1537-1612), oriundo de Haarlem y que ya por aquel entonces era un grabador e impresor de prestigio. Galle se había formado con los mejores grabadores flamencos de su época, y había viajado por Alemania, el norte de Italia y Francia. Además de una gran técnica pictórica su obra revela que también era una persona con gran formación humanística[19].

El flamenco y el extremeño trabaron una amistad a raíz de la cual se produce una simbiosis intelectual que repercutirá positivamente en el panorama humanístico del momento. El resultado será la publicación de varios libros en colaboración, siendo las *Effigies* la primera obra de ellas, que se imprimió y vio la luz en Amberes en el año 1572. Philips Galle se encarga de la edición y de los grabados y Benito Arias Montano de los textos de los retratos[20].

El libro se abre con un grabado en su portada, al que le sigue un índice de los cuarenta y cuatro personajes escogidos con un prólogo de Philips Galle. La estructura formal de los retratos siempre consta de dos elementos: una imagen —que es un retrato de medio cuerpo— y un texto que aparece al pie de esta imagen. A su vez este texto consta de una *inscriptio* con el nombre y el gentilicio del personaje y una *subscriptio*, constituida por cuatro versos latinos en dísticos elegíacos que lo elogian[21].

El hecho de incluir una imagen en cada retrato viene motivado por el deseo de que el público conociera también el aspecto físico de estas nuevas figuras dignas de despertar admiración[22]. Las cuarenta y cuatro figuras del libro son imágenes grabadas en bronce, para las que Galle

[17] *Ibíd.,* p. 289.
[18] *Ibíd.,* p. 15.
[19] *Ibíd.,* pp. 16-19.
[20] *Ibíd.,* pp. 19-23 y p. 56.
[21] *Ibíd.,* p. 68 y p. 56.
[22] *Ibíd.,* p. 25.

utilizó algunas ilustraciones de una colección de retratos que data de 1567[23]. Además de eso, Philips Galle también se inspiró en otros retratos de pintores de la época —como Alberto Durero, Lucas Cranach o Hans Holbein, por citar algunos ejemplos alemanes—. De esta manera, para el retrato de Willibald Pirckheimer, Galle utilizó uno ya grabado en cobre de 1524 realizado por Alberto Durero. Y para Rudolf Agricola se basó en uno pintado por Lucas Cranach en 1530[24].

En el mismo prólogo a las *Effigies*, Philipp Galle indica que desea crear otra colección futura con un número mayor de retratados[25]. Este deseo se vería materializado en una compilación que el flamenco publicó en 1587[26], en donde él se volvió a ocupar de los grabados, y en esta ocasión el texto de los elogios corrió a cargo de François Raphelengien[27]. En esa colección aparecerían otros autores alemanes como Georg Eder (1523-1587), Johannes Crato (1519-1585), Beatus Rhenanus, Johannes Aventinus, Sebastian Münster (1488-1552), Johannes Stoeffler (1452-1531) y Paulus Melissus (1539-1602). Y no contento sólo con ésta, Galle publicó otra secuela en 1604, que sólo se centraba en humanistas holandeses y flamencos, y en los que reutilizó retratos de las *Effigies*. En él aparece también el frisio Rudolf Agricola, conservando la misma imagen y los versos de Arias Montano[28].

3. LOS HUMANISTAS ALEMANES DE *VIRORVM DOCTORVM DE DISCIPLINIS BENEMERENTIVM EFFIGIES XLIIII.*

Los cuarenta y cuatro eruditos que aparecen en las *Effigies* pertenecen a diferentes lugares de Europa. Ciertamente, hay predominio de italianos y

[23] *Ibíd.,* pp. 19-20. Se cree que Philips Galle realizó en 1567 una colección anterior de personajes ilustres que hoy día está perdida (*Ibid.,* pp. 45-46). En ella aparecían otros nombres que fueron eliminados para la edición de las *Effigies*; entre los alemanes pueden citarse a Johannes Aventinus, Johannes Crato y Beatus Rhenanus (*Ibid.,* pp. 34-35) y activistas de la Reforma protestante como Martín Lutero, Philipp Melanchthon, Martin Bucer, Johannes Bugenhagen y Huldrych Zwingli (*Ibid.,* p. 46).

[24] *Ibid.,* pp. 72-73.

[25] *Ibid.,* pp. 20-21.

[26] *Ibidem* e *Ibid.,* pp. 34-35.

[27] *Ibid.,* pp. 20-21.

[28] *Ibid.,* pp. 34-35.

flamencos, pero no faltan otros lugares del continente[29], y por supuesto, y centrándonos en el tema que aquí nos ocupa, entre estos se incluyen algunos procedentes de los territorios actualmente germano-parlantes. Cuatro de ellos son oriundos de Alemania —Theodor Poelmann, Willibald Pirckheimer, Joachim Camerarius y Pedro Apiano— y uno es austriaco —Wolfgang Lazius—. Para el presente trabajo también nos detendremos en Rudolf Agricola, que aunque neerlandés, desempeñó toda su actividad en Alemania y está considerado como uno de los exponentes más importantes del movimiento prehumanista de este país.

3.1. THEODOOR POELMANN

Este nombre también puede encontrarse escrito como Theodor Poelmann, Theodor Poelman o Theodorus Poelman. El nombre latinizado de este humanista alemán que destaca en la disciplina de la filología es Theodorus Pulmannus. Nació en torno a 1510/12 en Kranenburg (Alemania), ciudad que se encuentra muy próxima a la neerlandesa Nijmegen, justo en la frontera con los Países Bajos. Sobre el lugar de su muerte hay diferentes opiniones. En algunas obras de referencia[30] se dice que murió en Amberes en torno a 1580/81, mientras que en otras fuentes se afirma que Theodor Poelmann viajó a Salamanca sobre esa fecha, y allí murió poco tiempo después[31].

Además de comerciante, Poelman estudió lenguas clásicas en Amberes y fue comentarista crítico de obras clásicas latinas. Se especializó principalmente en la corrección de manuscritos antiguos de poetas latinos y supervisó ediciones clásicas en la imprenta de Plantino, en la que entró a trabajar en torno a 1550. Más tarde incluso viajó a Salamanca en calidad de representante del impresor[32]. Ediciones interesantes preparadas por él son por ejemplo *De actibus apostolorum* de Arator en hexámetros latinos,

[29] *Ibid.,* p. 65.

[30] Fuentes encontradas con este lugar son: *Ibid*., p.308 y <URL:http://www.europahumanistica.org/?Pulmannus-Theodorus> [Consulta: 27-02-2013].

[31] Obras de referencia que se decantan por la ciudad española son: <URL:http://www.deutschebiographie.de/sfz99453.html:> [Consulta:27-02-2013]; <URL:http://words.fromoldbooks.org/Chalmers-Biography/p/pulmannus-theodore.html> [Consulta: 27-02-2013].

[32]<URL:http://www.dwc.knaw.nl/pulmannus-theodorus-1511-1581/> [Consulta: 27-02-2013].

con sus propias correcciones del texto[33], o *De consolatione philosophiae* de Boecio. La larga lista de autores latinos a los que prestó especial atención es impresionante: Virgilio, Horacio, Juvenal, Claudiano, Lucano, Catulo, Terencio, Propercio, Tibulo, Persio, Sedulio y Juvenco, entre otros[34].

En sus versos de las *Effigies*, Arias Montano elogia el gran talento en la disciplina filológica que Poelmann ha demostrado poseer, al tiempo que lamenta que sin embargo esto no le haya reportado una gran fama.

THEODORVS PVLMANNVS, CRANENBVRGIVS

Dum veterum certam esse studes, Pulmanne, librorum,
Et morum puram dum cupis esse fidem,
iste tibi candor nomen laudemque paravit.
Fortuna at merito est non satis aequa tuo.[35]

3.2. WILLIBALD PIRCKHEIMER

Su nombre de pila también se acepta como Bilibald o Wilibaldo, y su nombre latinizado es Bilibaldus Pirckheymerus. Nació en Eichstätt en 1470 y murió en Nuremberg en 1530, y fue un humanista que destacó en derecho y filología.

Sobre la biografía de Pirckheimer es interesante destacar que él mismo la escribió en torno a 1520 y habla en ella de sus vivencias políticas[36]. Se define como descendiente de un linaje de aristócratas que gobernaba la ciudad de Nuremberg[37]. Willibald era hijo de Johannes Pirckheimer, un

[33] <URL: http://words.fromoldbooks.org/Chalmers-Biography/p/pulmannus-theodore.html > [Consulta: 27-02-2013].

[34]<URL:http://www.dwc.knaw.nl/pulmannus-theodorus-1511-1581/> [Consulta: 27-02-2013].

[35] Arias Montano y Galle, *op. cit.,* p. 178. Para ver el retrato completo: *Ibid.* pp. 178-179 y para ver el comentario *ibid*, p. 245.

[36] Trillitzsch, *op. cit*., p. 61.

[37] "Die Pirckheimer waren ein Patriziergeschlecht und gehörten stets zu den Familien, von denen die Stadt Nürnberg regiert wurde. Von allen deutschen Sätdten steht nämlich sie allein unter patrizischer Herrschaft, während die anderen von der Ratsversammlung des Volkes regiert werden. Jener berühmten alten Familie also entstammte Willibald Pirckheimer" (*Ibid.,* p. 338).

abogado de posición acomodada que lo envió a estudiar durante siete años (1488-1495) a Italia, en cuyas ciudades Padua y Pavía estudió Derecho, Filosofía y lenguas. Allí fue donde adquirió también sus excelentes conocimientos de griego clásico y los fundamentos de su saber enciclopédico. En 1495 volvió a Nuremberg, ciudad a la que permaneció vinculado el resto de su vida. Entre 1496 y 1523 Pirckheimer perteneció al Consejo de su ciudad, con una interrupción en torno a 1499, fecha en la que dirigió las tropas de Nuremberg que fueron enviadas a la Guerra Suaba (conocida también como *Schweizerkrieg*) de 1499 para auxiliar al emperador Maximiliano I contra los suizos. Sobre este conflicto escribiría Pirckheimer *De bello Suitense sive Eluetico* y posteriormente el Emperador le recompensaría nombrándolo en 1500 su consejero imperial, cargo que también desempeñó con Carlos V.

En el círculo humanista nuremberguense de amistades de Willibald Pirckheimer, muy activo desde 1495 y mantenido a través de una gran actividad epistolar, se encuentran varios nombres importantes para el humanismo alemán y europeo. Uno de los más relevantes es el del pintor Alberto Durero (1471-1528). Se piensa que la primera vez que Willibald y Durero tuvieron contacto fue en 1495[38]. Alberto Durero estuvo muy relacionado con la familia Pirckheimer. Dibujó varios retratos de Willibald y dedicó a su hermana mayor la abadesa Charitas, estudiosa también de los clásicos, una serie de xilografías sobre la Virgen María. Por su parte, cuando Alberto Durero murió, Pirckheimer escribió en su honor su *Elegia in obitum Alb. Dureri* (Nuremberg, 1528). Como ya se ha apuntado en apartados anteriores, la ilustración que Galle utiliza en las *Effigies* para la figura de Willibald Pirckheimer es precisamente un grabado de Alberto Durero[39].

Como jurista hay que destacar su interés por introducir el Derecho Romano en Alemania. Pirckheimer apoyó la compilación del *Corpus iuris civilis*, que pudo ser publicada en Nuremberg en 1529 gracias al material que había reunido y enviado desde Italia el humanista Gregor Haloander[40].

En una ciudad tan polémica teológicamente hablando como Nuremberg en la época de la Reforma, Pirckheimer tuvo en un principio

[38] <URL:http://www.deutsche-biographie.de/sfz41593.html > [Consulta: 27-02-2013].

[39] Arias Montano y Galle, *op. cit.*, p. 72.

[40] <URL:http://www.deutsche-biographie.de/sfz41593.html > [Consulta: 27-02-2013].

cierto acercamiento hacia la doctrina de Lutero, pero posteriormente volvió al bando católico. Mantuvo correspondencia epistolar con Ulrich von Hutten[41] y tuvo amistad con Philipp Melanchthon, Johannes Reuchlin y Martin Lutero, que estuvo viviendo un tiempo en su casa en Nuremberg en 1518[42]. A Pirckheimer y a su entorno se le atribuye la obra satírica *Eccius Dedolatus*, que se publicó en 1520 con el seudónimo "Cotta Lembergius", en la cual se ridiculizaba al teólogo católico Johannes Eck, que era acérrimo opositor de Lutero. Esto le trajo a Pirckheimer problemas con el Papa, que fueron solventados en 1521[43]. Pirckheimer conservó desde entonces su fe católica y apoyó a su hermana Charitas en sus esfuerzos por conservar el convento de las clarisas de Nuremberg. Pirckheimer desarrolló un pensamiento religioso propio, que podría ser resumido como "Nec Lutheranus neque Eckianus, sed Christianus sum" [44].

Pirckheimer se acercó a todas las disciplinas. Le fascinaba la Historia y escribió un tratado sobre monedas antiguas, *Priscorum numismatum ad Nurenbergensis monetae valorem facta aestimatio* (1533); por otra parte, su labor como filólogo es amplia y variada. Ésta consta de un interesante corpus de textos clásicos griegos y latinos (Luciano de Samosata, Platón, Plutarco, Teofastro y Jenofonte), y de otro sobre textos de Padres de la Iglesia, como Gregorio Nacianceno[45].

El elogio de Benito Arias Montano hacia Pirckheimer en las *Effigies* se centra en dos cuestiones básicas del humanista alemán: por un lado, su actividad filológica grecolatina y su obra sobre numismática antigua, haciendo un guiño a su producción interdisiciplinar, y por otro lado, su coqueteo hacia la cuestión luterana, que por el tono del verso, se deduce que no gustaba a Arias Montano[46].

BILIBALDVS PIRCKHEYMERVS, NVRENBERGENSIS

[41] Helga Schnabel-Schüle, *Die Reformation 1495-1555. Politik mit Theologie und Religion*, Stuttgart, Reclam, 2006, p.141.

[42] <URL:http://www.deutsche-biographie.de/sfz41593.html > [Consulta: 27-02-2013].

[43] Trillitzsch, *op. cit.*, p. 81.

[44]Texto extraido de: <URL:http://www.deutschebiographie.de/sfz41593.html> [Consulta: 27-02-2013].

[45] Trillitzsch, *op. cit*., p. 37.

[46] Arias Montano y Galle, *op. cit.*, pp. 246 y 307.

> Quae nobis reddis Graeco de fonte Latina,
> commendant studium fertile et ingenium.
> Et quae de prisca scribis placuere moneta.
> Caetera non genii sunt, Bilibalde, tui. [47]

3.3. JOACHIM KAMMERMEISTER

Su verdadero apellido era Liebhard, pero adoptó el de Camerarius porque el cargo de camarero del obispo de Bamberg era hereditario en su familia[48]. Así pues, su nombre latinizado es Ioachimus Camerarius, aunque también es más conocido como Joachim Camerarius o Joachim Kammermeister *der Ältere* ("el Viejo")[49]. Nació en Bamberg en 1500 y murió en Leipzig en 1574. Este humanista destacó en filología, pedagogía y poesía.

Inició sus estudios en Bamberg hasta que en 1512 se desplazó a Leipzig para recibir clases del filólogo alemán Georg Helt (1485-1545). En aquella universidad además se dedicó en 1516 al estudio de la lengua griega con Petrus Mosellanus (1493-1524) y con Richard Crocus (1489-1558)[50]. En 1518 se trasladó a Erfurt, donde estudió con el poeta alemán neolatino Helius Eobanus Hessus y se relacionó con otros humanistas de su círculo, como Euricius Cordus y Mutianus Rufus (1470-1526), disfrutando así de la época de esplendor del humanismo erfurtiano, prolífico en la publicación de trabajos filológicos, tales como ediciones de textos y traducciones al latín. Camerarius también se convirtió en un ejemplo de ello, ya que editó muchas obras de la literatura griega clásica: los idilios de Teócrito (1530 y 1545), las tragedias de Sófocles (1534), las fábulas de Esopo (1538), las obras históricas de Herodoto y Tucídides (1540) y las epopeyas de Homero (1541), entre otros; en cuanto a la literatura latina, se centró en la obra retórica de Quintiliano y en las

[47] *Ibid.*, p. 180. Para ver el retrato completo *Ibid.,* pp. 180-181.

[48] "Camerario, Joaquín". En: *Enciclopedia universal ilustrada: europeo-americana*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

[49] El hecho de llamarlo "el Viejo" sirve para diferenciarlo de su hijo, Joachim Camerarius *der Jüngere* ("el Joven") (1534-1598), que nació en Nuremberg y también fue un humanista conocido. No obstante, Camerarius *el Joven* se especializó en medicina y botánica. Fundó en su ciudad natal en 1592 el *Collegium medicum*, una especie de cámara municipal en el que reunía y dirigía a todos los médicos de la ciudad. Organizó también en Nuremberg el primer jardín botánico ordenado científicamente.

[50] Arias Montano y Galle, *op. cit*., pp. 292-293.

comedias de Plauto, al igual que los comentarios a diferentes escritos de Cicerón. Además de esta extensa labor de traducción de obras de autores griegos al latín, también tradujo escritos alemanes a la lengua latina, para que pudieran tener mayor difusión por Europa[51]. Un ejemplo de ello es una obra que Alberto Durero escribió en lengua alemana (*Underweysung der Messung*), y que Camerarius publicó en 1532 con el título *De Symmetria partium in rectis formis humanorum corporum*[52].

En 1521 se marchó a Wittenberg, en cuya universidad estuvo trabajando como profesor impartiendo clases de zoología. Allí Camerarius conoció a Philipp Melanchthon y a Martín Lutero, con los que iniciaría una estrecha amistad y a cuyo movimiento religioso se uniría participando activamente. Por recomendación de Melanchthon, en 1526 Camerarius obtuvo el puesto de director del recién fundado *Ägidiengymnasium* de Nuremberg, donde también impartía clases de latín y griego. En 1535 trabajó como profesor en la universidad de Tübingen y se ocupó principalmente de su reorganización con el nuevo espíritu de la Reforma, para después volver a Leipzig en 1541. Allí se quedaría desde ese momento hasta el final de su vida desarrollando su actividad en la universidad de esta ciudad como decano, rector y profesor de latín y griego.

En 1530 Camerarius redactó con Melanchthon la famosa *Confesión de Augsburgo*, y le acompañó en la Dieta de Augsburgo de 1555 y en el Dictamen de Nuremberg de 1556. En 1568 estuvo presente en Viena aconsejando al emperador Maximiliano II la posibilidad de una unión religiosa entre ambas confesiones cristianas, que sin embargo nunca llegó a forjarse[53].

Tras la muerte de Erasmo, Camerarius fue considerado el filólogo alemán más importante del siglo XVI, no sólo por su gran producción y aportación en esta disciplina, sino porque muestra una gran capacidad por abarcar casi todas las ciencias. Como ya se ha apuntado, Camerarius editó numerosas obras de una gran variedad de autores antiguos griegos y latinos. Además, él mismo se distingue como poeta neolatino, siendo autor de églogas. Camerarius también se preocupó por la manera de

[51] Trillitzsch, *op. cit.*, pp. 38-39.

[52] <URL: http://www.christies.com/lotfinder/books-manuscripts/durer-albrecht-de-symmetria-partium-in-rectis-5155996-details.aspx> [Consulta: 27-02-2013].

[53] Arias Montano y Galle, *op. cit.*, pp. 292-293.

didactizar otras disciplinas, mostrándose como prueba de ello la realización de manuales de lenguas clásicas, historia, teología, matemáticas y astronomía[54].

Su círculo de amigos alcanza a casi todos los nombres conocidos de la Alemania protestante. Dicho epistolario está recogido en las *Epistolae familiares*, que se publicó póstumamente (1583-1595) en Frankfurt. Producto de su gran admiración por algunos de esos colegas, Camerarius cultivó además un género en lengua latina poco frecuente en la época: la biografía. Y así, son famosas su vida del poeta Helius Eobanus Hessus (1553), la del príncipe Georg von Anhalt (1555) y la de Philipp Melanchthon (1566)[55].

En el elogio de las *Effigies*, Arias Montano ensalza esa gran labor humanística de Camerarius, tanto la concreta relacionada con el estudio de los autores griegos y latinos, como la general con su marcado interés también por otras disciplinas[56].

IOACHIMVS CAMERARIVS, PAPENBERGENSIS

Humanis studiis clarus, Ioachime, fuisti;
fax Graeca affulsit faxque Latina tibi.
Nec te Germani medicum videre priorem;
caetera sed celebrent qui magnis, illa probant.[57]

3.4. PETER BENNEWITZ

El matemático, astrónomo y geógrafo alemán Peter Bennewitz o también conocido como Peter Bienewitz, presenta su nombre latinizado como Petrus Apianus, a partir del cual también se le llama Peter Apian, y en castellano Pedro Apiano. El apellido latinizado *Apianus* se forma a partir de un juego de palabras con el apellido alemán del humanista, ya

[54] <URL:http://www.deutsche-biographie.de/sfz35406.html> [Consulta: 27-02-2013].
[55] Arias Montano y Galle, *op. cit*., pp. 292-293.
[56] *Ibid.,* p. 248.
[57] *Ibid.,* p. 184. Para ver el retrato completo *Ibid.,* pp.184-185.

que la forma *Bienewitz* recuerda al vocablo alemán *Biene* ("abeja"), que encuentra su equivalente en el término latino *apis*[58].

Pedro Apiano nació en Leisnig (Sajonia) en 1495 y murió en Ingolstadt en 1552. Estudió en Leipzig (1516-1519) —donde latinizó su apellido— y en Viena (1519-1521). Su mecenas el canciller bávaro Leonhard von Eck (1480-1550) lo llevó a Ingolstadt, ciudad donde en 1526 logró poner en marcha un plan para formar una imprenta universitaria. Desde 1527 y hasta su muerte Apiano trabajaría también en la universidad de esta ciudad como profesor de matemáticas[59]. Paralelamente y gracias a su gran labor humanística, sería nombrado matemático de la corte del emperador Carlos V, al que instruyó en astronomía y en el uso de diversos instrumentos, ya que se sabe que Apiano en 1546 le enseñó un aparato para mostrar el recorrido de los planetas[60]. El emperador lo favoreció económicamente y en 1541 lo elevó al estamento de la nobleza.

Entre sus obras se pueden destacar: *Tipus Orbis Universalis* (1520) —una versión del planisferio del cartógrafo alemán Martin Waldseemüller (1470/75-*c*. 1518)—, *Cosmographicus Liber* (1524), *Ein newe und wolgegründete underweisung aller Kauffmanns Rechnung* (Viena, 1527), *Instrument Buch* (1533), *Primi instrumentum mobilis* (Nuremberg, 1534) y *Astronomicum Caesareum* (1540).

El *Cosmographicus Liber*, también conocido sencillamente como *Cosmographia*, trata sobre astronomía, geografía e instrumentos matemáticos. Fue publicado en Landshut (Baviera) en 1524 y se convirtió en una obra tan famosa que fue traducido a otras lenguas como el neerlandés (1561), el castellano (1575) y el francés (1581)[61]. En este trabajo Apiano se vale de otras fuentes publicadas, en especial las anotaciones que otros autores realizaron sobre la obra *Geographie* de Ptolomeo, como es el caso de Johannes Werner (1468-1528) en su edición de 1514. Werner, cuyo método sigue Apiano, propone el uso de las longitudes geográficas para medir las distancias entre la luna y las estrellas fijas. Apiano se fija también en las anotaciones de otros astrónomos alemanes como la *Cosmographiae introductio* (1507) de

[58] *Ibid.*, pp. 60-61.
[59] <URL: http://www.deutsche-biographie.de/sfz1131.html> [Consulta: 27-02-2013].
[60] *Ibidem*.
[61] *Ibidem.*

Martin Waldseemüller y la *Luculentissima quaedam terrae totius descriptio* (1515) de Johannes Schöner (1477-1547)[62]. También destacan en esta obra su idea de proyectar toda la superficie de la tierra sobre una única hoja de mapa, idea por otra parte que ya habían introducido Johannes Werner y posteriormente Johannes Stabius († 1522), aunque la aportación de Apiano supone un avance decisivo frente a los planos propuestos por Ptolomeo[63].

En 1533 publicó el *Instrument Buch*, donde describe diferentes aparatos para medir el tiempo y contemplar el firmamento. De esta manera, se interesó especialmente por la construcción de relojes de sol de gran precisión y de aparatos astronómicos, y entre sus inventos hay que destacar un cuadrante con diferentes funciones que permite leer la posición de las estrellas[64].

En su imprenta de Ingolstadt edita el ya citado *Astronomicum Caesareum* (1540)[65], que se erige como su otra gran obra famosa, y que dedicó al emperador Carlos V. Este trabajo es importante para la observación de las estrellas, especialmente porque en él expuso sus consideraciones sobre los cometas, como por ejemplo que en su trayectoria, sus colas apuntaban en sentido opuesto al Sol, y describió el comportamiento de uno de ellos, el Cometa Halley a su paso por la Tierra en 1531[66].

Fiel al espíritu interdisciplinar de la época, Apiano también se relacionó con otras disciplinas. Una de las primeras colecciones impresas de inscripciones antiguas de todos los países fue precisamente una suya, el *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis* con grabados en madera, que Apiano editó en colaboración con Bartolomaeus Amantius en 1534[67].

[62] Arias Montano y Galle, *op. cit.*, pp. 288-289.

[63] <URL: http://www.deutsche-biographie.de/sfz1131.html > [Consulta: 27-02-2013).

[64] *Ibidem*.

[65] *Ibidem*.

[66] Arias Montano y Galle, *op. cit.*, pp. 288-289 y <URL: http://www.deutsche-biographie.de/sfz1131.html> [Consulta: 27-02-2013]. Aunque el cometa Halley toma su nombre de Edmond Halley en 1705, ya existen referencias anteriores sobre este astro. De hecho las primeras se remontan al siglo III a.C. Testimonios posteriores son el del astrónomo alemán Johann Müller Regiomontano en 1456, el de Pedro Apiano en 1531 y el de Johannes Kepler en 1607.

[67] Trillitzsch, *op. cit.*, p. 70.

Como hombre ilustre que es, Benito Arias Montano y Philips Galle le dedican un retrato en su catálogo con sus consiguientes versos latinos, en los que Arias Montano lo admira por su gran aplicación destacando para ello la traducción literal latina del apellido de *Apiano* y su comparación con la abeja, insecto al que se le atribuye el elogio de su gran hacendosidad. También se alude a algunos hallazgos geográfico-matemáticos que Apiano realiza en sus dos grandes obras sobre astronomía (la *Cosmographia* y el *Astronomicum Caesareum*). En cuanto al retrato, grabado de Galle, éste está cargado de símbolos alusivos a su disciplina de estudio, como una pequeña esfera celeste[68].

PETRVS APIANVS, LEYSNICZENSIS

Vt puros florum succos summa omnia gustans
carpit apes, cellis condit et ambrosiam;
sic caelo tu, sic terris, Apiane, legebas
condere quae posses optima quaeque libris.[69]

3.5. WOLFGANG LAZ

Viena fue la ciudad donde nació y murió (1514-1565) este humanista austriaco, cuyo nombre latinizado es Wolfgangus Lazius, aunque es más conocido como Wolfgang Lazius. Fue médico, cartógrafo e historiador. Primero estudió medicina, doctorándose en Ingolstadt en 1538, y convirtiéndose en profesor en la Universidad de Viena en 1541, de la que además fue decano y rector repetidas veces. Más tarde llegó a ser médico oficial de la corte del emperador Fernando I [70].

No obstante, su fama se centra especialmente en sus facetas de cartógrafo e historiador. En lo tocante a la primera hay que destacar su producción de mapas de Austria, Baviera, Hungría y Grecia, como *Des Khunigreichs Hungern sampt seinen eingeleibten Landen grundtliche und warhafftige Chorographica beschreybung* (1556) o su *Typi chorographici provinciae Austriae cum explicatione earundem pro commentariis rerum*

[68] Arias Montano y Galle, *op. cit.*, p. 251.
[69] *Ibid.*, p. 190. Para ver el retrato completo *Ibid.*, pp. 190-191.
[70] *Ibid.*, pp. 300-301.

austriacarum concinnati (Viena, 1561)[71]. En su faceta de historiador Lazius se centra en la historia antigua y la Edad Media. Su obra histórica *Vienna Austriae. Rerum Viennensium Commentarii in quattuor libros distincti, in quibus celeberrimae illius Austriae civitatis exordia, vetustas, nobilitas, magistratus, familiaeque, ad plenum (quod aiunt) explicantur* es la primera historia impresa de la ciudad de Viena (Basilea, 1546). Además, hay que mencionar *De gentium aliquot migrationibus, sedibus fixis, reliquiis, linguarumque initiis et immutationibus ac dialectis, libri XII* (Basilea, 1557), estudio histórico sobre la época de las migraciones, donde menciona el *Cantar de los Nibelungos*[72]. Otro de sus libros históricos —*Historicarum commemoriationum rerum Graecarum libri duo, ... in quibus tam Helladis quam Peloponnesi, quae in lucem antea non venerunt, explicantur* (1558)— incluye dos mapas, y no hay que olvidar una historia sobre los Habsburgo: *Commentariourm in Genealogiam Austriacam libri duo* (Basilea, 1564)[73].

Se interesaba por los monumentos epigráficos y las monedas, libros y manuscritos, de los que gustaba formar recopilaciones. De esta afición resulta una obra importante para la ciencia epigráfica —*Commentariorum Reipublicae Romanae illius, in exteris provinciis, bello acquisitis, constitutae, libri duodecim* (Basilea, 1551)— y otra sobre numismática —*Commentariorum vetustorum numismatum maximi scilicet operis et quatuor sectionibus multarum rerumpublicarum per Asiam, Aphricam et Europam antiquitatis historiam nodosque Gordianis difficiliores comprehendentis specimen* (Viena, 1558)—. Siendo conocida por muchos su labor de coleccionista, el pintor de la corte imperial de Viena, Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), pintó un simpático retrato de Lazius, "el bibliotecario", en donde una pila de libros formaban su cara[74]. No obstante, esta no es la ilustración que Galle elige para las *Effigies*, sino una más conservadora y en coherencia con el estilo del resto de los retratos de la colección.

Precisamente, de toda la actividad interdisciplinar de Lazius, el texto de Arias Montano escoge también sus facetas de historiador y

[71] <URL: http://www.deutsche-biographie.de/sfz49536.html> [Consulta: 27-02-2013].
[72] *Ibidem*.
[73] *Ibidem*.
[74] Arias Montano y Galle, *op. cit.*, p. 301.

coleccionista, aludiendo sólo a obras que tratan sobre epigrafía y numismática[75].

WOLFGANGVS LAZIVS, VIENNENSIS, GERMANVS

Romanae historiae lucem, Wofgange, dedisti,
quae iam difficiles venerat in tenebras.
Scitu digna olim tempus sepelivit avarum
plurima; defossa haec eruis et revocas. [76]

3.6. RUDOLF AGRICOLA

Roelof Huysmann (también Huusman o Huisman), humanista germano-flamenco mucho más conocido por su nombre latinizado Rodolphus (o Rudolphus) Agricola, y apodado también *Frisius*. Nació en Baflo (Groningen, en los Países Bajos) en 1443 y murió en Heidelberg en 1485. Agricola está considerado como uno de los fundadores del humanismo alemán y europeo[77].

Rudolf Agricola estudió Filosofía y Teología entre 1456 y 1465 en Erfurt, Colonia, Lovaina, Ferrara, y entre 1469 y 1479 en Pavía, donde estudió Derecho. Fue profesor de literatura en la Universidad de Heidelberg y en 1482 estuvo como representante de la ciudad de Groningen en la corte del emperador Maximiliano I. Entre sus pupilos destacó el ya mencionado filólogo y poeta neolatino alemán Conrad Celtis. Rudolf Agricola fue uno de los primeros humanistas del entorno de los Alpes germanos en dominar la lengua griega, y al final de su vida también aprendió hebreo. Además de sus labores de traductor, Agricola fue músico y constructor de órganos en Groningen y Ferrara.

Sus obras fueron publicadas en dos tomos en Colonia en 1539, con el título de *R. Agricola Elucubrationes aliquot lectu dignissimae*, en la que hay que destacar *De inventione Dialectica libri III* (1479) que es un escrito filosófico crítico con el método escolástico*, In laudem Philosophiae* (1484) y *De formando studio* (1484), que es un programa de

[75] *Ibid.*, p. 249.
[76] *Ibid.*, p. 186. Para ver el retrato completo *Ibid.*, pp. 186-187.
[77] *Ibid.*, p. 241 y pp. 287-288. Véase también: <URL: http://www.deutsche-biographie.de/sfz474.html> [Consulta: 27-02-2013].

reforma de los estudios universitarios[78]. Además también se pueden mencionar algunas cartas, poesías y traducciones del griego al latín.

En sus versos, Arias Montano alaba su sentido crítico contra la Escolástica medieval, considerando que hizo mucho bien al resto de la comunidad científica, y al mismo tiempo lamenta que no hubiera podido desempeñar esta tarea durante más tiempo.

RODOLPHVS AGRICOLA, GROENINGVS

Si tibi maturis tantum licuisset ab annis
quod medium statuis perficere, Agricola,
auctores alii poterant tacuisse diserti;
quidquid enim ratio postulat, ipse dabas.[79]

4. LOS RETRATADOS DEL TERRITORIO GERMANO-PARLANTE Y BENITO ARIAS MONTANO

En el prólogo de las *Effigies* Galle indica que la compilación se ha realizado para alabar a los cuarenta y cuatro humanistas seleccionados, para dar gusto a sus entornos y para hacer pública la existencia de estos eruditos a todos los demás que la desconocen[80].

Esos objetivos podrían ser totalmente admisibles en cualquier catálogo similar que se realizara en la misma época. No obstante, como lo que diferenciaba a un catálogo de otros era la lista de personas elegidas, la decisión de quiénes debían ser retratados se convertía en un punto crucial para que la colección en sí tuviera éxito. Esta selección corría a cuenta de sus editores, que debían seguir unos cuidadosos criterios con los que elaborar una lista canónica aceptable.

Por eso llaman la atención ciertos rasgos peculiares detectados en los criterios de selección del elenco de las *Effigies*. En primer lugar, hay que indicar que la cronología de los autores elegidos es bastante actual para el momento en el que se publica. De esta manera, la biografía de estos sabios se extiende desde Dante Alighieri hasta la fecha presente de los autores de

[78] Trillitzsch, *op. cit.*, pp. 29-30.
[79] Arias Montano y Galle, *op. cit.*, p. 170. Para ver el retrato completo *Ibid.,* pp. 170-171.
[80] *Ibid.,* p. 20.

la colección. Tal y como se apunta en la introducción de las *Effigies* de Gómez Canseco/Navarro Antolín, los cuarenta y cuatro humanistas elegidos pueden ser agrupados temporalmente en tres generaciones[81], las cuales están representadas por los seis eruditos pertenecientes al territorio germano-parlante del florilegio: en primer lugar, los promotores del Renacimiento —entre los que se puede nombrar al frisio Rudolf Agricola—; en segundo lugar, los contemporáneos a Erasmo —entre los que destacamos a Pedro Apiano y Willibald Pirckheimer—, y finalmente se mencionan a los contemporáneos a la generación de Arias Montano y Galle —Wolfgang Lazius, Joachim Camerarius y Theodor Poelmann—.

Sin embargo, lo que hace de este catálogo algo único es, tal y como indican Gómez Canseco y Navarro Antolín en su edición de la obra, que "…el único criterio selectivo de las *Effigies* reside en el vínculo de admiración íntima o de amistad estrecha con el retratado"[82]. Dichos amigos y conocidos de Arias Montano y Galle tenían también mucho trato comercial con la imprenta de Plantino, ya que la gran mayoría había publicado o publicaría en breve allí, alcanzando un gran éxito editorial. Así pues, el hecho de incluirlos en el catálogo también tenía un objetivo económico, que era el darles promoción comercial entre el público lector y poder fomentar así las ventas de libros de la imprenta[83].

Al hilo de este argumento, se recuerda que la gran demanda de textos clásicos durante el periodo humanista lleva a las imprentas a trabajar con un gran volumen y una gran variedad de ellos. Pero esos textos debían ser minuciosamente corregidos, y por eso el corrector muchas veces se veía obligado a interpretar y comentar el texto, por lo que debía también poseer excelentes conocimientos de griego y latín. Una imprenta tan prestigiosa y tan famosa como la de Cristóbal Plantino contaba a menudo no sólo con humanistas que publicaban trabajos suyos originales, sino también con el servicio y el trabajo de célebres filólogos y correctores, con los que en ocasiones contactaban desde más allá de las fronteras flamencas, como por ejemplo Poelmann, Pirckheimer y Camerarius[84].

Theodor Poelmann, que en la posteridad pasaría más desapercibido en los cánones de los humanistas, estuvo muy vinculado al círculo de amigos de Cristóbal Plantino, ya que como se ha mencionado, estuvo trabajando

[81] la siguiente clasificación cronológica en *Ibid.,* p. 66.
[82] *Ibid.,* p. 29.
[83] *Ibid.,* pp. 30-33.
[84] Trillitzsch, *op. cit.*, pp. 35-37.

en sus imprentas y colaborando estrechamente con Philips Galle. El nexo de unión entre estos intelectuales es la gran amistad que tenían y que llevó a Arias Montano y a Galle a recordar por escrito el ingente trabajo filológico del alemán[85].

Willibald Pirckheimer publicó en la imprenta de Plantino en 1585 su *Descriptio Germaniae utriusque*[86]. Además de eso, por los versos de las *Effigies* ya se ha visto que Arias Montano conocía también otros trabajos suyos como el de numismática. Por otra parte, a Joachim Camerarius *el Viejo* le une con la imprenta de Amberes una larga relación epistolar donde se le informaba de las novedades de la editorial y el hecho de haber publicado allí sus *Annotationes* a las *Comoediae* de Plauto en 1566[87].

Wolfgang Lazius, de la corte vienesa, publicó gran cantidad de obras en diferentes lugares de Europa, como Basilea, París, Viena, y por supuesto en la ciudad de Amberes[88], por lo que es probable su relación con el círculo de Plantino. Pedro Apiano también estuvo vinculado a la imprenta. Su muy traducida y famosísima *Cosmographia* de 1524 fue reeditada por el neerlandés Gemma Frisius (1508-1555), otro humanista que por cierto, también está homenajeado en las *Effigies*[89]. Gemma corrigió y amplió el texto, que se publicó en la imprenta de Plantino en Amberes en 1529, dando nuevamente, como no podía ser menos, un gran éxito editorial[90]. Se sabe además que Arias Montano tenía un ejemplar de esta obra en su biblioteca privada, al igual que también obras del gran maestro Rudolf Agricola[91]. El que Arias Montano seleccionara al sabio frisio para su colección puede basarse en el hecho de que este humanista fue uno de los primeros que propagó el nuevo pensamiento renacentista que se mostraba en contra de la Escolástica medieval. Y Arias Montano,

[85] Arias Montano, *op. cit*., p.33 y <URL:http://centrallibkuleuven.wordpress.com/2011/03/28/poelman-and-plantin-publishing-the-classics-in-sixteenth-century-antwerp/ > [Consulta: 27-02-2013].

[86] Arias Montano y Galle, *op. cit.*, p. 30.

[87] *Ibidem*.

[88] Wolfgang Lazius publicó en Amberes su estudio histórico *Fragmenta quaedam Caroli Magni imp. Rom. aliorumque incerti nominis de veteris Ecclesiae ritibus ac ceremoniis,… adjectum est perelegans opus Rabani Mauri,… de virtutibus, vitiis ac ceremoniis eiusdem antiquae Ecclesiae, ab eodem repertum* en el año 1560. (*Ibid.,* pp. 300-301).

[89] *Ibid.,* pp. 172-173 y 242.

[90] *Ibid.,* pp. 32.

[91] *Ibid.,* p. 47.

consciente de todo esto, quiso homenajear así a este ilustre erudito reservándole un lugar especial en su colección[92].

Para Arias Montano y Galle, publicar una antología con autores pertenecientes a muy diversas áreas de conocimiento es una forma interesante de ampliar el estudio de las artes humanísticas[93]. Los cuarenta y cuatro retratados se ocupan de distintas disciplinas, que abarcan todas las ramas del saber: filólogos, teólogos, poetas, médicos, cartógrafos, astrónomos e impresores —esta última ciencia, perteneciente a las nuevas tecnologías de la época—. En su selección Arias Montano y Galle consideran que estos eruditos elegidos han desempeñado y desempeñan aún un trabajo útil para el resto de la humanidad. A Arias Montano también le resulta digno de admiración y elogio aquellos hombres de su antología que no sólo son brillantes en una única rama, sino que además han sabido combinar varias disciplinas, como Camerarius, Pirckheimer, Lazius, Agricola, Apiano y Poelmann[94]. Muchos de estos nuevos conocimientos, que se están desarrollando espectacularmente en el Renacimiento, no estaban presentes en el mundo antiguo (la imprenta y los inventos de Apiano, por ejemplo)[95]. Y de esta manera también se quiere buscar un equilibrio que combine las ciencias antiguas con las nuevas ramas del conocimiento del humanismo[96].

La otra gran faceta singular de esta colección es la variedad de confesiones cristianas, que ofrece una lección de tolerancia en un momento en el que Europa bulle política y religiosamente. Frente a teólogos católicos a ultranza se presentan sabios que estuvieron en contacto con reformistas[97]. Precisamente entre los autores elegidos para este artículo existe un elenco bastante curioso en el ámbito religioso. Así, Joachim Camerarius, que era seguidor y amigo de Philipp Melanchthon y de Lutero, y Willibald Pirckheimer, que durante un tiempo también estuvo a favor de las ideas luteranas, aparecen como miembros del bando protestante en un mismo catálogo donde conviven con Rudolf Agricola, ligeramente anterior a toda la polémica reformista, o Wolfgang Lazius y Pedro Apiano, que estuvieron sirviendo al Emperador católico.

[92] *Ibid.,* p. 241.
[93] *Ibid.,* p. 42.
[94] *Ibid.,* pp. 41-44.
[95] *Ibidem.*
[96] *Ibid.,* p. 66.
[97] *Ibid.,* pp. 44-46.

Tanto a Arias Montano como a Galle tampoco les importaba que algunos autores hubieran estado o estuvieran aún en el punto de mira de la censura, ya que las obras de Joachim Camerarius —a excepción de algunas de sus ediciones de autores antiguos— estuvieron presentes en los índices de libros censurados entre 1570 y 1571[98]. Los comentarios a Aurelio Prudencio de Theodor Poelmann también fueron prohibidos[99] y algunas ediciones de Willibald Pirckheimer también estuvieron en el punto de mira de la censura[100].

Arias Montano, que no estaba a favor de las ideas luteranas, no puede evitar demostrar su falta de acuerdo con ellos en este campo, y esto se traslucirá en sus versos[101], como ocurre con Camerarius o Pirckheimer. No obstante, el hecho de haberlos seleccionado en su florilegio de hombres ilustres de su tiempo muestra sin embargo una gran tolerancia que está indicando que su criterio primero busca el trabajo bien hecho en los humanistas que retrata, independientemente de sus preferencias religiosas, con las que puede estar de acuerdo o no[102].

5. CONCLUSIÓN

Tal y como se refleja en la introducción de Gómez Canseco/Navarro Antolín, esta colección montaniana de cuarenta y cuatro retratos se ofrece por sus criterios de selección como una nueva propuesta de repertorio de humanistas[103]. El elemento común y primero que los recoge a todos es la admiración que estos sabios despertaban en los autores Arias Montano y Philips Galle. A esto se le suma que todos pertenecen a la franja temporal renacentista y que guardan otra característica común que singulariza a esta colección frente a otras: la heterogeneidad. Ésta a su vez se va a manifestar en tres aspectos: la variedad de nacionalidades de los homenajeados, la variedad de disciplinas en las que destacó cada uno y la variedad de opciones religiosas que se observa en ella.

[98] *Ibid.,* p. 50.
[99] *Ibid.,* pp. 52-53.
[100] *Ibid.,* p. 50.
[101] *Ibid.,* pp. 61-62.
[102] *Ibid.,* pp. 66-67.
[103] "De algún modo, podría afirmarse que el canon de las *Effigies* es el del nuevo humanismo cristiano". (*Ibid.,* p. 40).

El presente artículo se detiene únicamente en los autores procedentes de los países germano-parlantes. Arias Montano y Galle los conocían personalmente, habían trabajado juntos en algún momento o bien mantenían con ellos correspondencia epistolar. De esta manera, el número resultante se reduce a cinco: Theodor Poelmann, que aunque alemán, desarrolló casi toda su actividad personal y profesional en los Países Bajos; Willibald Pirckheimer, descendiente de una ilustre familia de patricios de Nuremberg; Joachim Camerarius *el Viejo*, amigo del reformista Melanchthon; Pedro Apiano, pieza clave para la formación de la Universidad de Ingolstadt y Wolfgang Lazius, autor de uno de los primeros atlas de geografía austríaca. A estos cinco se añade también el frisio Rudolf Agricola, justamente anterior en cronología a Arias Montano y Galle, pero admirado por ellos con venerabilidad, porque desarrollando casi toda su actividad profesional y su importantísima producción académica en la Universidad de Heidelberg, sienta las bases del pensamiento humanista alemán y europeo.

Salvando este rasgo común, los otros dos aspectos de heterogeneidad antes apuntados que definen a las *Effigies* se plasman en la trayectoria de estas seis personas. El asunto de la tolerancia religiosa en esta obra es bastante curioso, pues diferencias ideológicas que pueden ser insalvables en otro tipo de escritos aquí se someten al servicio de criterios de selección más prioritarios para sus autores. De esta manera, entre los seis retratados existen humanistas con un perfil claramente católico (Pedro Apiano, Wolfgang Lazius y Rudolf Agricola), otros partidarios de Lutero (Joachim Camerarius) y otros que participan en la polémica y que en algún momento de su vida estuvieron inclinados en una u otra dirección (Willlibald Pirckheimer).

En cuanto a la interdisciplinariedad, podemos contemplar no sólo filólogos y poetas como Rudolf Agricola, Poelmann, Pirckheimer y Camerarius, sino también geógrafos como Wolfgang Lazius (que además era médico) y astrónomos como Pedro Apiano. A su vez la variedad académica seduce a estos autores, como la numismática y las inscripciones, que son estudiadas por Pirckheimer (que además era abogado), Lazius y Apiano.

Así pues, en Rudolf Agricola, Theodor Poelmann, Willibald Pirckheimer, Joachim Camerarius, Pedro Apiano y Wolfgang Lazius se observan varias concomitancias. Todos ellos son humanistas de los siglos XV-XVI que fueron reconocidos como excelentes latinistas y helenistas, todos ellos estuvieron implicados directa o indirectamente en el revuelo intelectual y teológico que levantó la Reforma en Alemania y en Europa y

todos ellos (con la salvedad ya explicada de Rudolf Agricola) procedieron de diversos puntos de los territorios de habla alemana. A todos estos denominadores comunes se le suma uno más: el hecho de que fueron elegidos por Benito Arias Montano y Philips Galle, también sabios, para formar parte de un catálogo en el que estaban reuniendo a personas cuyas memorias fueran dignas de perpetrar para la posteridad. Y el motivo de este honor consistía en poseer un nuevo valor que para el extremeño y el flamenco era fundamental: el haber aportado un bien a la sociedad y al mundo de la cultura bajo el signo del Humanismo.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. BIBLIOGRAFÍA IMPRESA

Alvar Ezquerra, Alfredo, *et al*., *Arias Montano y su tiempo,* Mérida, Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, 1998.

Arias Montano, Benito, Philips Galle, *Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII. Cuarenta y cuatro retratos de sabios beneméritos en las artes liberales,* ed., Luis Gómez Canseco, Fernando Navarro Antolín, Huelva, Universidad de Huelva, 2005.

Boor, Helmut de, Richard Newald, eds., *Die deutsche Literatur vom Späten Mittelalter bis zum Barock. Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance 1370-1520,* München, C.H. Beck, 1970.

Borries, Ernst und Erika, *Deutsche Literaturgeschichte.* Vol. I: "Mittelalter. Humanismus. Reformationszeit. Barock", München, Dtv, 1987.

Brinker-Gabler, Gisela (ed.), *Deutsche Literatur von Frauen.* Vol. I: "Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts". München, C.H.Beck, 1988.

Brockhaus Enzyklopädie: in 30 Bänden. Leipzig, Brockhaus, 2006.

Enciclopedia universal ilustrada: europeo-americana. Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

Gómez Canseco, Luis, ed., *Anatomía del humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Homenaje al profesor Melquiades Andrés Martín*, Huelva, Universidad de Huelva, 1998.

Macías Rosendo, Baldomero, *La Biblia Políglota de Amberes en la correspondencia de Benito Arias Montano,* Huelva, Universidad de Huelva, 1998.

Martí Marco, Maria Rosario, "La historiografía del Humanismo en Alemania y el proyecto de una *Germania illustrata*", en *Estudios Filológicos Alemanes,* XVII (2009), pp. 415-430.

Martini, Fritz, *Historia de la literatura alemana,* Barcelona, Labor, 1964.

Rekers, Ben, *Benito Arias Montano*, Madrid, Taurus, 1973.

Rico, Francisco, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza, 1993.

Rodríguez Gijón, Mónica, *Manual de comentario de textos literarios alemanes adaptado al modelo ECTS*, Sevilla, Fénix Editora, 2008.

Roetzer, Hans / Siguán, Marisa, *Historia de la literatura alemana*, Barcelona, Ariel, 1990.

Sánchez Rodríguez, Carlos, *Perfil de un humanista: Benito Arias Montano (1527-1598)*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1996.

Schnabel-Schüle, Helga, *Die Reformation 1495-1555. Politik mit Theologie und Religion,* Stuttgart, Reclam, 2006.

Schnur, Harry C., ed., *Lateinische Gedichte deutscher Humanisten. Lateinisch und Deutsch,* Stuttgart, Reclam, 1967.

Suárez Sánchez de León, Juan Luis, *Tecnologías del Humanismo*, Huelva, Universidad de Huelva, 2011.

The New Encyclopaedia Britannica, Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1989.

Trillitzsch, Winfried, *Der deutsche Renaissance-Humanismus. Abriß und Auswahl von Winfried Trillitzsch*, Frankfurt am Main, Röderberg-Verlag, 1981.

6.2. BIBLIOGRAFÍA *ON-LINE*

<URL:http://centrallibkuleuven.wordpress.com/2011/03/28/poelman-and-plantin-publishing-the-classics-in-sixteenth-century-antwerp/>
[Consulta: 27-02-2013]

<URL:http://words.fromoldbooks.org/Chalmers-Biography/p/pulmannus-theodore.html>
[Consulta: 27-02-2013]

<URL:http://www.christies.com/lotfinder/books-manuscripts/durer-albrecht-de-symmetria-partium-in-rectis-5155996-details.aspx>
[Consulta: 27-02-2013]

<URL:http://www.deutsche-biographie.de/sfz1131.html>
[Consulta: 27-02-2013]

<URL:http://www.deutsche-biographie.de/sfz35406.html>
[Consulta: 27-02-2013]

<URL:http://www.deutsche-biographie.de/sfz41593.html>
[Consulta: 27-02-2013]

<URL:http://www.deutsche-biographie.de/sfz474.html>
[Consulta: 27-02-2013]

<URL:http://www.deutsche-biographie.de/sfz49536.html>
[Consulta: 27-02-2013]

<URL:http://www.deutsche-biographie.de/sfz99453.html>
[Consulta: 27-02-2013]

<URL:http://www.dwc.knaw.nl/pulmannus-theodorus-1511-1581/>
[Consulta: 27-02-2013]

<URL:http://www.europahumanistica.org/?Pulmannus-Theodorus>
[Consulta: 27-02-2013]

IMPERIALISMO Y DISIDENCIA
EN *OS LUSÍADAS*, *LA ARAUCANA* Y *SOLEDADES*.

Ernesto Ortiz-Díaz

Macalester College

Del atlántico mar en las orillas
desgreñada y descalza una matrona
se sienta al pie de sierras que corona
triste pinar. Apoya en las rodillas
los codos y en las manos las mejillas
y clava ansiosos ojos de leona
en la puesta del sol; el mar entona
su trágico cantar de maravillas.
Dice de luengas tierras y de azares
mientras ella, sus pies en las espumas
bañando, sueña en el fatal imperio
que se le hundió en los tenebrosos mares…

Miguel de Unamuno

La percepción de la empresa ultramarina ibérica desde siempre *hizo agua*. La justificación de la navegación al Nuevo Mundo y la presencia en él habían sido, desde el principio, tópicos extremadamente problemáticos. Años antes, cuando la expansión marítima castellana en América estaba en ciernes, Isabel y Fernando habían tratado de deshacerse de cualquier mácula o equívoco que se cerniese sobre la navegación y dominio de esas nuevas tierras a través de las llamadas *bulas de donación* de 1493, decretadas por el papa Alejandro VI. En tales edictos el Papa Borgia establecía como legítima la sujeción de las Indias Occidentales a Castilla, a la cual se confiaba la misión de vigilar la salvación de las almas de los indios, a la vez que se la autorizaba en la aplicación de todo su poder temporal sobre las nuevas geografías.

Sin embargo, la percepción de la legitimidad de la empresa ultramarina, ni aún así dejó de estar exenta de reticencias. La justificación religiosa que se blandía, frecuentemente, se desvanecía ante la visión que desde la metrópoli se tenía de la codicia de los colonos en las tierras

americanas, como Pagden lo advierte, a través de denuncia de Las Casas: "Las Casas described the Spanish colonists in America as *barbari* because of their treatment of the Indians".[1]

Para tiempos de Carlos V la noticia de los abusos y brutalidades cometidas por los expedicionarios contra la población indígena, así como las sospechas de fraude perpetrado contra la Corona en la repartición de los beneficios económicos de las empresas de conquista y las mercedes que, a partir de ellas se les otorgaban (las *encomiendas*), eran escandalosas:

> The very size of the Spanish empire alter 1532, the huge number of Indians now officially vassals of the Castilian crown, also made the possible illegality of Spanish conquests more obvious than it had once been. With a far greater number of Indians to abuse and greater prizes to be won, the colonists' excess grew.[2]

En medio de la gran polémica llevada a instancias jurídicas por la denuncia de voces como las de Bartolomé de las Casas, en 1542 el emperador Carlos V habría de promulgar las *Leyes Nuevas* intentando frenar la *destrucción* del Nuevo Mundo y el exterminio de sus habitantes naturales que tanto el dominico como otros hombres de aquel tiempo habían expuesto en textos y alegatos.

Sin embargo, la percepción de la expansión marítima y el ensanchamiento del imperio en los territorios recién encontrados continuaría siendo una polémica tal y como lo demuestra la hiperbólica exaltación que Gómara haría diez años después –en 1552– en su *Historia General de las Indias* sobre la empresa americana. López de Gómara presentaba al *descubrimiento* de las *Indias*, producto de aquel esfuerzo naval, como "la mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la muerte y encarnación del que lo crió"[3] ante un Carlos V más

[1] Pagden, Anthony, *The fall of Natural Men. The American Indian and the origins of Comparative Ethnology*, Cambridge, Cambridge U Press, 1992, p. 24.

[2] *Ibid*., p. 59.

[3] López de Gómara, Francisco, *Historia general de las Indias*, Barcelona, Iberia, 1965, p. 25.

entusiasmado por la campaña contra los musulmanes en Noráfrica, quienes constituían una amenaza naval y militar para las Españas del Mediterráneo.

La justificación religiosa de la expansión de los castellanos en las Indias (las *otras* Españas) era una prolongación de la empresa de la *Reconquista* peninsular contra los moros, la cual a su vez lo había sido de los ideales religiosos de las Cruzadas. La filiación, pues, de la obra de Castilla en los nuevos territorios con la Reconquista y las Cruzadas estaba matizada, no obstante, por las particulares condiciones de los habitantes del Nuevo Mundo. Eran esclavos naturales en cuanto necesitaban de la tutela castellana para adquirir un estado de madurez que por sí mismos no habrían de alcanzar: "[el indio era] some variety of fully grown child whose racional faculties are complete but still potential rather than actual. Indians have to be trained to perceive what other men perceive without effort, to accept what other men regard as axiomatic without prior reflection"[4]. Sin embargo, ante todo, el argumento justificativo apelaba a la propagación de la fe cristiana.

El discurso legitimador de la expansión marítima a través de la religión no fue privativo de Castilla. Portugal también habría de blandirlo; aunque no desde el principio de sus exploraciones marítimas, tempranas en relación a las castellanas. Sería hasta el siglo XVI cuando los portugueses esgrimirían como marco justificativo para sus pretensiones expansionistas en el norte de África y en Asia la propagación de la fe cristiana, según lo atestigua la historiografía portuguesa contemporánea.

Con relación a Castilla la saga de reconquista en Lusitania había terminado tempranamente en 1250. Ese año con la captura de Faro en el Algarve, los portugueses se hicieron de lo que en el siglo XV habría de constituir el punto de partida de las expediciones ultramarinas durante el reinado de Enrique, el navegante, fundador, asimismo, de una escuela de navegación en Sagres y artífice de la expansión africana.

El imperialismo lusitano del siglo XVI encontró la inspiración y justificación religiosa de su expansión ultramarina en la lucha contra los musulmanes durante los tiempos de instauración del *Condado Portucalense*. Después de la consolidación de su soberanía política sobre la franja occidental de la península, los portugueses se encaminaron hacia los moros del norte de África porque, además de representar un peligro

[4] Pagden, Anthony, *The fall of Natural Men*, cit. (en n. 1), p. 104.

para la independencia del reino, suponía la continuidad de los ideales de las cruzadas traídos por los caballeros borgoñeses en el marco de la reconquista ibérica: "uma outra cruzada […] a dilatação do território português era também vista como o aumento espiritual do reino de Cristo"[5]. Aunado a lo anterior, se encontraba la influencia del imaginario contenido en los textos medievales de viaje como los de Marco Polo y Juan de Mandeville. La búsqueda del mítico reino cristiano del Preste Juan –presente ya en la mente de don Enrique, el navegante– obedecía a este propósito. Con la ayuda de dicho rey cristiano habrían de ser conquistados los lugares santos, meta de las antiguas cruzadas: "este mito de Preste João revelar-se-ia de enorme importância no esclarecimento dos objectivos da expansão portuguesa e dos modos como se processou"[6]. Sin embargo, el optar de Portugal por la vía ultramarina no se explica por circunstancias geográficas únicamente, sino también a partir de importantes motivaciones económicas como lo eran la escasez de suelos cultivables para una población lusitana en crecimiento. Además, después de ser asegurada la reconquista a los musulmanes, la viabilidad de la economía del botín (o *fossado*) se diluyó. Portugal, al igual que habría de pasar con Castilla, tenía que encontrar una salida para *ocupar* a los actores de la economía de guerra que había sustentado la existencia de su monarquía. A pesar, entonces, de que se trató de proteger, en cierto grado, a los labradores musulmanes en las tierras *liberadas*, la cantidad y la variedad de productos producidos no eran ni suficientes en cantidad ni en género. Por ende, la búsqueda de nuevas tierras a través de la navegación se hizo indispensable:

> Se trataba de encontrar tierras que atrajesen tanto a la nobleza del norte de Portugal como a los caballeros de las órdenes militares del sur. La tierra cultivable de Portugal era fértil pero escasa en el norte, y abundante pero estéril en el sur. África del norte, anteriormente granero de Roma, parecía ofrecer grandes llanuras donde plantar trigo en abundancia en caso de que los campesinos musulmanes pudiesen ser

[5] Veríssimo Serrão, Joaquim, *Portugal e o mundo nos séculos XII a XVI*, Lisboa, Verbo,

1994, p. 35.

[6] Oliveira Marques, A. H. de, *História de Portugal*. *Dos origens ao Renascimento*, Lisboa, Presença, 1997, p. 230.

> dominados por los caballeros cristianos al igual que lo habían sido ellos en las llanuras del sur de Portugal y en el Algarve[7].

A la par de lo anterior, la inquietud naval portuguesa se explica, también, por la búsqueda de aseguramiento de la autonomía del reino a nivel político y económico frente a la beligerante Castilla. Por una parte, a través de la navegación se buscó estrechar las relaciones de la monarquía lusitana con las otras naciones europeas (lo que se ve en los acuerdos matrimoniales de los reyes) ante su endeble posición ante Castilla y, por otra, se procuraron otras vías para la comercialización de sus productos diferentes a las tradicionales terrestres (Galicia, León y Castilla).

Para inicios del siglo XV, con la casa de Avis en el trono portugués y con el precedente de una victoria contundente sobre la diplomacia intervencionista castellana en Aljubarrota en 1385, inicia la expansión ultramarina lusitana en el norte de África: "a partir de 1412 ou já de finais de 1411, a empresa da *Reconquista*, na sua multiplicidade de aspectos religiosos, políticos, sociais e económicos, pôde ser retomada a sério"[8]. La conquista de la estratégicamente posicionada Ceuta, comercial y militarmente hablando, en 1415, se reivindicaba, ya, con cierta legitimación religiosa unida a las obvias motivaciones políticas y económicas: "a defensa contra o Islam, numa época em que o perigo turco no Oriente inquietava a Europa cristã"[9]. Sin embargo, aún así, la empresa nortáfricana no se realizó sin pocas disensiones entre los comerciantes y los nobles portugueses:

> [D]ividiu depois os dirigentes portugueses. Ceuta, por si só, poco valia. Embora constituísse uma base naval relevante para combate aos piratas e para consequentes retaliações, ficara isolada num territorio hostil e perdera, com isso, as suas características de empório comercial. Do ponto de vista económico, resultara inútil. Do ponto de vista

[7] Birmingham, David, *Historia de Portugal*, Cambridge, Cambridge U Press, 1995, p. 32.

[8] Serrão, Joel y A. H. de Oliveira Marques, *Nova história da expansão portuguesa. A expansão quatrocentista*, Lisboa, Estampa, 1986, p. 47.

[9] *Ibid.*, p. 49.

> financiero, ficava cara à Coroa, que tinha de prover continuamente à sua defesa. Muitos passaram a advogar o seu abandono[10].

Asociada a los cuantiosos costos del emplazamiento en Ceuta, la empresa ultramarina se discutía como posible causa de un abandono y consecuente ruina del agro portugués, a consecuencia del deslumbramiento de las riquezas de Ultramar. El vizconde de Juromenha, António de Lemos Pereira de Lacerda Delgado, reflexionando sobre la expansión portuguesa y la epopeya de Camões, escribiría en el siglo XVIII, que "as forças physicas do paiz [Portugal] não eram sufficientes para tão gigantescas e dilatadas emprezas [...] se devia robustecer com conquistas mais ao pé da porta, d'onde derivasse força e não se enfraquecesse a população"[11].

Es importante, pues, enfatizar que en la expansión ultramarina portuguesa los objetivos económicos antecedieron y opacaron en importancia a los planes piadosos que habrían de darse a *posteriori*, tal y como lo demuestran las objeciones a la manutención de Ceuta y, la vehemencia de la conquista de Marruecos, punto estratégico en el comercio naval del Mediterráneo y la ruta del oro que venía de los reinos africanos occidentales: "o objectivo longínquo das navegações dos Portugueses, foi desde logo o comércio oriental, tendo como objectivo próximo, o comércio do oiro e dos produtos tropicais, ao longo da costa de África"[12].

Con el tiempo, Ceuta fue abandonada; no así el proyecto expansionista. Ceuta representó sólo la punta de lanza del proyecto ultramarino portugués. La convergencia de las razones económicas con la justificación a través de la fe acuñaría la premisa de Juan II –"pola lei e pola grei"–, que en las coyunturas de los siglos XV y XVI sería usada como blasón de la expansión lusitana a gran escala ya no sólo en África, sino también en Asia y en el Brasil en los años venideros.

[10] *Ibid*., p. 49.

[11] Rêbelo Gonçalves, Francisco da Luz, *Disertações Camonianas*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1937, p. 106

[12] Cortesão, Jaime, *A expansão dos portugueses no período henriquino*, Lisboa, Portugal, 1965, p. 67.

Los grandes descubrimientos ultramarinos realizados por la naves de Portugal y de España a finales del siglo XV –el descubrimiento de Vasco da Gama de la ruta naval a la India en 1487 y la llegada a América por parte de Colón en 1492, respectivamente–, marcaron los umbrales de su poderío imperial en el orbe. A través de estos hechos, tanto los límites geográficos como las fronteras que habían sido vistas como infranqueables para las habilidades humanas, tras desafiarse, habían sido trascendidos. Surgieron, entonces, los debates entre el grado de equivalencia que tenían las hazañas de la antigüedad y los descubrimientos de aquella contemporaneidad. ¿Estaba realmente la humanidad caminando hacia un declive en relación a la edad clásica? La cita de Gómara que abría este ensayo, referente al descubrimiento de las Indias, brindaría evidencias suficientes para concluir lo contrario. El mundo para los hombres renacentistas estaba experimentando, precisamente, un *renacimiento* con relación al oscurantismo medieval con el cual se cifraron alrededor de diez siglos tras la caída del Imperio de Roma.

Si Europa estaba viviendo tal *risorgimento*, determinar qué nación era la sucesora del poderío romano se convirtió en una obsesión para los reinos europeos occidentales de aquel tiempo. Así, para refrendar la transferencia de la hegemonía temporal –la *traslatio imperii*– de Roma hacia determinado centro de poder, se encomendó a los poetas escribir la epopeya (la "nueva" *Eneida* del "nuevo" Virgilio) que hiciese legítimas las pretensiones de sucesión del Imperio Romano por parte del reino desde el cual se la compondría:

> Europe awaited the poet and the poem which would demonstrate the equality of the modern age to antiquity […] A great deal was at stake: the respective national pride of each country, the dignity of the vulgar languages […] but above all, a certain conception of history which denied the necessary decline of man from Auguste Rome[13].

Como bien lo detalla Greene, los intentos que se sucedieron para escribir dicha epopeya no fueron pocos. Al lado de las ciudades-estado

[13] Greene, Thomas, *The descent from Heaven, a study in Epic Continuity*, New Haven y Londres, Yale U Press, 1963, p. 3.

italianas y Francia, España y Portugal escribieron sus propias epopeyas –entre ellas, *La Araucana* y *Os Lusíadas*, respectivamente– intentado reivindicar para sí el honor de la antigua Roma y buscando prestigiar sus esfuerzos imperiales en el orbe, cuyos límites, decían, habían contribuido a ensanchar las hazañas marítimas ibéricas.

El caso de España es notable porque el año de la reconquista de Granada y la navegación colombina (1492), Antonio de Nebrija escribía para el castellano, la primera gramática dedicada a una lengua romance porque, afirmaba, "siempre la lengua fue compañera del imperio"[14]. Su esfuerzo, pues, estaba enmarcado en los proyectos imperiales que se abrían para Castilla con la llegada al Nuevo Mundo. Así, Nebrija asentaría que escribía su gramática para dotar a la lengua del imperio del prestigio de la latina e insinuaba, de esa manera, una inequívoca continuidad entre la obra de Roma y la de España: "después que vuestra Alteza [Isabel] metiesse debaxo de su iugo muchos pueblos bárbaros y naciones de peregrinas lenguas, y con el vencimiento aquellos ternían necessidad de recebir las leies quel vencedor pone al vencido, y con ellas nuestra lengua"[15].

En Portugal, el mismo Camões habría de resaltar el tópico de la lengua al centro de su epopeya. En tanto aliada del troyano Eneas y los romanos en el texto, y, ahora, partidaria de los lusitanos, el discurso de Venus en *Os Lusíadas* acentúa la filiación latina del portugués cuando dice que la diosa "na língua [el portugués], na qual quando imagina, / com pouca corrupção crê que é a Latina" (1.33 7-8).

Así, pues, estableciendo vínculos históricos, míticos e, incluso, lingüísticos con la Roma de Augusto, España y Portugal legitiman sus empeños de ser la *Nueva Roma* y fomentan la expansión ultramarina, base para la configuración de sus imperios. Sin embargo, como ya se ha visto, lo anterior no se dio sin polémicas y cuestionamientos tanto desde las metrópolis ibéricas como desde sus emplazamientos coloniales. En el ámbito textual de las epopeyas compuestas en ambas naciones, las pretensiones de reivindicar para sí la potestad imperial de la vieja Roma no aparecen solas tampoco. Persisten, incluso, al interior del cuerpo de los

[14] Nebrija, Antonio de, *Gramática castellana,* Madrid, Cultura Hispánica, 1992, p. 3.

[15] *Ibid.*, p. 8.

poemas épicos, reflejos de las posturas disidentes del proyecto imperialista y su motor material: la navegación ultramarina.

I

En el presente ensayo analizaré los episodios en *Os Lusíadas* y la segunda parte de *La Araucana* (la arenga del *velho do Restelo* y los discursos de Galbarino, respectivamente) en los cuales tienen lugar los discursos contra la navegación, como medio a través del cual se vehiculan las posiciones discrepantes o críticas del proyecto imperialista. Se estudiará, asimismo, el diálogo que se establece entre ambos fragmentos textuales, cuyos autores, en el plano de la escritura de sus poemas ilustraron la estrecha rivalidad entre Portugal y España al inicio de sus carreras imperialistas. Finalmente, cerraré el ensayo, a manera de contrapunto, con el estudio de un fragmento de *Soledades* de Luis de Góngora, en el cual se advierte, además de una lectura de las epopeyas ibéricas ya mencionadas, una contestación a ambas, a través de un recrudecimiento del discurso antiimperialista, en el marco de la unión ibérica y el inicio de la decadencia imperial. García Lorca en "La imagen poética de Góngora" aseguraba que, con *Soledades*, Góngora quería escribir "un gran poema lírico para oponerlo a los grandes poemas épicos"[16], pero, al mismo tiempo, sirviéndose de la estructura épica para, así, erosionar la teleología encomiástica de las epopeyas. La estética barroca y la polémica caracterización genérica del poema gongorino, a caballo entre la lírica y la épica, añaden significación y alcance al discurso contra la navegación en *Soledades*.

El episodio que analizaré en *Os Lusíadas* está inserto en la larga relación que hace Vasco da Gama al rey de Melinde. El discurso contra la navegación en la epopeya de Camões tiene lugar en el marco de la salida de la expedición de Gama hacia el Oriente, tras el sueño profético del rey don Manuel, motor del viaje. La escena descrita por Vasco de Gama destila emotividad. Están a punto de zarpar y, reunidos en el puerto, mujeres, niños y ancianos se lamentan de la suerte incierta de los marinos. Algunas voces se cuelan en la narración de Gama y, si bien es cierto que logran hacerse inteligibles, no es sino la voz de un viejo la que habrá de

[16] García Lorca, Federico, "La imagen poética de Góngora" en *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1966, p. 81.

elevarse sobre las demás: el *velho do Restelo*, según lo ha denominado la tradición crítica portuguesa.

Gama le confiesa al rey de Melinde que ni él ni sus expedicionarios levantaron la vista para evitar conmoverse y desistir ante tan doloroso espectáculo –"sem a vista alevantarmos […] por nos não magoarmos, ou mudarmos"[17]–, incluso, señala que zarparon sin despedirse de la manera habitual para evitar más penas y un enflaquecimiento en su valor. En la aparición del viejo en la escena descrita por Camões son determinantes sus actitudes porque habrán de investirlo de una autoridad y dignidad morales que subrayarán el peso de su discurso. A diferencia y en contraste con la rehuída de miradas por parte de la tripulación y de Vasco da Gama hacia quienes presenciaban la partida, el viejo fija vehementemente su vista en los expedicionarios –"postos en nós os olhos"[18]– y, utilizándose el mismo verbo que se había empleado para hablar de la falta de ánimo de la expedición para despedirse de quienes se quedaban (alevantar), levanta su voz para iniciar su arenga: "a voz pesada um pouco alenvantando"[19]. El adjetivo que la particulariza (pesada) figura en ella el tono de seriedad y gravedad que habrán de servir de vehículo para el discurso del viejo, a quien se describe como "cum saber só de experiencias feito"[20]. Así, pues, no sólo se lo insinúa como un *patriarca* facultado por la gravedad de su presencia, sino que, de la misma manera, la voz poética no escatima espacio para legitimar su discurso a través de la experiencia. Lo reitera dos veces, la última de las cuales se refiere a la fuente de dichas palabras como el "experto peito" del viejo.

Llama la atención la posición del discurso del viejo en la narración de Vasco da Gama, la cual Madeira califica de central: "se encontra no centro da Epopeia"[21]. Así, pues, con las palabras del *velho do Restelo* no sólo se cierran el cuarto canto y la narración de la historia de Portugal a través de sus reyes que había comenzado en el tercer canto, sino que también se da voz a una visión que relativiza el relato triunfalista

[17] Camões, Luis Vaz de, *Os Lusíadas*, Barcelos, Companhia Editora do Minho, 1980, 4.93, vv. 1-3.

[18] *Ibid*., 4.94, v. 3.
[19] *Ibid*., 4.94, v. 5.
[20] *Ibid*., 4.94, v. 7.

[21] Madeira, José, *Camões contra a expansão e o Império: Os Lusíadas como antiepopeia*, Lisboa, Fenda, 2000, p. 48.

precedente porque lo cuestiona: "the old's man voice is raised in protest against the senselessness of the pursuit of glory"[22]. En este sentido, el discurso del viejo se opone al relato onírico del rey don Manuel que anima la formación de la expedición, ya que desarticula y critica la visión que al monarca le es revelada en sueños por –significativamente– dos figuras alegóricas bajo la apariencia de *ancianos*: el Indo y el Ganges: "Te avisamos que é tiempo que já mandes / a receber de nós tributos grandes"[23]. Así, el discurso del *velho do Restelo* tendría, por oposición, quizá, una función de *discreción*; es decir, un llamado a la prudencia ante el desenfrenado optimismo imperialista. El discurso del viejo de Belém es antiletárgico donde el emanado de las promesas de los otros viejos, los ancianos en el sueño del rey don Manuel, es narcótico; es decir, letárgico e hipnotizante, figuradamente hablando. En resumen, la arenga del *velho do Restelo* intenta *despertar* a Gama y a sus expedicionarios del aturdimiento peligroso del sueño imperial en el que los veía sumidos, al hacerlos conscientes de sus altos costes: "que mortes, que perigos, que tormentas, / que crueldades, neles experimentas!"[24].

La manera en la cual el discurso del viejo convoca a la discreción a los expedicionarios tiene lugar a través de un largo apóstrofe, en el cual llama a entrar en razón a unos destinatarios sumidos en el engaño y la efervescencia de una exaltación patriótica percibida como equívoca, como se verá más adelante. La primera parte de la imprecación del anciano abarca tres estrofas, en las cuales éste maldice a la ambición de mandar, concibiéndola como una doble vanidad; es decir, la codicia de la vanidad que es, a su vez, la fama: "Ó gloria de mandar, ó vã cubiça / desta vaidade a quem chamamos fama!"[25]. La codicia de imperar sobre los demás para alcanzar la fama –nota el viejo–, se legitma y se ensalza a través de la honra: "cũa aura popular, que honra se chama!"[26]. De esta manera, el anciano señala la gran paradoja irónica de esta actitud: al ir en pos de la fama y de la honra, se pierde la misma honra, puesto que su búsqueda no sólo es "sagaz consumidora conhecida / de fazendas, de reinos e de impérios"[27], sino que es fuente misma de "desamparos e adultérios"[28]. Y

[22] Greene, Thomas, *The descent from Heaven*…, cit. (en n.13), p. 229.
[23] *Op. cit.,* 4.73, v 7-8.
[24] *Op. cit.,* 4.95, v. 7-8.
[25] *Op. cit.,* 4.95, v. 1-2.
[26] *Op. cit.,* 4.96, v. 4.
[27] *Op. cit.,* 4.96, v. 3-4.
[28] *Op. cit.,* 4.96, v. 2.

es precisamente esta deslealtad bajo la forma de desamparos y adulterios, la que utiliza el anciano para criticar el sueño imperialista. El desamparo y el adulterio no lo son solamente en el plano de la vida doméstica, en el marco de relaciones familiares y conyugales, sino que dichas actualizaciones de la deslealtad son extrapoladas al plano de la *polis*; es decir, de la nación en la segunda parte de la arenga del anciano.

Se cierra, pues, la primera parte del discurso poniendo en evidencia las motivaciones materiales que la fama utiliza para atraer a los incautos –individuos y reinos– y entregarlos a "desastres […] perigos […] e mortes"[29]. La voz del viejo es categórica cuando desvela los dones prometidos por la fama. Dones que desvirtúan la ya de por sí cuestionada exaltación de la honra que se había hecho en la estrofa anterior. Todo, de acuerdo con el hombre de Belém, se reduce a una ambición materialista: "que promessas de reinos e de minas / d'ouro, que lhe farás tão facilmente"[30]. El carácter incendiario de la arenga del viejo alcanza su clímax en la segunda parte de la misma donde se apostrofa a la humanidad en cuanto descendiente de Adán, el ambicioso y desleal por excelencia: "Ó tu, geração daquele insano"[31]. Si la ambición de Adán y su deslealtad para con Dios habían privado a la humanidad del "reino soberano" del paraíso y su eternidad, a semejanza de él, el proyecto de expansión marítima (visto como *insano* en el sentido de demente/descabellado al igual que el acto adánico) acarrearía la traición a la patria por abandonársela en manos del enemigo musulmán: "el viejo de Restelo, […] personifica la oposición entre el espíritu agrario y el de aventuras, critica la política ultramarina de Portugal y el abandono de las posiciones africanas"[32].

El motivo de la traición a la patria lo expresa el viejo como el acto de ignorar los deberes hacia la nación (Portugal), a la cual identifica como "reino antigo"[33], para oponerla a los reinos efímeros que se buscan allende los mares: "Índia, Pérsia, Arábia e da Etiópia"[34]. Dichos deberes no sólo implican la lealtad en el plano político hacia Portugal, sino un

[29] *Op. cit.,* 4.97, v. 1-3
[30] *Op. cit.,* 4.97, v. 6-7.
[31] *Op. cit.,* 4.98, v. 1.

[32] Extremera, Nicolás y José Antonio Sabio, Introducción a *Los Lusiadas*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 16.

[33] *Op. cit.,* 4.101, v. 3.
[34] *Op. cit.,* 4.101, v. 8.

compromiso con el resguardo de la religión cristiana. El viejo de Belém advierte a los marinos lo errado de su decisión: han optado por ir a buscar enemigos "de tão longe"[35], dando la espalda a la lucha contra los musulmanes, que se multiplicaban a las puertas de Lusitania: "deixas criar às portas o inimigo"[36]. He allí el eco que adquiere el símil entre Adán y los expedicionarios de Gama: ambos renuncian enceguecidos a su hogar por ir en busca de "o incerto e incógnito perigo"[37]. Se ubican, pues, en una situación de deslealtad frente al *reino soberano*, en el caso de Adán, y frente al *reino antigo*, en lo que a la expedición de Gama se refiere.

La "desobedência"[38] de la cual se acusa a Adán y por la cual fue expelido a la mortalidad y exiliado de la edad de oro, tendría, pues, un paralelo con los efectos de la expansión marítima: las muertes, los naufragios. El alcance del símil propuesto por el viejo supondría el que la expedición de los portugueses al mando de Vasco da Gama hacia el mar abierto conllevaría un nuevo acto de desobediencia para con Dios al estarse infringiendo los límites impuestos para los humanos en el mundo (meollo mismo de la inconformidad de Baco). Navegar *más allá*, romper las fronteras de las limitaciones humanas era un acto de desacato a la voluntad de Dios, cuya fe estaba en peligro ante la cercanía y beligerancia de los *ismaelitas*. Y era, sobre todo, una desobediencia semejante a la violación adánica de la prohibición de comer el fruto del árbol de la ciencia: ambos actos estaban movidos por el deseo de la codicia, de *desear más* de cuanto se había otorgado al hombre. Así, el viaje al Oriente planteado tras el sueño del rey don Manuel, tenía como única finalidad el recoger los tributos de los que le había hablado la figura alegórica del Ganges. De allí el gran peso que tiene la acusación del viejo sobre las motivaciones frívolas de la expedición al Oriente: "porque a fama te exalte e te lisonje / chamando-te senhor, com larga cópia"[39].

Haciendo uso de la ironía, se muestra escéptico sobre la posibilidad de que la expedición se embarque para expandir la fe de Cristo al señalar que si es guerra contra el *infiel* lo que se busca en Oriente, se la tiene cerca del mismo Portugal, en el norte de África: "não tens junto contigo o Ismaelita, […] se tu pola de Cristo [la fe] só pelejas"[40]. Ya desde tiempos

[35] *Op. cit.,* 4. 101, v. 2.
[36] *Op. cit.,* 4.101, v.1.
[37] *Op. cit.,* 4.101, v.5.
[38] *Op. cit.,* 4.98, v.2.
[39] *Op. cit.,* 4.101, v. 7-8.
[40] *Op. cit.,* 4.100, v. 1-4.

del rey don Manuel, Marruecos se había visto como bastión necesario de ser reincorporado a la fe cristiana por razones tanto económicas como estratégicas: "as empresas de África seriam [...] ao menos, solução mas cómoda do que o descobrimento ousado, em que só se via ruína, e poderiam trazer vantagens políticas e religiosas"[41]. El anciano, pues, presenta como una acción descabellada, desleal y codiciosa la empresa al Oriente: *a las puertas* de Portugal se podía luchar contra el infiel y expandir la ley de Cristo y, por ende, "por vitórias ser louvado"[42], al mismo tiempo que se refrendaría la lealtad hacia la patria, a la cual la empresa capitaneada por Gama orilla a que "se enfraqueça e se vá deitando a longe"[43].

La tercera y última parte de la arenga del viejo está cifrada mayormente en términos de la máquina pagana. En las dos partes precedentes, el discurso del *velho do Restelo* echaba mano del relato de Adán para construir una semejanza entre la pérdida del paraíso, debido a la desobediencia y deslealtad hacia Dios, y el abandono de la patria, poniéndola –al mismo tiempo– al alcance de los enemigos musulmanes, por la codicia material. Así, pues, en la tercera parte los motivos sugeridos a través del pecado de Adán –ambición, desobediencia y deslealtad– se acentuarán en el marco de la tradición pagana clásica. De apostrofar a los tripulantes de la empresa portuguesa hacia Oriente, el viejo de Belém convierte su discurso en una imprecación. Maldice al primer hombre que tuvo la idea de construir una embarcación y hacerse a la mar y confía en que su alma sufre de las penas del infierno. La memoria de dicho hombre no debe ser cantada porque no es digno de gloria su invención: "te dê por isso fama nem memoria / mas contigo se acabe o nome e glória!"[44].

La discreción a la cual llamaba a los expedicionarios el *velho do Restelo* en la primera parte de la arenga se ve reflejada de manera inversa en la última parte del discurso. En él, el anciano alude a tres relatos de la tradición clásica –inscribendo su discurso en el tópico clásico de la maldición de la navegación[45]– cuyo común denominador es la

[41] Rêbelo Gonçalves, Francisco da Luz, *Disertações Camonianas*, cit. (n.11), p. 106.

[42] *Op. cit.,* 4.100, v. 8.

[43] *Op. cit.,* 4.101, v. 4.

[44] *Op. cit.,* 4.102, v. 7-8.

[45] Rebêlo Gonçalves, al igual que la edición comentada de *Os Lusíadas* realiza por Manuel de Faria e Sousa, en *Disertações Camonianas* realiza un detallado rastreo de los motivos clásicos contenidos en la *fala do Velho do* Restelo; desde

imprudencia, el desmedido impulso de la ambición y los desastrosos resultados. Prometeo, Faetón e Ícaro aparecen como epítomes, en sus respectivas circunstancias, de la siniestra profanación de las propias limitaciones humanas: "altos desejos"[46], en palabras de él mismo. Prometeo roba el fuego y se lo entrega a los humanos, lo cual trae consigo sólo desgracias: "fogo que o mundo em armas accendeu, / em mortes, em desonras (grande enganho!)"[47]. El cruce del umbral de lo humano hacia lo sobrehumano enfrenta al hombre con lo abominable de su pretensión, que va *contra natura*. Así, precisamente se califica cualquier intento de la malicia humana por ir más allá de su naturaleza y de los límites impuestos a ésta: "nenhum cometimento alto e nefando / por fogo, ferro, água, calma e frío / deixa intentando a humana geração"[48]. El viejo de Belém cierra su alocución lamentándose de la propensión de la progenie de Adán a caer víctimas de su ambición en profanaciones que sólo acarrean infortunios como los de los poco discretos Ícaro y Faetón: "Mísera sorte! Extranha condição!"[49].

Las maldiciones contra el proyecto de expansión marítima no son privativas del *velho do Restelo*. Las deprecaciones de Adamastor en el Cabo de Boa Esperança son un eco del discurso del viejo[50]. Es significativo que ambas tengan lugar en posiciones estratégicas dentro del poema. El discurso del viejo de Belém se articula a la salida de la expedición de Gama de tierras portuguesas –el inicio del periplo–, mientras que la arenga de Adamastor se da exactamente en el medio del poema, y del viaje mismo, y representa, asimismo, el cruce simbólico del

---

la *Ilíada* hasta los escritores latinos como Horacio. Afrânio Peixoto en el capítulo VII de *Camões. Ensaios camonianos*, tras hacer un recuento histórico de la crítica del episodio, se enfoca también en el estudio de la *imitatio* en el la *fala do velho do Restelo*. Detalladísima lista de los motivos clásicos y sus fuentes en el discurso del viejo de Belém se pueden encontrar en *Epifânio Dias e as fontes d'Os Lusíadas.* Se deslinda la cuestión de la *imitatio* canto por canto del poema camoniano y hay, incluso, referencias a los versos específicos de las fuentes aludidas.

[46] *Op. cit.,* 4.103, v. 8.

[47] *Op. cit.,* 4.103, v. 3-4.

[48] *Op. cit.,* 4.104, v. 5-7.

[49] *Op. cit.,* 4.104, v. 8.

[50] Al gigante Adamastor, Quint, significativamente, lo asocia con una resistencia al imperialismo portugués: "Camões' monster, born of the initial encounter of Portuguese imperialism and its native subjects, is the first in a line of specters haunting Europe" (p. 125).

umbral hacia un horizonte vedado a todos los humanos, antes de la irrupción de las carabelas portuguesas. De allí que el gigante Adamastor estalle en querellas sobre la violación de estas barreras impuestas a los hombres: "Ó gente ousada, mais que quantas / no mundo cometeram grandes cousas [...] /os vedados términos quebrantas, / e navegar meus longos mares ousas, / que eu tanto tempo há já que guardo e tenho, / nunca arados d'estranho ou próprio lenho"[51]. El allanamiento que perpetran las naves portuguesas a partir de ese punto es la profanación *insana* que recuerda a Faetón, Ícaro y Prometeo, el acto *contra natura* del cual advertía el viejo de Belém en su lamento y que Adamastor cifra de la siguiente manera: "pois vens ver os segredos escondidos /da natureza e do úmido elemento, / a nenhum grande humano concedidos"[52].

El cruce del umbral, sin embargo, conllevaría las muertes, las tormentas y demás desgracias sobre las cuales había advertido el anciano de Belém a la expedición. Adamastor se encarga de profetizar a la tripulación los infortunios que habrán de sufrir personajes notables de Portugal en su paso hacia el Oriente, cumpliéndose así, el hado que el viejo había avizorado. Inmediatamente después, Gama confiesa su deseo porque tales cuitas futuras no acaecieran –"a Deus pedi que removesse os duros / casos, que Adamastor contou futuros"[53]. Si las advertencias del *velho do Restelo* habían encontrado correspondencia en las imprecaciones y agüeros de Adamastor, Camões encuentra la manera de contestar ambas alocuciones antiexpansionistas con el discurso profético de Thetis que cierra la epopeya. En ella no sólo se compensan las pérdidas futuras –vaticinadas por el gigante– con un porvenir glorioso para el imperio portugués, sino que se anula, de manera *sui generis*, la dura crítica contra la expansión marítima exteriorizada por el *velho do Restelo* como pura consecuencia de la codicia material.

Camões contrarresta la motivación material de las exploraciones a Oriente legitimando las pretensiones lusitanas y su presencia en Asia con un mito cristiano: el de *São Tomé*. La predicación de Santo Tomás justificaba la navegación de Portugal hacia Oriente, a la vez que lo hacía continuador de su obra cristiana interrumpida a causa de su martirio. De igual modo, la imagen de dicho santo como navegante resemantiza la práctica de la navegación porque la redime. Así, a través de Santo Tomás

[51] *Op. cit.,* 5.41, v. 1-8.
[52] *Op. cit.,* 5.42, v. 1-3.
[53] *Op. cit.,* 5.60, v. 7-8.

deja de verse a la navegación como principio de desgracias, para concebírsela como restauradora del orden y de la luz de la verdadera religión: "Chegado aqui, pregando e junto dando/ a doentes saúde, a mortos vida, / acaso traz um dia o mar, vagando, / um lenho de grandeza desmedida"[54]. Al ponerse bajo el brazo protector de Santo Tomás –"[Tomé] Pedimos-te que a Deus ajuda peças / com que os teus Lusitanos favoreças"[55]–, la empresa de expansión marítima portuguesa legaliza sus pretensiones temporales situándolas en el espacio espiritual (el favorecimiento de la expansión de la fe) al tiempo que la navegación pasa de ser concebida como una empresa movida por la codicia a un acto cristiano piadoso. Los portugueses eran ya "mandados de Deus"[56]. No obstante, al mismo tiempo, Camões pone en boca de Thetis una reprensión contra aquellos portugueses cuyas acciones se distanciaban de las previstas en el marco del *patronazgo* de Santo Tomás: "Dizei: se sois mandados, como estais / sem irdes a pregar a santa Fé?"[57]. Haciendo, pues, una apresurada transición –"Mas passo esta matéria perigosa"[58]– para continuar con la descripción del orbe, Thetis lanza una aguda pregunta que se queda en el aire: "Olhai que, se sois Sal e vos danais / na pátria, onde profeta ninguém é, / com que se salgarão em nossos dias / (Infiéis deixo) tantas heresias?"[59]. De esta manera, tomando como referente una parábola del evangelio de San Mateo 5:13, Camões posa una mirada de escepticismo sobre la calidad moral de quienes se embarcaban en la empresa de conquista, justificada como continuación de la obra de Santo Tomás y, al mismo tiempo, parecería urgir a un examen crítico sobre la fragilidad de la legitimación portuguesa a través de la religión.

II

En 1578, seis años después de la publicación de *Os Lusíadas* (1572), aparecería la segunda parte de *La Araucana*. En ella, como ha señalado James Nicolopulos, se lee a un Ercilla *distinto* que ha introducido en su poema considerables modificaciones estilísticas y de

[54] *Op. cit.,* 10.110, v. 1-4.
[55] *Op. cit.,* 10.118, v. 7-8.
[56] *Op. cit.,* 10.119, v. 2.
[57] *Op. cit.,* 10.119, v. 3-4.
[58] *Op. cit.,* 10.120, v. 1.
[59] *Op. cit.,* 10.119, v. 5-8.

contenido como respuesta, en parte, a la buena acogida que la epopeya de Camões había logrado en la península, la cual le había valido el título de *príncipe de los poetas de España*:

> [A] careful study of imitation in Part II of the *Araucana* strips away the veils that since the seventeenth century have obscured the central engine of an intense imperialist, colonialist, and poetic rivalry [con Camões y *Os Lusíadas*] that drives the often disputed and misunderstood change in the approach between Parts I and II of the *Araucana*[60].

Lo anterior elucidaría, entonces, los ecos camonianos que son apreciables en la segunda y tercera parte del poema épico de Ercilla, construidas en el marco de una rivalidad tanto poética como dinástica con Camões, en tanto poeta de Portugal.

Precisamente, el episodio del martirio de Galbarino, sus subsiguientes apariciones y su arenga contra la conquista son bastante significativos si se los estudia a la luz del discurso del *velho do Restelo* camoniano. La relación dialógica entre ambos textos ya la había señalado Oliveira e Silva cuando afirma que el episodio de Galbarino: "vem complementar e acentuar a conhecida contra-argumentação do velho do Restelo [...] deconstrói [Ercilla] através do discurso do bárbaro Galbarino, o alibi religioso da evangelização e a ideologia social do desinteresse"[61]. Si la arenga del anciano de Belém advertía de las desgracias que entrañaba la navegación para los expedicionarios mismos y, por extensión, la deslealtad para con Dios y la patria; el discurso que Ercilla pone en boca de Galbarino muestra los efectos aciagos de la expansión marítima en los pueblos *encontrados* en las nuevas tierras.

A diferencia del viejo de Camões, la perspectiva que el indígena exterioriza no se encuentra constreñida en una sola arenga, sino que está diseminada en cuatro cantos: XXII, XXIII, XXV y XXVI. Tanto en el

[60] Nicolopulos, James, *The Poetics of Empire in the Indies: Prophecy and Imitation in La Araucana and Os Lusíadas*, University Park, Pennsylvania State U Press, 2000, p. 17.

[61] Oliveira e Silva, Luis, *Ideologia, retórica e ironia n'Os Lusíadas*, Lisboa, Salamandra, 1999, p. 218.

canto vigésimo segundo como en el vigésimo sexto la voz del mapuche[62] se eleva contra los españoles reivindicando y subrayando la valentía araucana, a consecuencia de la mutilación de sus manos (canto XXII) o mientras maldice la victoria española, animando a la muerte a otro cacique y congraciándose ante el advenimiento de la suya propia (canto XXVI). El canto vigésimo quinto retrata a un Galbarino enardecido de belicosidad, en medio de la batalla, animando –*sargenteando*– a sus compatriotas. En el canto vigésimo tercero, por su parte, Galbarino habrá de dirigirse a un vacilante senado araucano intimidado por las armas españolas. Este último discurso es especialmente importante porque en él deslegitima la empresa de la conquista, desvelando sus motivaciones materialistas.

A la luz de la figura del *velho do Restelho* lo que resalta en Galbarino es su juventud –*mozo* lo llama Ercilla[63]–, la cual quizá podría poner en detrimento la autoridad moral y calidad de juicio del mapuche: "que por ser animoso y atrevido / el audaz Galbarino era llamado"[64]. Sin embargo, a pesar de no gozar de la ancianidad de Colocolo o la del viejo de Belém, la probidad en la persona de Galbarino jamás se pone a discusión en la narración de Ercilla, quien aparece como testigo del comportamiento honrado del indio en las alocuciones que el mapuche dirige contra los españoles. Así, Ercilla asienta que tras la retirada de Rengo ante la avanzada enemiga, se capturó a Galbarino "que mucho se alargó del bando amigo"[65]; es decir, que el indígena se había aventurado a acercarse demasiado al campo español para luchar contra los europeos de manera valerosa.

La autoridad moral de Galbarino proviene, entonces, de una vehemente valentía que evidencia su firme sentido de la honra, el cual es presentado por Ercilla como incuestionable, ya que, como afirma Pastor, "el valor es el centro de la de la filosofía araucana. Toda forma de honor y toda conciencia de la propia identidad se centra en él"[66]. Quizá sea

[62] Utilizo el vocablo "mapuche" en todo momento como sinónimo de "araucano".

[63] Ercilla, Alonso de, *La Araucana*, Isaías Lerner, ed., Madrid, Cátedra, 2002, 23.3, v. 8.

[64] *Ibid*., 22.54, v. 3-4.

[65] *Ibid*., 22.45, v. 4.

[66] Pastor Bodmer, Beatriz, *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, Hanover, Ediciones del Norte, 1988, p. 367.

sintomático de ello el nombre mismo del indígena. Tal vez sea el de Galbarino uno de los nombres inventados por Ercilla, como lo fueron el de algunas armas indígenas, según refiere Lerner: "las necesidades de la épica […] no impedían, por lo demás mezclar palabras extranjeras o nuevas en el texto, [lo que]obligó a dar nombres castellanos, por ejemplo, a las armas indígenas"[67]. El vocablo *galbarino* –tal y como lo escribe el poeta– podría leerse como un eco de *albar*, que según el *Diccionario de Autoridades* se aplica a "cualquier cosa que tiene color blanco, distinguiéndose de su especie por él". Lo blanco denotado en el nombre de Galbarino sería un símbolo de su probidad moral y de la integridad de su honra[68]. De hecho, en el canto vigésimo sexto, momentos antes de morir colgado, Galbarino reprende a un cacique araucano que, acobardado ante la inminente muerte, vacila ante los españoles. La reprensión de Galbarino hacia el otro cacique acentúa el estigma que conllevaría para el pueblo araucano la acción de acobardarse. La araucanía es, significativamente, aludida en términos de blancura: "Pusilánime, mezquino, / *deslustrador* de la progenie *clara*, / ¿por qué a tan gran bajeza así te mueve, / el miedo torpe de una muerte breve?"[69].

La conservación de su honra guerrera habría de seguir intacta en Galbarino hasta su muerte. Así, cuando en el canto vigésimo segundo se lo captura y se decide aplicar en él un "ejemplar castigo"[70] cercenándole ambas manos, el cacique indígena no sólo demuestra un valor superlativo –"sin torcer ceja ni arrugar la frente"[71]–, sino que sorprende a los españoles al mostrar sagacidad y juicio. Galbarino exige ser degollado –él mismo coloca su cabeza en el tronco patibular – porque recela poder ser utilizado para beneficio de la causa española: "Y si pensáis sacar algún provecho / de no llegar mi vida al fin postrero, / aquí, pues, moriré a vuestro despecho, / que si queréis que viva, yo no quiero"[72]. Encamina, así, su cuerpo mutilado hasta Andalicán donde habrá de dirigirse a un intimidado senado mapuche, el cual se representa como tentado a

[67] Lerner, Isaías, "América y la poesía épica áurea: la versión de Ercilla", *Edad de Oro* 10 (1991), pp.125-40, p. 136.

[68] De hecho, Quint señala que, quizá, el personaje de Galbarino sea uno de los personajes inventados por Ercilla: "a fictional composite of several historical figures, [who] takes over center stage" (p. 102).

[69] *Op. cit.,* 26.35, v. 5-8, el énfasis es mío.

[70] *Op. cit.,* 22.45, v. 6.

[71] *Op. cit.,* 22.46, v. 6.

[72] *Op. cit.,* 22.48, v. 1-4.

capitular ante los ofrecimientos españoles: "cuál, por mostrar valor, facilitaba / cualquier dificultoso inconveniente"[73]. Es entonces cuando Galbarino utiliza su cuerpo como testimonio de la crueldad de los españoles –"the testimony of his bloody stumps"[74]–y, sobre todo, como instrumento para arengar a los araucanos a la lucha, para volver a despertar en ellos la bravura: "¿cómo agora en las propias posesiones / unas bastardas gentes estranjeras / os vienen a oprimir y conquistaros, / y tan tibios estáis en el vengaros?"[75].

El mensaje de Galbarino, al igual que el del viejo de Belém intenta hacer *entrar en razón* a los suyos: "Volved, volved en vos"[76]; sin embargo, los razonamientos y los motivos son diferentes. Mientras que el *velho do Restelo* maldice a la fama como instigadora de empresas codiciosas y origen de desgracias, el indio Galbarino se sirve de ella para –hiriendo el orgullo araucano– instar a su pueblo a recuperar el honor guerrero que detentaban los mapuches en el Arauco antes de la llegada de los españoles: "Considerad, soldados, pues, la gloria / que os tiene aparejada la ventura / y el gran premio y *honor* que, como digo, / un tan breve trabajo trae consigo"[77]. Para Camões, la deslealtad de Adán había apartado al hombre de una *idade d´ouro* y, tiempo después, la navegación amenazaba con apartarlo de su patria y de Dios al orillarlo a una guerra vana por la codicia en las tierras de Oriente. En boca de Galbarino, Ercilla utiliza el recuerdo de una *edad de oro mapuche* para instar a los indígenas a retomar las armas y pelear para recuperar el respeto que poseían en aquella época en que eran señores del Arauco: "¿Qué provincia hubo ya que no tremiese / de vuestra voz en todo el mundo oída, / ni nación que las armas no rindiese / por temor o por fuerza compelida[?]"[78]. Galbarino evoca la imagen de Faetón (presente en la arenga del *velho do Restelo*) y la utiliza como imagen preventiva de la posible debacle araucana si las fuerzas de éstos no fueran mostradas en batalla: "arribando a la cumbre porque fuese / tanto de allí mayor vuestra caída, / y al término llegase el menosprecio / donde de los pasados llegó el precio?"[79]. El anciano

[73] *Op. cit.,* 23.5, v. 4-5.

[74] Quint, David, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton U. Press, 1993, p. 101.

[75] *Op. cit.,* 23.7, v. 5-8.
[76] *Op. cit.,* 23.12, v. 1.
[77] *Op. cit.,* 25.39, v. 5-8, el énfasis es mío.
[78] *Op. cit.,* 23.10, v. 1-4.
[79] *Op. cit.,* 23.10, v. 5-8.

camoniano en el contexto portugués había utilizado la imagen de Faetón para disuadir a sus compatriotas de la campaña de exploración marítima, entendida como un proyecto estéril, fútil.

El alcance que tiene la arenga de Galbarino no emana de su carácter de anciano respetable y sabio debido a la experiencia (como en el caso del viejo camoniano), sino de un inquebrantable sentido del honor guerrero y de la presentación del propio cuerpo como testimonio persuasivo de los "embustes, tratos y marañas"[80] de los españoles. De esta forma, en el canto vigésimo quinto se aprestará a la batalla con "troncados brazos […] las llagas aún sangrientas amostrando"[81], pero también, y esto es esencial, "encendiendo en furor los corazones / con muestras eficaces y razones"[82]. Son, precisamente, sus razonamientos los contribuirán a desarticular la justificación de la presencia española en aquellas tierras. Así, en la arenga dirigida al senado mapuche, Galbarino asienta que el único móvil de la navegación española a tierras araucanas ha sido la ambición del oro: "que la ocasión que aquí los ha traído / por mares y por tierras tan estrañas / es el oro goloso que se encierra / en las fértiles venas desta tierra"[83]. Galbarino coincide con el anciano de Camões al señalar la carrera aurífera como motor de las conquistas. Asimismo, el indio mapuche no tiene empacho en señalar a la evangelización como un puro fingimiento que encubría la sed española por los metales preciosos: "es un color, es apariencia vana / querer mostrar que el principal intento / fue el estender la religión cristiana / siendo el puro interés su fundamento"[84]. La maldición de la codicia como fundamento de la expansión imperialista coincide con la reprobación que hace el *velho do Restelo* en *Os Lusíadas*. Hay, incluso, alusiones lexicales al texto de Camões cuando, por ejemplo, Galbarino tilda de *adúlteros*[85] a los españoles para evidenciar su baja condición moral.

La arenga ante el senado se cierra con un vehemente llamado de Galbarino a continuar la lucha contra los enemigos ibéricos. Hay aún esperanza en la victoria: "el pecho firme y ánimo invencible / allana y facilita aún lo imposible"[86]. Sin embargo, tras los hechos de armas la

[80] *Op. cit.,* 23.12, v. 2.
[81] *Op. cit.,* 25.35, v. 3-4.
[82] *Op. cit.,* 25.35, v. 7-8.
[83] *Op. cit.,* 23.12, v. 5-8.
[84] *Op. cit.,* 23.14, v. 1-4.
[85] *Op. cit.,* 23.13, v. 8.
[86] *Op. cit.,* 23.14, v. 7-8.

suerte favorecerá a los españoles. Galbarino, sin embargo, no dejará de instar a sus coterráneos a entregarse a la muerte, cuando la victoria ya no era posible. Las razones que aducirá para enardecer el ánimo bélico de los araucanos hacia el canto vigésimo quinto habrían de reforzar la deslegitimación de la conquista española. El horizonte que se les ofrecía a los indios era el de la esclavitud más deshonrosa y la ignominia: "la ley perece y libertad se atierra, / quedando al duro yugo sometidos […] pues con las brutas bestias siempre uñidos, / habéis de arar y cultivar la tierra, / haciendo los oficios más serviles/ y bajos ejercicios mujeriles"[87]. El canto vigésimo sexto constata la derrota araucana en la batalla en la cual Galbarino animaba a los guerreros mapuches. Cuenta el Ercilla del poema que, reconociendo a Galbarino entre los sobrevivientes lo quiso salvar "alegando / haberse a nuestro ejército venido"[88], pero el indio mismo hizo saber a los demás españoles –mostrando con arrogancia sus muñones– que era el cercenado fugitivo: "él luego los brazos levantando / que debajo del peto había escondido, / mostró en alto la falta de las manos / por los cortados troncos aún no sanos"[89]. El acto de salvación de Ercilla significaba una salida deshonrosa para Galbarino porque, por un lado, se fundamentaba en la mentira y, por otro lado, porque lo regresaba a una posición de sujeción, de la cual se había librado huyendo sangrante en el canto vigésimo segundo. La altura moral de la que se había demostrado poseedor Galbarino alcanza su apoteosis con su muerte, a la cual enfrenta de manera altiva y digna, anunciando la resistencia aguerrida de su pueblo hasta el final: "que aunque los fieros hados variables, / trastornen la araucana monarquía, / muertos podremos ser, mas no vencidos / ni los ánimos libres oprimidos"[90].

A la luz del comportamiento ignominioso de los ibéricos, la gran ironía que Ercilla imprime a través del comportamiento de Galbarino descansa en una paradoja simbólica: la de la integridad moral en la incompletitud corporal, producto ésta última de las acciones deshonrosas de los soldados españoles. Con un cuerpo *incompleto*, Galbarino hace consciencia en su pueblo sobre la importancia del honor guerrero y logra encender la llama de la lucha por la libertad que habrá de mantenerse hasta el final de la epopeya. Galbarino representa la honra guerrera de los araucanos, contrapuesta a la actuación deshonrosa de los españoles en la

[87] *Op. cit.,* 25.38, v. 2-8.
[88] *Op. cit.,* 26.23, v. 3-4.
[89] *Op. cit.,* 26.23, v. 5-8.
[90] *Op. cit.,* 26.25, v. 5-8.

guerra: "los araucanos […] representan precisamente todo aquello que los españoles han dejado de ser, y son la encarnación misma de todas las virtudes que los españoles han acabado por traicionar"[91].

No obstante, no debe olvidarse que ante tan audaces críticas contra los españoles y el proyecto imperialista a través de la actuación y discurso de Galbarino, la voz poética (la del Ercilla del poema) les opone rápidamente la narración de un portento y, por medio de él, reafirma la viabilidad del Imperio español a través de la relación de una profecía. Me refiero a los sucesos de la cueva del mago Fitón. Ramona Lagos detecta que, por lo general, se intercalan narraciones digresivas (principalmente interludios amorosos) tras hechos de armas discutibles para la gloria española. En este caso, aunque no se trate de un interludio amoroso, la aparición del hechicero en la narración tiene lugar tras un acontecimiento sumamente deshonroso, como todos los que requieren ser seguidos de relaciones digresivas:

> [E]stán [los episodios digresivos] en relación directa con experiencias que destruyen la paridad bélica, con situaciones que niegan el carácter de guerra justa entre españoles y araucanos, con acciones genocidas, con actos de traición y delación, con acciones en las que ha desaparecido la paridad militar, es decir, con batallas en que la diferencia entre armados-desnudos es visible ante la mirada crítica del narrador[92].

Así, es justamente después de la severa alocución de Galbarino ante el senado araucano (canto vigésimo tercero), donde éste desarticula la maquinaria legitimadora de la conquista española, cuando el Ercilla adquiere el primer plano de la narración y hace escapar al lector a una cueva en la más pura tradición de Virgilio, Lucano y Ariosto[93].

[91] Pastor Bodmer, Beatriz, *Discursos narrativos de la conquista,* cit. (en n. 66), p. 413.

[92] Lagos, Ramona, "El incumplimiento de la programación épica en *La Araucana*", *Cuadernos Americanos,* 238 (1981), pp. 157-91, p. 175.

[93] James Nicolopulos en *The poetics of empire in the Indies: prophecy and imitation in La Araucana and Os Lusíadas* analiza con detenimiento la cuestión de la *imitatio* presente en este episodio del poema de Ercilla a luz de Virgilio, Ariosto y Camões.

Posteriormente, entrega una descripción detallada del lugar y promete la narración de cuanto allí vio para el canto vigésimo cuarto. Es así como habrá de necesitar de todo un canto en el cual se detalla la visión de la batalla de Lepanto y, por ende, la cristalización de la *traslatio imperii* a favor de España, para desvanecer las críticas severas al proyecto expansionista puestas en boca del mapuche Galbarino:

> He [el Ercilla del poema] cheers on Spanish victories in the Old World (San-Quentin, Lepanto, the annexation of Portugal) about which he feels no similar moral ambivalence […] he distances and detaches himself from the killing fields in Chile[94].

Sin embargo, la salida desviacionista de Ercilla sirviéndose del mago Fitón se repetirá significativamente en el canto vigésimo sexto justo después de la muerte de Galbarino. Inmediatamente después del ahorcamiento del indio, el yo poético busca otra voz para emplazar en ella un breve discurso que redima de culpa o matice el acto de injuria de los españoles. Requiere de ella el que confirme la autorización de las acciones de los europeos por parte de la providencia divina (benevolencia que ya se había explicitado con la descripción del triunfo en Lepanto). Así, habrá de servirse de la voz de un araucano, precisamente; de un viejo sabio, cuyas palabras compensasen la injusticia del espectáculo del colgamiento. Así, dirá el viejo Fitón: "Que es orden de los cielos que padezca / esta indómita gente su castigo / y antes que contra Dios se ensoberbezca le abaje la soberbia el enemigo"[95]. Entonces, el yo de enunciación lírica evidenciando su objetivo desviacionista se da a la tarea de borrar la trágica imagen de los cuerpos colgados de Galbarino y los demás indios –"y los robustos robles desta prueba / llevaron aquel año fruta nueva"[96]– con la descripción morosa del jardín del mago, figurado en términos de un *locus amoenus*. Posteriormente, el viejo se prepara para mostrarle el orbe en el canto siguiente (vigésimo séptimo). En fin, pareciera como si al abrir la narración a un gran ángulo de visión, la voz poética continuara intentando minimizar la poderosa imagen de la muerte de los araucanos y recrentarse en su propósito laudatorio del imperio, pues, como afirma Lerner, el poema expresa:

[94] Quint, David, *Epic and Empire*, cit. (en n. 74), p. 181.
[95] *Op. cit.,* 26.43, v. 1-3.
[96] *Op. cit.,* 26.37, v. 7-8.

> una postura ideológica […] dentro del marco de los ideales políticos y principios éticos, que se identificaba con el poder imperial. *La Araucana* es, en uno de sus niveles de significación más importantes […] un texto panegírico y también apologético, es decir, político[97].

III

Si Ercilla neutraliza, en *La Araucana*, la crítica al proyecto imperialista –puesta en boca de Galbarino– con la inserción de episodios desviacionistas, que intentan opacar la denuncia del indio, en las *Soledades*, Góngora, distanciándose radicalmente de la matriz épica virgiliana, se opone al sueño imperial deconstruyendo y desvalorizando la saga ultramarina de los ibéricos en el marco de la decadencia imperial:

> The patriotic epic and the epic hero *per se* are no longer a genuine possibility for Góngora as an artist who writes in the midst of a growing sense of crisis and decadence in Spain and from a personal stance which is antagonistic to the ideology of Christian and national despotism which sustains the imperialist epics of the sixteenth century[98]

Las *Soledades* fueron publicadas en 1613, a relativa distancia de las obras precedentes, de las que Góngora fue lector. De hecho, Ares Montes afirma que hay un eco del episodio del viejo de Belém camoniano en el poema gongorino. Así, entre otras imitaciones o coincidencias interesantes, destacaría:

> [E]l discurso contra la ambición y las navegaciones que pronuncia el viejo de la *Soledad Primera*, vv. 360 y siguientes, episodio semejante al del viejo del Restelo (Lusíadas, IV, 94-104), tal vez los dos con un origen común en Horacio […] Góngora pudo muy bien haber

[97] Lerner, Isaías, "América y la poesía épica áurea", cit. (en n. 67), p. 127.

[98] Beverley, John R., *Aspects of Góngora's Soledades*, Amsterdam, John Benjamins B.V., 1980, p. 69.

sufrido la impresión del episodio camoniano y trasladarlo más tarde a las *Soledades*[99].

Las *Soledades* entrañan un problema bastante significativo para la cuestión que me atañe. Me refiero a la polémica que ha suscitado el género al cual pertenecen. Paul Julián Smith en *The Body Hispanic* entiende la naturaleza genérica de esta obra gongorina como un texto hermafrodita: un híbrido entre el género épico y el género lírico, los cuales desde la antigüedad clásica, han sido cifrados en términos excluyentes donde lo masculino (lo épico) no complementa, sino que se opone, por supremacía, a lo femenino (lo lírico): "this rhetoric of abuse is […] blindly and unknowingly gender based, Góngora's improper mixture of languages produces a *hermaphroditic* text"[100]. La disolución de la materia épica y su mezcla con las digresiones líricas, que apunta Smith, es sintomática del tratamiento que en Góngora habrá de darse al discurso imperialista.

La navegación había sido el detonante histórico de las epopeyas de Camões y Ercilla en cuanto a través de ella habían sido posibles los descubrimientos y, por ende, el engrandecimiento de los imperios ultramarinos ibéricos que dichos autores se habían propuesto ensalzar en sus epopeyas. Sin embargo, en el poema *hermafrodita* de Góngora se retoma el tópico de la navegación, pero se le da un giro semiótico que disminuye su altura épica. Así, si los naufragios y/o tormentas marinas (canto VI en *Os Lusíadas* y cantos XV y XVI en *La Araucana*) habían servido como contrapunto narrativo, en cierto sentido, para la glorificación final de las empresas ibéricas en Camões y Ercilla, en *Soledades*, el naufragio y vagabundeo del protagonista constituyen el centro mismo de la obra y la única acción narrada. Ya no se trata, como en *Os Lusíadas*, de cantar las "armas e os barões assinalados"[101], que con más valor del "que prometia a força humana […] entre gente remota

[99] Ares Montes, José, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1957, p. 35.

[100] Smith, Paul Julian, *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish*

American Literature, Oxford, Clarendon, 1989, p. 87.

[101] Camões, Luis Vaz de, *Os Lusíadas*, cit. (en n. 17), 1.1, v.1.

edificaram Novo Reino"[102]; ni tampoco de alabar, como en *La Araucana*, "el valor, los hechos, las proezas/ de aquellos españoles esforzados,/ que a la cerviz de Arauco no domada/ pusieron duro yugo por la espada"[103]. En *Soledades* Góngora se propone narrar los pasos erráticos de un náufrago por una geografía anónima en una temporalidad indeterminada: "Pasos de un peregrino son, errante, / cuantos me dictó versos dulce Musa / en soledad confusa, / perdidos unos, otros inspirados"[104]. El náufrago, a diferencia de los portugueses de Camões y los españoles de Ercilla, es un protagonista que no tiene ni iniciativa ni plan algunos. Desde el inicio –como señala Smith– se lo figura en términos de su belleza física y sirviéndose del mito de Ganímedes –mozo que había despertado el amor de Zeus y su subsecuente rapto al Olimpo–, se enfatiza su carácter de fragilidad de cortesano. Su periplo es un vaivén determinado por los personajes con quienes se encuentra, los cuales se caracterizan por vivir en un ambiente de rusticidad que la voz poética parece mirar con nostalgia. Las acciones, pues, no están encauzadas hacia un punto climático porque es la errancia del náufrago lo que determina el acaecimiento e ilación de las mismas. Si el eje de las acciones es anticlimático, el desenlace mismo de la obra se caracteriza por su carácter abrupto y por la sensación de inacabamiento. Ni se alcanza nada, en términos de hazañas épicas, ni se enaltece proeza alguna. Al contrario, frecuentemente la visión del protagonista –a quien los detractores de Góngora calificaron de siempre *mirón*– se detiene en motivos que quebrantan el *decorum* de la épica virgiliana: ejemplos de ellos son la exaltación al pavo, la breve narración de la historia de una cuchara o el idilio entre las cabras, entre otros. De hecho, señala Beverley, "the pilgrim senses his own destiny in archetypes of disaster brought on by excess of desire"[105]. Así, pues, frente a la exaltación y carácter de celebración de los hechos de armas de las metrópolis peninsulares en los nuevos territorios –en diferentes grados, eso sí– que se perciben en *Os Lusíadas* y *La Araucana*, *Soledades* valiéndose de un tono menor, no de uno grandilocuente o de cualquier otro que intente serlo, opone, ante dicho

[102] *Ibid*., 1.1, v. 6-8.

[103] Ercilla, Alonso de, *La Araucana*, cit. (en n. 63), 1.1, v. 5-8.

[104] Góngora y Argote, Luis de, *Soledades*, Madrid, Cátedra, 1979, v.1-4.

[105] Beverley, John R., *Aspects of Góngora's Soledades*, cit. (en n. 98), p. 67.

entusiasmo, el desengaño y una mirada retrospectiva crítica de la navegación y sus efectos funestos en la metrópoli[106].

Góngora retoma la idea de la edad de oro sugerida por Camões en *Os Lusíadas* ya no en términos del paraíso adánico del jardín del Edén, sino como la Arcadia bucólica que es la geografía en la que deambula su peregrino, según Beverley. En *Soledades* no se entiende a la edad de oro como aquella en cuyo tiempo se había forjado, a través de las armas, una respetabilidad bélica, como lo recuerda Galbarino a sus compatriotas en *La Araucana*, sino como la conformidad del hombre en una esfera de acción, ante cuyos límites hay respeto y ausencia de deseo por transgredirlos. La navegación contravenía lo anterior, por lo cual es concebida como origen de la ruina tanto material como humana, según lo testimonia un anciano serrano mediante un largo discurso testimonial (comprendido entre los versos trescientos sesenta y quinientos dos), que dirigirá al protagonista. La alocución del anciano es muy significativa a la luz de los discursos encomiásticos del imperio de las dos epopeyas ibéricas (*Os Lusíadas* y *La Araucana*) en la medida en que esta arenga constituye *per se* una "épica trágica en miniatura de la Conquista"[107]. Si la narración encomiástica de las hazañas ultramarinas de Portugal y de España constituía el centro y el eje de los poemas de Camões y Ercilla, el tratamiento de dicho tópico y la actitud hacia la navegación en las *Soledades* de Góngora contrastará con lo señalado en *Os Lusíadas* y *La Araucana*. En Góngora no hay exaltación alguna de la empresa ultramarina (condena tanto las expediciones españolas como la de Vasco da Gama), ni tampoco la referencia a ella posee la centralidad sémica que tiene el discurso de la navegación en *Os Lusíadas* a través de los hechos gloriosos de Vasco da Gama. Con respecto a la posición de ambigüedad que se destaca en el texto de Ercilla, en las *Soledades* la posición de rechazo a cualquier expansionismo marítimo es notable. Góngora reprueba la empresa ultramarina como intento execrable no sólo

[106] Lía Schwartz Lerner en "Quevedo junto a Góngora: Recepción de un motivo clásico" analiza la cuestión de la *imitatio* de los clásicos en la arenga del viejo serrano de las *Soledades* de Góngora, al lado de varios sonetos de Quevedo. Georgina Sabat-Rivers complementa el estudio de la *imitatio* en el discurso del anciano gongorino en su artículo "Interpretación americana de tópicos clásicos en Domínguez Camargo: la navegación y la codicia" al analizarlo como fuente para algunos episodios del mencionado poeta neogranadino en su poema heroico sobre la vida de San Ignacio de Loyola.

[107] Beverley, John R., Introducción a *Soledades*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 91.

sirviéndose del contenido del discurso puesto en boca del anciano querelloso y su tono anticelebratorio, sino también a través de la posición de dicha arenga en el cuerpo del poema y del contexto en el que ésta tiene lugar al interior del texto.

A diferencia del tiempo, lugar y posición en la narración en que tienen lugar la alocución del *velho do Restelo* y la denuncia de Galbarino, el discurso del viejo serrano en las *Soledades* acaece de manera azarosa en el devenir errático del peregrino. La arenga del anciano representa, pues, una digresión en el camino ya de por sí divagante de la narración. Su acaecimiento desentona con el aire festivo que interrumpe y es precisamente ese ambiente festivo que lo enmarca lo que lo marginaliza aún más: se sitúa entre dos episodios de regocijo: la observación del baile y canto de las serranas lo anteceden y, por otra parte, las bodas y los juegos pugilísticos, lo preceden. Tras dichas descentralizaciones de los temas de la navegación y el de la expansión ultramarinas en un poema que versa, justamente, sobre su reverso (el naufragio), el discurso del anciano gongorino responde reduciendo (restando altura épica) y minimizando la historia entera de la navegación y las expediciones de descubrimiento (las constriñe en unos cuantos versos) al figurarlas como una cadena de fracasos y desgracias *in crescendo*.

Ahora bien, si bien es cierto que la narración de la expansión marítima se hace en un tono anticelebratorio que recuerda la denuncia de Galbarino en *La Araucana*, el discurso del anciano serrano es bastante particular en su denuncia, debido a las circunstancias de vida del viejo. Su carácter rústico ha sido discutido por la crítica y, de hecho, según Jammes el serrano no es en realidad un campesino, sino "un mercader que, después de muchas desgracias, se ha refugiado en el monte, entre serranos y pastores, como el antiguo soldado (y noble perseguido) del episodio precedente"[108]. Así, si bien el discurso del viejo, al igual que el del mapuche Galbarino, es el testimonio de una víctima de los efectos de la navegación, las posiciones de ambas querellas son muy distintas. Galbarino y su pueblo son las víctimas de la expansión marítima en las tierras conquistadas –*víctimas pasivas* de la navegación, en ese sentido–, mientras que el viejo gongorino es una víctima paradójica: su victimización no viene a consecuencia de experimentar sobre sí la acción armada y el despojo (que supone la navegación para los *pueblos encontrados*), puesto que él mismo –en tanto mercader– formó parte de

[108] Jammes, Robert, Introducción a *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, p. 270.

los esfuerzos en la carrera ultramarina; de victimario ha pasado a víctima. Es una *víctima activa*. De allí su tragedia que él mismo abrevia en los tres versos que cierran su discurso: "en tan inciertos mares, / donde con mi hacienda / del alma se quedó la mejor prenda [su hijo]"[109]. En la anterior circunstancia trágica es importante hacer notar la manera en la cual, en el poema de Góngora, se invierten los referentes mitológicos referidos en *Os Lusíadas* para ilustrar las obstinaciones de la empresa ultramarina. Camões se sirve de Prometeo, Faetón e Ícaro para ilustrar no sólo la profanación de las limitaciones humanas en actos que iban contra la natura humana, sino que, a la vez, son actos que evidencian un alejamiento y desobediencia de la ley, de sus padres. En *Soledades*, en cambio, lo trágico radica en que ha sido el mismo padre quien ha impulsado y arrojado al hijo al abismo de la codicia, a la poca discreción. Con ello no sólo ha perdido sus bienes materiales, sino ha conllevado la interrupción de la progenie, columna de la patria, de cuya pervivencia temía el *velho do Restelo* a raíz de la empresa ultramarina. La deslealtad no va del hijo hacia el padre (como el mismo Adán, según se lo refiere en *Os Lusíadas*), sino del padre al hijo y el motivo de ella es, de nuevo, la codicia, que descoyunta los vínculos filiales y, por ende, pone en crisis la continuidad de la patria, sumiéndola en la ruina, en *soledades* como el título del poema gongorino.

La indicación de la codicia en *Os Lusíadas* y *La Araucana* como motor de la carrera de expansión marítima, se intensifica en *Soledades* al identificársela como figura alegórica regenteando las naves de los descubrimientos. De motor, pues, se convierte en piloto. Esta prosopopeya, no obstante, contribuye a deshumanizar la empresa ultramarina al identificarla como una carrera movida no por ideales humanos (la religión, el imperio), sino como hidropesía de la ambición: la sed insaciable de acumulación material. De acuerdo con Schwartz Lerner, la alocución del viejo está estructura en cuatro partes, a las cuales tomaré como base de mi análisis: "1) imprecación al primer navegante y la navegación (v. 366-402); 2) la navegación en el momento de la enunciación (v. 403-412); 3) el primer viaje de Colón y subsiguientes descubrimientos (v. 413-498); 4) la circunstancia personal del serrano, la muerte de *su mejor prenda* y esperado rechazo de la navegación (v. 499-502)"[110]. La arenga del viejo está precedida por una puntualización, por

[109] *Op. cit.,* v. 499-501.

[110] Schwartz Lerner, Lía, "Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico" en

parte de la voz poética, de las condiciones materiales y sentimentales en medio de las cuales se origina el discurso. Se dice, así, que el anciano explota en llanto –"de lágrimas los tiernos ojos llenos"[111] –al reconocer las huellas del naufragio en la indumentaria del peregrino: "reconociendo el mar en el vestido / (que beberse no pudo el Sol ardiente / las que siempre dará cerúleas señas)"[112]. Inmediatamente después, se caracteriza al anciano en términos de elocuencia y gravedad. No es, como ya se había señalado, un ser un rústico, sino un *político* serrano, adjetivo que según Jammes evoca al espacio de la ciudad, la urbanidad y la cultura[113]. Las "canas graves"[114] del viejo avalarán el contenido de su discurso como receptáculo de la prudencia, ganada, eso sí, a expensas de la indiscreción que lo había hecho perder a su hijo y sus bienes materiales. Habla, pues, en tanto voz de la experiencia, para denostar a la navegación y reivindicar su aprendizaje de vida, es decir, exponer su propia experiencia. En palabras de Beverley, el anciano constituiría un testimonio fidedigno, al interior del texto, del fracaso del sueño de expansión imperial: "an epic hero withdrawn from the historical world of the epic, *fallen* through his failure and disillusion into pastoral"[115].

La sección uno del discurso es una maldición contra el primer hombre que realizó un acto de navegación y contra los mejoramientos técnicos de la industria naval, representados por la invención de la brújula, en el presente del *tempo* del poema. La voz del anciano impreca a la criatura que habría dado sustento al primer navegante, haciéndose eco de la recriminación que Dido le dirigía a Eneas mientras éste la abandonaba en Cartago[116]: "¿Cuál tigre, la más fiera / que clima infamó hircano, / dio el primer alimento / al que, […] primero / surcó, labrador fiero, / el campo undoso en mal nacido pino"[117]. La referencia no es gratuita porque instala en el discurso el tópico de la infamia en cuyo marco se inserta el acto de surcar los mares como origen de desgracias mayores que habrán de ser

---

Scwartz Lerner, Lía e Isaías Lerner, eds., *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, p. 322.

[111] *Op. cit.,* v. 360.
[112] *Op. cit.,* v. 361-3.
[113] Jammes, Robert, Introducción a *Soledades*, cit. (en n. 108), p. 270.
[114] *Op. cit.,* v. 365.
[115] Beverley, John R., *Aspects of Góngora's Soledades*, cit. (en n. 98), p. 67.
[116] Virgilio, *Eneida*, José Carlos Fernández Corte, ed., Madrid: Cátedra, 1989, 4, v. 523-28.
[117] *Op. cit.,* v. 366-71.

referidas a lo largo de la querella del anciano. Así, el artificio de aquel marino –la primera nave en surcar los mares– es figurado en términos de lo monstruoso como categoría de lo que profana las barreras vedadas a la humanidad. Góngora, sin embargo, va más allá y afirma que la invención de la navegación tuvo un efecto más funesto en las tierras que fueron *encontradas* gracias a esta, que el efecto que había tenido la introducción del caballo ideado por Odiseo (otra estructura de madera) en Troya: "Más armas introdujo este marino / monstro, escamado de robustas hayas, / a las que tanto mar divide playas, / que confusión y fuego / al frigio muro el otro leño griego"[118]. ¿Alude el viejo a América con la perífrasis *a las que tanto mar divide playas*? Posiblemente, puesto que la referencia a América habrá de explicitarse en la tercera parte de la alocución. Sin embargo, la profanación del espacio marítimo –que también apuntaba Camões en boca del *velho do Restelo*– para llegar a aquellas remotas playas no habría tenido lugar sin la aparición de la brújula. Es particularmente importante el hecho de que se le dediquen a la descripción de la entonces llamada *aguja de marear* y a su funcionamiento catorce versos[119], los cuales harán que este artilugio naval ocupe el lugar de cualquier garante metafísico de la empresa ultramarina (o sea Dios). Así, el anciano comenta que es en los poderes de la brújula, exclusivamente, en quien los marinos depositan su *fe* para sortear cualquier impedimento: "fiándose atractiva / del Norte amante dura, alado roble, / no hay tormentoso cabo que no doble, / ni isla hoy a su vuelo fugitiva"[120]. Al final, tras identificarse al fabricador del *primer leño* (Tifis, piloto en *Los Argonautas*), el anciano hace referencia al Palinuro virgiliano y asienta que durante los tiempos de ambos pilotos, la empresa marina respetaba su circunscripción a los límites del Mediterráneo (aludido como *estanque*), del cual el estrecho de Gibraltar es candado: "si bien por un mar ambos, que la tierra / estanque dejó hecho, / cuyo famoso estrecho / una y otra de Alcides llave cierra"[121].

Siguiendo el esquema propuesto por Schwartz, en la segunda sección del discurso las empresas navales de Tifis y Palinuro circunscritas a un espacio marítimo determinado, habrán de ser rebasadas por la audacia de un piloto más impío y ambicioso como ningún otro marino humano lo había sido hasta ese momento: la codicia como figura

[118] *Op. cit.,* v. 374-78.
[119] *Op. cit.,* v. 379-92.
[120] *Op. cit.,* 393-96.
[121] *Op. cit.,* v. 399-402.

alegórica. Así, en tanto piloto de la empresa ultramarina, la codicia no conoce límites, pues todo en ella es hiperbólico. Por ello, señala el viejo, ya no se trata de unas cuantas naves –"no de errantes / árboles"[122], navegando, sino de un ejército de ellas cuya intensa actividad abría tantos surcos de espuma en el mar que, metafóricamente, lo habían encanecido: "selvas inconstantes / al padre de las aguas Océano […] dejó primero cano, / sin admitir segundo / en inculcar sus límites al mundo"[123]. No sólo la quietud del mar es perturbada, sino también los límites del orbe, las tierras liminares, son mancilladas por la codicia que no admite que ningún otro propósito vaya a enseñorearse de dichos espacios del mundo que ella misma ha hollado. Con dichos antecedentes, la acción devastadora de la navegación se irá registrando *in crescendo* por la voz del viejo. En la tercera sección de su discurso son las tierras encontradas las que atestiguarán su impacto. De esa forma asienta, Góngora, en palabras del viejo, que la motivación de los descubrimientos era sólo la codicia y ningún "otro fin segundo de celo de religión o curiosidad"[124], según asentara Díaz de Rivas y, como ya se evidenciaba en la descripción de la brújula como único depositario de la fe de las expediciones ultramarinas.

La tercera sección es un largo apóstrofe a la codicia y a sus acciones siniestras en las tierras descubiertas, motivadas siempre por la ambición material. La historia de la navegación española inicia con la alusión a la expedición colombina, a la cual se representa como un acto de forzamiento de los límites del mundo, *acariciados* sólo por el Sol y el Mar. Así, se dirá que las tres naves "violaron a Neptuno"[125] y que hollaron las tierras occidentales, que son figuradas como un *locus amoenus*. A diferencia de la codicia que las pisotea, el sol, otrora, había dichas tierras recorrido besando: "besando [el Sol] le corre, en lecho azul de aguas marinas, turquesadas cortinas"[126]. Se retrata a la codicia como una sed insaciable, pues, detalla el anciano, ni la fiereza de los indios panameños –aludidos como gigantes caníbales, lestrigones– la hacen cejar en sus intentos: "sus banderas / siempre gloriosas, siempre tremolantes / rompieron los que armó de plumas ciento / Lestrigones el istmo, aladas

[122] *Op. cit.,* v. 403-4.
[123] *Op. cit.,* v. 404-12.

[124] Gates, Eunice Joiner. *Documentos gongorinos: los Discursos apologéticos de Pedro Díaz de Rivas; el Antídoto de Juan Jáuregui*, México, Colegio de México, 1960, p. 213.

[125] *Op. cit.,* v. 281.
[126] *Op. cit.,* v. 416-8.

fieras"[127]. Las banderas del imperio, movidas por la codicia, traspasan el istmo y se internan en el Pacífico. Es la expedición de Núñez de Balboa (1513), a quien la navegación por el Pacífico le redituará en riquezas materiales, representadas por las perlas y el oro: "le rindió no sólo / las blancas hijas de sus conchas bellas / más los que lograr bien no supo Midas / metales homicidas"[128]. En los versos siguientes se condenan también las otras expediciones por el Pacífico, en especial se apunta a la de Pizarro y su búsqueda de *Pirú*. Se alude, incluso, a las consecuencias nefastas de su ambición por el oro *homicida* que conllevaría las guerras civiles en la Nueva Castilla. Así, pues, opusiese tormentas y/o monstruos marinos con los consecuentes naufragios y muertes de los expedicionarios, el mar –denuncia Góngora– no logra frenar la ambición del oro en los españoles, quienes –a diferencia de las aves de rapiña– no se inmutan al ver las playas sembradas de osamentas: "no le bastó después a este elemento [el mar], / conducir orcas, alistar ballenas, / murarse de montañas espumosas / infamar blanqueando sus arenas / con tantas del primer atrevimiento señas / aun a los buitres lastimosas"[129]. La denuncia de la empresa española en América es categórica. Los españoles no sólo son deshumanizados, sino que, además de eso, a sus expensas de ellos, se enaltece a los buitres en detrimento de su calidad moral: los buitres se conmovían ante las víctimas de las empresas ultramarinas, mientras que los españoles no se perturbaban. Al contrario, la fiebre se reanudaba aún con más vehemencia. Cualquier otro propósito de los descubrimientos está ausente, mas no, así, la búsqueda del metal aurífero que recuerda la denuncia del propósito de la conquista por parte de Galbarino ("oro goloso") y las promesas de las "minas d'ouro" que aludía escépticamente el viejo de Belém en Camões, como motor de la expedición de Vasco da Gama.

La mención de Vasco da Gama no es improcedente, ya que en el discurso del anciano de *Soledades* se habla también de la empresa del portugués. Así, tras la referencia a la fiebre del oro en el Perú y, en general, de la navegación española en Occidente, el discurso del viejo se vuelca a condenar la expansión ultramarina de los portugueses en África y el Oriente. La transición, sin embargo, no es apresurada. Media entre la crítica a la navegación española y la crítica a la portuguesa otro apóstrofe a la codicia que dirige el anciano. En este apóstrofe la codicia es figurada

[127] *Op. cit.,* v. 422-4.
[128] *Op. cit.,* v. 431-4.
[129] *Op. cit.,* v. 435-440.

como Caronte, barquero que conducía las almas de los muertos por la laguna Estigia hacia el Hades. Recibía en pago una moneda de oro. De manera análoga, se queja el viejo, la codicia movía a españoles y portugueses a buscar el oro a expensas de su propia muerte. Ella, en cambio, en tanto embaucadora consumada, sorteaba toda muerte: "Tú, Cudicia, tú, pues, de las profundas / estigias aguas torpe marinero, / cuantos abre sepulcros el mar fiero / a tus huesos, desdeñas"[130].

El viejo inicia la alusión de la empresa de Vasco da Gama describiendo la barrera natural que los portugueses habían violado al navegar hacia Oriente; el que llamaría *cabo de Buena Esperanza*: "el promontorio que Éolo sus rocas / candados hizo de otras nuevas rutas"[131]. Sin embargo, el sujeto de dicha empresa es siempre la codicia, es a ella a quien siempre se dirige la condena del viejo: "doblaste alegre [el cabo de las tormentas], y tu obstinada entena / cabo lo hizo de esperanza buena"[132]. Es interesante la alusión a *entena* porque, a la vez que remite al mástil de las naves, también se refiere a la progenie, a la cual, en este caso, se identifica como los lusitanos. Venciendo todo tipo de presagios y desgracias y, gracias a la fe en el desarrollo tecnológico naval –"tantos luego astronómicos presagios / frustrados, tanta náutica doctrina"[133]–, la entena de los portugueses, al mando de la codicia, trasciende fronteras humanas y penetra en los territorios míticos vedados a los humanos, como las tierras del ave fénix en Arabia: "la aromática selva penetraste / que al pájaro de Arabia […] / pira le erige y le construye nido"[134]. No obstante, tanto en Arabia como en la India la búsqueda del provecho material es siempre la dominante: "los reinos de la Aurora al fin besaste / cuyos purpúreos senos perlas netas, / cuyas minas secretas / hoy te guardan su más precioso engaste"[135].

Posteriormente, aparece la vuelta al orbe por parte de la expedición Fernando de Magallanes (1519-1522), a quien había de costarle la vida. Por ello, el viejo retoma el mito de Faetón y su aciaga carrera en el coche solar de Apolo para subrayar la imprudencia del proyecto y el trágico fin de su capitán. Así, pues, estableciendo una analogía entre el mar y el Zodíaco celeste, se figura a la nave principal de Magallanes –la *Victoria*,

[130] *Op. cit.,* v. 443-6.
[131] *Op. cit.,* v. 447-8.
[132] *Op. cit.,* v. 451-2.
[133] *Op. cit.,* v. 453-4.
[134] *Op. cit.,* v. 461-5.
[135] *Op. cit.,* v. 457-60.

"glorïoso pino"[136]– como "émulo vago del ardiente coche"[137] recorriendo la superficie marina. La comparación, no obstante, apunta hacia la ironía. Góngora no se detiene allí a hablar del fatídico fin de Magallanes (lo hará versos más adelante), sino del destino de su carabela principal, cuyo nombre pomposo contrasta con su desdichada suerte en el fondo del Océano: "esta pues nave ahora / en el húmido templo de Neptuno / varada pende a la inmortal Memoria / con nombre de Victoria"[138]. La mirada irónica de Góngora se comprende aún mejor si se contrasta el fin de vituperio de la *Victoria* de Magallanes con el sueño triunfalista que Camões trazara antes de la salida de la expedicón de Vasco da Gama hacia Oriente: "Nas fortes naus os ventos sossegados / ondeiam os aéreos estandartes; / elas prometem, vendo os mares largos, / de ser no Olimpo estrelas, como a de Argos"[139]. Lejos de convertirse en una estrella como sí había sucedido con la nave de los argonautas, el hado de la nave capitana de Magallanes había sido el acabar en el vientre del mar, como muchos otros navíos ibéricos. Góngora vuelve sobre la suerte de Magallanes y se sirve del mito clásico de Diana y Acteón para enfatizar su muerte como resultado de su codicia insaciable. Así, figura al numeroso archipiélago filipino –sitio de la muerte de Magallanes– como la multitud de ninfas cazadoras de Diana, ante quienes Magallanes –en tanto Acteón– se siente atraído por la valiosa materia que emulan sus cuerpos: "escollos o de mármol pario / o de terso marfil sus miembros bellos"[140]. La paradoja que encierra la analogía gongorina desemboca en la ironía: el cazador, de riquezas en este caso, que termina siendo cazado por sus víctimas (la suerte que corre el ciervo en el que fue convertido ante los perros de caza de Diana, es equiparable a la muerte de Magallanes, según la refería Antonio de Pigafetta en *Primer viaje alrededor del mundo*: lanceado y flechado por los aborígenes embravecidos).

Tras la referencia a la muerte de Magallanes en sus intentos por hacerse de riqueza en la Especiería, la voz del viejo maldice a la ambición por las especias que nacen en aquellas islas como responsable del trastrocamiento de la prudencia y la sensatez que se esfumaron con la fiebre del proyecto ultramarino: "que cuanto en conocello tardó Roma [al

[136] *Op. cit.,* v. 467.
[137] *Op. cit.,* v. 468.
[138] *Op. cit.,* v. 477-80.
[139] Camões, Luis Vaz de, *Os Lusíadas*, cit. (en n.17), 4.85, v. 5-8.
[140] *Op. cit.,* v. 488-9.

clavo] / fue templado Catón / casta Lucrecia"[141]. La referencia a Catón y Lucrecia, según Beverley, apunta hacia la nostalgia por la austeridad de las costumbres, de la cual era epítome la vieja aristocracia romana (aquella de la época de la república)[142]. Como sinécdoque de todas ellas se refiere al clavo, pues, como "espuela sí del apetito"[143]; es decir de la codicia material, y se duele amargamente de haber caído presa de tal apetencia que le ha acabado la hacienda y muerto a su hijo:

> Se representan aquí los sentimientos propios de centenares de humildes familias andaluzas y castellanas, sentimientos que por supuesto no forman parte de la historia imperial de la época, sino de su intrahistoria cotidiana. Góngora quiza podria insertarse en una ideología radicalmente provinciana, de signo contrario a la de Quevedo, castellano militante y conservador[144].

El cierre del discurso del anciano funciona como una renuncia categórica a las tentaciones ultramarinas, alimentadas por la codicia y, a la vez, como el testimonio de un ciego que ha recobrado la vista, tal y como el *velho do Restelo* lo demandaba a la tripulación de Vasco da Gama en *Os Lusíadas*. Al apostrofar al náufrago protagonista de *Soledades* la alocución del anciano serrano adquiere el tono de una advertencia para el joven marino: "quédese, amigo, en tan inciertos mares, donde con mi hacienda / del alma se quedó la mejor prenda / cuya memoria es buitre de pesares"[145]. La imagen del recuerdo del hijo royendo las entrañas de la memoria del padre, como buitre de pesares, se conecta con el suplicio de Prometeo, cuyo hígado devoraba un águila diariamente como castigo por su osadía y deslealtad para con los dioses. Significativamente, la imagen podría ser una reminiscencia de otra que aparece en *Os Lusíadas* durante la despedida de los expedicionarios al Oriente. La imagen doliente, precisamente, es expresada por la voz de una madre que llora, entre la multitud, ante la fortuna impredecible del hijo que parte al lado de Vasco

[141] *Op. cit.,* v. 497-8.
[142] Beverley, John R., Introducción a *Soledades*, cit. (en n.107), p. 96.
[143] *Op. cit.,* v. 496.
[144] Rivers, Elias L., "Góngora y el Nuevo Mundo", *Hispania,* 75 (1992), pp. 856-61, p. 857.
[145] *Op. cit.,* v. 499-502.

da Gama: "por que de mim te vás, ó filho caro, / a fazer o funéreo enterramento, / onde sejas de peixes mantimento!"[146].

En *Soledades* ya no sólo la exaltación del imperio y la escritura de una epopeya son inviables, sino también la utilización elocuente de la lengua misma en su composición. Así, pues, el latinismo de Góngora en comparación con los influjos latinizantes de los versos de Ercilla y Camões dinamita la claridad de la *eloquentia* al anclarla en el laberinto de lo ambiguo y en el retorcimiento formal del barroquismo. El decir caótico de Góngora, ese *no decir*, es, pues, un significar beligerante: un decir deconstruyendo.

Si en el marco de la escritura de la gran epopeya de la edad moderna en la península ibérica fue mucho el entusiasmo que suscitó el encontrar en el poema de Ercilla a "el nuevo Ariosto" o en los versos de Camões a "el príncipe de los poetas de España" (según aparece en la edición de *Os Lusíadas* comentada por Manuel Faria e Sousa) o "nuevo Virgilio", el título conferido a Góngora –"el Homero español"– no podría ser más exultante ni más paradójico si se considera la naturaleza de sus *Soledades*. Así como fue creciendo la valoración que se dio a cada uno de estos poetas con respecto a los otros, paralelamente tuvo lugar una agudización en la actitud crítica hacia el proyecto imperialista de España (Ercilla) y Portugal (Camões) o de la Unión Ibérica (Góngora) en sus grandes obras: *Os Lusíadas*, *La Araucana* y *Soledades*. La arenga del *velho do Restelo* en *Os Lusíadas* desvelaba la dimensión poco piadosa de la expansión marítima lusitana derruyendo su justificación en la evangelización y subrayando, a la vez, el abandono y la deslealtad hacia Dios y la patria. El discurso del indio Galbarino en *La Araucana* mostraba los efectos funestos de la navegación en los pueblos *encontrados* por los europeos, exponiendo la incoherencia entre la justificación religiosa esgrimida y la explotación de los mapuches por los *encomenderos*. Sirviéndose de su probidad moral en un cuerpo incompleto, las denuncias del mapuche se encaminaban a subrayar la ilegitimidad de la presencia española en las tierras de la araucanía. En el contexto de una disolución y crítica al esquema épico virgiliano, la *antiepopeya* gongorina encamina los pasos perdidos del protagonista naufrago para hacerlo partícipe de las querellas de un serrano. Se trata de un viejo político exiliado en la sierra, antiguo mercader y ex entusiasta de la expansión ultramarina que él mismo habrá de reducir a un centenar de

[146] Camões, Luis Vaz de, *Os Lusíadas*, cit. (en n. 17), 4.90, v. 6-8.

versos. Así la épica naval de ambas naciones ibéricas que tanto Ercilla como Camões cantaron en sus poemas se verá cifrada en una empresa deshumanizada, origen de la ruina humana y material tanto de Portugal como de España. Si –como decía al principio–, desde siempre la percepción de la empresa ultramarina ibérica *hizo agua*, serían las *Soledades* gongorinas las habrían de terminar por sepultarla, en tanto tema prestigioso, en el marco dialógico que he entablado entre los fragmentos de los tres poemas estudiados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ares Montes, José, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1957.

Beverley, John R., *Aspects of Góngora's Soledades*, Amsterdam, John Benjamins B.V., 1980.

_____, Introducción a *Soledades*, Madrid, Cátedra, 1979.

Birmingham, David, *Historia de Portugal*, Cambridge, Cambridge U Press, 1995.

Camões, Luis Vaz de, *Os Lusíadas*, Barcelos, Companhia Editora do Minho, 1980.

Cardoso, José, *Epifanio Dias e as fontes d'Os Lusiadas*, Braga, Edições APPACDM Distrital de Braga, 1994.

Cortesão, Jaime, *A expansão dos portugueses no período henriquino*, Lisboa, Portugal, 1965.

Ercilla, Alonso de, *La Araucana*, Isaías Lerner, ed., Madrid, Cátedra, 2002.

Extremera, Nicolás y José Antonio Sabio, Introducción a *Los Lusiadas*, Madrid, Cátedra, 1986.

García Lorca, Federico, "La imagen poética de Góngora" en *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1966.

Gates, Eunice Joiner, *Documentos gongorinos: los Discursos apologéticos de Pedro Díaz de Rivas; el Antídoto de Juan Jáuregui*, México, Colegio de México, 1960.

Góngora y Argote, Luis de, *Soledades*, Madrid, Cátedra, 1979.

Greene, Thomas, *The descent from Heaven, a study in Epic Continuity*, New Haven y Londres, Yale U Press, 1963.

Jammes, Robert, Introducción a *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994.

Lagos, Ramona, "El incumplimiento de la programación épica en *La Araucana*", *Cuadernos Americanos*, 238 (1981), pp. 157-91.

Lerner, Isaías, "América y la poesía épica áurea: la versión de Ercilla", *Edad de Oro*, 10 (1991), pp. 125-40.

López de Gómara, Francisco, *Historia general de las Indias*, Barcelona, Iberia, 1965.

Madeira, José, *Camões contra a expansão e o Império: Os Lusíadas como antiepopeia*, Lisboa, Fenda, 2000.

Nebrija, Antonio de, *Gramática castellana,* Madrid, Cultura Hispánica, 1992.

Nicolopulos, James, *The Poetics of Empire in the Indies: Prophecy and Imitation in La Araucana and Os Lusíadas*, University Park, Pennsylvania State U Press, 2000.

Oliveira Marques, A.H. de. *História de Portugal*. *Dos origens ao Renascimento*, Lisboa, Presença, 1997.

Oliveira e Silva, Luis, *Ideologia, retórica e ironia n'Os Lusíadas*, Lisboa, Salamandra, 1999.

Pagden, Anthony, *The fall of Natural Men. The American Indian and the origins of Comparative Ethnology*, Cambridge, Cambridge U Press, 1992.

Pastor Bodmer, Beatriz, *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, Hanover, Ediciones del Norte, 1988.

Peixoto, Afrânio, *Camões. Ensaios camonianos*, 5ª edición, São Paulo, Lisa, 1981.

Quint, David, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton U Press, 1993.

Serrão, Joel y A.H. de Oliveira Marques, *Nova história da expansão portuguesa. A expansão quatrocentista*, Lisboa, Estampa, 1986.

Rêbelo Gonçalves, Francisco da Luz, *Disertações Camonianas*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1937.

Rivers, Elias L, "Góngora y el Nuevo Mundo", *Hispania* 75 (1992), pp. 856-61.

Sabat Rivers, Georgina, "Interpretación americana de tópicos clásicos en Domínguez Camargo: la navegación y la codicia", *Edad de Oro*, 10 (1991), pp. 187-98.

Schwartz Lerner, Lía, "Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico" en Scwartz Lerner, Lía e Isaías Lerner, eds., *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984.

Smith, Paul Julian, *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, Oxford, Clarendon, 1989.

Veríssimo Serrão, Joaquim, *Portugal e o mundo nos séculos XII a XVI*, Lisboa, Verbo, 1994.

Virgilio, *Eneida*, José Carlos Fernández Corte, ed., Madrid, Cátedra, 1989.

DINÁMICAS DE TRABAJO SEGÚN LA CRÍTICA GENÉTICA
LE PÈRE DE L'ÉCRITURE EST L'APRÈS ET NON L'AVANT

Almudena Marín Cobos
Universidad de Córdoba – Grupo PASO

PRESUPUESTOS TEÓRICOS

Adentrarse en el universo de la creación artística es tarea ardua, especialmente cuando se trata de textos clásicos de los que solo conservamos huellas parciales y en los que, además, el acceso al autor es obviamente inviable. Sin embargo, a través de los postulados de la crítica genética[1], es posible estudiar desde una perspectiva diferente el universo mental del escritor y, a través de él, el proceso de creación, rastreándolo no solo en el propio texto, sino también en los márgenes del libro, es decir, a través de los elementos periféricos que habitualmente no se tienen en consideración y que tan provechosos pueden resultar para la lectura del conjunto. Analizar el proceso de gestación desde esta perspectiva nos permite, así, examinar también la recepción y asimilación de la obra.

La crítica genética plantea una forma diferente de leer la realidad y de aproximarse a la historia literaria, concibiéndola desde una perspectiva diacrónica donde el proceso de escritura en su conjunto (incluida la recepción) es lo relevante. Tal proceso se superpone incluso a la figura del propio autor, que no debe resultar más que un referente temporal para el crítico y que adquirirá sentido al

[1] Resultan indispensables los postulados que anuncia Philippe Willemart (*Critique génétique: pratiques et théorie*, Paris, L'Harmattan, 2007) para establecer estas líneas de aproximación, que servirán a modo de metodología para emprender este trabajo. La cita que acompaña al título, de hecho, está extraída de la p. 231 de este estudio. Véase también el estudio de Louis Hay, *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, Jose Corti, 2002.

examinarla dentro del campo literario[2], ese espacio de lucha donde cada cual despliega sus armas de competición y estrategias varias para hacerse un hueco en el parnaso de las letras. Por esta razón, el texto no debe concebirse como algo cerrado, y la tarea del crítico consistirá así en reconstruirlo en sus diversas facetas, según las pautas que marquen sus "signos de vida". De hecho, son estas vidas consecutivas las que verdaderamente construyen la identidad del sujeto que escribe, y de ahí la distancia lógica que se establece entre la escritura *per se* y el autor que firma la última versión –cronológicamente hablando– de la obra.

La escritura, como señalaba Paul Valéry, es el "teatro de lo posible". Por ello, la crítica genética debe englobarlo todo: lo no publicado, lo impreso, lo editado más tarde. El investigador ha de involucrarse en la reconstrucción del proceso, en la búsqueda que ese proceso constituye y en el paradigma que el texto va definiendo paulatinamente. El escritor, por ser artífice y partícipe de esa causa, no pierde de vista el horizonte de recepción; ambos vectores –emisor y receptor– actúan como fuerzas socioliterarias que pugnan por formar parte del círculo social en que se inserta el texto en sí y el autor a través de su obra y esfuerzos (o estrategias). En efecto, todas las intervenciones que el escritor va trazando son las que, a través de los diferentes estadios de elaboración, configuran paulatinamente la figura del autor; se forja así su trayectoria autorial, con sus propias aportaciones, y asentada en los principios de originalidad, novedad y autoría –que desplaza ya a la antigua *auctoritas*[3].

[2] Para más información, remito a Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

[3] Esta serie de conceptos vinculados al par autoría – autoridad son tratados por P. Ruiz Pérez en el estudio *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora* (Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009), y también en *Entre Narciso y Proteo: lírica y escritura de Garcilaso a Góngora* (Vigo, Academia del Hispanismo, 2007). Incide particularmente en cómo la autoridad o *auctoritas* clásica queda desplazada por la autoría, es decir, por la huella personal del autor en cuestión; es una manera de marcar una distancia con respecto de lo precedente y, al mismo tiempo, de diferenciarse con respecto de lo contemporáneo –de sentar, en definitiva, las bases de una estética y unas líneas de trabajo propias.

El sujeto escritor, que entra en contacto con todo lo que le rodea según un sistema de relaciones previamente establecidas, dispone de su propio concepto de "escritura literaria", caracterizada por ser un trabajo que requiere un esfuerzo equivalente al producto que pretende ofrecer al público receptor. Ya desde la primera versión, el texto entra en un proceso de sublimación a través de la sucesión de versiones, borradores y añadidos –todo ello estrategias de autorrepresentación que permiten al autor implantar su rúbrica, sellar el texto con su propia firma. En el momento en que osa franquear los límites de la tradición, ofreciendo algo verdaderamente original, se produce la creación de un nuevo campo literario que gira en torno a él (más bien, en torno a su trabajo), en el que solo él actúa como agente que sienta las bases de disposición y funcionamiento del mismo.

Por ello, como el texto se le presentará al crítico como un conjunto de lógicas entrelazadas, habrá que trabajar con el producto manuscrito y/o impreso no desde una perspectiva cronológica, como si existiera una evolución lineal en el trabajo, sino comenzar por la versión publicada, que es la que impone su sello particular al resto. A partir de ahí, no será difícil profundizar en los conceptos de fabricación y elaboración, bases del progreso que presenciamos. Asimismo, tendremos que tener en cuenta que la noción de "texto modelo" o "texto ideal", tal y como lo concebía la crítica textual, no existe; la versión que más le interesa al crítico según la genética textual es aquella que muestra o que está más próxima a la última voluntad del autor –que será, claro, el resultado de todas las intervenciones realizadas en el texto y que le darán un forma determinada, específica y distintiva.

Todo este proceso de creación lógica, que contribuirá positivamente en la forja de la identidad (o identidades) del autor, podría resumirse de la siguiente manera: tras una primera fase de observación en la que la pulsión de escribir se mezcla con la memoria, el escritor (*scripteur*) comienza con la transmisión de las informaciones seleccionadas; así, en última instancia, esas elecciones y esas decisiones tomadas son las que van transformando y delimitando la labor no ya del escritor, sino más bien del autor (*auteur*), constituyendo así lo que se ha dado en llamar la "constelación de la escritura", es decir, el conjunto de factores que

participan de ella y que el crítico no debe, bajo ningún concepto, soslayar.[4]

UN CASO PARTICULAR

Teniendo en cuenta esta base teórica, resulta interesante aplicarla a cómo se configura la escritura o ese "teatro de lo posible" en el ejemplo concreto de Francisco de Trillo y Figueroa (1618/1620-¿1680?). Aunque no pretendo detenerme en datos biográficos[5], sí esbozo una serie de trazos personales que responden a un perfil autorial determinado y que nos servirán como referente a la hora de enfrentarnos a los textos y, sobre todo, a cómo sus diversas

[4] Llegados a este punto, es conveniente revisar, aunque brevemente, cómo se produce ese cambio de estatus hacia la figura del autor, pues éste solo es posible tras un complejo proceso de escritura. P. Ruiz Pérez desarrolla este tema en su estudio ya citado (2009), y para ello se remite a las populares palabras de Cervantes en el prólogo de sus *Novelas Ejemplares*: "las engendró mi ingenio, las parió mi pluma y van creciendo en los brazos de la estampa". El proceso, visto así, queda mucho más claro: la reelaboración de un texto en perspectiva editorial, es decir, con vistas a la imprenta, conlleva la incorporación de la conciencia autorial y es donde cabe hablar de rúbrica, de sello personal. A este respecto, la crítica genética se resuelve como una herramienta excepcional en tanto que coadyuva de forma determinante en la reconstrucción del proceso.

[5] Para más información, remito a los clásicos estudios de Antonio Gallego Morell, *Francisco y Juan de Trillo y Figueroa*, Granada, Universidad de Granada, 1950; (ed.), *Obras completas de Francisco de Trillo y Figueroa*, Madrid, CSIC, 1950; *Estudios sobre poesía española del primer siglo de oro: la escuela de Garcilaso, el andaluz Fernando de Herrera, la escuela de Góngora, Pedro Soto de Rojas, Francisco de Trillo y Figueroa*, Madrid, Ínsula, 1970. Recientemente Pedro Ruiz Pérez ha actualizado la entrada sobre el autor en el *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII* (Pablo Jauralde Pou, (dir.), Madrid, Castalia, 2010), pp. 527-532. Además, el profesor Ruiz ha llevado a cabo una serie de trabajos parciales sobre el autor: "El sistema de los géneros poéticos en Francisco de Trillo y Figueroa", *Glosa*, 2 (1991), pp. 289-306; "El poema heroico del Gran Capitán de Trillo y Figueroa. Un texto inédito para la historia de la épica y la poética culta del siglo XVII", *Angélica*, 5 (1993), pp. 105-112; "El poema panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de una poética gongorina", en *Hommage à R. Jammes*, III, Anejos de *Criticón*, 1 (1994), pp. 1037-1049; "Una proyección de las *Soledades* en un poema inédito de Trillo y Figueroa", *Criticón*, 65 (1995), pp. 101-177; "La poética de la erudición en Trillo y Figueroa", *La Perinola*, 7 (2003), pp. 335-366.

prácticas autoriales se revelan en ellos. Trillo y Figueroa, de origen gallego, se inmiscuyó pronto en los círculos socioliterarios granadinos y andaluces a través de su participación en justas y academias y, además, gracias a las relaciones que supo mantener con la oligarquía local andaluza –y las dedicatorias de muchos de sus textos dan buena cuenta de ello. Obviamente, todo esto contribuyó a que el autor tuviera una visibilidad pública importante, es decir, a que se creara una imagen de cara al receptor inmediato de sus textos que respondía a las coordenadas esbozadas. Por otro lado, un aspecto más que contribuye a forjar su figura pública y autorial es la frecuencia con la que visitó las prensas granadinas, especialmente los talleres de Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez, ya sea en su labor conjunta o por separado; así, entre 1649 y 1652 imprimió seis textos propios y participó también en la redacción de la "Introducción" al *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Pedro Soto de Rojas. Los textos que publicó, además, no responden a una única tipología, sino que son de naturaleza muy variada: desde textos en circunstancias, como el *Epitalamio en las felicísimas bodas de los señores don Francisco de Vergara y Álava […] y doña Guiomar Venegas de Córdoba y Aguayo […]*, *Epitalamio al himeneo de D. Juan Ruiz de Vergara y Dávila […] y D. Luisa de Córdoba y Ayala* y *Panegírico al natalicio al Excelentísimo Señor Marqués de Montalbán*, que escribe expresamente para esos eventos acaecidos en el seno de familias nobles andaluzas, hasta un volumen de varias rimas, pasando por un poema épico de altos vuelos con un comentario bastante extenso y detallado; sin embargo, lo peculiar de la mayoría de estos ejemplos es el proceso de anotación a que se ven sometidos y sobre el que volveremos más adelante. El autor, además, desarrolla toda una poética culta de la que va dejando constancia directa en los lugares predispuestos para ello, e indirecta en una serie de *marginalia* nada despreciable.

Quizás la característica más peculiar de su producción, y sobre la que me detendré en este trabajo más por extenso, sea la que precisamente constituye su dinámica de trabajo, su forma de concebir la escritura y que rige todo su universo textual. Esa práctica podría definirse como una suerte de *limae labor* horaciana *in extremis* en tanto que, como veremos, Trillo y Figueroa vuelve

sobre sus versos una y otra vez, trabajando en sus textos de forma continua y ofreciendo al receptor un entramado textual que responde a una arquite*x*tura [*sic*][6] más compleja de lo que a primera vista pudiera parecer.

Para comenzar, nos centraremos en el *Panegírico al marqués de Montalbán*, impreso en 1650, y en sus relaciones con las *Notas* al susodicho poema que elaborará después y que serán impresas exentas en 1651, todo ello visto desde la óptica de la crítica genética[7]. En ambos casos se trata, en efecto, de textos impresos sobre los que se vuelve a trabajar en un doble sentido: en primer lugar, de forma impresa, pues la relación de causalidad entre el *Panegírico* y las *Notas* es inexcusable; en segundo lugar, también de forma manuscrita, puesto que en ambos casos se encuentran anotaciones marginales que consideramos probablemente autoriales y que, de hecho, forman parte de la dinámica de trabajo del autor – como podré demostrar cuando compare este caso particular con otros ejemplos de la obra de Trillo y Figueroa. A grandes rasgos, podemos aducir que su perfil autorial es el de un escritor culto que reelabora un género efímero, como es el panegírico (texto que responde a unas circunstancias muy concretas y que se sitúa en un eje pragmático del que dan fe los elementos paratextuales que detallaré más adelante).

[6] Empleo el término de forma intencionada y lo tomo prestado del profesor Ángel Estévez (Universidad de Córdoba), quien lo ha empleado en diversas ocasiones, pues se me antoja más visual y adecuado a mis propósitos que el término habitual "arquitectura"; es una forma, a mi juicio, acertada de referirse a la disposición y organización que las diferentes operaciones textuales van adoptando.

[7] Para este trabajo en concreto, trabajamos con el ejemplar (consultado *de visu*) disponible en la Biblioteca Cidade da Cultura (Galicia), que es un volumen facticio [PBA 81] donde se incluyen otros textos del autor en este orden: *Poesías varias*, *Notas al Panegírico*, *Neapolisea*, *Epitalamios* y *Panegírico*. Asimismo, también hemos cotejado el ejemplar que hay en la Hispanic Society of America (Nueva York), un volumen facticio que incluye los siguientes textos y que, en el caso de las *Notas* con que aquí trabajamos, presenta una anotación marginal en el fol. 16r (se añade "de Virgilio", a quien se atribuye la cita que sigue) que es idéntica a otra que aparece en el volumen gallego. Tengo constancia de que se conserva otro ejemplar en la Biblioteca de Palacio de Madrid, pero ése no lo he consultado. Agradezco, pues, a las bibliotecas citadas la ayuda prestada.

La siguiente tabla muestra las características principales de ambos textos y pone en evidencia las relaciones que entre ellos se establecen:

	Panegírico	*Notas*
Extensión	12 folios	28 folios
Portada	*Panegírico natalicio al excelentísimo señor Marqués de Montalbán y Villalba, primogénito del excelentísimo señor marqués de Priego, duque de Feria, &c.* *Con licencia, en Granada, por Francisco Sánchez y Baltasar de Bolívar. Año de 1650* - Panegírico = texto de ocasión	*Notas al Panegírico del señor Marqués de Montalbán […]* *Con licencia, en Granada, por Francisco Sánchez y Baltasar de Bolívar. Año de 1651* - Notas a una obra de ocasión. - Motivo: "Respondiendo a un curioso en otras facultades, que pidió se le declarase la idea y argumento de aqueste poema"
Paratexto	- Dedicatoria al marqués de Priego (octava real, fol. 2r)	- Censura de Pedro Soto de Rojas (fol. 1v)
Texto	- Silva (ff. 2v-12r)	1) justificación 2) argumento + partes + fuentes [estructura teórica; el autor no establece separación por epígrafes alguna – ff. 2r-28v]

Fecha	- 1650	- Firmada en noviembre de 1650. - Licencia: 1651

Son varios los aspectos que han de llamar la atención del lector y que, además, subrayan algunos de los rasgos del perfil autorial de Trillo que ya he apuntado más arriba. En principio, podemos observar que la extensión del comentario (28 folios), es decir, del texto accesorio, es más del doble que la del texto poético (12 folios) –y eso nos da una idea bastante aproximada de la importancia del comentario para el autor. Por otra parte, ya desde la portada el receptor advierte claramente qué se va a encontrar en el interior de cada uno de estos pliegos poéticos.

Así, de un panegírico dedicado al marqués de Montalbán que trata sobre el nacimiento del marqués de Priego (inmiscuido todo en el entramado social de la oligarquía andaluza)[8], pasamos a un texto extenso en prosa que justifica y explica la razón del texto anterior, "respondiendo a un curioso". Si el texto poético, en el eje pragmático de la comunicación, apunta a los nobles citados (y a su círculo) como destinatarios y dedicatarios principales, el receptor inmediato de las *Notas* es un "curioso", es decir, alguien que no tiene por qué pertenecer al mismo círculo y al que se somete para rendir detallada cuenta sobre "la idea y argumento" del poema. Asimismo, la presencia de Pedro Soto de Rojas en la censura de la *Notas* es, cuanto menos, interesante; por un lado, es un testimonio de los vínculos literarios que unían a ambos personajes, pertenecientes a la misma esfera cultural aunque partícipes de ella

[8] No hay que perder de vista que, dentro de esas relaciones casi de mecenazgo que mantiene con la nobleza local, se encuentran también los *Discursos genealógicos*, de los que se conserva ejemplar manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid. En ellos, Trillo traza los orígenes de las dos familias a las que dedica sendos epitalamios de 1649 y 1650, estableciendo así con ellos una doble relación a través de dos tipos de textos completamente diferentes pero que responden a un objetivo común: tanto las composiciones epitalámicas como los discursos genealógicos son en el fondo un elogio, una forma de alabanza de las familias que son objeto de atención.

desde perspectivas diferentes (del maestro, retirado de la vida de la corte, al discípulo, incipiente autor local); por otro, la posición de Soto en este caso es ligeramente similar a la que el propio Trillo ocupa en el *Paraíso cerrado*: si Pedro Soto de Rojas da el visto bueno para estas notas que explican el contenido del *Panegírico*[9], su discípulo más aventajado sería el encargado de redactar la "Introducción" tan necesaria para todo lector que desee adentrarse en el carmen granadino. Si observamos con atención las fechas de impresión y de licencia, éstas ponen de manifiesto una relación de continuidad e inmediatez que las sitúa en una línea temporal muy próxima. Si el *Panegírico* se imprimió en 1650, las *Notas* fueron firmadas en diciembre de 1650 y la fecha de la licencia es de 1651; esto es, de las mismas prensas y con probablemente escasos meses de distancia surgió un texto poético, y su contestación por parte de un determinado sector de la recepción dio lugar a un segundo texto en prosa que respondía a una pregunta muy específica y concreta[10].

[9] Me detengo brevemente en algunos de los aspectos que Pedro Soto de Rojas destaca en la breve censura que antecede a las *Notas*. Tras declarar haberlas leído con atención para poder extraer una enseñanza, es decir, para poder aprender algo de ellas, ensalza como características principales la imitación sólida y consistente y la perfecta elocución y, al mismo tiempo, alaba la erudición de las mismas; si comparásemos estos juicios con los retazos de teoría literaria que Trillo va diseminando a lo largo de sus textos, veríamos que se trata de dos rasgos que el granadino aplica realmente a su obra: la imitación y la erudición son dos pilares fundamentales de su escritura, y muestra de ello son tanto las fuentes que se detectan en su tejido poético como el esfuerzo que realiza por documentarlas y dejar constancia de ellas. Termina, además, con una referencia al "ardor ingenioso" con que el poeta ha sido dotado, destacando así un doble aspecto de la escritura poética: tanto el *furor*, tan en boga en la primera mitad de siglo, como el *ingenio*, a saber, el concepto, la invención, la elaboración; es, por tanto, una suma de inspiración poética sometida a un control riguroso.

[10] De hecho, cabe plantearse una opción algo más allá: si el marqués de Montalbán (Luis Francisco Fernández de Córdoba, según la genealogía que J. M. Soler Salcedo establece en *Nobleza Española. Grandeza Inmemorial*), objeto de atención del panegírico, nació el 22 de septiembre de 1650 y Trillo firma las *Notas* en diciembre de ese mismo año, ambos textos (poético y comentario) pudieron ser escritos entre finales de septiembre y principios de diciembre. Es una hipótesis plausible que apoya la continuidad entre ambos, que sitúa al *Panegírico* probablemente entre octubre-noviembre de 1650, justo antes de la fecha propuesta en las *Notas*. Es más, si siguiéramos avanzando en esta dirección,

Todo ello es muestra de la inevitable relación de continuidad que se establece entre los ejemplos aquí citados, continuidad que no solo se intuye entre los textos sino también entre la dinámica de trabajo que se sigue en ellos.

Sin entrar en detalles sobre el contenido de las notas impresas y de los escolios manuscritos, veamos cuáles son esas fases de la escritura en las que Trillo se ha inmiscuido para evaluar el resultado de las distintas intervenciones en el texto.

La primera fase del trabajo, claro está, consistió en la redacción del texto poético y su posterior impresión, que nos muestra un primer estadio de elaboración y que, además, es el producto que primero llega al receptor. Así, en una primera fase de reescritura, se redactan las notas exentas al poema panegírico (texto circunstancial, no perdamos ese aspecto de vista), y de ello se derivan las siguientes consecuencias: 1) la razón que sostenía el poema, que era el nacimiento del primogénito del marqués de Montalbán, ya no tiene validez, no es ése el motivo que prima en las Notas, sino más bien la forma en que se compuso; 2) el proceso de anotación se realiza sobre un texto circunstancial y, además, se imprime, algo hasta cierto punto insólito o, si no, poco habitual; 3) esas notas, además, responden a las críticas de un lector anónimo (por no conocido por nosotros) y concreto a la vez, y a él se dirigen específicamente tal y como reza la portada; 4) existe, por tanto, un elemento de reciprocidad insoslayable entre autor y supuesto receptor, que debería llevarnos a preguntarnos por el ámbito de difusión de estos escritos. Primero, quién los leía: ¿los nobles que

podría incluso postularse la escritura casi simultánea de ambos textos, puesto que, aunque funcionen como textos independientes y cada uno responda a unas coordenadas determinadas, los lazos de unión entre ellos son evidentes: las *Notas* resultan prácticamente indispensables para entender el contenido del *Panegírico*. A este respecto, cabe hacerse otra pregunta más: ¿y si "el curioso" anunciado en la portada de las *Notas* no es sino un invento del propio Trillo para hacerse oír, para hacer notar aún más su faceta erudita –de la que, por otra parte, presume continuamente? Son datos aún por verificar, pero no parece tan descabellado pensar que "el curioso" no sea más que una excusa de Trillo para demostrar fehacientemente que era un autor culto; sería, así, toda una estrategia de autorrepresentación para proyectar la imagen de escritor culto en la que vengo insistiendo.

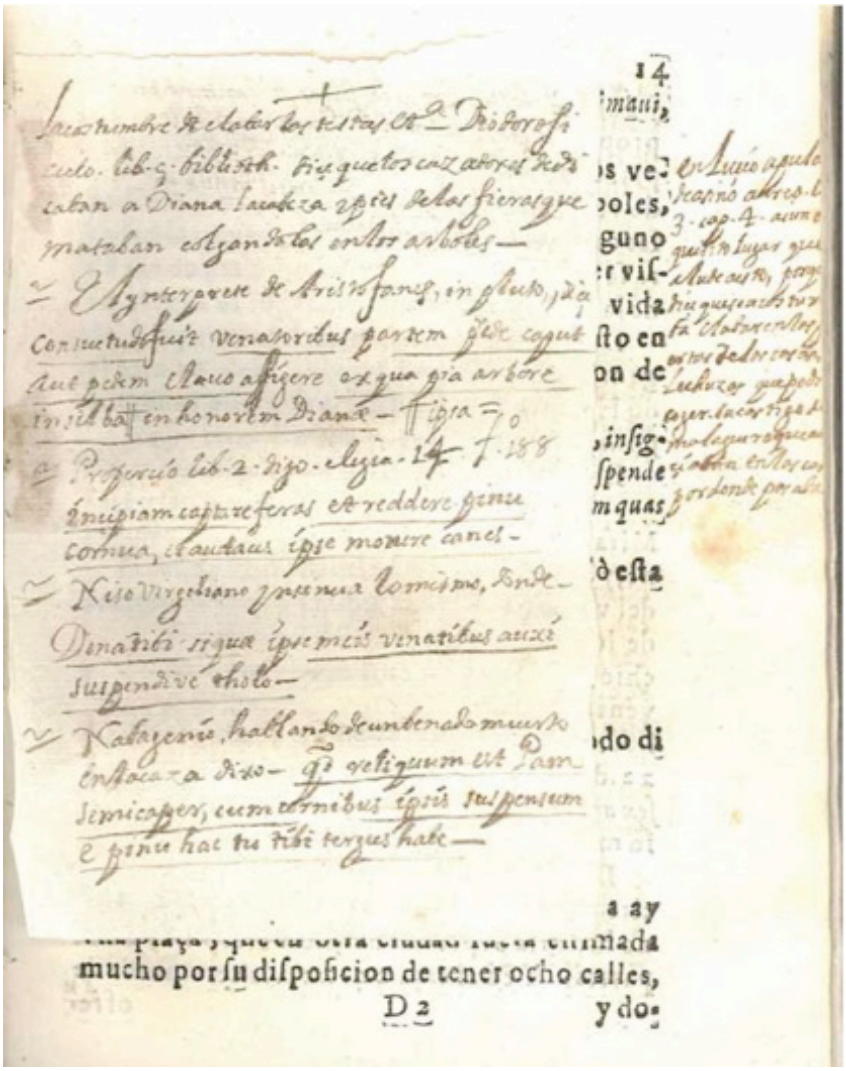
eran dedicatarios y sus familias?, segundo, ¿entre quiénes se repartían estas notas?, y tercero y último por ahora, ¿cómo se hacía Trillo eco del *feedback* de sus lectores?

Si consideramos que esta vuelta impresa sobre el documento impreso sería la primera fase de reescritura o de reelaboración, entonces un estadio posterior da cuenta de una segunda fase donde las anotaciones marginales, presuntamente autoriales, adquieren todo el protagonismo. Dichos apuntes no se ciñen solo a lo poético, sino que también aparecen en los comentarios en prosa y son, si cabe, más extensas. Establecer que estas notas son posteriores al impreso quizás sea la postura más adecuada, en tanto que, por su contenido y tipología, completan informaciones que, una vez impreso el texto, se han considerado insuficientes o incompletas.[11] La tipología a la que responden estos escolios es muy reducida y se puede delimitar en estas dos vías: a) se corrige, en muy pocas ocasiones, la redacción de algunos versos, ofreciendo una lectura ligeramente diversa; b) en la mayor parte de los casos, la anotación que se lleva a cabo es de tipo erudito y o bien cita una fuente concreta o bien explica el uso de un determinado vocablo[12]. En lo

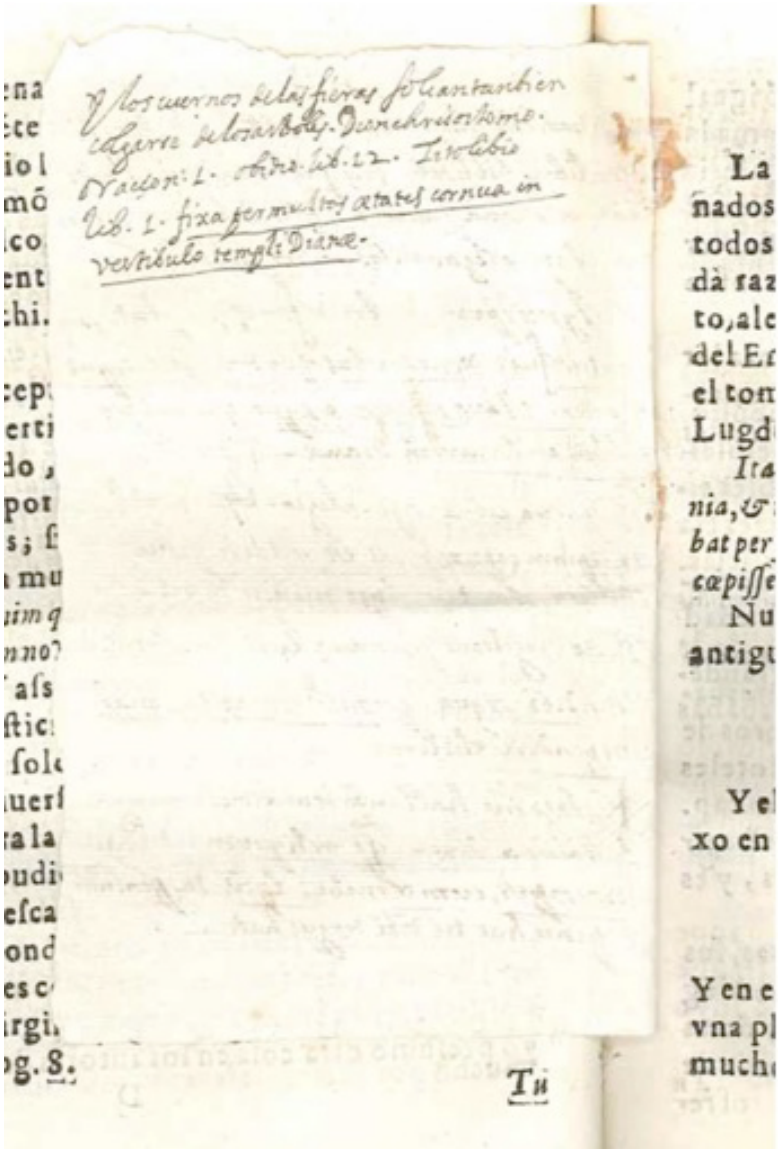
[11] Sin embargo, también se podría plantear la cuestión de la siguiente manera, siguiendo la argumentación que planteábamos en la nota anterior sobre la posible simultaneidad de ambos escritos: Trillo pudo escribirlo todo al mismo tiempo, pero decisiones editoriales le llevaron a imprimir de forma inmediata el texto poético –que era el fundamental, mientras que pudo tomarse un tiempo más para llevar las *Notas* a las prensas y, así, servirse de la invención del "curioso" como pretexto idóneo para sacarlas a la luz como continuación más que justificada del *Panegírico*.

[12] No existe relación de causalidad entre las anotaciones manuscritas en el *Panegírico* y las propias *Notas*. Ni siquiera los escolios de uno y otro texto mantienen una relación consecutiva, sino que más bien de igualdad, pues se sitúan en un nivel similar. Podría incluso postularse que se trata de escolios posteriores a todo el proceso de edición del texto poético y de sus comentarios impresos, sea cual fuere el destinatario de las mismas (ahora mismo imposible de determinar). No creo que en este caso las notas marginales sean el germen de las *Notas* que se imprimieron después, como sí ocurría en el caso de los Epitalamios de 1649 y 1650, donde el proceso de un texto a otro denota, más que continuidad cronológica, una continuación en el modo de trabajar. Así, prácticamente todos los escolios marginales manuscritos del *Epitalamio* de 1649 han sido incorporados al *Epitalamio* impreso en 1650; aunque cada uno esté dedicado a familias diferentes, la forma, en el fondo, es la misma.

que a su disposición tipográfica se refiere, es decir, el lugar que ocupan en la página impresa, es una posición marginal en todos los casos salvo una excepción: el folio 14r de las *Notas*, donde se ha adherido en el margen una especie de banderola tamaño casi cuarto para suplir las necesidades de un caso de anotación profusa donde se citan autoridades. Véase las siguientes imágenes:



Recto de la banderola entre los folios 13 y 14



Vuelto de la banderola

Esta dinámica de trabajo que se caracteriza por una revisión de la escritura no es una práctica ajena o puntual en el autor. De hecho, procedimientos similares se repiten en los textos epitalámicos de

1649 y 1650, dos de sus primeras publicaciones, pero también en su gran poema épico, la *Neapolisea* (1651), y en su volumen lírico de 1652, las *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas*[13]. Sin entrar en detalles, resumiré brevemente cómo funcionan estos procedimientos en algunos de los textos citados:

– Ambos epitalamios, textos de índole similar al aquí estudiado, presentan un texto poético que celebra las bodas de unos nobles y va escoltado por un comentario final donde se citan las fuentes empleadas y/o se detalla el contenido del mismo; además, sobre todo el de 1649, está plagado de escolios marginales e incluye un discurso apologético de su propia práctica poética donde se defiende de las acusaciones de "oscuro" que ha recibido –respalda, así, su labor recurriendo a autoridades latinas e hispanas que también sufrieron críticas similares[14].

– De la *Neapolisea*, por otra parte, se conserva una versión posterior manuscrita e inédita en la Biblioteca Nacional de Madrid; pues bien, el ejemplar impreso de 1651 de la Biblioteca Cidade da Cultura presenta una gran cantidad de anotaciones marginales que remiten a fuentes, explican pasajes y, lo que es más importante, ofrecen unas pautas de reescritura que se concretan en una colocación diferente de varias estrofas, una nueva distribución de

[13] Para un estudio de los *Epitalamios*, remito para el de 1649 a la edición ya publicada en la colección de Clásicos Hispánicos EDOBNE (2012) que dirige Pablo Jauralde Pou y que yo misma he llevado a cabo; asimismo, el de 1650 se encuentra en trámites con la misma editorial. Con respecto a la *Neapolisea*, P. Ruiz Pérez ha avanzado algo en su estudio en diversos artículos que señalo en la bibliografía. Por último, las *Poesías varias* son objeto de edición crítica en mi Tesis Doctoral, que se verá culminada hacia mediados del año 2013 y que intentará también resolver problemas aquí planteados.

[14] No me detengo tanto en el *Epitalamio* de 1650, aunque su caso, como explico en la edición en ciernes, también es bastante peculiar. Los escolios manuscritos son bastante menos significativos y, sobre todo, menos abundantes que en el caso del texto de 1649; sin embargo, los Comentarios incluidos al final sí son más extensos, sobre todo en comparación con el texto poético. Se ha producido, por tanto, una evolución de un texto a otro en tanto que lo que se había presentado de forma manuscrita en el caso de 1649 ahora, con un año de distancia, se ha incorporado al espacio tipográfico y pasa a estar integrado plenamente en el impreso.

los cantos y en la reescritura completa de varias series de versos[15]. Aunque aún no he realizado la comprobación exhaustiva, a primera vista, algunos de los cambios propuestos coinciden parcialmente con el manuscrito que se conserva, lo cual es una clara muestra de que este trabajo de reescritura y reelaboración no caía en saco roto (al menos no en todos los casos).

– En cuanto a las *Poesías varias*, tanto el ejemplar de la Biblioteca Cidade da Cultura como uno de los que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid presentan algunos versos con tachaduras y banderolas, ofreciendo nuevas lecturas, y también incluyen anotaciones marginales que remiten a fuentes y que contextualizan determinadas composiciones. Además, se conserva un ejemplar manuscrito con fecha en portada de 1657 que recoge diversas lecturas y que podría ser el preparativo para un original de imprenta de una futurible reedición, pero eso es algo aún por determinar.

PROPUESTA DE EDICIÓN

Como ejemplo de aproximación al trabajo del filólogo según los postulados de la crítica genética, proponemos trabajar con el texto que aparece en las imágenes mostradas anteriormente. La idea es básicamente que el crítico deje claro cuáles son las diversas fases de construcción del texto, de manera que el lector pueda discernirlas con facilidad y, al mismo tiempo, comprender el texto en su conjunto. Las variaciones en la tipografía (donde la redonda es el texto impreso y la cursiva son las anotaciones manuscritas) servirán para señalar esa diferencia y para separar la parte impresa de los añadidos manuscritos. No prescindimos de ninguna de las manipulaciones, pues consideramos que el estado final del texto es aquel más próximo a la última voluntad autorial y, en el caso

[15] Por detenerme brevemente en la cuestión de la *Neapolisea*, cabría añadir aquí que el problema, realmente, es bastante más complejo. La reescritura del poema se traduce en una reelaboración completa del poema donde no solo varía la extensión (ampliamente multiplicada), sino que cambia también el título y el propio subgénero del poema, desplazándose en el campo de la épica entre los modelos de Tasso y Ariosto. Por esto mismo, el resultado final, el manuscrito inédito, supera con creces el mero pulimento estilístico de una octava.

presentado, las notas manuscritas marginales resultan imprescindibles para entender un elemento ya marginal de por sí como son las notas impresas al *Panegírico*. Así, el texto en su conjunto quedaría de la siguiente guisa[16]:

1) TEXTO IMPRESO + 2) ANOTACIÓN MARGINAL [fol. 14r]

[16] En un estadio posterior del trabajo y, sobre todo, pensando en una posible edición, lo ideal sería que la labor del editor fuera más allá y corroborara las anotaciones a los impresos, sobre todo en los casos en que se trata de citas literales y de fuentes aducidas. Así, el texto quedaría mucho más completo al mostrar no solo la última voluntad autorial, sino también los apuntes del editor encargado ante esa actitud. Si es interesante analizar las implicaciones teóricas de las modificaciones y variaciones que una obra puede ofrecer, no lo es menos demostrar la validez de las mismas, derivando de esto apreciaciones que nos ayudarán a obtener más datos sobre el perfil de autor de Trillo (en este caso) y también sobre el eje pragmático en que se sitúan sus textos.

Lo que se plantea como solución, no obstante, puede albergar al mismo tiempo un problema mixto de tipo filológico-tipográfico, pues queda la incógnita de cómo representar los diferentes niveles textuales, sobre todo en el caso de que haya confrontación, y de cómo incluir el material del editor para completar, aclarar o contradecir las referencias eruditas. Probablemente una solución digital sea más asequible y más práctica que una solución en papel; pero, en cualquier caso, habría que encontrar la forma de compaginar todas estas categorías sin que resulten abrumadoras para el lector y, al mismo tiempo, consiguiendo que sean eficaces.

[…] La costumbre de clavar las testas de los venados y jabalíes, &c. en las puertas y árboles, todos la tienen por muy común, mas ninguno da razón della: los que más presumen haber visto alegan el lugar de Nicetas, lib. 2 de la vida del emperador Andrónico, que yo he visto en el tomo 6 de la *Historia Augusta*, edición de Lugduni, año 1595, f. 434, y dice así: «Itaque cornua ceruorum, quas venatus erat, insig- nia et rari aliquid habentia, in proticibus fori suspende- bat per speciem ostentandae magnitudinis, ferarum quas caepisset.» Nuestro floridísimo Garcilaso acordó esta antigüedad en la *Écloga* 2, verso 199: «Ora clavando del ciervo ligero en algún sacro pino los ganchosos cuernos, &c.» Y el Píndaro andaluz, frecuente en todo, dijo en la estanza 54 de su *Polifemo*: «Registra en otras puertas el venado sus años, su cabeza colmillada la fiera, cuyo cerro levantado, &c.» Y en esta en todo ilustre ciudad de Granada hay una plaza que en otra ciudad fuera estimada mucho por su disposición de tener ocho calles, […]	*En Lucio Apul[eyo] desi[g]nó al reo lib. 3 cap. 4, hay un exquisito lugar que alude a esto, porque dice que ¿? tu musa ¿labarentas? por estar de dos cosas. Lechuzas que podían coger en castigo de mal agüero que ¿? en las casa por donde pasaban.*

3) BANDEROLA ADHERIDA AL MARGEN IZQUIERDO
La costumbre de clavar las testas es. Diodoro Sículo, lib. 9

Biblioth[eca historica]. Dice que los cazadores dedicaban a Diana la cabeza de las fieras que mataban colgándolas en los árboles –

El intérprete de Aristófanes, in *Pluto*, dice: *consuetudo fuit venaroribus partem p[ra]ede caput aut pedem clauo affigere ex qua pia arbore in silba* [+] *in honorem Dianae* – [+] *ipsa=*

–Propercio lib. 2 –dijo– *Elegía 17*, fº 188: *incipiam captare feras et reddere pinu cornua, et audaces ipse monere canes* –

–Niso Virgiliano insinúa lo mismo, donde: *Dona sibi siquae ipse meis venatibus auxi suspendive tholo* –

–Natagenio, hablando de un venado muerto en la caza, dijo – *q[uod] reliquium est, Pan semicaper, cum cornibus ipsis suspensum e pinu hac tu tibi tergus habe*–

y los cuernos de las fieras solían también colgarse de los árboles. Dion. Chrisóstomo, *Oración 1*, Ovidio, lib. 12, Tito Livio lib. 1, *fixa per multas aetates cornua in vestibulo templi Dianae.*

CIERRE PROVISIONAL

La continua *limae labor* a que se someten los textos de Trillo insiste en esa voluntad que caracteriza y delimita la producción del autor; esa actitud, al mismo tiempo, se canaliza a través de una dinámica de trabajo que se concreta en reescribir y reelaborar los textos que ya han sido impresos y, muy posiblemente, han llegado a un primer receptor. El procedimiento, por tanto, se podría resumir en estas líneas: 1º se trabaja con un texto, que 2º está destinado a la imprenta; 3º una vez publicado y distribuido, vuelve a las manos del autor y, 4º tras una fase de revisión, el texto se presenta con nuevos apuntes, ya sean éstos meras anotaciones marginales o ya haga nuevas propuestas de escritura y lectura. Toda una trayectoria, por tanto, que se concreta en el siguiente lema: *work in progress*.

Desde la perspectiva de la crítica genética, corresponde al investigador evaluar qué texto ha de ofrecer al lector de turno; ya dijimos que, al contrario de lo que ocurría con los postulados de la crítica textual, la versión del texto "ideal" realmente no se aplica, y lo que nos interesa aquí es dejar constancia de la versión más próxima a la última voluntad del autor. Para el caso planteado, la necesidad de saber si todas estas vueltas manuscritas sobre el texto ya impreso estaban destinadas de nuevo a la imprenta o

simplemente permanecían en los volúmenes para regocijo del propio autor y de los círculos donde circularan estos textos es ciertamente relativa; claro está que, si encontráramos más ejemplares que presentaran un estadio idéntico o muy similar al de la Biblioteca Cidade da Cultura, eso nos daría certeras pistas e indicaciones sobre la proyección real de estas intervenciones de cara al público receptor de la época.

Por eso, presentar el texto tal y como aquí lo hemos hecho y con las tareas pendientes señaladas, permite al lector hacerse una idea de todas esas fases de reescritura, de cómo funciona el concepto de autor culto que pone a disposición de sus lectores su conocimiento y erudición, todos los materiales que forman parte de la *inventio*. Y así lo hace, a través de esta forma doble y tan peculiar de divulgación: en la práctica impresa, como muestran los *Epitalamios* y *Panegírico*, pero también la *Neapolisea*; y en la práctica manuscrita, con todos esos escolios marginales que resultan indispensables para la comprensión del texto. Si tomamos todas estas vías como diferentes estrategias de autorepresentación, es fácil detectar la determinación de un autor como Francisco de Trillo y Figueroa; estas tácticas se encaminan, así, a la adquisición de una posición solvente en el campo literario granadino de en torno a 1650. Estudiando cada uno de los casos aquí esbozados, o deteniéndonos meramente en el caso del *Panegírico* y sus notas, a través de los diversos elementos que constituyen el libro como sistema comunicativo (emisor, receptor –destinatario, dedicatario, público en general–, mensaje, canal, etc.) se observa que todos los mecanismos desplegados por el autor se traducen en diferentes formas de capital cultural que pretende ser rentabilizado y convertido, así, en capital social –que producirá una serie de beneficios. Capital social y capital cultural caminan de la mano, presentándose como vectores principales de una figura tan en movimiento en el campo literario como es la de Trillo; ambos se mezclan, funcionan a la par y se diluyen en un mismo fin: la consecución de una posición solvente, la presentación de una imagen pública que recoja las características del autor culto y erudito que el granadino de adopción proclama ser en la teoría y en la práctica.

ENRIQUE VACA DE ALFARO: LA IMAGEN DEL AUTOR A TRAVÉS DE SU OBRA

Mª Ángeles Garrido Berlanga
Universidad de Sevilla

Ramírez Arellano y Díaz de Morales en su *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba* (1923)[1] acoge entre sus páginas a "Enrique Vaca de Alfaro". De él dice que nació el día 5 de febrero de 1635 y que fue hijo de Francisco de Alfaro y nieto del licenciado del mismo nombre. Señala, además, que "solo se sabe que fue licenciado y doctor en Medicina" y añade "los pocos datos más que puedan saberse los deducirá el lector de la descripción de sus obras". Adjunta, a continuación, una relación de las obras escritas por este autor. De entre ellas destacan dos: el libro de los *Varones ilustres de Córdoba*[2] y la edición impresa de poesía de Vaca de Alfaro, *Lira de Melpómene* (Córdoba: Andrés Carrillo, 1666).

Aunque Ramírez de Arellano es el que hace una descripción más precisa de las obras escritas por Vaca de Alfaro, también se han ocupado de este autor y de su obra varios estudiosos como Nicolás Antonio[3] en el siglo XVII, Gallardo[4], Hernández Morejón[5], Juan Lucas del Pozo y Cáceres[6] y Luis María Ramírez de las Casas-

[1] Rafael Ramírez Arellano y Díaz de Morales, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras,* Pamplona, Analecta, 2004, pp. 676-681.

[2] Se conserva en un par de copias del siglo XVIII en la Biblioteca Colombina de Sevilla con signaturas: 59-2-45 y 59-6-11.

[3] Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*, Madrid, Visor, 1996.

[4] Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos,* Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1968.

[5] Antonio Hernández Morejón, *Historia bibliográfica de la medicina española*, Madrid, Imprenta de la viuda de Jordán e Hijos, 1843.

[6] Juan Lucas del Pozo y Cáceres, *Colección de obras de este autor.* Biblioteca Provincial de Córdoba, ms. 97, cuarto cuadernillo "Obras varias: biografías cordobesas: Vaca de Alfaro".

Deza[7] en el XIX, así como Palau y Dulcet[8], José María Valdenebro[9] y Pablo García Fernández[10] en el XX.

Como pone de relieve Javier Jiménez Belmonte[11], a finales del XVI y a principios del XVII la polarización de una corte tendente a la aglutinación de los grandes nobles en torno al monarca y el paralelo desarrollo de las ciudades propiciaron un fuerte cambio sociológico: el desplazamiento de la corte a la ciudad. Con ello se produjo el desarrollo de una clase letrada que, en la jerarquización social, se identifica con la aristocracia urbana. Por tanto, como hemos mencionado, aunque la incorporación de la actividad literaria al *habitus* aristocrático no era nueva, sí lo fueron las consecuencias socioliterarias que se derivaron de ella. Refiriéndose al calado de las letras en el mundo nobiliario del XVII, señala Antonio Domínguez Ortiz que:

> Quien no tenía vocación personal por las letras había, por lo menos, heredado libros y obras de arte, tenía que alternar con personas instruidas, sentaba a su mesa eclesiásticos, según costumbre satisfaría su vanidad costeando la impresión de un libro, en cuya pomposa dedicatoria se exaltaba en términos ditirámbicos su estirpe; y muy rudo había de ser si tal vez no se picara de componer versos.[12]

[7] Luis María Ramírez de las Casas-Deza*, Genealogía de varias familias nobles cordobesas.* Biblioteca provincial de Córdoba, ms. 93, segundo cuadernillo "La familia Alfaro", y "Enrique Vaca de Alfaro y Bernardo de Cabrera", *Semanario pintoresco español*, n.º 45, v. 6 (1841), pp. 357-358.

[8] Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1990.

[9] José María de Valdenebro y Cisneros, *La imprenta en Córdoba: ensayo bibliográfico*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1900.

[10] Pablo García Fernández, "Breves apuntes de la vida y obras del médico cordobés licenciado Enrique Vaca de Alfaro", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias*, *Bellas Letras y Nobles Artes*, Córdoba, Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, IV, 11 (1925), pp. 27-46.

[11] Javier Jiménez Belmonte, *Las obras en verso del príncipe de Esquilache: amateurismo y conciencia literaria*, Woodbridge, Tamesis, 2007, p. 22.

[12] Antonio Domínguez Ortiz*, Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Istmo, 1973, pp. 161-162.

La gran cantidad del patriciado urbano que se ejercitó en el cultivo de las letras hizo que la ostentación erudita y cultural llegase a ser un distintivo social. Enrique Vaca de Alfaro fue uno de los aristócratas que hizo alarde de sus conocimientos eruditos, así no tuvo circunspección en contarse entre los hombres más destacados en su obra, *Varones ilustres de Córdoba*, o de remitirse a sí mismo en tercera persona en el título completo de su tomo de poesía, *Lira de Melpómene a cuyas armoniosas voces y dulces aunque funestos ecos oye atento el doctor D. Enrique Vaca de Alfaro la trágica Metamorfosis de Acteón y la escribe*, volumen compuesto, en gran parte, por panegíricos de la persona, obra, profesión y linaje del autor.

La estrategia de construcción de una obra coral, como los *Varones ilustres de Córdoba* o la *Lira de Melpómene*, en el que se proyecta y se muestra la actividad intelectual y social de un grupo en el que parecen entreverse complejas redes socioculturales no es un fenómeno extraño, especialmente en un marco situado en la periferia de la Corte, que a lo largo del siglo afianza su papel de centro de la vida artística y, sobre todo, literaria. Así, la Sevilla de los discípulos de Mal Lara dio grandes muestras de ello, con las *Anotaciones a Garcilaso* (1580) como ejemplo culminante[13]. Ya en la Córdoba del XVII, casi medio siglo antes, otro pequeño volumen, en este caso póstumo, mostraba carácter similar, el de las *Rimas* (1623) de Antonio de Paredes[14]. Sin embargo, el modo en el que nuestro autor proyecta en su obra, ya no solo la actividad intelectual de un grupo de autores, sino su propia individualidad, merece, cuanto menos un estudio detallado.

En las siguientes páginas pretendemos enfrascarnos en este estudio, mediante el análisis de los *Varones ilustres de Córdoba* y la *Lira de Melpómene,* teniendo siempre como referente la línea de

[13] Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

[14] Analiza algunos aspectos de esta curiosa edición: Pedro Ruiz Pérez en "Lecturas del poeta culto (imprenta y mediación en las *Rimas* de Antonio de Paredes)", *Bulletin Hispanique,* 100, 2 (1998), pp. 425-448.

investigación en crítica literaria caracterizada por incorporar una mirada al contexto para iluminar al texto. La posible alusión a hechos biográficos o sociológicos del entorno del autor en el estudio de los textos ha posibilitado que se relacione esta nueva tendencia con el positivismo francés de inicios del siglo XIX, de ahí su denominación de "neopositivismo"[15] cuyo eje de articulación lo constituye la noción de "campo literario" desarrollada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu[16]. Esta noción nos servirá, en nuestro caso, para articular el sistema de relaciones entre los participantes en el entorno poético cordobés, más allá de sus vínculos o relaciones personales, por medio de las posiciones que adoptan respecto a la práctica textual, con especial atención al despliegue de estrategias de identidad autorial y de canonización.

En primer lugar, en lo que respecta a los *Varones ilustres de Córdoba*, estamos ante un catálogo donde se cita y describe la obra escrita de cincuenta y nueve varones ilustres de Córdoba que Vaca de Alfaro, como nos da noticia José María Valdenebro y Cisneros en *La imprenta en Córdoba*[17], "reunió, pero no concluyó", por lo que el carácter provisional del mismo se hace patente en sus páginas. Entre los varones que recoge este volumen se encuentra: Juan de Mena, que ocupa el primer lugar, Pedro Tafur, Fernán Pérez de Oliva, Juan Ginés de Sepúlveda, Alonso Carrillo, Luis Carrillo Sotomayor, Góngora, el abuelo homónimo del autor e incluso el propio autor, Enrique Vaca de Alfaro.

De este catálogo conservamos en la biblioteca Colombina de Sevilla dos apógrafos de un manuscrito original de Enrique Vaca de

[15] Véase también los trabajos de Richard Helgerson en *Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton and the Literary System,* Berkeley, University of California Press,1983; Alain Viala en *Naissance de l`écrivain (Sociologie de la littérature á l`âge classique)*, París, Minuit, 1985 y, por último, Pedro Ruiz Pérez *en La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, que son los trabajos más próximos a la autoconciencia del escritor.

[16] Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

[17] José Luis Valdenebro y Cisneros, *op. cit*., p. 1601.

Alfaro, datados ambos de finales del XVIII, a la vista de los cuales José Luis Escudero López, en la penúltima década del siglo XX, realizó una transcripción del texto de los *Varones ilustres de Córdoba* que incluyó en su libro *Córdoba en la literatura: estudio bio-biográfico (s. XV al XVII): el ms. de E. Vaca de Alfaro*[18]. Salvo este documento, no existe más bibliografía acerca de este catálogo de varones ilustres de Córdoba, por lo que nuestro estudio se basará en los dos únicos manuscritos que conservamos del original, a los que a partir de ahora denominaremos: manuscrito A y B.

El manuscrito A, conservado en la biblioteca Colombina bajo la signatura 59-2-45, consta de 68 folios numerados, en cuarto, y perteneció a Manuel Díaz de Ayora. El manuscrito B, también conservado en la biblioteca Colombina de Sevilla bajo la signatura 59-6-11, se encuentra en un volumen facticio con el título "Tomo 87. Varios", encuadernado junto a otros manuscritos tales como: *El Catálogo de Obispos de Córdoba; El Memorial que dio el cardenal don Francisco de Mendoza, arzobispo de Burgos, a su majestad el rey Felipe II; Academia de pintores de Sevilla,* etc. Este manuscrito, de tamaño folio, está conformado por 98 páginas. En comparación con el anterior, este se caracteriza por la introducción de una nota de Díaz de Ayora, por lo que se puede deducir que el manuscrito B es copia del manuscrito A, una copia, sacada, probablemente, tal y como apunta Ramírez de Arellano[19], para el conde del Águila, importante noble y bibliófilo del siglo XVIII.

El interés que Vaca de Alfaro profesaba por su ciudad había quedado explícito al tratar de ella en la inmensa mayoría de sus escritos tales como *Libro de las Grandezas de Córdoba; Historia de Córdoba*; *Catálogo de Ilustrísimos señores obispos que han presidido en la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*; *Las fiestas que se hicieron en Córdoba a la canonización de Santo Tomás de Villanueva* (1663); *Vida de Rabi Moises, médico de Córdoba*

[18] José Luis Escudero López, *Córdoba en la literatura: estudio bio-biográfico (S. XV al XVII): el ms. de E. Vaca de Alfaro*, prólogo de Manuel Alvar, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001.

[19] Rafael Ramírez Arellano y Díaz de Morales, *op. cit.*, p. 179.

(1663); *El Poema heroico y descripción histórica y poética de las grandes fiestas de los toros de la nobilísima ciudad de Córdoba* (1669), *Historia de la aparición, revelación, invención y milagros de la soberana imagen de nuestra señora de la Fuensanta de Córdoba* (1671); *La vida y Martirio de la gloriosa y milagrosa virgen y mártir Santa Marina de las Aguas* (1681); etc. La explicación a este hecho la encontramos en torno al último cuarto del siglo XVI y a las primeras décadas del siglo XVII en el paulatino desarrollo de las ciudades y, con ellas, de los espacios e instituciones educativas, lo que repercute rápidamente en la pronta proliferación de oficios específicos: notarios, juristas, médicos, escribanos, maestros, editores, etc. En este nuevo contexto comienza a afianzarse la ciudad como objeto específico de interés historiográfico no solo en los lugares de mayor relevancia histórica (Toledo, Madrid, Sevilla, Valencia, etc.), sino también en las más modestas localidades, tal y como nos explica Santiago Quesada en *La idea de la ciudad en la cultura hispana de la Edad Moderna*[20].

Entre los aspectos a los que se atiende en estas obras (ubicación geográfica, recursos naturales, clima, edificios destacados, fundaciones religiosas, etc.) figura con frecuencia el mérito de la ciudad por haber sido cuna de "hijos ilustres". Este mérito es, en realidad, como bien señala Inmaculada Osuna[21], susceptible de ser contemplado desde una doble perspectiva. Por una parte, la de la presentación del "hijo ilustre" como contribuyente activo a la fama del lugar y, por otra, la de la consideración de este casi a modo de producto de una capacidad que, implícita o explícitamente, se le atribuye a la ciudad. Ejemplo de obras que siguen esta línea escritas a lo largo del siglo XVII es, para el caso de Sevilla, los *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla* de Rodrigo Caro; para el caso de Valencia*, Las Vidas de Varones*

[20] Santiago Quesada, *La idea de ciudad en la cultura hispana en la Edad Moderna*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1992.

[21] Inmaculada Osuna, "Las ciudades y sus 'parnasos': poetas y 'varones ilustres en letras' en la historiografía local del siglo de Oro" en Begoña López Bueno, ed., *En torno al canon: aproximaciones y estrategias,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 233-283.

ilustres de Valencia de Jerónimo Martínez de la Vega; para el caso de Aragón*, El Aganipe de los cisnes Aragoneses* de Juan Francisco Andrés de Uztarroz*;* para Madrid, el *Índice de escritores madrileños* de Juan Pérez de Montalbán y, para Córdoba, los *Varones ilustres de Córdoba* de nuestro autor, Enrique Vaca de Alfaro.

Entrando en el estudio del contenido del manuscrito, podemos decir que la estructura particular que se sigue para abordar a cada autor es regular y siempre la misma: en primer lugar, se nombran y describen brevemente las obras escritas por el autor en cuestión; así, cuando Vaca de Alfaro trata de su abuelo homónimo, dice de él que escribió un libro denominado *Proposición quirúrgica*, otro que tiene por título *Tratado de elementis*, etc. y de Juan Mena menciona, entre otras, su obra las *Trescientas* y refiere el lugar en el que se halla, en la biblioteca de don Tomé de los Ríos; en segundo lugar, se recogen citas de composiciones concretas, escritas en prosa o en verso, en las que se hace referencia a la persona o a la obra del varón ilustre del que se trate.

Sin embargo, la obra posee una estructura general irregular, ya que el número de folios que se dedica a cada autor es muy variado; así a Luis de Góngora se le dedican un total de cincuenta y cuatro, mientras que para Luis de la Vega se emplea solo uno; de igual manera, Juan de Mena ocupa veinticuatro folios, mientras que Fernán Pérez de Oliva solo tres. Esta irregularidad, como es lógico, obedece al desigual interés que el autor presta a cada escritor. De ello depende la extensión que le dedica en el volumen, pero ¿de qué depende el lugar que cada varón ilustre tiene en el catálogo?

Está claro que la posición que ocupan en el no obedece a un criterio cronológico pues, aunque existen unos límites, desde Juan de Mena, es decir, desde el siglo XV, a la contemporaneidad más inmediata al autor, lo que queda marcado por la auto-catalogación que Enrique Vaca de Alfaro hace de sí mismo, el criterio cronológico que se sigue para la ordenación de todos los escritores en el volumen es totalmente arbitrario.

Nombres del índice de los ms. A y B	**Nombres de los ms. A y B.**
Juan de Mena	Juan de Mena
Gonzalo de Ayora y Córdoba	Gonzalo de Ayora
Pedro Tafur	Pedro Tafur
M. Rodrigo de Cueto	M. Rodrigo de Cueto
Alonso Guajardo	Alonso Guajardo
Gregorio de Alfaro	Fr. Gregorio de Alfaro
Fernando de las Infantas	Fernando de las Infantas
Pedro de Soto	Pedro de Soto
Fernando Cívico de Montemayor	Fernando Cívico de Montemayor
Gonzalo Gómez de Luque	Gonzalo Gómez de Luque
Juan de Castilla y Aguayo	Juan de Castilla y Aguayo
Fernán Pérez de la Oliva	Fernán Pérez de la Oliva
Licenciado Pedro de Valles	Licenciado Pedro de Valles
Juan Rufo	Juan Rufo
Luis de Sanllorente	Luis de Sanllorente
Antonio de Córdoba y Lara	Antonio de Córdoba y Lara
Juan Ginés de Sepúlveda	Alfonso de Córdoba
Juan Baptista de Navarrete	Martín de Córdoba
Sebastián de León	Juan Ginés de Sepúlveda
Andrés de Angulo	Fernando de Córdoba
Fernando de Córdoba	H. Saavedra
Pedro Viedma	Sebastián León
Luis Cabrera de Córdoba	Andrés Angulo
Pedro Cabrera, Gerominiano	Fernando de Córdoba
Benito Daza de Valdés	Pedro Viena
Gaspar López Serrano	Luis Cabrera de Córdoba
Miguel Muñoz, Carmelita	Pedro Cabrera
Luis de la Vega	Benito Daza de Valdés
Alonso Carrillo Laso de Guzmán	Gaspar López Serrano
Martín Alonso del Pozo	Miguel Muñoz

Juan Páez de Valenzuela	Luis de la Vega
Licenciado Paredes	Alonso Carrillo Laso de Guzmán.
Andrés López de Robles	Martin Alfonso del Pozo
Alonso Carrillo Laso	Juan Páez Valenzuela
Andrés Pérez de Rivas	Lorenzo Paredes
Martín de Córdoba, Agustino	Andrés López Robles
Alonso de Córdoba, Agustino	Alonso Carrillo Laso de la Vega
Luis Carrillo Sotomayor	Andrés Pérez de Rivas
Luis de Góngora y Argote	Luis Carrillo Sotomayor
Enrique Vaca de Alfaro, el antiguo.	Luis de Góngora y Argote
Gonzalo de Alamo	Enrique Vaca de Alfaro, el antiguo
Pedro Díaz de Rivas	Pedro Díaz de Rivas
Francisco Fernández de Córdoba	Antonio Paredes
Francisco de Leiva y Aguilar	Enrique Vaca de Alfaro, alter.
Pedro de Cárdenas y Angulo	P. González Recio
Andrés Ponce de León	Francisco Carrillo de Córdoba
Pedro Ruiz Montero	Juan Rivas Castillo
Enrique Vaca de Alfaro, alter.	Francisco Fernández de Córdoba
Pedro González Recio	Francisco Leiva Aguilar
Francisco Carrillo de Córdoba	Andrés Pitillas y Ruesga
Juan de Rivas Carrillo	Pedro Cárdenas y Angulo
Pedro de Blancas	Luis de la Vega
Luis de la Santísima Trinidad	Andrés Ponce de León
Luis de la Vega	Luis de la Santísima Trinidad
D. Andrés Pitillas	Pedro Ruiz Montero
	Pedro Blancas
	Juan Bautista Navarrete
	Francisco de Córdoba

En cuanto al cultivo de las letras, subrayamos los siguientes nombres: Juan de Mena, quien ocupa la primera posición en el volumen; Gonzalo Gómez Luque, mencionado por Cervantes en el "Canto a Calíope" de *La Galatea*; Antonio Fernández de Córdoba; Fernán Pérez de Oliva; el maestro en artes y escritor de poesía latina, Pedro de Valles; el autor de *Las seiscientas apotegmas*, Juan Rufo, que escribió también *La Austriada*; el humanista, filósofo, jurista e historiador Juan Ginés de Sepúlveda; Luis Carrillo Sotomayor, autor, entre otras obras, del *Libro de erudición poética*, en el que se expone la estética conceptista y cultista propia del barroco; Luis de Góngora y Argote quien, por el lugar y la extensión que ocupa en el volumen, es el protagonista indiscutible del mismo; Pedro Díaz de Rivas, tío de Enrique Vaca de Alfaro, calificado por Nicolás Antonio como "experto en la antigüedad"; Antonio de Paredes, autor de una edición poética póstuma denominada *Rimas*; el escritor de los *Varones ilustres,* Enrique Vaca de Alfaro; Pedro Ruiz Montero, del que destaca su composición: *Juego de las damas, vulgarmente conocido como marro*, etc.

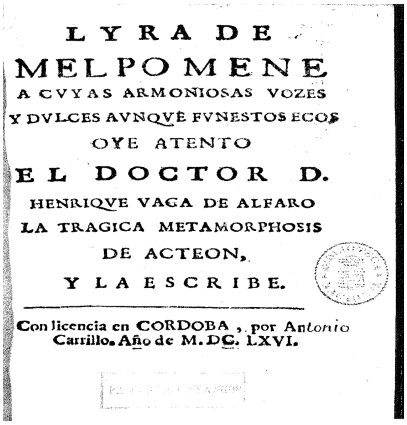
En el ejercicio de las disciplinas científicas resaltan: el reconocido como el primer óptico español, Benito Daza de Valdés; el matemático que compuso un libro denominado *Efemérides*, en el que demuestra con figuras los acontecimientos y movimientos celestes, Pedro de Blancas; el abuelo del autor de los *Varones Ilustres* que ocupa la posición siguiente a Luis de Góngora y Argote, Enrique Vaca de Alfaro, "el antiguo", cuya obra más conocida fue su *Proposición quirúrgica y censura juiciosa en las dos vías curativas de heridas de cabeza*; el médico que escribió el *Tratado breve de la peste*, *de su esencia, causas, preservación y cura*, el licenciado Paredes; etc.

Por último, dentro de los cultivadores de la teología destacan el jeronimiano fray Pedro Cabrera; el carmelita fray Miguel Muñoz; los agustinos fray Martín de Córdoba y fray Alonso de Córdoba; etc.

Si, como hemos visto, el orden de la nómina de los escritores no responde a su fecha de nacimiento ni tampoco a su tipo de producción escrita, solo nos queda barajar una última hipótesis: el orden de los autores en el texto no obedece sino a un criterio personal del autor. La intención está clara: a Vaca de Alfaro le interesa, por encima de todo, dejar constancia de su identidad. ¿Cómo lo hace? Compartiendo espacio con los varones más ilustres de su ciudad, como son Juan de Mena y Luis de Góngora. Así, si prestamos atención al manuscrito, encontramos el nombre de "Enrique Vaca de Alfaro" tras el de Luis de Góngora y Argote en dos ocasiones. Percibir en el índice el nombre de Luis de Góngora, sujeto protagonista de la polémica literaria más conocida del barroco, otorga autoridad al volumen y lo hace sugestivo a cualquier lector de la época. El hecho de que, tras este autor, se mencione a Enrique Vaca de Alfaro hace que este último logre una posición distinguida en el mismo.

Concluimos, entonces, este apartado al haber logrado estudiar cómo la disposición del volumen de los *Varones ilustres* desvela el interés de su autor por hacer visible y perpetuar su imagen mediante la presencia, por partida doble, de su nombre, único signo escrito que nos distingue y afirma como individualidad, intercalado junto a otros de renombre, en un catálogo que pretende recoger la nómina de los cordobeses más ilustres existentes hasta la fecha del autor.

Por otra parte**,** la *Lira de Melpómene*, es una edición poética impresa en Córdoba por Andrés Carillo en 1666:



LYRA DE
MELPOMENE
A CVYAS ARMONIOSAS VOZES
Y DVLCES AVNQVE FVNESTOS ECOS
OYE ATENTO
EL DOCTOR D.
HENRIQVE VAGA DE ALFARO
LA TRAGICA METAMORPHOSIS
DE ACTEON,
Y LA ESCRIBE.

Con licencia en CORDOBA, por Antonio Carrillo. Año de M. DC. LXVI.

Se trata de un volumen en octavo, relativamente breve, de 68 hojas, del que solo conocemos cuatro ejemplares localizados en: la Biblioteca Nacional de Madrid[22], la de Berkeley[23], la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia[24] y la Hispanic Society of America en Nueva York. El único ejemplar que hemos podido consultar es el primero de ellos, y contiene, tras los pliegos de preliminares, un medio pliego en un papel diferente en el que incluye una copia a carboncillo con el retrato del poeta.

En lo que se refiere a la bibliografía, así como de los *Varones ilustres* teníamos, al menos, la transcripción del manuscrito realizada a finales del siglo XX por Escudero López, de la *Lira de Melpómene* no tenemos ninguna edición moderna, por lo que los poemas de este autor solo se conocen por repertorios como la *Antología general de la poesía andaluza (1990)*[25].

[22] Biblioteca Nacional de Madrid, R/12845.
[23] Berkeley Library, Bancroft, PG6437.V15 L9 1666
[24] Bibl. Nazionale Centrale di Firenze, MAGL. 3.4.276 00000
[25] VVAA, *Antología general de la poesía andaluza: desde sus orígenes hasta nuestros días, vol. II*, ed. Manuel Jurado López y José Antonio Moreno Jurado, Sevilla, Padilla, 1990, pág. 703.

En cuanto a los estudios, solo contamos con la aportación de dos artículos: el de Pedro Ruiz Pérez[26] "Enrique Vaca de Alfaro y la poesía como Fármacon" y el de María José Osuna Cabezas[27] "Enrique Vaca de Alfaro y su *Lira de Melpómene* en el contexto de la polémica gongorina"[28].

Como en los *Varones ilustres*, la estructura de la obra y, en concreto, del proemio de la misma, nos servirá para analizar la imagen del autor. Y es que el proemio de esa edición está conformado por 17 composiciones laudatorias de 15 autores (hay una anónima y se incluyen dos del licenciado Andrés Jacinto del Águila), agrupadas en los dos primeros cuadernos, en doble pliego, lo que constituyen 32 páginas sin numerar que incluyen un total de 472 versos, más de la mitad de la extensión de la "Fábula de Acteón y Diana", centro del volumen. De ahí que sean los preliminares del volumen los que nos sirvan para estudiar, en este caso, las relaciones sociales que se entretejen en el volumen y la voluntad del autor por fijar su obra y proyectar su imagen. La organización textual del mismo es la siguiente:

Autor	**Texto**

[26] Pedro Ruiz Pérez, "Enrique Vaca de Alfaro y la poesía como Fármacon", en *Estudios sobre literatura áurea. Homenaje a Antonio Carreira*, ed. Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012 (en prensa), pero disponible en: <www.phebo.es/sites/default/files/ruiz_poesia_y_farmakos.pdf>.Última consulta: 1-12-2012.

[27] Mª José Osuna Cabezas, "Enrique Vaca de Alfaro y su *Lira de Melpómene* en el contexto de la polémica gongorina", en Ignacio García Aguilar, ed., *Tras el canon, la poesía del barroco tardío,* Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009.

[28] Ha abordado el estudio del periodo literario posbarroco Jesús Ponce Cárdenas con trabajos como *Góngora y la poesía culta del siglo XVII* y, actualmente, se ocupa del estudio de este autor y del periodo literario que ocupa el grupo de investigación PASO y los participantes del proyecto I+*D* denominado *La poesía del periodo postbarroco: repertorio y categoría,* entre los cuales me encuentro.

José Hurtado Roldán	Encomienda de la aprobación
Juan Caballero	Aprobación
José de Victoria y Dávila	Aprobación
José Hurtado Roldán	Licencia
Rochi de S. Elia	Epigrama en latín
Mathie de Guete	Epigrama en latín
Un amigo del autor	Soneto
Francisco Durán de Torres	Décima
Tomás de los Ríos	Soneto
Juan de Alfaro	Soneto
Juan Antonio de Perea	Décima
Juan Antonio Zapata	Décima
Ignacio de Almagro	Soneto
Andrés Jacinto del Águila	Soneto
Baltasar de los Reyes	Décima
Gonzalo de Suso y Castro	Décima
Daniel Sayol	Soneto
Juan Torralvo y Lara	Décima
Juan Laso	Décima-Glosa
Andrés Jacinto del Águila	Romance
Enrique Vaca de Alfaro	Romance en DEDICATORIA a Diego de Silva y Velázquez.

La *Lira de Melpómene* cuenta con dos aprobaciones y una licencia a la que antecede la encomienda de la misma. En una de las aprobaciones, el catedrático de teología José de Victoria y Dávila, juzga el texto y pone especial énfasis en señalar la relación entre la profesión del autor y los frutos de su ocio, de este modo sostiene:

> […] que el sabio ha de permitir algún ocio a su principal estudio, pero de tal suerte que no haya ocio dentro de ese mismo ocio; quiere decir que el tiempo en que cesa de su principal estudio no se ha de gastar en total ocio, sino entretenerle en otra facultad más suave y que no pide tan severa e intensa aplicación del ánimo. Así lo practica el autor, pues el tiempo en que ocia de su principal y superior ciencia médica le entretiene en la suave facultad de la poesía y la sazona con tal primor y

> cordura, que sea medicamento espiritual del alma, tal es de su naturaleza el poema trágico y en especial esta tragedia de Acteón [...]

De esta cita, en lo que respecta a la profesión del autor con su inclinación a la poesía, se coligen dos ideas: por un lado, el correcto ejercicio de la poesía si es como ocio frente al ejercicio de la ciencia médica y, por otro, la identificación entre la poesía y la medicina por la función curativa de ambas.

Tras las aprobaciones y licencia, aparece el proemio en el que distintas personalidades alaban aspectos de la vida y obra del Enrique Vaca de Alfaro. Obviando los dos primeros epigramas en latín, y los dos últimos romances, escritos como dedicatorias al autor y del autor a su "mecenas", la distribución a la que responden los textos preliminares es muy clara: se van relevando en el espacio dos tipos de composiciones poéticas, el soneto, de tradición italiana, y la décima, de tradición castellana, con lo que se promueve la *varietas*, pero una *varietas*, como vemos, "armónica" y no acumulativa.

Ambos tipos de composiciones, el soneto y la décima, comparten la misma intención: la alabanza encomiástica al autor y su obra, así como los mismos motivos: la memoria, la equiparación del autor con seres mitológicos como Apolo, la fama, etc.; de manera que no existen diferencias sustanciales entre cada una de ellas, que se encuentran más cerca de un simple ejercicio de estilo, en el que los escritores muestran su maestría en el manejo del género panegírico y de las técnicas cultistas, que una sincera alabanza al autor o a la obra. A continuación transcribimos una de las composiciones que se inserta en el proemio de la *Lira de Melpómene*, concretamente, la décima escrita por Juan Antonio Zapata, a través de la cual comprobamos la presencia de estas características.

> Llegas ¡Oh Enrique! a mostrarte
> hoy en tu grandeza suma,
> nuevo Apolo por tu pluma,
> nuevo Apolo por el arte.
> Debido es así llamarte,

pues tus grandes eminencias,
bien con claras experiencias
que lo eres se ha conocido,
pues de estos tiempos has sido
nuevo Atlante de las ciencias.

En cuanto a los participantes de este proemio destaca la insistencia en dejar explícita la elevada condición de todos ellos a quienes, salvo en un caso, se alude con el tratamiento de "don" o la condición de licenciado o maestro, por ejemplo:

> El maestro Juan Laso, catedrático de Lengua Griega en la Universidad de Salamanca, glosa una décima que don Luis de Góngora escribió en alabanza de un Libro de heridas de cabeza que compuso el doctor D. Enrique Vaca de Alfaro, familiar del Santo Oficio de la Inquisición de Córdoba, abuelo del autor de este poema y del mismo nombre.

Hasta tres nombres propios componen el universo referencial explícito del poema, y todos ellos con una aureola de prestigio (catedrático, modelo poético, médico reconocido), que tienen como epicentro de su órbita al propio Enrique Vaca de Alfaro, heredero poético de Góngora, continuador en sangre y dedicación de su abuelo y destinatario de las alabanzas del helenista salmanticense.

Entre la nómina de poetas que participan en los preliminares destacan dos: el hermano del autor, Juan de Alfaro que, según menciona Ramírez Arellano, "como pintor dejó muchas y bastantes obras pictóricas y escritas", entre estas últimas, destaca la *Vida de Velázquez* y las *Adiciones a los escritos de Pablo de Céspedes* y el licenciado Andrés Jacinto del Águila del que se conoce, según documenta Valdenebro, que formó parte de una justa poética en el convento de las monjas de Santa Ana en 1614, y que escribió versos en los preliminares de las *Rimas* (1622) de Antonio Paredes, así como en los del *Trágico suceso* de Vargas Valenzuela (1651) y en los de *La Montaña de los Ángeles* de D. Fernando Pedrique (1674). Resalta también en esta nómina el anonimato del autor del primer soneto que se incluye en los preliminares, al que se alude como "un

amigo del autor", y el de la composición que cierra la obra, una epístola en tercetos escrita también por "un amigo del autor".

Por último, tras haber escuchado, no solo a doctos, licenciados y catedráticos, sino también a "anónimos" alabar el magisterio de nuestro autor, se inserta, como culmen del proemio, una copia a carboncillo de la pintura que Valdés Leal hizo con la efigie de Enrique Vaca de Alfaro[29].

Justo antes del gran poema de la edición, la "Fábula de Acteón y Diana", y después de la dedicatoria del mismo, aparece la imagen del autor de la *Lira de Melpómene* tal y como era costumbre en la época: de medio cuerpo ligeramente girado hacia la derecha con la mirada fija y el semblante sereno.

En un principio son los nobles quienes gozan el privilegio de la inmortalización pictórica como un modo de pervivencia en la memoria de sus iguales. En palabras de Francisco de Holanda "solamente los claros príncipes, reyes y emperadores o excepcionales hombres famosos merecen ser pintados y que queden sus imágenes y figuras en su buena memoria a los futuros tiempos y edades"[30], pero esta noción de visualidad y permanencia, lejos de desdibujarse, se refuerza con el paso de los años. La propia cultura renacentista y, sobre todo, la barroca despliegan un inagotable

[29] *Vid*. José Valverde Madrid, "*Un retrato de Vaca de Alfaro por Valdés Leal", Separata de la revista Espiel,* 1963.
[30] Francisco de Holanda, *Libro de la pintura* (1548).

caudal simbólico que asimilaron los escritores y, más particularmente, los poetas aún sin pertenecerle "por linaje". En este contexto entendemos las nóminas de nobles configuradas por ellos mismos, entre las que se encuentra la de Vaca de Alfaro, las cuales participan del mismo funcionamiento institucionalizador que los retratos que, ya no solo se insertan en los volúmenes de forma independiente, sino que llegan a conformarse, en paralelo a los libros de nóminas, como volúmenes completos, ejemplo de esto es el libro de retratos de Pacheco[31].

Para concluir, habremos de hacer notar cómo: el gran número de textos en los que se despliega un panegírico al autor y su obra; las relaciones sociales que se entretejen en el volumen a través de las distintas personalidades que firman las composiciones; la voluntad del autor por fijar su obra a través de la imprenta y la inclusión de su nombre y efigie en ella, hacen que este volumen sea, junto con el de *Los Varones ilustres*, especialmente propicio para analizar los mecanismos de los que se sirve este autor para construir y proyectar su imagen a través de su obra.

A lo largo del análisis de estas dos obras, los *Varones ilustres* y la *Lira de Melpómene*, hemos asistido a la construcción de dos repertorios de nóminas en los que el autor de la obra participaba de manera distinta. Así en el primero de ellos, Enrique Vaca de Alfaro rinde homenaje a unos "varones ilustres" y en el segundo son unos "varones ilustres", distintos a los primeros, los que rinden tributo a Vaca de Alfaro.

A la vista de esto, nos acomete la siguiente pregunta: ¿por qué Vaca de Alfaro quien, como hemos visto, tenía relación social y cultural con los autores que participaron en los preliminares de su edición poética, cuando escribe el manuscrito de los *Varones ilustres*, decide no incluir a sus prologuistas, ni siquiera a su propio

[31] Francisco de Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (1599), ed. Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1985.

hermano, entre la nómina de los mismos, en la que, sin embargo, sí se incluye él mismo?

A esta pregunta podemos responder con otras: ¿no son los prologuistas de la *Lira de Melpómene* de Vaca de Alfaro "varones ilustres" y, por tanto, la aureola de prestigio que los envuelve en la obra es una falacia? o ¿son los escritores de los preliminares de la *Lira de Melpómene* varones ilustres pero no al nivel de Enrique Vaca de Alfaro, al que estos utilizan de pretexto en los textos panegíricos que le dedican para dar muestras de su buen hacer con la pluma? Y, por otro lado, ¿qué hubiera logrado Enrique Vaca de Alfaro al incluirlos: se habría elevado el prestigio de su catálogo o, al contrario, habría descendido?

Como hemos visto en el estudio de la *Lira de Melpómene*, los varones que elogian al autor y su obra son ornados de prestigio, pero si indagamos acerca de los mismos, salvo casos excepcionales[32], los datos que encontramos solo aluden a ellos en relación con los preliminares de obras de Vaca de Alfaro, tales como *Los Festejos del Pindo* y la *Lira de Melpómene*. De ahí se deduce, claramente, la inferioridad de condiciones de los prologuistas de Vaca de Alfaro con respecto a él. Empero, si dejando esto a un lado, volvemos sobre la nómina de autores que conforman los *Varones ilustres* y, como hemos hecho con los prologuistas de la *Lira*, investigamos acerca de ellos, nos sorprenderá observar cómo de la mayoría no se conoce sino lo que Vaca de Alfaro cuenta en su catálogo en el que, en ocasiones, se dice poco de lo ilustre del varón, tal es, por ejemplo, el caso de Gonzalo del Álamo, quien es reseñado en el índice cuando, en realidad, solo se alude a él dentro del apartado de "Enrique Vaca de Alfaro, el viejo".

Llegados a este punto, en el que cualquier respuesta que diéramos a la pregunta que planteábamos al comienzo, tiene más de

[32] Como el del hermano del autor, Juan de Alfaro, escritor de libros sobre técnicas o autores pictóricos y el licenciado Andrés Jacinto del Águila que participó también en los preliminares de las *Rimas* (1623) de Antonio de Paredes.

atrevida especulación que de meditada erudición, solo podemos confirmar la realidad ante la que nos encontramos: los *Varones ilustres* y la *Lira de Melpómene* son dos volúmenes independientes en los que, mediante la apología que los escritores profesan a Vaca de Alfaro, así como la que éste dedica a ellos y, no lo olvidemos, también a sí mismo, se proyectan dos realidades socioculturales distintas en las cuales el autor participa a diferente nivel.

Por un lado, en los *Varones ilustres*, Vaca de Alfaro promueve la sustitución del canon de las *auctoritates* clásicas grecolatinas por el de los autores contemporáneos nacionales, culminando así el proceso iniciado más de un siglo antes con la propuesta de Nebrija. En este desplazamiento de los *antiqui* por los modernos se confirma el cambio de un modelo estático y cerrado de canon, consagrado por la tradición culta, a otro inestable y abierto. Tal desplazamiento no separa, sin embargo, la cuestión de la figura del poeta y su reconocimiento como autor de la noción de canon, sino que proporciona al poeta la estrategia dual de, por un lado, defender para la poesía su carácter canónigo y, por otro, poder alcanzar en este marco la propia canonización como autor, pues en este camino resultan inseparables y mutuamente imprescindibles la institución y la individualidad. Así, Vaca de Alfaro, defiende el carácter canónico de la poesía mediante los poetas que antóloga, el ejemplo más claro es la inclusión de Juan de Mena y Luis de Góngora, y con ello, alcanza su propia canonización, al incluirse a sí mismo dentro del catálogo, estableciéndose así una relación horizontal[33] entre los escritores de los que se compone la obra.

Por otro lado, en la *Lira de Melpómene* Enrique Vaca de Alfaro mira a su entorno más inmediato para encontrar elementos de identificación y de refuerzo de su identidad en el conjunto de sus iguales respecto a los cuales él afianza su singularidad con una clara voluntad de distinción, al hacer ver su meritoria posición como uno más de "los varones ilustres" mediante la apología que los

[33] Esta relación horizontal será desmarcada, como hemos visto, por la posición física que cada varón ilustre ocupe dentro del catálogo.

prologuistas de la *Lira de Melpómene* le rinden a su obra y figura, logrando establecer así una relación vertical[34] entre los escritores que participan en su volumen y el mismo.

Sobra mencionar aquí que esta relación vertical no se podría haber establecido si la nómina de los prologuistas de la *Lira de Melpómene* hubiera sido incluida y desarrollada en el volumen de los *Varones ilustres de Córdoba* pues, entonces, el panegírico a Vaca de Alfaro que los escritores de la *Lira* le rinden en el proemio sería solo un síntoma de la camaradería de un grupo poético por afirmarse como tal mediante la promoción de unos a otros y no, como es el caso que nos ocupa, el síntoma de un autor individual por afirmar su propia identidad.

El hallazgo de la conciencia autorial en los escritores de esta época los lleva a la autoexaltación. Lejos ya del paradigma de la humildad y la retórica de la modestia, aparece la celebración que se va escorando desde la dimensión póstuma de la fama a la mucho más humana condición de notoriedad que el escritor quiere disfrutar en vida, y por la que batalla con todas sus armas, incluyendo las del texto mismo donde ocupa espacio su consagración como tal y donde se desarrolla lo que Pedro Ruiz[35] ha considerado "una campaña en pro de su visibilidad y reconocimiento". Podemos estimar, entonces, como resultado del programa de la campaña particular de nuestro autor: la creación de un catálogo de los varones ilustres de su ciudad en el que él ocupa un lugar central, la inserción de su imagen en su edición poética, el uso de las armas de difusión de la imprenta, el panegírico de sus contemporáneos a su figura y obra, etc.

[34] Solo en un caso la relación que se establece entre el autor y sus prologuistas no es vertical sino horizontal, cuando Vaca de Alfaro le devuelve el panegírico a su hermano y le dedica un soneto.

[35] Pedro Ruiz Pérez, "La escala del Parnaso", en *El Parnaso Versificado, La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro,* Madrid, Abada Editores, 2010, p. 67.

A través de ese ejercicio de autoexaltación, Vaca de Alfaro consigue hacer valer su imagen, pero ¿qué imagen?, ¿la de un ser marginado y pobre, atrapado en la precariedad social de una profesión que todavía no existe como tal y cuyo sustento depende de la sujeción al mecenazgo? o ¿la de un ser noble, con una posición social respetable, que realiza el ejercicio de la poesía por ocupar su tiempo de ocio? De la diferencia social entre el "poeta" y el "aficionado a la poesía" trata muy graciosamente Cervantes en *La Gitanilla*: "más agora que sé que no sois poeta, sino aficionado a la poesía, podría ser que fuésedes rico, aunque lo dudo, a causa que por aquella que os toca de hacer coplas se ha de desaguar cuanta hacienda tuviérades".

En este momento, tras el análisis de la obra de Vaca de Alfaro que nos antecede, nos queda claro que la imagen que este consigue hacer valer a través de su autoproclamación coincide con la segunda: la de un noble que usa del ejercicio de la literatura como ocio y no como negocio. Así, su condición de "licenciado" en la ciencia médica queda explícita a lo largo de toda su obra, aportándole prestigio a la misma e insertando a su autor dentro de un tipo de escritor específico, aquel que lo hace por ocio y que promueve con ello la ocupación del recreo ajeno en "estudios importantes y ocupaciones útiles", en lugar de menesteres inútiles como es para Vaca de Alfaro la caza. Así, en el "argumento, declaración y doctrina moral" de la composición principal de su *Lira de Melpómene*, la "Fábula de Acteón y Diana", explica:

> La declaración moral de esta fábula es esta. Por Acteón podemos entender al hombre que en su tiempo de ocio, en lugar de aprender estudios importantes y ocupaciones útiles, se ejercita en otros menesteres como la caza, distribuyendo cuanto tiene en perros, no procurando honor (…).

La imagen que apreciamos de la obra de Vaca de Alfaro coincide, entonces, con la que percibimos de la de su autor: una imagen modélica y ejemplar.

Como cierre al presente artículo, concluimos indicado como, a través del estudio de los *Varones ilustres de Córdoba* y la *Lira de Melpómene* realizado, hemos podido desvelar algunas de las técnicas textuales y paratextuales empleadas por el autor de ambos volúmenes para crearse un lugar en el campo de las letras y configurar su autoridad e imagen en el mismo, sin embargo, existen otras técnicas que empleadas el autor fuera del texto que se nos escapan y de las que da cuenta el simple hecho de que, aún en nuestros días, el nombre de Enrique Vaca de Alfaro sea el protagonista de estas páginas.

EDITAR A CASTILLEJO. ESTADO DE LA CUESTIÓN

María del Rosario Martínez Navarro
Universidad de Sevilla

La vida del poeta, traductor y humanista salmantino Cristóbal de Castillejo (Ciudad Rodrigo, 1490-Viena, 1550), vinculada fundamentalmente a la Corte, ha sido bien documentada por sus biógrafos C. L. Nicolay[1], A. Masoliver[2] o M. D. Beccaria[3]: relaciones literarias, viajes, amistades, experiencia e incluso citas concretas de la vida íntima del poeta se refieren con riguroso detalle en la bibliografía que poseemos al respecto.

De esta manera, es realmente elogiable la valiosa aportación de la monografía de M. D. Beccaria, quien ha contribuido con creces al mejor conocimiento de la vida del autor y a la historia textual de su variada obra, al ofrecer interesantes propuestas editoriales y haber arrojado luz sobre las fuentes de muchos de sus textos. Junto a ella, R. Reyes ha tratado importantes cuestiones de diversa índole a lo largo de los estudios dedicados a su personalidad[4].

Todo ello lo completa el voluminoso corpus epistolar entre Martín de Salinas, embajador del Infante don Fernando, y Cristóbal

[1] Clara Leonora Nicolay, *The life and works of Cristobal de Castillejo*, Filadelfia, Publications of the University of Pennsylvania, 1910.

[2] Alejandro Masoliver, "Un monje original y gran poeta, Cristóbal de Castillejo (1490?-1550)", en *Humanismo y Císter. Actas del I Congreso Nacional sobre Humanistas Españoles*, ed. Francisco Rafael de Pascual, Jesús Paniagua Pérez, Gaspar Morocho Gayo y Juan Francisco Domínguez Domínguez, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 1996, pp. 237-248.

[3] María Dolores Beccaria Lago, *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, 1997.

[4] Rogelio Reyes Cano, *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo*: *Tradición y Modernidad en la encrucijada poética del Siglo XVI*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2000.

de Castillejo, con numerosos datos y anécdotas acerca de los quehaceres cortesanos del autor[5].

No obstante, pese a que recientemente se ha avanzado sobremanera en la clarificación de la obra del mirobrigense, resulta pertinente llamar la atención sobre el hecho de que sólo una mínima parte ha sido editada con la precisión y profundidad requeridas para un autor trascendental de las letras áureas. En este sentido, comparto el parecer de R. Reyes y D. López acerca de la necesidad de "afrontar con carácter general una verdadera edición crítica […] apoyada en un aparato textual que permita acceder a los textos con las máximas garantías filológicas"[6], ya que

> a pesar de ser un autor muy citado en los manuales y muy aludido dentro del panorama lírico del primer Renacimiento, no ha sido, sin embargo, un poeta leído con la necesaria atención, de ahí sin duda los estereotipos críticos que sobre él se han venido reiterando, y en especial la falsa imagen de poeta medievalizante y trasnochado, inmune a las novedades de su tiempo, que sigue teniendo todavía entre muchos lectores españoles.[7]

[5] Martín de Salinas, *El emperador Carlos V y su corte según las cartas de don Martín de Salinas, embajador del infante don Fernando (1522-1539)*,ed. Antonio Rodríguez Villa, Madrid, Real Academia de la Historia, 1903-1905.

[6] Rogelio Reyes Cano y David López del Castillo, "Cristóbal de Castillejo", en *Diccionario filológico de Literatura Española. Siglo XVI*, ed. Pablo Jauralde Pou, Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2009, p. 173.

[7] Cristóbal de Castillejo, *Antología poética*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2004, p. 62. Para esta cuestión, remito a la *Relación de la descendencia de Garci Pérez de Vargas* del Inca Garcilaso de la Vega, en *Obras completas*, tomo I, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1965, pp. 233-234 y a mis estudios "El antipetrarquismo en España. El caso de Cristóbal de Castillejo", *Revista digital internacional hispana filológica y cultural Esfera* (2009), pp. 90-112; "Recepción y percepción de un poeta cosmopolita renacentista", en *Del verbo al espejo*. *Reflejos y miradas de la literatura hispánica*, ed. Pilar Caballero-Alías**,** Félix Ernesto Chávezy Blanca Ripoll Sintes, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias-ALEPH, 2011, pp. 31-41; y "Un poeta español en la Corte de Viena: *Weltanschauung* y antipetrarquismo en Cristóbal de Castillejo", *Studia Europaea Gnesnensia*, 5 (2011), pp. 239-256.

En el presente trabajo se pretende hacer un recorrido por el estado de las ediciones de la obra de Cristóbal de Castillejo, así como una puesta al día de los estudios sobre su persona y de las herramientas digitales que albergan una parte de su producción, para reflexionar sobre algunos problemas sustanciales editoriales y apuntar algunos presupuestos y propuestas.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Siempre que se abordara la edición crítica de la obra completa de Cristóbal de Castillejo o bien de parte de ella, el filólogo se encontraría con una serie de escollos previos que se deben tener en cuenta:

Un primer factor, avalado ya por el repertorio de J. Simón[8] y ahora por el revisado estudio codicológico de R. Reyes y D. López[9], deja en evidencia que el poeta sólo publicó en vida el *Sermón de amores* (1542) y el *Diálogo de mujeres* (1544), "éste último con varias ediciones censuradas a lo largo de la década de 1540"[10]. Por esto, si bien su obra se difundió "en un buen número de manuscritos", en su mayoría localizados en la BNE y en la Biblioteca Menéndez Pelayo, "no puede asegurarse que alguno de ellos sea autógrafo del poeta"[11].

Un obstáculo más supondría el año de su muerte, 1550, ya que apareció una versión sin dedicatoria "de una de sus obras más editadas"[12], el *Diálogo entre el autor y su pluma*, en la *Silva de varios romances* de Zaragoza, de la que existe edición moderna de A. Rodríguez Moñino[13].

[8] José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950, tomo VII, vol. II, pp. 644-655; *Manual de bibliografía de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 275-276.

[9] Rogelio Reyes Cano y David López del Castillo, *op. cit*., pp. 164-173.

[10] *Ibíd.*, p. 172.

[11] *Ibíd*.

[12] *Ibíd*.

[13] *Silva de varios romances (Zaragoza, 1550-1551)*, ed. Antonio Rodríguez Moñino, Zaragoza, Cátedra, 1970.

A ello se añade que el resto de la producción del autor no se divulgaría hasta la edición madrileña de J. López de Velasco (1573), expurgada tras un auto inquisitorial en el que se prohibía la lectura de sus *Obras*, junto a la *Propalladia* de Bartolomé de Torres Naharro y *La vida del Lazarillo de Tormes*, y reeditada sucesivamente a lo largo del XVI y comienzos del XVII según las investigaciones de R. Reyes y D. López[14]. Este ejemplar ha servido de base para ediciones posteriores, "casi siempre antológicas"[15], como las de M. Nipho en el *Cajón de sastre literato* (1781)[16], donde incluye los diálogos *entre Castillejo y su pluma* y *entre Memoria y Olvido* y el poema la *Transfiguración de un vizcaíno*; la del abate P. Estala en la Imprenta Real (1792), algunas poesías en el *Tesoro* de E. de Ochoa (1838)[17] y la antología de A. de Castro en la Biblioteca de Autores Españoles (1854)[18].

R. Reyes reparó en que la edición de J. López de Velasco "debió servirse de un material manuscrito probablemente muy conocido por los lectores españoles de la época, aunque no tenemos constancia de ningún códice que proceda directamente de la mano de Castillejo"[19]. Si sopesamos el expurgo inquisitorial, que desvirtuaría "la intención del poeta, y aunque la censura afecte sólo a contados textos, especialmente en el terreno de la sátira anticlerical y del erotismo"[20], para cualquier edición de su obra habría que apoyarse en los casos en que sea posible "en los manuscritos más fiables que hoy conocemos […] y en las ediciones

[14] Rogelio Reyes Cano y David López del Castillo, *op. cit*., p. 172.

[15] *Ibíd*.

[16] Cristóbal de Castillejo, *Poesías*, ed. Francisco Mariano Nipho, en *Cajón de sastre literato...*, IV, Madrid: en la imprenta de Miguel Escribano, 1781, pp. 109-226.

[17] Cristóbal de Castillejo, *Poesías*, en *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballerescos, moriscos y otros*, ed. Eugenio de Ochoa, París, Baudry, 1838.

[18] Cristóbal de Castillejo, *Poesías*, en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, ed. Adolfo de Castro, I, BAE, n.º 32, Madrid, Rivadeneyra, 1854, pp. 105-252.

[19] Cristóbal de Castillejo, *Obra completa*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Turner, 1998, p. XXIII.

[20] *Ibíd*., pp. XXIII-XXIV.

de obras sueltas publicadas en vida de Castillejo"[21]. Esta edición seguiría siendo, por tanto, "referencia obligada para la fijación de un buen número de poemas, bien como única fuente textual conocida, bien como alternativa o complemento a otras fuentes manuscritas o impresas"[22].

Por último, aunque la poesía cobra protagonismo, se abordan los tres géneros literarios en una obra amplia y muy rica en referencias intertextuales y elementos folclóricos, aducidos por M. Chevalier[23], además de contener traducciones en prosa y textos en ocasiones muy extensos que ralentizarían el proceso de edición. Se podría poner como ejemplo el *Aula de cortesanos* (Praga, 1547), sabroso texto de 4290 versos inserto en una importante tradición tópica tras cuya pista pusiera B. Periñán[24].

De los manuscritos conocidos, para R. Reyes y D. López,

> el más importante de todos, por el elevado número de poemas que contiene y por su primor caligráfico, es el titulado *Libro de diuersas trovas* (3691 de la BNE), dedicado casi íntegramente a Castillejo y datado en 1568. Se trata de un auténtico cancionero del autor, que fue propiedad de un noble y

[21] *Ibíd*., p. XXIV.
[22] *Ibíd*.
[23] Maxime Chevalier, "Castillejo, poète de la Renaissance", *Travaux de l´Institut d´Etudes Ibériques et Latino-Américaines*, Strasbourg, Université des Sciences Humaines (1975), pp. 57-63; *Folklore y literatura: El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978, p. 78; *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 163. Este tema lo abordé yo misma en el pasado IX Congreso de la AISO: *vid*. María del Rosario Martínez Navarro, "Un *innovador* renacentista: de facecias, cuentos y refranes en la obra anticortesana de Cristóbal de Castillejo", en *IX Congreso de la AISO, Asociación Internacional Siglo de Oro, Universidad de Poitiers, 2011* (Actas en prensa).
[24] Blanca Periñán, "Un caso de imitación compuesta: el *Aula de Cortesanos*", *Crotalón. Anuario de Filología española*, I (1984), pp. 255-281; relacionado con la materia, *vid.* Isabel Almeida, "*Aulegrafia*: «rascunho de vida cortesã», largo discurso da cortesania vulgar", *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 2 (2005), pp. 201-218.

> está primorosamente escrito por un amanuense, con índice o «tabla» inicial, tal vez preparado para la imprenta.[25]

Una fuente textual igualmente fiable se considera el *Cancionero de poesías varias* (617 de la Biblioteca de Palacio)[26], "con letra de la segunda mitad del XVI"[27], versiones de algunos poemas de Cristóbal de Castillejo y otros nuevos, en concreto cuatro:

- *De Castillejo contra el arte italiana*.
- La *Glosa de Castillejo, contrahaciendo el romançe que dize* «*Tiempo es el cavallero*».
- El *Diálogo entre el autor y su pluma*.
- *A un amigo pidiéndole consejo en çierta necesidad de amores*.

Algunas de estas composiciones estaban inéditas hasta su publicación por parte de M. D. Beccaria, quien, a su vez, sacó del anonimato otros cinco más del manuscrito 3952 de la BNE de las *Poesías de Castillejo*, con letra del siglo XVIII y treinta y tres composiciones a modo también de cancionero. Corresponden a la *Lamentación en la muerte del Marqués de Pescara, el Sueño, A una dama, Mote francés,* y "*Como el cierbo va buscando...*", correspondientes a los números 13, 15, 17, 27 y 31, respectivamente. Siguiendo a la autora, en dicho códice la indicación del número total de poemas y del contenido es errónea, por lo cual, enumera e indica uno por uno los treinta y tres títulos que lo componen[28].

Por su parte, el *Codex Vindobonensis Palatinus*, de la Nationalbibliothek de Viena (12817), incluye una versión del

[25] Rogelio Reyes Cano y David López del Castillo, *op. cit*., p. 172.

[26] *Cancionero de poesías varias*: *manuscrito nº 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed. José Labrador Herráiz, C. Ángel Zorita y Ralph DiFranco, Madrid, El Crotalón, 1986.

[27] Rogelio Reyes Cano y David López del Castillo, *op. cit*., p. 172.

[28] María Dolores Beccaria Lago, "Cinco poemas inéditos de Cristóbal de Castillejo", *Boletín de la Real Academia Española*, 67, 240 (1987), pp. 55-75.

Diálogo entre el autor y su pluma ya editada por E. Werner[29] y las traducciones en prosa de los diálogos de Marco Tulio Cicerón, publicados por vez primera en 1998 por R. Reyes[30].

En referencia a otros textos, se encuentra también la edición crítica y anotada de las tres *Fábulas mitológicas* de Cristóbal de Castillejo: la *Fábula de Acteón*, el *Canto de Poliphemo a la linda Galatea* y la *Historia de Píramo y Tisbe*[31], que complementa la edición de J. Fernández Montesinos de la *Fábula de Polifemo*[32] y el previo acercamiento de J. M. de Cossío[33]. A propósito de la transmisión del *Mito de Psique y Cupido*, F. J. Escobar realizó algunas precisiones más sobre las fábulas mitológicas de Cristóbal de Castillejo[34].

Estas fábulas representan:

> una parcela especialmente coherente y significativa dentro del conjunto de toda su obra y de la poesía del primer renacimiento: al ser las tres traducciones declaradas de los *Metamorphoseos*, queda focalizado uno de los problemas esenciales de la escritura quinientista, con su dependencia del mito a niveles inventivos, expresivos, expresivos y simbólicos, así como el de la recepción de la cultura clásica. Acercarse a ellas significará rozar aspectos tan importantes como conciencia lingüística de un autor en el momento en que traducir equivalía a reescribir.[35]

[29] Ernst Werner, "El *Diálogo entre el autor y su pluma* von Cristóbal de Castillejo. Nach einer Wiener Hanschrift neu herausgegeben", *Revue Hispanique*, LXXI (1927), pp. 555-585.

[30] *Vid*. Cristóbal de Castillejo, *Obra completa*, *op. cit*., pp. 785-865.

[31] Cristóbal de Castillejo*, Fábulas mitológicas*, ed. Blanca Periñán, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni editore, 1999.

[32] Cristóbal de Castillejo*, Fábula de Polifemo*, noticia de José Fernández Montesinos, Madrid, Cruz y Raya, 1935.

[33] José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998, pp. 106-117.

[34] Francisco Javier Escobar Borrego, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI (Cetina, Mal Lara, Herrera)*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 63-64.

[35] Cristóbal de Castillejo, *Fábulas mitológicas*, *op. cit*., p. 9.

El panorama editorial de la obra de Cristóbal de Castillejo lo conforman, por un lado, la primera edición moderna anotada de la mano de J. Domínguez[36] de todas las *Obras* poéticas completas del autor en cuatro volúmenes, divididos según el esquema de J. López de Velasco que responde a la *dispositio* de época; esto es, división de los textos en *Obras de amores*, *Obras de conversación y passatiempo* y *Obras de devoción*. Es ésta la edición que siguen los textos alojados en el recurso virtual del Instituto Cervantes; en mi opinión, si bien en ocasiones parece desacertada, confusa o escueta en lo que a algunas notas y a la asignación del tipo de obra se refiere, en otras sí resulta muy útil sobre todo a nivel paremiológico y por estar "enriquecida con aportaciones de la tradición manuscrita"[37]. Es bastante provechoso para el lector el registro de vocablos, frases y proverbios que el editor anexa al final del último volumen.

M. Baquero afirmaba que fue J. Domínguez quien regresara a la primera impresión del *Diálogo entre el autor y su péñola* en la *Silva* y a los manuscritos existentes, principalmente al 3.691 de la BNE, pues "todas las ediciones del poeta hasta la de 1926 habían seguido el modelo de la de Pierres Cosin"[38]. Para este caso concreto, "el manuscrito sigue la versión que había salido de las manos del censor López de Velasco (y) Domínguez da a conocer otro manuscrito en el que se encuentra el *Diálogo* en copia fragmentaria y con variantes, el ms. 6.176, muy valioso ya que se trata de una versión no censurada" con indicación de "una copia de la composición en el ms. 1.691, quizá una errata, porque este ms. no contiene obra alguna de Castillejo)"[39].

[36] Cristóbal de Castillejo, *Obras*, ed. Jesús Domínguez Bordona, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.

[37] Cristóbal de Castillejo, *Obra completa*, *op. cit*., p. XXIII.

[38] Mercedes Baquero Arribas, "Otro texto manuscrito del *Diálogo del autor con su péñola*, de Castillejo", *Manuscrt.CaO*, I (1988), p. 1. *Vid*. Cristóbal de Castillejo, *Obras (Las), corregidas y emendadas por mandado de la Santa y General Inquisición*, Madrid, Pierres Cosin, 1573.

[39] Mercedes Baquero Arribas, *op. cit*., p. 1.

Por otro lado, contamos con la edición más actualizada de R. Reyes[40], que sigue distinta numeración de los versos en comparación con la de J. Domínguez, con una casuística textual de incalculable valor y un práctico glosario. En ella se procede a un meticuloso cotejo de los códices principales, entre ellos los ya citados manuscritos 3691 y 3952 de la BNE; el 617 de la Biblioteca de Palacio; el 371 y 372 de la Bibliothéque Nationale de París; y el referido 12817, de la Biblioteca de Viena.

Según se aclara, se atiende de modo preferente a las ediciones publicadas en vida, entre ellas el *Sermón de amores* y el *Diálogo de mujeres*. De igual modo, se presta una mayor atención a la *princeps* de las *Obras* realizada por J. López de Velasco y de forma complementaria a otras ediciones de los siglos XVI y XVII y a la que me acabo de referir de J. Domínguez para la puntual subsanación de errores. Sin embargo, por cuestiones ajenas al editor y relativas a las propias normas de la colección Biblioteca Castro, no se incluyen las variantes textuales encontradas. Por el contrario, como novedad, presentaba por primera vez el poema *Porque le dezían que olbidase la muerte de su dama*[41] junto a las susodichas traducciones en prosa que hizo Cristóbal de Castillejo de los diálogos *De senectute* y *De amicitia* de Cicerón en letra impresa y una *Carta en latín y romance* de autoría atribuida[42].

La edición moderna de una de las obras que más complejidad textual presentan, el *Diálogo de mujeres*[43], corría por la misma cuenta de R. Reyes allá por el año de 1986, a partir de la edición de L. Pfandl[44], quien ya se había percatado de algunos inconvenientes[45]. Poco más tarde, V. Infantes elaboró también un

[40] Cristóbal de Castillejo, *Obra completa*, *op. cit.*

[41] *Ibíd*., p. 176.

[42] *Ibíd*., pp. 867-868.

[43] Cristóbal de Castillejo, *Diálogo de mujeres*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Castalia, 1986.

[44] Ludwig Pfandl, "*Diálogo de mujeres* (1544). Wieder abgedruckt von Ludwig Pfandl", *Revue Hispanique*, LII (1921), pp. 361-368.

[45] Ludwig Pfandl, "Ein unbekannter Castillejo-Druck", *Revue Hispanique*, LVI (1922), pp. 350-355.

pormenorizado trabajo sobre los accidentes editoriales del *Diálogo*[46].

Toma como modelo la edición *princeps* de Venecia (1544), sin mención alguna de impresor ni de autor, y de éxito editorial, según puede deducirse a partir de las ocho ediciones independientes sucesivas y cinco dentro de las obras completas en la misma década de 1540. Aparecería por primera vez corregido y mutilado en 1546 por Blasco de Garay, quien adjuntó una serie de divisiones.

R. Reyes adjudicaba la popularidad del Diálogo entre Alethio y Fileno, que "debió de ser un buen negocio", a "su carácter zumbón y atrevido, su desenfado y su deslenguamiento contra las mujeres"[47]. De hecho, el texto se difunde prácticamente por "las principales prensas españolas del Siglo de Oro (Toledo, Burgos, Medina del Campo, Sevilla, Valencia, Barcelona, Alcalá, Madrid, Astorga) y en otros lugares europeos de fuerte incidencia española"[48] como la misma Venecia, donde encontramos otra "interesante edición hecha en 1553 por Alfonso de Ulloa"[49], que es la que recoge, por ejemplo, la Sociedad de Bibliófilos Españoles[50], y otra de Amberes, con tres ediciones de las *Obras* de Cristóbal de Castillejo en los últimos años del siglo XVI; estos datos, a mi juicio, demuestran la favorable relevancia del autor en su tiempo. L. Pfandl analizó precisamente la importancia del *Diálogo* para la investigación sobre el poeta[51].

La última edición recopilatoria publicada es la citada *Antología poética*, que incluye una cuidada selección de composiciones,

[46] Víctor Infantes de Miguel, "Postillas por una nueva edición. Los accidentes editoriales del *Diálogo de mujeres* de Cristóbal de Castillejo", *Angélica*, 3 (1992), pp. 33-65.

[47] Cristóbal de Castillejo, *Diálogo de mujeres*, *op. cit.*, p. 52.

[48] *Ibíd*., p. 53.

[49] *Ibíd*.

[50] Cristóbal de Castillejo, *Diálogo de mujeres*, en Juan de Segura, *Proceso de cartas de amores* [y otras obras], Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1956.

[51] Ludwig Pfandl, "Der *Diálogo de mujeres* von 1544 und seine Bedeutung für die Castillejo-Forschung", *Archiv für das Studium der neuren Sprachen und Literaturen*, CXL (1920), pp. 72-83.

aunque no en todas se opta por el texto íntegro. El editor las anota convenientemente y las precede de una "introducción biográfico-crítica" que da "sucinta cuenta del autor y de su obra"[52]. De ella merece destacar, junto al apéndice bibliográfico con referencias a las ediciones de su obra poética y a los estudios sobre el autor hasta la fecha de impresión de este libro, la severa información a pie de página de carácter no sólo aclaratorio del sentido de los términos menos frecuentes, nombres de personajes o topónimos, sino también de una incuestionable calidad crítica que pretende "orientar al lector en el significado literario […] de los textos más importantes"[53].

Todas las ediciones modernas consultadas mantienen, como norma general, el respeto a las grafías originales de manuscritos e impresos y la conservación del esquema temático inicial, que, según R. Reyes, ayuda a presentar la obra en verso de Cristóbal de Castillejo como "una unidad separada de la prosa y de los fragmentos teatrales"[54].

NOVEDADES EDITORIALES Y BIBLIOGRÁFICAS: LA *FARSA DE LA COSTANZA*

Mención aparte para el asunto que nos ocupa merece el códice Epsilon 32. 3. 4 (Estero 198), de la Biblioteca Estense de Módena, volumen descubierto en 2005 por la bibliotecaria C. Aresti[55] y descrito en 2006 en un trabajo conjunto de las profesoras M. T. Cacho, de la Universidad de Zaragoza, y B. Periñán[56], de la de Pisa. Si resulta de elevadísimo interés es por incorporar en el texto número XXIII, concretamente en los folios 203 r. a 255 v., con dos en blanco, una copia manuscrita completa de una obra parcialmente

[52] Cristóbal de Castillejo, *Antología poética*, *op. cit*., p. 62.
[53] *Ibíd*., p. 63.
[54] Cristóbal de Castillejo, *Obra completa*, *op. cit*., p. XXVI.
[55] Cristiana Aresti, "La *Farsa della Costanza* di Cristóbal de Castillejo: un inedito nella Raccolta Pio Falcò di Savoia alla Biblioteca Estense Universitaria di Modena", en *Memorie scientifiche giuridiche letterarie, Academia nazionale di Scienze letterarie e storiche di Modena*, vol. VIII, fasc. II (2005), pp.541-556.
[56] MaríaTeresa Cacho y Blanca Periñán, "La «Farsa» de «la Costança» recuperada", *Rivista di Filologia eLetterature Ispaniche*, IX (2006), pp. 9-30.

perdida de Cristóbal de Castillejo: la *Farsa llamada Costança*, en este caso, sin indicación de autor.

Bajo esta irreverente y deslenguada pieza teatral sobre matrimonios desiguales yacía una tradición textual muy accidentada, iniciada en 1754 con la cita de un manuscrito casi ilegible de la *Farsa* procedente de la biblioteca del Escorial por parte de L. J. Velázquez en los *Orígenes de la poesía castellana*[57], el mismo referido en los *Orígenes del Teatro*[58], siendo ésta la fuente que usaría R. Foulché-Delbosc para su edición de 1916[59]. Aparte de haber circulado de forma clandestina y fragmentaria en versiones manuscritas y haber sido censurado, el manuscrito escurialense, la única copia manuscrita de la obra hasta entonces, desapareció entre los papeles de B. J. Gallardo en 1823 en un trágico incendio en Sevilla originado por diversas circunstancias.

Afortunadamente, el otoño de 2012 nos ha brindado la primera edición minuciosamente anotada de la *Farsa* completa de manos de B. Periñán, a la que le precede un detallado estudio introductorio –gestado, por caprichos del azar, en la capital hispalense– de R. Reyes[60]. Por fin se pone al alcance del público lector la totalidad de "una pieza procaz, blasfema y escandalosa, como pocas en su tiempo"[61], "heredera del espíritu hedonista y atrevido de *La Celestina*"[62] trazado por M. Ferrer-Chivite[63], y que los avatares de la Filología se habían empeñado en ocultar.

[57] Luis Joseph Velázquez, *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga: en la oficina de Francisco Martínez de Aguilar, 1754.

[58] Leandro Fernández de Moratín, *Orígenes del Teatro español*, ed. Eugenio de Ochoa, París, 1838.

[59] Raymond Foulché-Delbosc, "Deux oeuvres de Cristóbal de Castillejo", *Revue Hispanique*, XXXVI (1916), pp. 489-620.

[60] Cristóbal de Castillejo, *Farsa de la Costanza*, ed. Blanca Periñán y Rogelio Reyes, Madrid, Cátedra, 2012.

[61] *Ibíd*., p. 13.

[62] Eva Díaz Pérez, "Lujurias de viejos y mozos", en *El Mundo* (9-12-12), p. 55 o en su versión digital con el titular "Más salvaje que La Celestina", en *El Mundo* (10-12-12). Disponible en http://www.elmundo.es/elmundo/2012/12/10/cultura/1355130241.html (Consulta: 10-12-2012).

[63] Manuel Ferrer-Chivite, "Cristóbal de Castillejo y los avatares de su Celestina", *Celestinesca*, 23.1-2 (1999), pp. 21-34. Cristóbal de Castillejo

Sus más ávidos admiradores, entre los que me incluyo, ahora podemos conocer todos los detalles de un inquietante enigma literario y deleitarnos con los versos de una "joya" "que hoy resulta fundamental para iluminar el entramado dramático de nuestro primer Renacimiento"[64]. En efecto, *La Costanza* es de las pocas farsas en estado puro conservadas en España entendidas como tal y su recuperación cubre, por tanto, un hueco en el estudio de la dramaturgia española del siglo XVI, germen de la gran comedia española. Además, presenta una serie de concomitancias y lugares comunes no casuales con el entremés cervantino el *Juez de los divorcios*, como ya expuse en un anterior trabajo[65].

En alusión a la bien hallada pieza, sería adecuado hacer hincapié en los dos problemas más incómodos que se le plantean al editor; el primero, condicionado por la presencia de una sola versión manuscrita distinta a la perdida, lo que perjudica seriamente la edición crítica; y el segundo, el hecho de que dentro de ésta se incluye un texto que es el *Sermón* pero desconocemos si Cristóbal de Castillejo escribió primero un *Sermón de amores* y luego lo

presenta lugares comunes con *Celestina* también en su producción antiáulica, tal y como intuyo en mi Tesis Doctoral, titulada *La literatura anticortesana en el Renacimiento español: Cristóbal de Castillejo* (en fase de culminación).

[64] Cristóbal de Castillejo, *Farsa de la Costanza*, *op. cit.*, pp. 12-13.

[65]María del Rosario Martínez Navarro, "Dos muestras del Teatro Cómico Popular en Miguel de Cervantes y Cristóbal de Castillejo: Estudio Comparativo de el *Juez de los Divorcios* y *Farsa de la Constanza*", en *Nuevas Aportaciones a los Estudios Teatrales: (del Siglo de Oro a Nuestros Días)*, ed. Héctor Brioso y José Vicente Saval, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2007, pp. 25-49.Quiero agradecer al Dr. José Enrique López Martínez, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, el haberme proporcionado el contenido de su comunicación "Originalidad de un texto cervantino. *El juez de los divorcios* y la tradición literaria: los malcasados", presentada el pasado mes de abril de 2012 en la Universidad de los Andes (Bogotá) en el marco del Congreso Internacional "Calderón entremesista y el teatro breve del Siglo de Oro en la Península y en América". En ella, el investigador profundiza en la posible relación entre Cristóbal de Castillejo y Miguel de Cervantes y, para ello, hace notar la *Constanza* como uno de los antecedentes más antiguos del tema de los malcasados, reforzando la hipótesis sobre la posible influencia del texto de Cristóbal de Castillejo en el cervantino que ya había yo propuesto en mi artículo.

incorporó a *La Costanza* o bien si el denominado *Sermón de Cupido* —tal y como aparece en la *Farsa*— pertenecía a ésta y posteriormente lo publicó el autor de forma independiente con variantes. La primera noticia que se tiene del *Sermón* data de 1573 con todas las *Obras* corregidas por J. López de Velasco.

En palabras de B. Periñán,

> nada nuevo se ha añadido al asunto en las sucesivas modernas ediciones de la pieza paródica, que no sean las débil hipótesis de Crawford sobre el posible principio textual de los actos 3 y 4 de la *Farsa*. Los modernos estudiosos remiten a los viejos estudios reconociendo –como su último editor Rogelio Reyes– que "sigue siendo uno de los grandes enigmas editoriales" de Castillejo, y que "su (del *Sermón*) fijación textual y el establecimiento de sus verdaderos contenidos, relacionados sin duda con la *Farsa de la Costanza*, encuentran todavía hoy y a pesar del material impreso y manuscrito con que se cuenta, serias dificultades técnicas para su realización"[66].

D. R. Rhodes trató ya algunos aspectos relacionados con el proceso de la impresión del poema[67], mientras que G. Gorga ha estudiado la parodia de este subgénero[68], caracterizado por la técnica del *contrafactum*.

La edición de R. Reyes y B. Periñán corresponde, pues, al Sermón que aparece inserto dentro de la *Farsa* sin variantes, por lo que sus editores coinciden en la conveniencia de su edición como texto propio para fijarlo, poniendo en juego los manuscritos existentes con éste de la *Farsa* y recogiendo, así, todas las variantes. Éste es el reto más inmediato compartido por los editores; me consta que D. López tiene también la intención de incluir una edición del texto en la Tesis Doctoral que está redactando. Hasta el

[66] María Teresa Cacho y Blanca Periñán, *op. cit*., p. 10.

[67] Dennis R. Rhodes, "The Printing of the *Sermón de amores* of Cristóbal de Castillejo", en *The British Library Journal*, XIII (1987), pp. 57-63.

[68] Gemma Gorga López, "La parodia del sermón en la obra de Cristóbal de Castillejo", en *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval: (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, ed. Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero, vol. 2, 1999, pp. 201-208.

momento, junto a la versión de *La Costanza*, sólo contamos con la elaborada por R. Foulché-Delbosc de 1916[69], la cual es fiel al texto de las ediciones de Medina del Campo de 1542 y 1544, y la versión dada por R. Reyes en la *Obra completa*[70].

Otra de las novedades bibliográficas más significativas, a pesar de no tratarse de una edición, la constituye un estudio donde se propone una lectura radicalmente innovadora del *Diálogo entre el autor y su pluma*[71], de gran importancia dentro de la producción de nuestro poeta. En concreto, G. Garrote cuestiona "el exclusivo carácter serio y hasta metafísico adjudicado tradicionalmente"[72] al texto, por lo que a su modo de ver, el *Diálogo* se revela "como un poema de ingenio que, simultaneando los sentidos moral y obsceno, se ofreció como gigantesco chiste conducido por un complejo algoritmo conceptista"[73]; codificado en doble sentido, dispone un argumento sexual latente que coincide con el preliminar de *La pícara Justina* según la interpretación vertida en el libro.

Es bien sabido que J. López de Velasco lo incluiría entre las *Obras de conversación y pasatiempo* de Cristóbal de Castillejo siguiendo su criterio tripartito que, en palabras de G. Garrote,

[69] Cristóbal de Castillejo, *Sermón de amores del maestro Bue(n) Tala(n)te llamado fray Nidel de la orden d(e)l Fristel*. Agora nuevamente corregido y enmendado [Medina del Campo] [Pedro de Castro], 1542, en Raymond Foulché-Delbosc, *op. cit*., pp. 509-595; *Sermón de amores del maestro buen talante llamado fray Nidel de la orden del Fristel*, en *Pliego poéticos españoles de la British Library, Londres (Impresos antes de 1601)*, ed. facsimilar de Arthur Lee-Francis Askins, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1989, pp. 82-120.

[70] Cristóbal de Castillejo, *Obra completa*, *op. cit.*, pp. 179-255.

[71] Descrito por Ferdinand J. Wolf en *Zur Bibliographie der Romanceros*, Viena, Sitzungsberuihte der kaiserlichen Akademie der Wissenchaften, K. K. Hof-und Staatsdruckerei, 1853. *Vid*. Jesús Domínguez Bordona, "Cuatro notas sobre Cristóbal de Castillejo", en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid (Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando), 1925, vol. III, p. 545.

[72] Gaspar Garrote Bernal, *Tres poemas a nueva luz: sentidos emergentes en Cristóbal de Castillejo, Juan de la Cruz y Gerardo Diego*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, p. 9. Aprovecho la ocasión para agradecer a la Dra. Mercedes Cobos Rincón, de la Universidad de Sevilla, su amabilidad de darme noticias sobre este libro.

[73] *Ibíd*.

refrendaría "la ligazón de ese *pasatiempo* con el *pleno ejercicio de la libertas*"[74].

Para la compleja tradición textual del poema no podríamos dejar de lado aquellas contribuciones de M. Baquero[75] y E. Werner[76], éste último, acerca de un manuscrito de Viena publicado por él mismo:

> el ms. 2.073 […] no ha sido recogido ni citado en ninguna de las ediciones precedentes. Se trata de una copia completa del *Diálogo,* que sigue la impresión de 1573, pero que también ofrece variantes. Como ocurre con el ms. 6.176 y con la *Silva*, se omite la dedicatoria a Martín de Guzmán. Se encuentra en un volumen sin título junto a otros textos que tienen en común ser de hechos o personas relacionadas con el Rey de Romanos, Fernando de Austria, del que Cristóbal de Castillejo fue secretario.[77]

En proceso de redacción (A. Loeza y M. R. Martínez) se encuentra un estudio titulado "El hermafrodito: a propósito de la monstruosidad en la obra de Cristóbal de Castillejo", sobre el personaje del monstruo en el poema *A un hermafrodito* del autor, a colación de cuestiones de género en la época. Habría que mencionar la observación de P. Correa sobre la traducción de unos versos de las *Metamorfosis* de Ovidio llevada a cabo por el salmantino[78] y los ulteriores trabajos de G. Gorga, autora de dos excelentes estudios sobre otras traducciones del poeta[79]; en la misma línea, traducción y

[74] *Ibíd*., p. 13.
[75] Mercedes Baquero Arribas, *op. cit.*, pp. 63-79.
[76] Ernst Werner, *op. cit.*
[77] Mercedes Baquero Arribas, *op. cit.,* p. 1.
[78] Pedro Correa Rodríguez, "La retórica al servicio de los traductores: los versos 53-166 del libro IV de las *Metamorfosis* y su traducción por Cristóbal de Castillejo", en *Humanismo renacentista y mundo clásico*, ed. José Antonio Sánchez Marín y Manuel López Muñoz, Madrid, Ediciones clásicas, 1991, pp. 81-106.
[79] Gemma Gorga López, *Cristóbal de Castillejo y el diálogo con la tradición*, Málaga, Analecta Malacitana, 2006; *Tres fábulas de Ovidio en el Renacimiento. A propósito de unas traducciones de Cristóbal de Castillejo*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2006.

erotismo se fusionan en el novedoso artículo de Á. Alonso[80] en torno a un singular aspecto sexual que emanan algunos de los versos de Cristóbal de Castillejo, comparados con otros textos análogos —una sugerente veta ya abierta por M. D. Beccaria[81]—, o el de Ch. Moreno, con una nueva interpretación del desengaño vital y de algunos tópicos renacentistas en el *contrafactum* y glosa del romance *La infanta seducida* o *burlada* por parte de Cristóbal de Castillejo en el contexto de las representaciones del tema de la vejez en la España del Siglo de Oro[82], del que ya hiciera anotaciones P. Díaz-Mas[83], y otro pequeño botón de muestra de la fecunda reelaboración del tema romancístico imperante en el poeta (M. R. Martínez)[84].

[80] Álvaro Alonso Miguel, "Castillejo traductor de Ovidio: acerca de un artificio de la poesía erótica", *eHumanista*, 15 (2010), pp. 38-47; "Gómez Manrique, Narváez y Castillejo: ¿Poesía obscena?", en *"Nunca fue pena mayor". Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, ed. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López, 1996, Universidad de Castilla- La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 27-33; "Un poema erótico de Cristóbal de Castillejo: «Estando en los baños»", en *Venus Venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española*, ed. José Ignacio Díez, Madrid, Universidad Complutense / Editorial Complutense, 2006, pp. 39-56.

[81] María Dolores Beccaria Lago, "Dos sueños para una dama: amor y erotismo en Castillejo", en *Eros literario*, *Actas del coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*, Madrid, Universidad Complutense, 1988, pp. 53-65.

[82] Charo Moreno Jiménez, "Cristóbal de Castillejo al final de sus días: desengaño vital y tópicos renacentistas en «Tiempo es ya, Castillejo»", *Crisoladas: Revue du C.R.I.S.O.L.*, 16 /17, n.º 3 (2011), pp. 77-96. Quisiera dar las gracias de nuevo a la autora por haberme contactado y enviado su artículo personalmente.

[83] Paloma Díaz-Mas, "Dos versos enigmáticos en un *contrafactum* romancístico de Castillejo", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares: Homenaje a C. Casado*, XLIII (1988), pp. 211-217; "Cómo se releyeron los romances: glosas y contrahechuras de *Tiempo es, el caballero* en fuentes impresas del siglo XVI", en *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero: estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, ed. Rafael Beltrán, València, Servei de publicacions de la Universitat de València, 2000, pp. 67-90.

[84] María del Rosario Martínez Navarro, "Reescritura *anticortesana* de la tradición bíblica y romancística en Cristóbal de Castillejo", en *IV Congreso Internacional de la SEMYR, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012 (Actas en prensa).

RECURSOS DIGITALES

La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes aporta con mayor o menor certeza en los datos de sus fichas la edición digital de varias de las obras del poeta (Alicante, 1999). De esta forma, sigue la reproducción digital de la edición de Madrid del *Diálogo de mujeres*[85], junto a las versiones HTML de este mismo texto (basada en la *princeps* de Venecia de 1544), del *Aula de Cortesanos*, de otras "Obras morales" y de algunas "de devoción", tomando como base la edición de J. Domínguez, entre otras *Poesías* a partir de la reproducción digital de la antología de A. de Castro. En su página es posible consultar asimismo una reproducción digital del original de las *Obras* conservado en la Biblioteca de la Universidad de Granada.

El Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español y otros recursos digitales nos regalan información relevante sobre la localización de los ejemplares disponibles; en ciertas páginas web se pueden leer también versiones online de mera divulgación de algunos de los textos del poeta, en algunos casos modernizadas, pero carentes de validez por no nombrar siquiera la fuente consultada. Sí es justo comentar la creciente presencia en la red de estos textos, que supone otro paso adelante más en el "rescate" de su figura y de su obra.

LA OBRA ANTICORTESANA Y OTROS TEXTOS

En último lugar, es obligado hacer un inciso sobre la faceta anticortesana del autor, una de las menos atendidas por la crítica pero, sin lugar a dudas, "uno de los capítulos más sustantivos de toda la obra en verso de Castillejo" (R. Reyes)[86] y de innegable trascendencia para la Literatura Española del Siglo de Oro, especialmente el caso del *Aula*, su máximo exponente y testimonio

[85] Cristóbal de Castillejo, *Diálogo sobre las mujeres; Sermón de amores*, Madrid, Hernando y Cía., 1900 (Biblioteca universal Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros, 39).

[86] Rogelio Reyes Cano, *Medievalismo y renacentismo en la obra poética de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, Fundación Juan March, 1980, p. 35. Su producción anticortesana es objeto de estudio de mi Tesis Doctoral.

determinante para entender con exactitud toda la corriente del *mare malorum*, de la que es adalid y uno de sus más influyentes cultivadores (M. R. Martínez)[87]. Sobre este texto en particular, está en proyecto su próxima edición (R. Reyes y M. R. Martínez). Me permito añadir que, bajo mi apreciación, sería francamente oportuno contar en los próximos años con una edición revisada de sus otras dos principales obras y declaraciones poéticas, la *Reprehensión contra los poetas españoles que escriven en verso italiano* y la *Contradición de los que escriven siempre o lo más amores*, clasificadas aún en ciertos manuales como muestras literarias antipetrarquistas, para reflejar el verdadero valor e intención de los mismos y mejorar, por tanto, su comprensión y relación con el entorno literario de la época[88]. A este respecto, cabe destacar la

[87] María del Rosario Martínez Navarro, "De amor y otros males en la obra de Cristóbal de Castillejo", en *Medicina y Literatura VI*, ed. Esteban Torre, Sevilla, Padilla Libros Editores y Libreros, 2007, pp. 243-251; "La literatura anticortesana en la España del Renacimiento: Cristóbal de Castillejo", en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la Temprana Modernidad*, ed. Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine, San Millán de la Cogolla - Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua - Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas y Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2010, pp. 669-680; "Perfil literario del *otro* cortesano en el *Aula* de Cristóbal de Castillejo", en *¿Dentro/ Fuera? Nuevas perspectivas sobre la identidad y la otredad en las literaturas hispánicas*, ed. Agnieszka Flisek y *Katarzyna Moszczyńska*, Serie Encuentros, vol. IV, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, Editorial Museo de Historia del Movimiento Popular Polaco, 2011, pp. 53-61; "La corte como *mare malorum*: tradición y fuentes para un tópico renacentista", en *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, ed. Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2012, pp. 35-50; "Nuevas perspectivas para el estudio de la literatura antiáulica en el Renacimiento español", en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, ed. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, la SEMYR, Salamanca, 2012, pp. 711-721; "«Porque es mi libertad / muy preciada...». La nostalgia de la libertad perdida y anhelada: Representaciones, expresiones y reivindicaciones en el *Aula*", en *El eterno presente de la literatura. Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX*, eds. María Teresa Navarrete Navarrete y Miguel Soler Gallo, Roma, Aracne Editrice, 2013, pp. 117-126.

[88] *Vid*. Encarnación García Dini, ed., *Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Cátedra, 2007.

renovada interpretación que se les da en las antologías de R. Reyes[89] y D. López[90].

CONCLUSIONES

Es alentador el progresivo interés que Cristóbal de Castillejo está suscitando en investigadores y lectores ya "liberados" de prejuicios simplistas, más allá de esa escasez evidente de un número consolidado de ediciones modernas de su obra en su globalidad o de forma individual, con la excepción de aquellos casos dignos de reconocimiento a los que ya me he referido mas exiguos para un humanista de privilegiada formación y un renovador de la literatura de su tiempo, de innegable huella en una nómina no cerrada de autores encabezada por Miguel de Cervantes (M. R. Martínez)[91], Félix Lope de Vega (F. Rodríguez)[92]o Francisco de Quevedo (M. R. Martínez)[93] y con notables concomitancias con la literatura italiana (R. Reyes y M. R. Martínez)[94]. Buena prueba de ello son los

[89] Cristóbal de Castillejo, *Antología poética, op. cit.*, pp. 167-181.

[90] David López del Castillo, ed., *Antología poética del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2010, pp. 44-47.

[91] María del Rosario Martínez Navarro, "Dos muestras del Teatro Cómico Popular en Miguel de Cervantes y Cristóbal de Castillejo: Estudio Comparativo de el *Juez de los Divorcios* y *Farsa de la Constanza*", *op. cit.*

[92] Fernando Rodríguez Mansilla, "Un cuentecillo vuelto escena de novela: Castillejo entre Cervantes y Lope de Vega", *Romance notes*, XLVIII, n.º 3 (2008), pp. 365-375. Quede manifiesta mi profunda gratitud hacia el Dr. Rodríguez Mansilla por esta valiosa información.

[93] María del Rosario Martínez Navarro, "Castillejo y Quevedo: Algunas concomitancias literarias entre dos maestros satíricos del Siglo de Oro", en *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general*, ed. Vibha Maurya y Mariela Insúa, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Publicaciones digitales del Grupo de Investigación Siglo de Oro, 2011, pp. 405-415.

[94] Rogelio Reyes Cano, "Algunos aspectos de la relación de Cristóbal de Castillejo y la literatura italiana", *Cuadernos de Filología Italiana*, nº. extraordinario (2000), pp. 211-224; María del Rosario Martínez Navarro, "Cristóbal de Castillejo y la literatura antiáulica italiana", en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. Patrizia Botta, vol. III: *Siglo de Oro (prosa y poesía)*, ed. María Luisa Cerrón Puga, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 84-94.

estudios comparados que se están planteando en la actualidad; de igual manera, la publicación de la *Farsa* ha demostrado tener una incidencia positiva en términos de repercusión mediática.

No quisiera dejar tampoco en el tintero el grato "redescubrimiento" del *Aula* propiciado por los encuentros e intercambios académicos y que está dando sus frutos en la inclusión de pasajes concretos del texto en algunas tesis doctorales en proceso de elaboración en la Universidad Complutense de Madrid ni las investigaciones relacionadas con la obra de Cristóbal de Castillejo desde los fundamentos ecdóticos que promete la Tesis Doctoral de D. López en el grupo Edad de Oro / BNE.

Es indiscutible el tributo de todos y cada uno de estos estudios pero pienso que todavía quedan ciertos resquicios en los que late una inexplicable reacción a asignar a don Cristóbal el lugar que le corresponde y que es urgente erradicar tajantemente.

Por todo ello, estimo necesarias tanto una (re)edición constante de la producción del escritor, con el objeto de posibilitar la mayor divulgación de todos sus textos, proponer otros modos de lectura que conlleven problemas diferentes y establecer nuevos criterios con fines encaminados a reconstruir su transmisión y difusión, así como una revisión de las investigaciones sobre el poeta que nos permita ahondar aún más en su personalidad e ingenio con nuevos datos, fuentes, citas y documentación; quizás nos topemos con obras inéditas, con otras variantes, con relaciones inesperadas o incluso con algún retrato que nos muestre el rostro de un autor a quien hasta la fecha no tenemos el gusto de conocer físicamente.

Resta, pues, una ingente labor por hacer, aunque somos conscientes de que a la hora de editar a Cristóbal de Castillejo se suma otra dificultad por la sostenida reticencia por parte de las editoriales a publicar *más* textos suyos, si bien comprensible por los elevados costes de impresión de los ejemplares y la nula demanda comercial y /o académica de éstos, ámbito coartado, al mismo tiempo, por la casi generalizada ausencia y limitado protagonismo del autor en los programas y planes de estudios vigentes.

Sirvan a modo de broche final los versos del romance póstumo dedicado a su persona, incluido en los preliminares de una edición de 1614 de las *Obras de Christoual de Castillejo*, previo al *Diálogo*

entre la verdad y la lisonja y que transcribo aquí, ya que ilustran, en resumidas cuentas, el propósito de nuestra empresa:

A Christoual de Castillejo

ROMANCE

De aficion mouido el pecho
dize mi pluma con verso,
no es bien que en silencio esten
memorias de Castillejo.
Pues si por ser fino el oro
criado en la Arabia bel'o,
quanto es mas fino se estima
entre los ricos plateros.
Assi que se estime, es justo
vn tan leuantado ingenio,
quedando memoria eterna
en los siglos que tenemos.
Pues si en Atenas costumbre
era, que aquel que primero
sacaua vna obra nueua
se hazia perpetuo en el suelo.
Iusto es que al que en nuestros siglos
siendo de tantos maestro,
en erudición, y letras,
obras tan raras ha hecho.
En memoria sea tenida,
entre los que son difereros,
y muerto, viuan sus obras
en los siglos venideros.[95]

[95] Cristóbal de Castillejo, *Dialogo entre la verdad y la lisonja: en el qual se hallará como se pueden conocer los aduladores y lisonjeros, que se meten en las casas de los Príncipes y la prudencia que se deue tener para huyir dellos…Con otro Tratado de la vida de Corte por Christoual Castillejo*, Alcalá: en casa de Andrés Sánchez de Ezpeleta, BNE, 1614, Mss. R/ 5408.

La renegada de Valladolid: romances, canciones y fábulas de cautivos[1]

José Manuel Pedrosa
Universidad de Alcalá

El romance de *La renegada de Valladolid* en la tradición oral moderna: 1892-1991

El día 28 de agosto de 1989 tuve el privilegio de registrar, en el pueblo de Suertes, que está en un rincón muy remoto de los Ancares de León, una versión tradicionalizada del rarísimo romance de *La renegada de Valladolid*. Hela aquí:

Por las calles de Madrid, junto a los caños del agua,
habitaba un matrimonio, un mancebo y una dama.
Él se llama don Gabriel, y la dama se llama doña Juana,
y una hija que tenían Antoñita se llamaba.
Estando cogiendo olivas para la Virgen María
pasó por allí el mal moro, se la llevó robada.
La tiene en un cuarto oscuro con siete llaves cerrada;
la encontraba llorando siempre que comer le daba.
(El moro le decía:)
–¿Por quién lloras, Antoñita, por quién tienes tanta pena?
¿Tienes por padre o por madre, o por gente de tu tierra?

[1]Este artículo se publica dentro del marco de la realización del proyecto de I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación titulado *Historia de la métrica medieval castellana* (FFI2009-09300), dirigido por el profesor Fernando Gómez Redondo. Agradezco su consejo y ayuda a José Luis Garrosa Gude y Eva Belén Carro Carbajal.

–Ni por padre ni por madre, ni por gente de mi tierra.
Lloro porque estoy aquí en esta habitación en siete llaves cerrada.
–Toma la llave, Antoñita, la de la ventana más alta.
Por aprisa que subió ……..
vio pasar un estudiante y de esta manera le hablaba:
–Estudiantico, estudiantico, ……
todo lo que tú reces, a ti no te vale nada.
–Cada salve que rezo, digo una misa cantada.
–Dime, dime, estudiantico, dónde tienes la posada.
–En las calles de Madrid, junto a los caños del agua.
–Dime, dime, estudiantico, cómo se llaman tus padres.
–Mi padre se llama don Gabriel, y mi madre doña Juana,
y una hija que tenían Antoñita se llamaba;
y estando cogiendo olivas para la Virgen María
pasó por allí el mal moro y se la llevó robada.
La tiene en un cuarto oscuro con siete llaves cerrada.
–Sube, sube, estudiantico, si quieres ver a tu hermana.
En el pico de la escalera con el moro se *ancontrara*.
–Tienes que llevarla, moro, y ahora moro donde estaba.
–Yo llevarla sí, por cierto, pagándome mi jornada.
–Tu jornada, mal moro, ya la tienes bien cobrada.
Pues sacara de cuchillo y la cabeza le cortara:
–Vete con el diablo, moro, que yo me llevo a mi hermana[2].

Esta versión de *La renegada de Valladolid* fue recitada (sin música) por la señora Clotilde Abella García, quien había nacido en un pueblo cercano, Villarbón, y tenía 86 años en aquel momento. Vivía habitualmente con su familia en Madrid, y se encontraba en Suertes pasando unos días de vacaciones. Villarbón es un pueblo que quedó completamente abandonado en torno a 1980, aunque unos años después acogió a unas cuantas personas jóvenes que llegaron con la

[2]En su recitación de memoria, la narradora formuló así el segundo hemistiquio del verso 2: "una dama y un mancebo". También recordó de este modo los dos hemistiquios del verso 8: "Siempre que comer le daba / la encontraba llorando". He invertido el orden interno de hemistiquios y versos con el fin de recomponer la rima del romance.

intención de recuperarlo como espacio habitado. Tecleando el nombre del pueblo en los buscadores de Internet o de Youtube se encuentran reportajes, entrevistas y videos que reflejan la vida remozada que lleva Villarbón en la actualidad.

La señora Clotilde Abella, memoria viva del Villarbón del pasado, fue una informante extraordinaria. Los días 28 y 31 de agosto de 1989 recordó versiones sumamente interesantes, cuajadas de raros arcaísmos, de los romances de *Blancaniña, El conde Niño, Una fatal ocasión, La mala suegra y La flor del agua*. Y atesoraba un repertorio sin duda más amplio, que no pude registrar debido a su frágil estado de salud.

Sobresalía entre los que alcancé a recuperar el de *La renegada de Valladolid*, un romance octosílabo que es rama extraña y muy apartada de una familia de canciones narrativas que circularon en pliegos que fueron muchas veces reimpresos durante siglos: en quintillas dobles o *de ciego*[3]las que estuvieron en boga entre el XVI y el XIX, refundidas en el XIX en cuartetas que siguieron imprimiéndose hasta el XX. La rama vieja en metro de canción en quintillas tuvo, según Pedro Cátedra, "tantísimo calado popular como se puede comprobar por la relación de ediciones, que seguramente sobrepasó el centenar, y también por sus varias réplicas literarias"[4]. Exageró en cualquier caso don Antonio Rodríguez-Moñino cuando dijo que "para una gran masa lectora siguen teniendo en 1900 y 1963 actualidad los romances del *Marqués de Mantua*, el de *Gerineldos*, los de *La batalla naval de Lepanto*, la *Pasión trovada* de Diego de San Pedro o las quintillas de *La renegada de Valladolid*"[5]. El panorama no era tan vital y

[3]Véase sobre este metro Nieves Baranda Leturio, "Andanzas y fortuna de una estrofa inexistente**:** las quintillas dobles o coplas de ciego", *Castilla* 11 (1986), pp. 9-36.

[4] Pedro M. Cátedra, *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida, Junta de Extremadura-Editora Regional de Extremadura, 2002, p. 292.

[5]Antonio Rodríguez-Moñino, "Los pliegos poéticos de la colección Campo de Alanje en la Biblioteca Nacional de Madrid (siglo XVI)", *Romance Philology* 17 (1963), pp. 373-380, p. 373.

exuberante como lo pintó don Antonio: en el ecuador aproximado del siglo XX en que hacía él esa optimista afirmación toda aquella literatura popular impresa había caído ya en acusadísimo desuso, y los pocos pliegos que seguirían circulando de *La renegada* de Valladolid sería raro que fueran los del siglo XVI en quintillas dobles; si alguno andaba en letra impresa por ahí, es mucho más probable que fuera en las cuartetas decimonónicas. La refundición tardía conoció, en efecto, unas cuantas décadas de popularidad desde que empezó a ser impresa hacia 1850. Pero el maquillaje adelgazador y actualizador que supuso refundir las quintillas en cuartetas no le libró del declive del género de la literatura de cordel que fueron trayendo el auge de la prensa escrita, del cine y de la radio muy poco tiempo después. Puede que ningún poema de pliego hispano haya alcanzado a tener, en cualquier caso, una difusión tan intensa y perdurable como la que tuvo *La renegada de Valladolid* entre los siglos XVI y XX.

Justo es advertir, al inicio de este trabajo, que unos cuantos críticos –daremos el detalle más adelante–han estudiado tal familia de canciones de pliego (con su rama del XVI y su rama del XIX), y que ninguno se había interesado, hasta ahora, por la rama de versiones en metro de romance octosílabo que ha sido atestiguada solo en la tradición folclórica moderna. Seguramente porque no se ha conservado (aunque muy posiblemente lo hubiera en el XVI o en el XVII) ningún pliego antiguo del que presumiblemente derivarían las versiones romancísticas de *La renegada de Valladolid*. Orfandad que, para muchos especialistas, resta aristocracia, valor o interés: la literatura de transmisión oral sigue sin tener, en el panorama de nuestros estudios literarios, la misma posición canónica que tiene la escrita.

Conviene de paso puntualizar que mucha gente común, y también muchos críticos, han solido llamar, inadecuadamente, *romance* o *romance de ciego* o *romance de cordel* a composiciones que no dejan de ser canciones estróficas, en metros varios, difundidas en pliegos. A las quintillas dobles y a las cuartetas de *La renegada de Valladolid,* por ejemplo. Síntoma adicional de que el género de la literatura popular impresa precisa todavía no pocos deslindes y trabajos.

El caso es que el poema que pude registrar yo en Villarbón en 1989 era un típico romance octosílabo de los que han sido etiquetados, además, con un nombre, el de *vulgares*, que tiene en nuestra lengua cierto matiz peyorativo que no les hace del todo justicia: la discutible etiqueta de *romances vulgares*, que está irreversiblemente acuñada, identifica una serie de romances que vieron la luz en pliegos de cordel y que tuvieron algún tipo de oralización o de tradicionalización posterior. Fueron impresos sobre todo en el XVI o en el XVII, alguno también en el XVIII, lo que les aparta de los romances *viejos*, de prosapia seguramente medieval. Tampoco es lo mismo, para muchos críticos, tener presumibles ancestros medievales que no tenerlos, y por eso los *vulgares* han sido mucho menos considerados, tradicionalmente, que los *viejos*. La gran mayoría de los *romances vulgares* acuñados entre el XVI y el XVIII tuvieron o se cree que tuvieron (porque a veces se ha conservado y a veces no se ha conservado prueba en papel impreso) algún prototipo que circuló en pliegos de cordel, de los que muchas veces emanaron versiones que el vulgo cantó, en no pocos casos durante generaciones.

Aquellos prototipos alumbrados por escrito estaban por lo general cuajados de exageraciones cultistas, ínfulas de noticierismo y artificiosos rasgos de estilo letrado. Solo las versiones de *romances vulgares*(que no son pocas) que hay documentadas tras pasar por el tamiz de la oralidad, en encuestas de campo realizadas a partir de finales del siglo XIX y durante todo el XX, se nos muestran impregnadas de fórmulas y tópicos propios del estilo tradicional que andaban en la viva voz del pueblo. Con lo que el llamado *romancero vulgar*, al que muy pocos estudiosos han atendido de manera sistemática, acabó convirtiéndose en corpus híbrido, de transición, a caballo entre dos mundos poéticos, el de la letra y el de la voz, que estuvieron sumamente activos, a medias aliados y a medias rivales, en los últimos siglos. Un laboratorio inigualable, en cualquier caso, para el estudio de los cruces y trasvases entre literatura oral y literatura escrita, aunque muchos críticos no lo hayan asumido todavía.

No pocos romances y canciones narrativas *vulgares* de los que fueron alumbrados en pliegos de cordel sufrieron, al ser

aceptados (algunos lo fueron y otros no) por la *vox populi* oral procesos de intensa tradicionalización, que les acercaron al estilo y a la formulística de los romances más acreditadamente viejos y tradicionales, o al menos a un estado mixto, con marcas por un lado de estilo libresco (uso de topónimos y de antropónimos concretos, postizos realismo y noticierismo, fórmulas más sofisticadas y rebuscadas que las de los tradicionales, encabalgamientos más aparatosos…) y por otro lado con marcas de estilo más fluidamente tradicional (elenco más reducido y formulario de topónimos y antropónimos, motivos fabulosos e irracionales, fórmulas tradicionales, versos más tersos y sencillos, con escasos o ningún encabalgamiento…).

Es importante recalcar, porque lo apreciaremos muy bien al analizar *La renegada de Valladolid*, que las composiciones más artificiosamente letradas tendían a privilegiar los ingredientes presuntamente noticiosos, casi periodísticos, y a entreverarlos con los fantásticos o prodigiosos que, aun dentro de unas causalidades excepcionales o sobrenaturales, se reclamaban a sí mismos como verosímiles e intentaban autojustificarse desde unos supuestos realismo y racionalismo que resultaban *creíbles* para el pueblo de siglos atrás. Mientras que las composiciones más tradicionales o tradicionalizadas se hallaban incardinadas dentro de ejes de espacio y tiempo mucho más difusos e inconcretos, y estaban más abiertas a la impregnación de motivos maravillosos, faltos de todo realismo y verosimilitud[6]. Lo más llamativo es que han sido registradas en la tradición folclórica moderna muestras de un mismo *romance vulgar* (*La renegada de Valladolid* que ahora analizamos es ejemplo emblemático) que se presentan, en un extremo, poco evolucionadas, cercanas en su lenguaje al pliego impreso prototípico; y en paralelo versiones fuertemente tradicionalizadas, que han ido perdiendo los

[6]Sobre la distinción entre narración fantástica (fabulosa aunque pretendidamente realista, racionalista y creíble) y narración maravillosa (fabulosa y declaradamente inverosímil e increíble) me he extendido en capítulos diversos de mi libro *El cuento popular en los Siglos de Oro,* Madrid, Laberinto, 2004, en el que remito además a una bibliografía de estudios críticos muy amplia sobre la cuestión.

rasgos más artificiosamente librescos y mimetizándose con el tono del romancero más sencillo, fluido y rodado en la tradición oral.

El romance (no las canciones narrativas, mucho más extensas, altisonantes, librescas) de *La renegada de Valladolid* no sabemos cómo sería en la primitiva forma escrita que circularía presumiblemente, desde finales del XVI o desde el XVII, en algún pliego de cordel. Tampoco sabemos qué relación pudo ligarlo concretamente con las canciones narrativas impresas en el XVI y en el XIX. Cuando más adelante evaluemos la cuestión de si sería antes el romance que la canción del XVI, o de si sería al revés, veremos que es imposible, con los datos insuficientes que tenemos, llegar a certezas. El caso es que las versiones del romance en octosílabos registradas en la tradición oral moderna de finales del XIX y del XX muestran, en grados muy diferentes, rasgos intensos de tradicionalización. Más próximas algunas a la poética de la letra, y más cercanas otras a la poética de la voz. Sus versiones atestiguadas son, hasta donde yo sé, diecisiete:

-una registrada por Braulio Vigón hacia 1892 en Lue (Asturias)[7];

-dos de Rubiales y Penouta (Ourense) anotadas por Alfonso Hervella Courel antes de 1909[8];

[7] Jesús Antonio Cid, *Silva Asturiana* III *El Romancero asturiano de Juan Menéndez Pidal. Nuevas encuestas de Juan y Ramón Menéndez Pidal, 1885-1910,* Oviedo-Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Real Instituto de Estudios Asturianos-Museu del Pueblud'Asturies-Gobierno del Principado de Asturias-Universidad de Oviedo-Ayuntamiento de Gijón-Red de Museos Etnográficos de Asturias, 2010, núm. 154.

[8] Ana Valenciano, *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*, Madrid-Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998, pp. 362-363; también en Flor Salazar, *El romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal, 1999, pp. 81-82; y en Alfonso Hervella Courel, *Romances populares gallegos recogidos de la tradición oral*, Gijón, Ediciones Trea, 2011, pp. 77-79.

-una más localizada en Corralín (Asturias) por Aurelio de Llano Roza de Ampudia en torno a 1920-1925[9];

-la que yo registré en Villarbón (León) en 1989;

-cinco, de calidad excepcional, registradas por Jesús Suárez López, entre 1990 y 1991, en los pueblos asturianos de L'Abedul, Samartino los Eiros, Xedré y Llindouta; las dos versiones de Xedrése deben a informantes del pueblo de Rutornu, y la de Llindouta a una mujer de Tresmonte[10];

-siete registradas en pueblos diversos de Portugal entre las décadas de 1920 y de 1980, algunas en una mezcla de portugués y castellano que a veces se inclina más para el lado de aquí, lo que apunta hacia una clara irradiación española del romance. Han sido minuciosamente inventariadas por Manuel da Costa Fontes, colector además de una de ellas, de gran valor textual[11].

Existen cuatro versiones más de *La renegada de Valladolid* que han sido atestiguadas en la tradición oral moderna, pero que son

[9] Salazar, *El romancero vulgar y nuevo*, pp. 82-83.

[10] Jesús Suárez López, con la colaboración de Mariola Carbajal Álvarez, *Silva Asturiana* VI *Nueva colección de romances (1987-1994)*, Oviedo-Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Real Instituto de Estudios Asturianos-Ayuntamiento de Gijón-Archivo de Música de Asturias, 1997, núms. 71:01 a 71:05.

[11] Véase Manuel da Costa Fontes, *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico (com uma bibliografia pan-hispânica e resumos de cada romance eminglês),* Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997, núm. H10. Edita Fontes una versión magnífica registrada por él mismo, y remite además a otras versiones publicadas en Michel Giacometti, *Cancioneiro popular portugués*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981, núm. 84; P. Firmino A. Martins, *Folklore do Concelho de Vinhais*, 2 vols., Coimbra, Universidade, 1928-1938,II, núm. 78; António Maria Mourinho, *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas*, 2 vols., Bragança, Escola Tipográfica, 1984-1987, I, p. 60; Daniel Rodrigues, "Romanzas, pastorelas e Cantigas de amor", separata de *Labor*, Aveiro, Gráfica Aveirense, 1933) pp. 5-6; Hans Kundert, "Romancerillo sanabrés", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 18 (1962), pp. 89-90; y Kurt Schindler, *Folk music and poetry of Spain and Portugal,* Nueva York, Hispanic Institute, 1941, núm. 969.

eco solo memorizado, sin auténtico nervio tradicional, de las canciones de cordel antiguas. En fecha desconocida, pero anterior a 1910, fue registrada una versión memorizada (aunque fragmentaria y medio recordada en prosa) de las quintillas del XVI de boca de un anciano de 87 años que vivía en el pueblo de Belvís de Monroy (Cáceres)[12]; por su cronología, es perfectamente posible que aquel anciano hubiese memorizado las quintillas a partir de alguno de los pliegos viejos que circularían antes de que fuesen barridos por los pliegos en cuartetas de hacia 1850; además, un hombre del pueblo asturiano de Cadavedo dictó "hacia los años veinte" al poeta Casimiro Cienfuegos una versión muy interesante, pero con el final truncado, memorizada a partir del pliego en cuartetas decimonónicas[13]; también en cuartetas que parecen haber sido recordadas de memoria (o acaso leídas) están una versión del pueblo de Campaspero (Valladolid)que fue publicada por Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz y José Delfín Val en 1979[14], y otra de la región zamorana de Aliste que fue dada a conocer en 1988 por Narciso Alba[15].

[12]*El romancero tradicional extremeño. Las primeras colecciones [1809-1910]*, ed. Luis Casado de Otaola, bajo la dirección de Diego Catalán, Mérida, Asamblea de Extremadura-Fundación Menéndez Pidal, 1995, núm. 96.

[13]José Luis Pérez de Castro, "Nuevas variantes asturianas del Romancero Hispánico (II)", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 23 (1967), pp. 315-337, núm. XVI.

[14]Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz y José Delfín Val, *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid* II *Romances tradicionales*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1979, núm. 95.

[15]Narciso Alba, *Survivances de la tradition orale dans la región d'Aliste*, Perpignan, Université, 1988, pp. 105-112.

LOS ETNOTEXTOS: TRADICIÓN, INNOVACIÓN, CONTAMINACIÓN

Aunque no esté libre de erosiones ni de irregularidades métricas, la versión registrada en el pueblo leonés de Villarbón de *La renegada de Valladolid* es bastante cabal. Con mezcla muy sugerente de rasgos de estilo libresco, heredados posiblemente del pliego prototípico (los antropónimos concretos Gabriel, Juana, Antoñita, la ausencia de elementos maravillosos) y de rasgos de estilo más tradicional: el íncipit acuñadísimo "por las calles de Madrid, junto a los caños del agua" (distinto de los íncipits prototípicos alusivos a la ciudad de Valladolid, como constataremos), o las tiradas formularias que se suceden en versos como "estando cogiendo olivas para la Virgen María / pasó por allí el mal moro, se la llevó robada. / La tiene en un cuarto oscuro con siete llaves cerrada", o como "vete con el diablo, moro, que yo me llevo a mi hermana", que parecen sacados de romances legítimamente tradicionales[16].

Llama la atención que algunos de sus versos sean contaminación de otro romance que ha tenido andadura intensa en la tradición oral, el de *El quintado*, que suele a su vez fundirse con el romance de *La aparición de la enamorada difunta*. Esta versión, registrada (con música) en 1989 a una mujer de Triollo (Palencia) nos permitirá apreciar mejor tales trasvases, típicos de los romances más profundamente tradicionalizados, ya que sus versos 5-8 coinciden casi literalmente con los versos 9-12 de la versión de *La renegada de Valladolid* registrada en Villarbón:

> Mes de mayo, mes de abril, tiempo de la primavera,
> cuando sortean los quintos y les llevan a la guerra.
> Todos cantan, todos bailan, menos uno lleva pena,
> y un día en el ejercicio el capitán le dijera:

[16]En relación con este último verso, recuérdese, por ejemplo, el verso que cuenta cómo el caballero rescata a su esposa, "Quedaivosco el diablo, moros, y toda la morería", en una versión del romance de *La esposa de don García* que fue registrada en Candín (León) y publicada en *Romancero general de León*, I, pp. 251-252.

–Soldadito, soldadito, ¿por quién llevas tanta pena?
¿Es por padre, o es por madre, o es por gente de la tierra?
–Ni es por padre, ni es por madre, ni es por gente de la tierra,
que es por una linda dama, que ella solita se queda.
–Soldadito, soldadito, ¿cuánto das por ir a verla?
Echó mano a su bolsillo y un doblón de ocho le diera.
Deja el caballo que corre, coge la yegua que vuela
Por los llanos se divisan, por los altos galopean,
y a la entradita de un monte se le ha espantado la yegua.
–Tente, tente, soldadito, tente, tente sobre ti,
que yo soy aquella dama que algún día te serví.
Si tú eres aquella dama, ¿cómo no me abrazas, di?
–Brazos con que te *abrazaban* ya a la tierra se *les* di
Ojos con que te *miraban* ya *les* tienes sobre ti,
y mi cuerpo está en las andas, y el alma ha venido aquí.
–Yo venderé mi caballo y diré misas por ti,
y si no tienes bastante, también me venderé a mí.
–No venderás tu caballo ni te venderás a ti,
que, cuanto más misa digas, más tormento para mí[17].

Unas cuantas de las versiones tradicionalizadas del romance octosílabo de *La renegada de Valladolid* que han vivido en el repertorio oral moderno son hoy fácilmente accesibles para cualquier lector a través de Internet. No voy, por tanto, a reproducir aquí una muestra innecesariamente sobrecargada de ellas. Pero no podré evitar reproducir cuatro versiones asturianas de gran calidad textual que han sido registradas en las postrimerías del siglo XX por Jesús Suárez López, más la absolutamente crucial registrada por Braulio Vigón en 1892, también en Asturias, porque podrán ofrecernos elementos de análisis y de comparación significativos. Añadiré algún breve extracto de alguna versión más, cuando su cotejo resulte iluminador.

La primera versión que voy a reproducir íntegra, registrada en Xedré en 1990 por Jesús Suárez López, se asemeja insólitamente a la versión de Villarbón y muestra ingredientes (topónimos,

[17]María Mediavilla, de Triollo (Palencia), nacida en 1924, fue entrevistada por mí en Aguilar de Campoo (Palencia) el 4 de julio de 1989.

antropónimos concretos, fórmulas típicas) bastante característicos del romancero vulgar cercano por un lado a sus prototipos de pliego de cordel, pero de lenguaje en otros versos depuradamente tradicionales. La segunda, registrada en el pueblo de Samartino los Eiros, está muy libre de topónimos y de antropónimos concretos, y se halla cuajada de fórmulas tradicionales y de motivos maravillosos que no aparecían en las versiones de Villarbón ni de Xedré, las cuales se atenían a un guión más realista. La tercera, registrado en el pueblo de L'Abedul, se muestra bastante inclinada también hacia el estilo tradicional y la inventiva maravillosa, pero sus ingredientes formulísticos y argumentales son bastante diferentes de los de la versión de Samartino los Eiros. Indicio añadido de autonomía oral, activa, inventiva, divergente. La cuarta, de Llindouta, pertenece también a la rama más tradicional e inclinada a la incorporación de elementos novelescos y maravillosos del romance, suma versos insólitos, sin parangón en ninguna otra versión, y se contamina al final largamente con otro romance, el de *La hermana cautiva*. A la versión que Braulio Vigón anotó en Lue en 1892 habremos de dedicarle una sección aparte: es la que se halla más cerca del presumible prototipo de pliego, y muestra, además, coincidencias literales, que precisarán análisis detenidos, con unos cuantos versos de las canciones narrativas de *La renegada de Valladolid* que anduvieron en pliegos de cordel.

He aquí la versión de Xedré, tan parecida en lo textual a la de Villarbón. Los íncipits son prácticamente idénticos ("por las calles de Madrid, junto a los caños del agua" en la versión leonesa, "en las calles de Madrid junto a los caños del agua" en la asturiana); los antropónimos son análogos, con la excepción del nombre del padre, que en Xedré era "Diego *Grabriel*" mientras que en Villarbón era "Gabriel"; la secuencia argumental y las fórmulas, muy similares (alguna tan concreta como "en el pico de la escalera con el moro se *ancontrara*" de Villarbón la tenemos como"en el pico la escalera la cabeza le cortara" en Xedré). Los versos conclusivos son muy parecidos: "Vete con el diablo, moro, que yo me llevo a mi hermana" en Villarbón, "¡Quédate ahí, mal moro, que yo llevaré a mi hermana!" en Xedré.

Y el argumento se halla despojado de elementos mágicos o propios de la ficción maravillosa:

En las calles de Madrid junto a los caños del agua
habitaba un caballero, Diego *Grabiel* se llamaba;
este tal está casado con una tal doña Juana,
una hija que tenían Antoñita se llamaba.
Estando poniendo el velo, mañanitas de Santa Ana,
vino por allí un mal moro, mal moro la cautivara,
la *garrara* de la mano, *pa* su casa la llevara,
la metió en un cuarto escuro de los más *escuros* que halla.
El moro le daba por onzas agua de la mar salada,
cuando el moro *vien* de caza la niña llorando estaba,
─¿Por qué lloras, Antoñita, tú por qué lloras, cristiana?
─No lloro por pan ni vino ni cosa que me haga falta,
lloro porque estoy aquí n'este aposento *encierrada*.
─Súbete, Antoñita, sube a la ventana más alta,
Ya verás quién va y quién viene, y quién por la calle pasa.
Vio venir un estudiante que el Ave María rezaba.
─¿Tú qué rezas, estudiante? Tu rezo no vale nada.
─¿Por qué dice la señora mi rezo no vale nada,
si cada Ave María que digo digo una misa cantada?
Dime, dime, estudiantino, dónde tienes tu morada.
─Mi morada está en Madrid junto a los caños del agua.
─Dime, dime, estudiantillo, tus padres cómo se llaman.
─A mi padre don *Grabiel*, y a mi madre doña Juana,
una hermana que tenía Antoñita se llamaba.
Estando poniendo el velo, mañanitas de Santa Ana,
pasó por allí un mal moro, mal moro la cautivara.
─¡Sube, sube, estudiantino, si quieres ver a tu hermana!
En el medio ' la escalera con el moro se encontrara.
─¡Aunque te pese, buen moro, tengo de ver a mi hermana!
─¡No te quito que la veas si la dejas donde estaba!
─¡Yo dejarla sí, por cierto, si me pagas mi jornada!
─¡Ella te la pagará, ella sí será bien paga!
En el pico la escalera la cabeza le cortara.
─¡Quédate ahí, mal moro, que yo llevaré a mi hermana!

La versión de Samartino los Eiros que nos espera ahora sigue en líneas generales la trama argumental que ya hemos

conocido, pero su estilo se halla mucho más cercano al tradicional. Despojado por un lado de topónimos y de antropónimos concretos, que suelen ser marcas típicas del *romancero vulgar* heredadas de los pliegos prototípicos, introduce un "duque de Peñalba" imposible, porque jamás ha existido ningún ducado de Peñalba, y un topónimo, "Peñalba", que resulta en este contexto tan fabuloso como el duque que se le asocia. Aunque cuidado: en la canción narrativa del XVI asomaba un topónimo, Peñafiel (eliminado en la refundición del XIX), que podría haber suscitado el equívoco. Indicio interesantísimo, en cualquier caso, de posible parentesco entre el *romance vulgar* que conocemos solo por la tradición oral y el pliego del XVI que nos ha llegado solo en soporte impreso:

> La donzella concedió
> con que con ella se casase;
> una noche la sacó.
> y a Peñafiel la llevó,
> sin que nadie lo pensase.
> A Bugia fuée llevada
> gozando de su hermosura…

Opta además, el romance de Samartino los Eiros, por el íncipit "mañanitas de San Juan, mañanitas de Santa Ana", que privilegia el tópico corrientísimo en el romancero viejo del rapto de la muchacha en la mañana de San Juan[18], aunque no deja de

[18]De entre los abundantes ejemplos que se podrían aducir doy los versos de una versión de *Flores y Blancaflor,* publicada en el *Romancero general de Segovia*, ed. Raquel Calvo, con la supervisión de Diego Catalán, Segovia, Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid-Diputación Provincial de Segovia, 1993, pp. 199-200: "De dos hermanas que somos, cautivas en morería. / Mañanita de San Juan y al esclarecer del día, / la cautivaron los moros de pequeñita y muy niña…"; y el íncipit de una versión de *La hermana cautiva* publicado en Manuel Milà i Fontanals, *Romancerillo catalán: Canciones tradicionales*, Barcelona, Librería de D. Álvaro Verdaguer, 1882, núm. 250, pp. 235-238: "El dia de San Joan es festa per tot lo dia, / fan festa los cristians y 'los moros de moreria. / En cautivan una dama, la mes linda

acordarse también, en segundo término, de unas extrañas "mañanitas de Santa Ana" que asomaban en alguna otra versión del romance de *La renegada de Valladolid*, pero que no aparecen en ningún otro romance, ni tradicional ni *vulgar*, que yo conozca. Desarrolla versos paralelísticos, que son indicios inconfundibles de formulismos tradicionales. Incorpora además fantasiosas herraduras de oro y estribos de plata; un misteriosísimo anillo de oro que al final reclama el derrotado moro, como si fuera un objeto de valor carismático para él; navíos que, en poderosa imagen, van "por el mar derramando agua";o capas que pueden prodigiosamente recoger a cautivas que se arrojan desde ventanas.

Advirtamos, a este propósito, que el motivo de la prenda de vestir (capa, saya) que propicia la huida mágica del moro captor se puede detectar en otros romances de cautivos, como el tradicionalísimo de *Flores y Blancaflor*, que en una versión de Culebros (León) decía:

> Y el moro, como era falso, se fue detrás de las niñas,
> dando voces al barquero, que no le embarque las niñas,

---

de Castilla...". La fórmula ha pasado también al romancero vulgar. Se detecta, por ejemplo, en una de las versiones asturianas del romance de *La renegada de Valladolid,* la del pueblo de Llindouta, que después podremos leer completa: "Mañanitas de San Juan, mañanitas de Santa Ana, / cogiendo rosas y lirios *pa* la Virgen Subirana / pasó por allí el rey moro…". También en este íncipit de *Los cautivos Melchor y Laurencia*, publicado en José María de Cossío y Tomás Maza Solano, *Romancero popular de la montaña: colección de romances tradicionales*, 2 vols., Santander, Librería Moderna, 1933-1934, núm. 209, I, pp. 366-369: "La mañana de San Juan, como es costumbre *onde* quiera, / de damas y de galanes pasear por la ribera, / se paseaban los dos, el buen Melchor y Lorenza. / Venía un barco de turcos batiendo moros a tierra, / les batieron a los dos, al buen Melchor y Lorenza…"; y en el íncipit del romance *La doncella vendida a un moro por sus padres*, publicado en Salazar, *El romancero vulgar y nuevo*, pp. 82-83: "Mañanitas de San Juan, mañanas claras, serenas, / cuando se van a bañar muchas damas y doncellas, anda un moro por lugar que daba mucha moneda / a la que se qui(er)á vender a irse para su tierra…".

porque, si se las embarca, tiene pena de la vida.
Con el vuelo de las sayas se tendieron las mantillas,
con ellas pasan el río hasta la orilla de arriba[19].

Además, la cautiva de esta versión de Samartino los Eiroses encerrada en una sala en la que el moro tiene a otras veinticinco mujeres: un secuestrador sin parangón en la tradición española, que recuerda en todo caso al *roi Renaud* que rapta las mujeres por docenas en las baladas francesas (y en sus congéneres paneuropeos en los que asumía nombres distintos a Renaud). El rescatador no opera ya por la escalera prosaica y convencional de las versiones más *realistas* y verosímiles de Villarbón y de Xedré, sino que hace volar a la dama por los aires. Todo un maravilloso progreso:

Mañanitas de San Juan, mañanitas de Santa Ana,
cogiendo rosas y claveles *pa*la Virgen soberana
vi un caballero venir ……
con las herraduras de oro, con los estribos de plata.
─¿De dónde es el caballero que tan corta tiene el habla?
─Soy el duque, doncellina, soy el duque de Peñalba,
si quieres venir *comigo*, mi caballo te llevara.
Le tiró un anillo de oro, ne'l dedo se lo arrojara,
la cogió entre los brazos,ne'l caballo la montara;
a la mitad del camino la doncellina lloraba.
─¿Por qué lloras, doncellina, lloras por pan o por agua?
─Yo no lloro por el pan ni tampoco por el agua,
lloro porque aquí me traes n'este caballo engañada.
─¡Doncellina, doncellina, yo te llevaré a mi sala,
que allí tengo veintecinco, serás la más estimada!─

[19] *Romancero general de León*, eds. Diego Catalán, Mariano de la Campa y otros, 2 vols., Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense-Diputación de León, 1991, vol. II, pp. pp. 209-210. Hay más versiones del mismo prodigio, o de alguno parecido. Así, en el romance catalán de *Sant Ramon de Penyafort* que publicó Milà i Fontanals, en su *Romancerillo catalán,* núm. 26A, pp. 28-30, cuando un rey tiránico intenta impedir que el santo se vaya con sus clérigos: "Sant Ramonbeneyt ya `n va fé un miracle, / Tira capa á mar per serví de barca".

La metió en un cuarto escuro, y allí sola la dejara,
cuando el caballero marcha ella cantando quedaba,
cuando el caballero vuelve, llorando la encontraba.
─¿Por qué lloras, doncellina, doncellina de mi alma?
─Lloro porque aquí me tienes n'este apusento encerrada.
─Calla, doncellina, calla, yo te sacaré a mi sala,
de todas las veintecinco tú serás más estimada,
tú me has de hacer el puchero, tú me has de hacer la cama;
lo que encargo, doncellina, no asomes a la ventana.
Y un día de muchos calores se asomara a la ventana
y vio un navio venir por el mar derramando agua.
─¡Tira el libro, cristianillo, tíralo sobre la barba!
─¡No te lo tiro, mal mora, que yo no voy *pa* Peñalba!
─¡Tira el libro, cristianillo, yo también era cristiana!
─Pues si tú eres cristiana, '*rójate* d'esa ventana,
pa que no caigas al agua, yo te cojeré en mi capa.
Cuando el rey moro venía, al mar *alantre* marchaba,
─¡No la lleves, cristianillo, que *pa* ti no vale nada!
─¡No te la dejo, mal moro, que esta es la mi hermana!
─¡Deja el anillo que llevas, que *pa* ti no vale nada!
─¡No te lo dejo, mal moro, que me trajiste engañada!

La tercera versión asturiana que vamos a reproducir, la de L'Abedul, es pariente relativamente cercana de la última de Xedré que acabamos de conocer. Cierto que mantiene el íncipit de las versiones de Villarbón y de Xedré, "por las calles de Madrid…", pero por el camino ha perdido ya la acotación de "junto a los caños del agua". Verdad que incorpora también antropónimos, pero son un Pedro, una *Doñana* (¿eco de las "mañanitas de Santa Ana" de otras versiones?) y un *Juaquín* más formularios que los don Gabriel (o Diego *Grabriel*), doña Juana y Antoñita de otras versiones.

Se halla fuertemente impregnada de fórmulas tradicionales, como la de "la cautivaron los moros mañanita de Santa Ana, / cogiendo rosas y flores *pa* la Virgen soberana", que tiene ancestros tan viejos como el de unos versos que encontramos en el romance de *Moriana y Galván* del XVI ("captiváronla los moros la mañana de Sant Juane, / cogiendo rosas y flores en la huerta de su

padre"[20]), o en el de *Julianesa*, también del XVI ("pues me la han tomado moros mañanica de Sant Juan / cogiendo rosas y flores en un vergel de su padre"[21]), y en otros romances de arraigo intenso en la tradición oral moderna[22]. Otra de sus fórmulas de sabor más tradicional es la de "y un día de muchas calores se asomara a una ventana, / y bien viera a un cristianín por la mar remando el agua…", tan parecida a la que es formularia en romances como el de *La bastarda y el segador*, que en una versión recogida en Pinos (León) incorporaba estos versos: "Un día de gran calor se asomaba a una ventana, / ha visto tres segadores segando trigo y cebada…"[23]; y tan parecida también a este texto de *La muerte de Isabel de Liar* registrado en Goia (Lugo) decía: "Un día de gran calor me asomé al ventanal, / vi venir tres caballeros por el camino real…"[24].

Mantiene, además, la versión de L'Abedul, al inverosímil "duque de Peñalba", que ahora se identifica insólitamente como moro. Y sigue insistiendo sobre los motivos fantásticos. Por ejemplo, nos da una sugerencia más acerca del misterioso anillo de

[20] Véase María Cruz García de Enterría, *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975, núm. XIV; otras versiones del mismo romance vieron la luz en la *Rosa de amores* de Timoneda, la *Silva de romances* de Barcelona de 1582 y el *Cancionero llamado Flor de enamorados*.

[21] *Cancionero de romances*, Amberes, Martín Nucio, s. a., fol. 227; otras versiones fueron publicadas en el *Cancionero de romances de 1550* y en la *Silva de 1550*.

[22] Véase por ejemplo la versión de *La hermana cautiva* anotada en Salceda (Cantabria) y publicada en Cossío y Maza Solano, *Romancero popular de la montaña*, núm. 202, I, pp. 353-354: "Cogiendo rosas y flores para la Virgen María, / cautiváronla los moros, lleváronla a morería"; o la de *Flores y Blancaflor* recogida en Galende (Zamora) y publicada en *Voces nuevas del romancero castellano-leonés* [*A.I.E.R.: Archivo Internacional Electrónico del Romancero,* 2], 2 vols., ed. Suzanne H. Petersen, Madrid, Gredos-Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1982,núm. 14:5, pp. 44-45: "la cautivaron los moros el día de Pascua Florida / por andar cogiendo rosas n'un rosal de Alejandría".

[23] *Romancero general de León*, I, pp. 272-273.

[24] Valenciano, *Os romances tradicionais,* pp. 179-180.

oro que entrega el moro a la cautiva: acaso un talismán mágico para controlar las voluntades ajenas y obligar al amor, porque en cuanto se lo entrega ("e tiró un anillo de oro y en el cuello la pillara / pronto lo metió en el dedo, pronto d' él se enamorara"), la cristiana que antes lo rechazaba se enamora de su captor:

Por las calles de Madrid ……
habitaba un caballero que don Pedro se llamaba;
él se llamaba don Pedro y la su mujer *Doñana*,
y una hija que tenían, que era la flor de Granada,
la cautivaron los moros mañanita de Santa Ana,
cogiendo rosas y flores *pa* la Virgen Soberana,
Un día estando en la cuadra un caballero pasara.
─Dios la guarde, doncellina. ─Caballero, con Dios vaya.
¿Quién es ese caballero que tan cortés tiene el habla?
─Éralo yo, doncellina, soy el duque de Peñalba,
si te quieres ir *cumigo* mi caballo te llevara.
─¡Vaya, vaya, el caballero, la mitad de un hora mala,
que yo de duques y condes fui pretendida y amada!
Le tiró un anillo de oro y en el cuello la pillara
pronto lo metió en el dedo, pronto d'él se enamorara.
La llevara *pa* su casa y en un cuartito la *ciarra*;
cuando el mal moro iba a caza, la niña rezando estaba,
cuando el mal moro venía, ¡mi Dios, voces que ella daba!
─¿Por qué lloras, cristianina, por qué llora la cristiana?
Si lloras por pan o vino, yo pan o vino te daba.
─No lloro por pan ni vino, mi padre harto me daba,
lloro que estoy aquí sola, n'este cuartito cerrada.
─Si lloras por eso, niña, yo te sacaré a mi sala,
veinticinco doncellinas estarán en tu compaña,
y de todas veinticinco serás la más estimada.
Y un día de muchas calores se asomara a una ventana,
y bien viera a un cristianín por la mar remando el agua,
n'un libro de decir misa, ¡mi Dios, cómo él rezaba!
─Tira ese libro, cristiano, que *pa* ti no vale nada.
─¡Oh, de una perra traidora, oh, de una perra malvada,
que un libro de decir misa dice que no vale nada!
─*Pa* tu tierra valdrá mucho, *pa* esta no vale nada.
Diga, diga, el cristianín, ¿su padre cómo se llama?
─Mi padre se llama Pedro, y la mi madre Doñana,
y una hija que tenían que era la flor de Granada

la cautivaron los moros mañanita de Santa Ana,
cogiendo rosas y flores *pa* la Virgen soberana.
─Diga, diga, el cristianillo, ¿usted cómo se llamaba?
─Yo me llamo don *Juaquín*, el mejor nombre d'España.
─Por las señas que usted daba, yo era la su hermana.
─Si eres tú la mi hermana, arrójate por la ventana,
pa que no caigas n' el suelo te pillaré en la mi capa.
En estas palabras y otras llega el mal moro de caza:
─Deja la niña, cristiano, déjame aquí la cristiana.
─¡No la *dejaréi*, mal moro, no dejaré yo a mi hermana,
no la dejaré, mal moro, aunque me pese la barba!

La versión asturiana de Llindouta (registrada a una informante de Tresmonte) que vamos ahora a conocer es la más evolucionada e impregnada de colores tradicionales de todas las que tenemos atestiguadas: su íncipit, con sus mañanas de San Juan y de Santa Ana, sus rosas y lirios, su moro raptor, sus calores y ventanas, son un canto al estilo del romancero más tradicional. Sus topónimos y antropónimos se reducen a Granadas, Juanas y *Juaquines* muy formularios. Sus fantasiosos moros con veinticinco mujeres, capa apta para recoger cautivas voladoras y anillo al parecer hipnótico ("el pícaro 'el anillo que aquí me trajo engañada") vuelven a envolverlo todo en una atmósfera de encantamiento. En el seno todo de una narración con rasgos muy innovadores, que reordena (pone la invitación a la huida antes que el reconocimiento entre los hermanos, por ejemplo) e inventa secuencias, y que pone énfasis, al contrario de lo que hacían todas las demás versiones, sobre el episodio de la despedida de la joven y de la huida de los dos cristianos. Incorpora, para ello, una feliz secuencia, parece que de cosecha propia, que describe en versos paralelísticos de sabor muy tradicional el adiós de la mujer a sus amigas y la huida de los dos hermanos ("unas veces por el río, otras veces por el agua / unas veces por el río don *Juaquín* con doña Juana …"); y una contaminación conclusiva, infeliz y convencional, que funde a partir del verso 30 el rarísimo romance de *La renegada de Valladolid* con el muy común y grosero colofón que suele pegarse a algunas versiones modernas de *La hermana cautiva*.

En definitiva: veintidós versos finales (a partir del que comienza "¡Adiós, todas mis amigas"), ausentes de las demás versiones, que ponen excepcionalmente el foco sobre la despedida y la huida, frente a los veinte versos iniciales que siguen el guión habitual (aunque con no pocas innovaciones) de *La renegada de Valladolid*. Una versión sin duda muy innovadora, que ha buscado con denuedo, y con resultados irregulares, dar un giro radical al argumento más común del romance:

Mañanitas de San Juan, mañanitas de Santa Ana,
cogiendo rosas y lirios *pa* la Virgen Subirana
pasó por allí el rey moro ……
─Allí tengo *ventecinco*, serás la más estimada,
tú me harás el puchero, tú me harás la cama;
lo que mucho te encargo, no asomarte a la ventana.
Días de muchos calores se asomara a la ventana,
vio un cristianillo venir por el mar sumando al agua.
─¡Tira el libro cristianillo, que aquí no te vale nada,
tira el libro cristianillo qui 'o también era cristiana!
─¡Pues si tú eres cristiana tírate d'esa ventana!,
pa que no caigas n'el suelo yo te cogeré en mi capa.
─Dime, dime, cristianillo, ¿tú tenías alguna hermana?
─Yo hermana tenía una, cierto se llamaba Juana,
la cautivaron los moros ……..
caminitos de San Juan, caminitos de Santa Ana,
cogiendo rosas y lirios *pa* la Virgen Subirana.
─Po'lo que dices, cristianillo, soy yo la tu hermana.
─Pues si tú eres mi hermana tírate d'esa ventana,
pa que no caigas n'el suelo yo te cogeré en mi capa.
─¡Adiós, todas mis amigas, las que en mi compañía estaban,
cuando el rey moro venga 'icizle que voy en Granada!;
pero si voy, pronto vengo, que allí no tengo aparada.
Si vos pregunta qué llevo, 'icizle que no llevo nada,
se no el pícaro 'el anillo que aquí me trajo engañada.
Unas veces por el río, otras veces por el agua,
unas veces por el río don *Juaquín* con doña Juana,
unas veces por el río, otras veces por el agua,
otras veces por el río enseguida dan en tierra cristiana.
─¡Ábranme las puertas, padres, ventanas y galerías,
que iba en busca de nuera y traigo una hermana mía!─

Sus padres la recibieron con muchísima alegría
y luego le preguntaron con los moritos que hacía.
—A mí los moritos, madre, todos mucho me querían,
a mí me querían casar con un morito muy guapo,
con un morito muy guapo y de mucho capital.
Vamos a *escrebirles*, madre, una carta a los moritos,
que yo sé muy bien las señas: Cortijo de Casablanca.
Les *escrebí* una carta, mandaron contestación,
que si nos vamos con ellos nos regalan un millón,
un jardín con siete *güertas* y seis bueyes de labor.
¡Y se casa la cautiva con el hijo del patrón!

ANILLOS DE ORO MÁGICOS Y PEÑAFLORES IMPOSIBLES: ENTRE LO NOTICIERO Y LO FANTASIOSO

La última versión íntegra del romance de *La renegada de Valladolid* que vamos a conocer, y en capitulillo aparte, es la que fue anotada en Lue (concejo de Colunga, Asturias) en 1892 por Braulio Vigón. Digna es de atención privilegiada, porque, como enseguida apreciaremos, se trata de una pieza clave dentro del panorama evolutivo que nos permiten intuir las versiones que conocemos del romance. Se halla, en efecto, particularmente cerca de lo que debió ser la versión de pliego prototípica, sin dejar de estar pasado, al mismo tiempo, por un tamiz finísimo de tradicionalidad:

En Valladolid, señores, junto a los caños del agua,
habitaba un caballero que don Juan s' apellidaba.
Este tal tenía una hija que mucho estima y amaba;
metiérala en un convento por tenerla más guardada,
pero allí la pretendía un capitán de Granada.
Prendas de oro le traía, prendas de oro le llevaba,
y ella como recatada dice que no quiere nada,
tiene padre y tiene madre, de quien será castigada.
El capitán, que lo entiende, más prendas de oro le daba;
ella como recatada el convento desampara.
Agarrola el capitán y a Peñaflor la llevara.
No le daba mala vida, no le daba vida mala,

come con ella a la mesa, juega con ella a la tabla
y algunas veces le dice: ─Duerme conmigo, mi dama.
Un día por la mañana a la caza madrugara,
y trajera para casa un capellán que apresara…
─Dígame usted, buen señor, de qué tierra ye de España.
─De Valladolid, señora, junto a los caños del agua.
─Si de Valladolid me acuerdo, ¡ay qué dolor en mi alma!
─Y dígame usted, señora, ¿su padre cómo se llama?
─Mi padre llaman don Juan, mi madre, Leonor se llama.
─Vámonos de aquí, mezquina, vámonos de aquí, mi hermana.
─¿Dónde tengo ir, mi hermano, siete veces renegada?
Renegué de padre y madre, de la leche que mamara,
de Cristo, pasión y muerte, de toda la fe cristiana.
─Vámonos de aquí, mezquina, vámonos de aquí, mi hermana
dejemos tierra de moros, vamos a tierra cristiana,
allí te confesarás, allí serás perdonada.

Fijémonos, primero, en el íncipit, que por primera vez en todo nuestro itinerario encontramos asociado al topónimo "Valladolid" y que incluye además el vocativo "señores": tributo sin duda al Valladolid primigenio del que salió la famosísima *Renegada*, y eco posiblemente de alguna fórmula para llamar la atención de las que eran típicas de los poemas de pliego[25]. Ninguna otra versión romancística conserva vocativo alguno de llamada al lector o al auditorio, y pocas se acuerdan de Valladolid. La mayoría se desvía hacia Madrid y hacia sus caños del agua, que eran etiquetas muy acuñadas dentro del *romancero vulgar* más tradicionalizado, o se olvida sencillamente de los íncipits toponímicos, o los sustituye por alguna mañana de San Juan

[25]Sobre tal tipo de fórmulas introductorias, véase María Sánchez Pérez, "*A todos quiero contar / un caso que me ha admirado*: la convocación del público en los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI", en *La literatura popular impresa en España y en la América Colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, dir. Pedro M. Cátedra García, eds. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas & Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 145-159.

estereotipada, como era común en los romances de rodaje más tradicional. Solo la versión asturiana de Corralín anotada por Aurelio de Llano, las portuguesas (aunque en castellano o casi) registradas por Hans Kundert en Guadramil y por Costa Fontes en Petisqueira, y las de Rubiales y Penouta (Ourense) anotadas por Hervella Courelse acordaban todavía de Valladolid. Las gallegas en sus partes centrales, no en el íncipit:

> En Valladolid la rica, junto a los caños del agua,
> esa tal tenía una hija, Teresina se llamaba…[26].
>
> Valladolid de Rivas junto a los caños del agua,
> allí vive un caballero que don Diego se llamaba…[27].
>
> En Valladolid de arriba, junto a los caños del agua,
> vivebem un caballero que don Diego se llamaba…[28].
>
> ─¿Dónde eres, estudiantiño, de qué reino, de qué patria?
> ─De Valladolid la rica, junto a los caños del agua…[29].

Resulta fascinante apreciar las claves tan imprecisas y quizá por ello tan poéticas en que los romances son capaces de medio evocar y medio traicionar geografías que se hallan entre lo real y lo imposible. Entre otras cosas porque los caños del agua que hemos visto manar en estos romances corresponderían, sin duda, a la famosa fuente de los Caños del Peral que fue seña de identidad de Madrid (y no de Valladolid) hasta que quedó enterrada (sus restos pueden ser hoy visitados en la estación del Metro de Ópera), en la actual Plaza de Isabel II.

Pero la versión asturiana de Lue es notable también porque atestigua unos cuantos tópicos más que coinciden (a veces de

[26]Salazar, *El romancero vulgar y nuevo*, pp. 82-83.
[27]Kundert, "Romancerillo sanabrés", pp. 89-90.
[28]Fontes, *O Romanceiro Português e Brasileiro*, núm. H10, p. 118.
[29] Hervella Courel, *Romances populares gallegos,* pp. 77-79. La versión de Penouta dice "Valladolí".

manera abreviada, otras casi literal) con los que de *La renegada de Valladolid* nos ofrecían las canciones de pliego impresas en el XVI y el XIX. Detalla, por ejemplo, que a la joven le habían hecho monja: "metiérala en un convento por tenerla más guardada". Unos versos de la canción narrativa del XIX (no de la del XVI) apuntaban también, extrañamente (porque en sus prolegómenos se decía que era mujer caprichosa y manirrota) hacia el estado religioso de la dama: "yo soy tu hermana que estaba / para monja religiosa".

En un contexto más amplio, el romance de Lue decía:

> Pero allí la pretendía un capitán de Granada.
> Prendas de oro le traía, prendas de oro le llevaba,
> y ella como recatada dice que no quiere nada,
> tiene padre y tiene madre, de quien será castigada.
> El capitán, que lo entiende, más prendas de oro le daba;
> ella como recatada el convento desampara.
> Agarrola el capitán y a Peñaflor la llevara.

Pues bien, el seductor de los pliegos de cordel impresos era también un "capitán" cristiano que se dirigía no a Granada, sino Bugía; que solo al segundo intento, tras desplegar ante la dama sus riquezas, consiguió llevársela; y que en su huida pasó, con la mujer, por el pueblo vallisoletano de Peñafiel, que no es lo mismo pero sí se parece a la inventada Peñaflor… Guiños lejanos pero incuestionables entre el romance y las dos canciones narrativas. O entre ellos tres y algún otro texto, quizás más antiguo, prototípico y suministrador de datos comunes, del que no habría quedado rastro.

Admira comprobar, en cualquier caso, con qué claro afán de economía verbal y con qué notable habilidad refundidora supo abreviar el romance de Lue todo el profuso argumento que los pliegos en quintillas dobles y en cuartetas desarrollaban a continuación: la muerte del capitán seductor, la caída de la dama en manos del moro, su apostasía, los veintiséis años que transcurrieron, los dos hijos tenidos con el moro... Y con qué ironía evocaron toda aquella larga vida en común estos afortunados versos:

No le daba mala vida, no le daba vida mala,
come con ella a la mesa, juega con ella a la tabla
y algunas veces le dice: ─Duerme conmigo, mi dama.

Las analogías y coincidencias no acaban aquí. Un verso muy interesante del romance, el que muestra al moro que "un día por la mañana a la caza madrugara" se corresponde con los versos que en los pliegos del XVI y del XIX (la lectura es idéntica en ambas fuentes) decían que "el moro no estaba allí, / que con sus hijos fue a caza". Por cierto, que otras versiones folclóricas recordaban aquella escena con moro cazador: la de Xedré ("cuando el moro *vien* de caza la niña llorando estaba") o la de L'Abedul ("cuando el mal moro iba a caza, la niña rezando estaba", "en estas palabras y otras llega el mal moro de caza"). La versión del pueblo orensano de Penouta anotada por Alfonso Hervella Courel decía "en cuanto o mouro cazaba sempre la niña lloraba. / Un día vino de la caza y llorando l'*ancontrara*". Es obvio que si los romances no detallan que el moro había ido a caza con sus dos hijos, tal y como hacían los dos pliegos extensos, es porque tales hijos habían sido expeditivamente eliminados de su trama abreviadísima.

Fijémonos además en cómo el verso que decía que el moro "trajera para casa un capellán que apresara…" evocaba de manera hábilmente esencializada el modo en que el moro de las canciones narrativas se había hecho dueño, sin saberlo ninguno de los implicados, del hermano de su esposa:

El clérigo fue llevado
por la fuerza a Mahón,
y fue puesto en el mercado,
donde se vendió a pregón.

El marido de su hermana
que era cuñado, el moro,
le compró aquella mañana
y pagó con cequíes de oro.

El diálogo que encauza el reconocimiento gradual de los dos hermanos emplea en el romance de Lue muy pocos y esenciales versos:

> ─Dígame usted, buen señor, de qué tierra ye de España.
> ─De Valladolid, señora, junto a los caños del agua.
> ─Si de Valladolid me acuerdo, ¡ay qué dolor en mi alma!
> ─Y dígame usted, señora, ¿su padre cómo se llama?
> ─Mi padre llaman don Juan, mi madre, Leonor se llama.
> ─Vámonos de aquí, mezquina, vámonos de aquí, mi hermana.
> ─¿Dónde tengo ir, mi hermano, siete veces renegada?

Versos que son sombra muy abreviada del extensísimo episodio de la anagnórisis que desarrollaban las dos canciones narrativas de *La renegada de Valladolid*. Y que atestiguan otra coincidencia más que relevante: si el padre y la madre de los protagonistas del romance eran llamados, en la versión de Lue, don Juan y Leonor, los de los protagonistas de las canciones de aquellos pliegos se llamaban Juan de Acevedo y Leonor Salcedo:

> ¿Cómo se llama y tu Madre
> y tu nombre de cristiano ?
> Llámase Juan de Zalzedo
> mi buen padre, y mi señor,
> y mi madre Leonor,
> y mi abuelo Gil Zarzedo,
> y yo me llamo Melchor.
> (Pliego del XVI)

> Y le dijo: di ¿tu padre
> cómo se llama, y tu madre?
> Y tu nombre dime llano.
> Llámase Juan de Acevedo
> el mi buen padre y señor;
> y mi madre Leonor,
> por apellido Salcedo,
> y yo me llamo Melchor.
> (Pliego del XIX)

Conviene señalar, en este punto, que en el XVII llegó a hacerse proverbial, y hasta a dar lugar a burlas y a chistes que reciclaron el lenguaje coloquial y el teatro cómico, la expresión "¿conociste los Rosales, gente rica y principal?". Sacada del episodio culminante del reconocimiento entre los hermanos que el vulgo de la época tenía bien impresa en la memoria. Pese a su enorme popularidad barroca, no ha quedado rastro de tales viejos versos en la tradición oral moderna:

> ─Vive mi Padre, y mi señor,
> junto a la Iglesia mayor,
> en la calle de la Obra.
> ¿Conoces a los Rosales
> gente rica , y prinsipal?
> Dixo: ─Ya me dobles mis males,
> esosson tíos carnales
> y no saben de mi mal.
> (Pliego del XVI)

> ─Vive mi padre y señor
> en la calle de la Obra.
> ─¿Conoces a los Rosales,
> gente rica y principal?
> Dijo: ─Ya doblas mis males,
> esos son mis tíos carnales,
> y no saben de mi mal[30].

[30]Véase lo que dice Rodríguez-Moñino en "Los pliegos poéticos de la colección Campo de Alanje", pp. 373-374: "Para demostrar el apoyo de lo impreso a la tradición oral nos parecen importantísimas unas líneas del P. Francisco Sota, exhumadas por Menéndez Pidal fragmentariamente, pero que trasladaremos aquí en su totalidad. Escribiendo sobre el linaje de Rosales, dice así: "Y en todas las partes donde ha[n] hecho su morada los de este linaje, son, y han sido tenidos por Caualleros de Ilustre sangre, y Real origen. Y en la Montaña de Castilla la Vieja, donde es su primitivo solar, se canta vulgarmente en coplas antiguas: *Conociste los Rosales / Gente rica, y principal*, &c.". Menéndez Pidal, tratando de romances noticieros de carácter privado, del siglo XV, escribe: "La falta de interés público condenaba estos romances a una escasa popularidad: no se hacían

(Pliego del XIX)

El final de la excepcional versión de Lue sintetiza en poquísimos versos los remordimientos de la renegada y el regreso con su hermano a los dominios de la cristiandad, en los que, según la segunda parte de la fábula (que jamás fue tan popular como la primera parte, y que no cuajó, a lo que parece, en la tradición oral), acabaría siendo penitente y santa, y reencontrándose con sus hijos. De hecho, el romance de Lue termina de este modo escasamente heroico, en sintonía con el modo en que culminan las canciones narrativas de los pliegos de cordel, que cuentan que los hermanos cautivos fueron simple y rutinariamente rescatados ─aunque en una escena que se desarrollaba a lo largo de muchísimos versos─ a cambio de dinero:

> Renegué de padre y madre, de la leche que mamara,
> de Cristo, pasión y muerte, de toda la fe cristiana.
> ─Vámonos de aquí, mezquina, vámonos de aquí, mi hermana
> dejemos tierra de moros, vamos a tierra cristiana,
> allí te confesarás, allí serás perdonada.

Es importante advertir de que faltan, en esta versión de Luetan reminiscente de las canciones de pliego del XVI y el XIX, el épico episodio de otros romances en que el hermano cortaba la cabeza del moro en el espacio siempre crítico de la escalera; y, más

---

tradicionales, así que solo por acaso se recogía de ellos algún verso, como el *¿Conociste los Rosales, gente rica y principal*, *coplas antiguas* que el P. Sota dice se cantaban *vulgarmente* en la Montaña de Santander". Añade a continuación Rodríguez-Moñino: "Los dos versos no pertenecen a ningún romance noticiero de carácter privado del siglo XV, sino a uno de los textos más conocidos y divulgados, desde aproximadamente 1580 hasta nuestros días, a *La renegada de Valladolid*, que narra un suceso ocurrido en 1579". Las obras a las que se refiere son las de Fray Francisco Sota, *Chronica de los Principes de Asturias, y Cantabria*, Madrid, Iuan García Infançon, 1681, p. 444, col. I; yRamón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1953, II, p. 54.

aún, la fantástica invitación a que la dama volase por los aires y cayese prodigiosamente sobre la capa. Las escenas del combate en la escalera, que tan cruciales resultaban en la articulación narrativa del resto de las versiones del romance, debían ser, según delata su ausencia en Lue y en los pliegos impresos, desvíos felicísimos, portentosamente fabulados, alumbrados por la incansable *vox populi* oral, para reforzar la emotividad épico-maravillosa del romance y para apartarlo de los planos noticierismo y realismo que suele ser más propio del repertorio de cordel.

Pero no todo es conservadurismo en la versión de Lue, que ha perdido versos como los que en la versión de Xedré decían:

> Vio venir un estudiante que el Ave María rezaba.
> ─¿Tú qué rezas, estudiante? Tu rezo no vale nada.
> ─¿Por qué dice la señora mi rezo no vale nada,
> si cada Ave María que digo digo una misa cantada?

Versos que evocaban las escenas que en los pliegos impresos describían los rezos del cristiano cautivo, antes del reconocimiento de los dos hermanos, y el episodio en que la mujer, que le espiaba, le recriminaba:

> Y es que el clérigo con celo
> a la Virgen cada día
> le rezaba por consuelo
> su rosario en alegría.
> ……
> La renegada decía
> poniéndose incomodada:
> ─Quítate de esa porfía
> que tu ley no vale nada.

Análisis aparte merece el sugerente anillo de oro que hemos visto brillar en otras versiones más imaginativas del romance, y que en esta de Lue, con su pretendido realismo, no asoma por ninguna parte. Primo lejano pero indudable, el anillo de las otras versiones, de las "prendas de oro [que] le traía, prendas de oro [que] le llevaba" el astuto seductora su dama en el romance de Lue. Y de las

"ropas y joyas costosas" aún más convencionales del pliego del XVI, así como de las "ropas y joyas preciosas" del XIX.

De modo que la dama que en las versiones más sueltas e imaginativas del romance parecía haber sido hipnotizada o haber quedado encantada por un anillo mágico se nos muestra en esta versión de Lue (igual que en las versiones de pliego impreso) como una mujer simplemente codiciosa y propensa, tras una resistencia muy inicial, a dejarse sobornar y luego ano hacer ascos a las comidas, juegos y retozos del moro raptor, en contraste con los lloros y protestas de las secuestradas de otras versiones romancísticas más creativas.

Sobre el motivo del anillo mágico se pueden hacer muchas más consideraciones, si las ceñimos a la órbita concreta del romancero y nos abstraemos del cuento tradicional, en el que brillan casi infinitos anillos de oro mágicos y talismánicos. Basta, de hecho, con los no pocos anillos de oro que hay en el romancero, y con sus sentidos y funciones variadísimos, para arrojar luz sobre los anillos que asoman en algunas de nuestras versiones romancísticas de *La renegada de Valladolid*.

Hay, por ejemplo, una versión de los sefardíes de Tánger del romance de *La mujer del gobernador* que nos muestra a un galán que logra seducir a la esposa del gobernador a base de dádivas entre las que destaca un anillo valiosísimo. Igual que *La renegada de Valladolid*, ella rehúsa, en un principio, las propuestas del seductor. Pero el anillo acaba siendo argumento definitivo. El desenlace del romance, que ahorro al lector, es truculento, porque el gobernador sorprende y asesina en su casa a los amantes:

> ¡Esta Rachel lastimosa, lástima que Dios la dio,
> siendo mujer de quien era, mujer de un gobernador!
> Un día salió a paseo con sus damas de valor,
> encontró con un mancebo de su delito en amor.
> La mandó muchos billetes y alhajas de gran valor,
> la mandó un anillo fino, solo una ciudad valió,
> el oro no vale nada, la piedra mucho valió,
> y todo se lo volvía, que casada me era yo…[31].

[31] Salazar, *El romancero vulgar y nuevo,* p. 101.

En otros romances, el anillo de oro funciona como prenda de compromiso y de reconocimiento conyugal, por lo que debe ser devuelto en caso de ruptura. Recuérdese que en algunas versiones de *La renegada de Valladolid* el moro reclamaba a su esposa el anillo cuando ella se separaba de él. Una versión de Munera (Albacete) del romance de *La condesita* dibuja el reencuentro, al cabo de los años, entre la mujer romera y el marido que está a punto de casarse con otra, y la consecuente reclamación del anillo de oro que hace la esposa:

> ─La romera es de Sevilla, ¿qué se cuenta por allá?
> ─Del conde Flores, señor, poco bien y mucho mal.
> Echa su mano al bolsillo un real en plata la da.
> ─¡Para tan grande, señor, poca limosna es un real!
> ─Pues pida, la romerita, que lo que pida tendrá.
> ─Yo pido un anillo de oro que en su dedo chico está[32].

Pero hay también romances en que el anillo de oro parece cumplir una función mágica, de instrumento encantador, hipnotizador o controlador de la voluntad de la persona capturada, como daba a entender alguna versión más de *La renegada de Valladolid*. La de Llindouta, por ejemplo: "el pícaro 'el anillo que aquí me trajo engañada". Un texto del romance de *La serrana de la Vera* recogido en torno a 1927 en la isla canaria de El Hierro presentaba a la serrana captora intentando dormir o desactivar al pastor secuestrado mediante un misterioso "medio anillo de oro":

> Diome medio anillo de oro para que yo me venciera.
> Allá a la medianoche, que la [ser]rana se durmiera,
> cogí mi palo en la mano, mi media en la faltriquera,
> y del salto que pegué eché de la puerta afuera…[33].

[32] *Romances de tema odiseico*, en *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (Español-portugués-catalán-sefardí)*, vols. III-V, ed. Diego Catalán y otros, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1969-1972, vol. V, p. 238.

Otra versión de *La serrana de la Vera* anotada hacia 1910 en Uña de Quintana (Zamora) por Américo Castro volvía a traer a colación un misterioso anillo de oro que es preciso arrebatar a la captora antes de la huida. Recuérdese, a este respecto, cómo el moro del romance de *La renegada de Valladolid* registrado en Samartino los Eiros gritaba cuando su esposa se escapaba: "¡Deja el anillo que llevas, que *pa* ti no vale nada!":

> Él tocaba un *vigolín*, ella toca una vihuela;
> cuentos le *desía*, cuentos, por ver si l'adormeciera;
> pensó dormecer a él, la adormeció él a ella.
> Le saca el anillo de oro, sal de la puerta *pa* fuera[34].

El anillo de oro cumple una función no menos sugestiva en una versión del romance vulgar de *La doncella enamorada de un moro, salvada por la Virgen,* que fue anotada en Buyezo (Cantabria):

> Una noche muy oscura de codos a una ventana,
> vi venir un perro moro por aquella vega llana.
> ─Detente, moro, detente, no me des a entender nada,
> que si mis padres lo sienten yo seré muy castigada,
> entre tíos y parientes corrida y avergonzada.
> Mientras que sus padres duermen la niña en el cofre entraba;
> muchos pesos y tesoros y al moro los entregaba,
> si no un anillo de oro que para sí le guardaba[35].

El romance de *La doncella enamorada de un moro, salvada por la Virgen* muestra curiosas analogías y sorprendentes e inversas simetrías con el de *La renegada de Valladolid.* Entre ellas destaca la

---

[33]Maria do Carmo Cardoso da Costa, *O mito e a cultura popular em La Serrana de la Vera*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2000, núm. 159.

[34]Cardoso da Costa, *O mito e a cultura popular em La Serrana de la Vera,* núm. 192.

[35]Cossío y Maza Solano, *Romancero popular de la montaña*, núm. 211, I, pp. 371-375.

de que es la mujer la que entrega sus riquezas al raptor, en vez de ser al revés. Los prolijos versos que no reproduzco cuentan que, a poco de la huida, el moro advierte a la cristiana de que habrá de renegar de su fe. Ella se siente muy perturbada por ello. Cae la noche, se acuestan, el moro se duerme y a la joven se le aparece la Virgen, que le dice a la muchacha que aproveche el sueño del moro para quitarle los bienes confiscados. Luego la Virgen la devuelve a su casa, sin que nadie haya advertido su ausencia. Aunque el papel que juega el anillo de oro queda un tanto confuso y desdibujado, se da a entender que el que ella lo hubiera retenido en su poder desde el principio habría jugado algún papel en su redención final.

Dejemos aquí la densa cuestión del anillo de oro y apuremos algún otro motivo de los que más interesan dentro de la crucial versión de Lue del romance de *La renegada de Valladolid*. Recordemos que el moro es identificado, en ella, como un "capitán de Granada", aunque no a Granada sino "a Peñaflor la llevara". Reminiscencia del pueblo vallisoletano de Peñafiel, que, según el pliego pretendidamente noticioso del XVI fue la primera estación de tránsito de los amantes fugitivos, según ya apuntamos. Puede, en cualquier caso, que lo de que el raptor fuera un "capitán de Granada" tenga algún matiz que suene difusamente a moro, y que la "Peñaflor" a la que marchan los fugitivos, situada al otro lado del mar, tenga también algún tipo de más borrosa identificación con la morería. Ya vimos que en otras versiones del romance(las de Samartino los Eiros y L'Abedul) se aludía a otra remota e inventada Peñalba como punto de destino de la cristiana convertida en mora.

Pero puede ser también, más probablemente, que todos estos engendros léxicos no tengan más valor que el inconcretamente formulario, como lo tiene el insólito e imposible "conde Peñalflores" de esta versión del romance de *La condesita* anotada en Navalperal (Ávila):

> Se vistió de peregrina y ha empezado a caminar
> y a la mitad del camino con quién se vino a encontrar,
> con unos caballos blancos que los llevan a domar:
> ─¿De quién son eso caballos que los llevan a domar?

—Son del conde Peñalflores, mañana se va a casar…[36].

Los vericuetos léxicos por los que se mete a veces el lenguaje tradicional pueden ser muy atrevidos. Fijémonos en este aún más insólito "peñaflor", que queda en el aire si debe ser entendido como topónimo o como clase de tejido: asoma en otro viejo romance de cautivos, el de *El capitán burlado*, que tiene no pocos elementos argumentales en común, sobre todo en el inicio, con el de *La renegada de Valladolid*. La versión es de los sefardíes de Tetuán:

Se publique en todo el mundo, sépase por toda España,
…….. mercader de grande fama,
a él le llaman don Pedro y a la su mujer doña Alda.
Los dos tienen una hija que de quince años no pasa,
discreta desde chiquita hermosa y de grande fama;
lo que la niña vestía, lo que a ella se le antojaba:
un jubón de peñaflor guarnecido de esmeralda…[37].

Una última cuestión relevante, tras este pintoresco muestrario de inventados *peñalbas* y *peñaflores*: el rescatador de la versión asturiana de Luees identificado no con un estudiante, sino con un "capellán". Detalle muy significativo, porque sucede que en las larguísimas canciones narrativas que difundieron los pliegos de *La renegada de Valladolid*, el hermano rescatador era también un "clérigo". Eso sí: el estudiante de las demás versiones del romance, aunque no fuese identificado como capellán ni como clérigo, andaba rezando avemarías que valían como misas cantadas; y mientras iba casualmente caminando junto a la casa en la que estaba cautiva su hermana, lo cual tiene más mérito. Alguno hasta declaraba:

Vio venir un estudiante con un libro en que rezaba.

[36] *Romances de tema odiseico,* vol. IV, pp. 260-261.

[37] Arcadio de Larrea Palacín, *Romances de Tetuán*, Madrid, CSIC, 1952, [*Canciones rituales hispanojudías*, 3 vols., Madrid, CSIC, 1952-1954] pp. 72-74.

—Qué rezas tú, el estudiante, que rezas tú no vale nada.
—Qué dice usted, señora, que está en esa ventana.
Todos los días del año digo una misa rezada.
Y todos los días del año Cristo a mis manos bajaba[38].

Así que tampoco andaba el tal estudiante demasiado lejos del estado clerical.

EL ROMANCE DE *LA CAUTIVA DEVUELTA A SU GALÁN POR UN MORO ENAMORADO*

En las apretadas páginas anteriores ha ido tomando cuerpo ante nosotros un complejo de romances con los que *La renegada de Valladolid* comparte motivos argumentales de mayor y de menor calado. El de *La mujer del gobernador*, *La doncella enamorada de un moro, salvada por la Virgen*, *El capitán burlado* coinciden en que presentan a una mujer bien guardada a la que un seductor de paso se lleva consigo, lo cual crea conflictos que cada romance resuelve a su manera. Otros romances mostraban cruces o analogías en el plano más puntual del motivo circunstancial o de la contaminación circunscrita a unos cuantos versos: *El quintado*, *La hermana cautiva*, *Las señas del esposo*, *La bastarda y el segador*, *Flores y Blancaflor* o *La serrana de la Vera*. La mayoría de tales analogías tienen su explicación: *La renegada de Valladolid* es un romance típicamente de cautivos, y los romances en general, y más aún los romances de cautivos, se ajustan a unos esquemas de género y de subgénero muy convencionales y estables, por lo que las analogías y trasvases han de resultar entre ellos inevitables. Podríamos seguir aduciendo, de hecho, otros romances, tanto viejos y tradicionales como más tardíos y *vulgares*, con los que las coincidencias serían apreciables. Entre los viejos andarían romances como *La esposa de don García* o *Gaiferos y Melisendra*, con sus esposos rescatadores de damas en poder de los moros. Entre los tardíos y *vulgares* podrían ser citados unos cuantos más: en alguno de ellos nos fijaremos en las páginas que siguen.

[38]Kundert, "Romancerillo sanabrés", pp. 89-90.

Pero hay que matizar que el romance de *La renegada de Valladolid* no es solo un romance de cautivos, sino también un romance de tipo odiseico, con reconocimiento o anagnórisis final entre familiares que habían pasado largo tiempo separados. Ello amplía el abanico potencial de analogías, paralelos y cruces, puesto que los romances de tema odiseico han gozado también de cierta variedad y difusión y, lógicamente, se reflejan y se llaman los unos a los otros. De hecho, los ya citados de *La hermana cautiva*, *Las señas del esposo* o *Flores y Blancaflor* (todos ellos de raigambre medieval) son, cada uno a su modo, romances de cautivos y romances de reencuentros odiseicos. Y no son, desde luego, los únicos que podríamos incluir en ese elenco.

Las limitaciones de espacio ponen freno inevitable a las comparaciones y nos obligan a ser sintéticos. Nos contentaremos con analizar, ahora, otros dos *romances vulgares* que, huérfanos como *La renegada de Valladolid* de los pliegos de cordel que andarían difundiéndolos hace unos cuantos siglos (en el XVI o en el XVII, posiblemente), quedaron al final aclimatados en la tradición oral moderna, aunque en versiones muy raras y refugiadas en áreas muy conservadoras y periféricas.

El primero de los que vamos a conocer insiste, además, en asuntos y en tópicos que ya nos sonarán familiares: el rapto de la mujer cristiana en la noche de San Juan, su traslado por mar a la morería, su recuperación por un cristiano que sale en su busca (su galán en este caso, no su hermano)…

Las analogías estructurales, no solo puntuales, que tiene con nuestra *Renegada de Valladolid* justifican que le concedamos cierto espacio casi al final de nuestro artículo. Pero apuntemos, antes de reproducirlo, que solo conocemos dos versiones del romance de *La cautiva devuelta a su galán por un moro enamorado*, y que las dos fueron anotadas entre los sefardíes de Tetuán por Arcadio de Larrea Palacín, en torno a 1950. Ambas nos han llegado, además, erosionadas y con lagunas. El desenlace de *La cautiva devuelta a su galán*…es diferente del de *La renegada de Valladolid*: una voz que no se sabe bien si es de una divinidad católica o del propio moro captor anuncia la devolución de la cautiva a su galán. Soluciones diferentes para composiciones diferentes, pero que se hallan ligadas por aires de familia inconfundibles, por modos parecidos de tratar

materias narrativas comunes, por marcas de género, o más bien de subgénero, perfectamente reconocibles, por estrategias muy eficaces para impresionar al pueblo receptor que durante siglos consumió con ansia este menú de historias de cautivos.

He aquí la versión de Tetuán mejor conservada. Sus marcas de estilo letrado son más acusadas, como se puede enseguida apreciar, que las que adornaban las versiones, mucho más tradicionalizadas, que hemos conocido de *La renegada de Valladolid*. Pero hasta esa diferencia resulta interesante e iluminadora, como punto de comparación, para nosotros:

Noche de San Juan Bautista muy resplandecida y clara,
de lo que Pedro nació de aquellas puras entrañas
y María ha concebido de aquellas hermosas damas.
Voy a contar una historia que ha acontecido en España
de un galán y de una dama que tiernamente se amaban.
Intentaron de salir a guardar la noche clara.
Estando los dos hablando, dijo el galán a su dama:
─Cogerte quiero unas flores para hacerte una guirnalda
por adorno de tu frente antes que amanezca el alba.
Fue el galán a la floresta dejando sola a la dama,
sola por aquellos valles, un bergantín desembarcan
de corsarios berberiscos por ver si un cristiano hallaran.
La dama divisó gente, luego de escaparse trata.
─¡Adiós, montes, adiós valles, adiós, amante del alma,
no siento estar cautiva, sino perder tu compaña!
Adiós, madre de mi vida, hermanitos de mi alma,
¿quién vos llevará esta nueva de la mi triste desgracia?
El capitán de ese barco, aunque es moro, se apiada.
Siguió la dama llorando y nada le contestaba.
─Contéstame tú, mi vida, contéstame tú, mi alma.
─Seis meses y medio son que estoy n' esta triste barca,
sin poder llegar a ver ni a Argel , ni a sus murallas,
ni a ver mi dama hermosa, puesto mi alma se arranca.
Van días y vienen días, iban zumbando las aguas,
donde vienen a parar, donde allí mismo encontraba.
─¿Cielo, tierra, viento y agua, dónde tenéis a mi amada?
Si es que la tenéis cautiva, decidlo, no temáis nada,
no porque me veis airado en la mano traigo espada.
Ellos en estas palabras, oyó una voz delicada:

─Detente, galán, detente, detente, espera y aguarda;
hallarás lo que perdiste sin quitar ni poner nada[39].

Otro romance que viene muy a propósito en estas páginas ya conclusivas es el de *La monja seducida por el diablo*. Su trama difiere en muchos aspectos, por supuesto, del de *La renegada de Valladolid*. Pero les acerca su estilo de *romance vulgar* o de pliego fuertemente tradicionalizado, su íncipit formulístico, sus antropónimos (don Gabriel, doña Isabel y doña Juana) compartidos con algunas versiones de *La renegada*, el hecho de que la joven sea una monja traidoramente seducida por un varón que es identificado como el *demoro*, contubernio inquietante de *demonio* y de *moro*... Los aires de familia (lejana) no dejan de ser, en definitiva, sugestivos.

La versión fue registrada en el pueblo de Ocejo de la Peña (León) en 1916:

En Valladolid la rica junto a los caños del agua
se pasea un caballero que don Gabriel le llaman,
a su mujer doña Isabel, y su hija doña Juana;
la querían meter monja n'el convento 'e Santa Ana;
ella decía que no, que quería ser casada.
L'abadesa del convento era tía de esa dama
y la dijo: ─Mira, hija, no desprecies la palabra,
que después te han de llamar la monja carmelitana
y así, de este modo, la religiosa te llaman.
Ella la obedeció, aunque de muy mala gana;
se metiera en el convento y los hábitos tomara
Saliendo un día a paseo, también con las otras damas,
Mira *pa* un *lau* y vio un cuerpo gentil de gala.
Era el *demoro* y la dijo: ─No te pasmes, rosa blanca,
que te he pedido a tus padres antes que hábitos tomaras;
vengo a que me des el sí o que me desengañes.
Lo que has de hacer esta noche, si los ánimos te alcanzan,
es dar la muerte a tu tía, porque ella ha sido la causa.
A eso de la medianoche, la hora que allí estaba,

[39]Larrea Palacín, *Romances de Tetuán*, pp. 96-97. La otra versión del mismo romance se halla en las pp. 209-210.

con un cuchillo que lleva la cercena la garganta.
Por entre peñas y riscos lleva el *demoro* la dama:
─Pues aquí te deje sola más *alante* la llevara,
quita lo que *trais* al cuello, que con ello me maltratas.
─Miente, miente, el caballero, que al cuello no traigo nada,
estos no los quito yo, aunque la tierra se abra.
Ella, que se vio sola, de esta manera clama:
─¡Cristo de Villaquejida y la gloriosa Santa Ana,
Cristo de Villaquejida ampárame la mi alma!,
que en la ocasión que me veo podía estar condenada.
Cuando está en estas razones una voz del cielo baja:
─Vete, niña, pa 'l convento, hallarás tu tía sana.
El domingo entró en el convento y el lunes murió la dama,
y en la mano derecha deja una [carta] cerrada:
que enterraran aquel cuerpo, que el alma en *descando* estaba[40].

DE NUEVO SOBRE LAS CANCIONES NARRATIVAS IMPRESAS EN EL XVI Y EL XIX

Despidámonos aquí ya de las versiones romancísticas y tradicionalizadas de *La renegada de Valladolid,* y de algunos de sus paralelos folclóricos más llamativos, para volver a fijar nuestra atención sobre las versiones en metro de canción (quintillas *de ciego* primero, cuartetas después) que han corrido en pliegos (y en algunas voces que memorizaron ocasionalmente los pliegos) desde el siglo XVI hasta el XX. El nexo de unión natural nos lo tiende este íncipit de la larguísima versión (fue editada en 361 versos dieciseisílabos, que se corresponden con 722 octosílabos) de Campaspero (Valladolid) que fue publicada por Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz y José Delfín Val en 1979. Absolutamente apegada al texto del pliego que cobró popularidad tardía en el XIX, delata las distancias poéticas enormes que separan las versiones de pliego de cordel de las versiones en metro de romance:

En Valladolid vivía
una dama muy hermosa,

[40]Salazar, *El romancero vulgar y nuevo*, p. 378.

y su padre la tenía
bien ataviada y honrosa.

Esta tenía un hermano
en gramática sapiente
aunque joven, buen cristiano:
siervo del Omnipotente.

A Valladolid llegó
de paso para Turquía,
un capitán que eligió
nuestro rey para Bujía.

El capitán se hospedó
enfrente de la doncella,
y al instante que la vio
se encendió en amores de ella.

El capitán la enviaba
muchos billetes y cosas,
y también la presentaba
ropas y joyas preciosas.

La doncella le rogaba
que en tal cosa no pensase,
y mucho le suplicó
que la puerta no rondase…

Hagamos el ejercicio de cotejar estas cuartetas con unas cuantas de las quintillas *de ciego* que, impresas en 1585 ─aunque se sospecha que pudo haber alguna edición algo anterior─, pregonaron la historia de *La renegada de Valladolid* que firmó "Matheo Sánchez de la Cruz", para que podamos apreciar la labor de refundición que el anónimo autor de la versión decimonónica en cuartetas hizo del viejo modelo barroco en quintillas:

En Valladolid vivía
una dama muy hermosa,
dotada en sabiduría,
y su padre le traýa,
qual su estado, populosa.

Esta tenía un hermano
en gramática sapiente,
en servir a Dios christiano,
aunque joven, muy humano,
sabio, cortés y prudente.

En Salamanca aprendió
el mancebo teología;
y a Valladolid llegó
un capitán, que eligió
nuestro Rey para Bugía.
El capitán hospedado
enfrente de la doncella,
viendo su rostro alindado,
assí como la ha mirado
se encendió de amores della.

El capitán le embiava
muchos villetes y cosas
que nadie lo barrutava
y también le presentaba
ropas y joyas costosas.
La doncella le rogó
que tal empresa dexasse
y las joyas le embió
y mucho le suplicó
que sus puertas no rondasse…

El cotejo entre las versiones impresas en el XVI y en el XIX ofrece resultados concluyentes: las cuartetas decimonónicas son refundiciones abreviadas de las quintillas barrocas. Ahora bien: los romances orales que hemos sacado de la sombra en este trabajo demuestran que hubo, como mínimo, una tercera rama de textos de *La renegada de Valladolid* que pudo manar de algún pliego impreso quizás en el XVI o en el XVII del que no han quedado testimonios. Pese a esa laguna, el romance se ha revelado al final más perdurable que sus hermanos impresos, si tenemos en cuenta que sus ecos han llegado hasta la memoria oral de los años finales del XX.

No sabemos qué rama nacería antes, si la de *La renegada* en quintillas *de ciego* o si la de *La renegada* en versos de romance

octosílabo. Dejarse engañar por el hecho de que las quintillas estén documentadas por escrito a partir de 1585 y el romance a partir de 1892 sería ignorar que los mecanismos de producción, transmisión (muchas veces latente) y recepción de la literatura popular son enormemente complejos, jamás unívocos ni unidireccionales, ni reducibles a fechas y a sellos simplistas. Es verdad que del romance octosílabo solo tenemos testimonios orales y tardíos recogidos en áreas muy conservadoras de la tradición oral de los siglos XIX y XX. Y que reflejan procesos de tradicionalización desigual, con algunas versiones más cercanas a la poética del pliego escrito y otras en estilo más depuradamente oral y tradicional. Pero no es menos verdad que justo en esas áreas conservadoras de la geografía tradicional hispana se han recogido, a finales del XIX y en el XX, muchos romances de prosapia medieval indudable. Igual que es cierto que hay romances de cautivos como *La hermana cautiva*, *Flores y Blancaflor*, *Gaiferos y Melisendra*, *La esposa de don García*, etc. que arrancan también de una tradición acreditadamente medieval. Y que después, en los conflictivos siglos XVI y XVII en que el cautiverio recobró dramática actualidad, los romances de cautivos ganaron vitalidad, salieron incansablemente de las prensas y fueron cantados y recordados por la tenaz voz del pueblo.

Los romances de *La renegada de Valladolid* recogidos de la tradición oral moderna albergan, según hemos podido detectar, versos análogos a los de los pliegos ¿Cuál pudo ser, entonces, el panorama de los orígenes, y la secuencia de sus influencias y trasvases? No lo sabemos. Más complicado, sin duda, y con muchos más trasvases, idas y vueltas de lo que podemos imaginar a partir de las escasas, mutiladas y descontextualizadas piezas de mosaico que han llegado hasta nosotros. Personalmente, opino que la rama en forma de romance octosílabo podría perfectamente derivar de algún pliego romancístico impreso en el XVI o en el XVII. Y que es posible, también, que el pliego en quintillas dobles y el presumible pliego romancístico bebieran de algún poema anterior, y que sus analogías pudieran ser explicadas no solo por influencias cruzadas entre quintillas y romance, sino también por herencia desde alguna hipotética fuente común, hoy perdida.

No estamos en condiciones de hacer aquí un análisis minucioso de las larguísimas versiones en quintillas dobles y en

cuartetas que han estado circulando en pliegos impresos durante cuatro siglos. Esa labor ya la han acometido, cada uno desde orillas y con propósitos dispares, un plantel muy selecto de estudiosos: Narciso Alonso Cortés en 1930[41] y Ruth Lee Kennedy en 1937[42] fueron precursores en el estudio de la conexión que hubo entre los pliegos antiguos y el teatro barroco; don Antonio Rodríguez Moñino defendió la relación que había entre los pliegos que empezaron a circular a partir de 1585 (firmados por Mateo Sánchez de la Cruz, aunque al cabo de unos cuantos años apareció la segunda parte firmada por Mateo Brizuela) y un suceso histórico que acaeció realmente en 1579[43]; Frédéric Serralta ha explorado con enorme erudición las versiones de pliego y, más aún, las teatrales (y también los chistes alusivos) que a lo largo de todo el Barroco se hicieron a costa de *La renegada*[44]; Pedro Cátedra ha estudiado y editado con minuciosidad las versiones en quintillas del XVI, y prestado atención especial a la segunda parte de Mateo Brizuela, que daba cuenta de la devolución de *La renegada de Valladolid* a la cristiandad, de su conversión en santa y del reencuentro prodigioso

[41]Narciso Alonso Cortés, "La Renegada de Valladolid", en *Miscelánea Vallisoletana. (Quinta serie),* Valladolid, Imp. Emilio Zapatero, 1930, pp. 161-167.

[42]Kennedy, "La Renegada de Valladolid", *Romanic Review*, 28 (1937), pp.122-134.

[43]Rodríguez Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 2ª ed., 1968, p. 43. Véase también su ya citado artículo "Los pliegos poéticos de la colección Campo de Alanje", pp. 373-374.

[44]Serralta, *La renegada de Valladolid: trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse, Université, 1970; "Poesía de cordel y modas literarias. Tres versiones decimonónicas de un pliego tradicional", *Criticón* 3 (1978), pp. 31-47; "Otra adaptación teatral de *La renegada de Valladolid*", *Criticón*, 44 (1988), pp. 135-140; véase además la edición y el estudio del mismo Serralta en *Comedias burlescas del Siglo de Oro* III. *El cerco de Tagarete. Durandarte y Belerma*. *La renegada de Valladolid*. Castigar por defender, ed. GRISO, dirigida por Ignacio Arellano, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002.

con sus hijos[45]; y Jesús Cañas Murillo ha prestado detallada atención y editado las dos partes del pliego decimonónico[46].

Otros críticos como Agustín Durán, Edward M. Wilson, Julio Caro Baroja, Francisco Aguilar Piñal, Jaime Moll, Joaquín Díaz, Luis Díaz Viana, José Delfín Val, Francisco Mendoza Díaz Maroto, Manuel da Costa Fontes, Jesús Suárez López o Flor Salazar han editado o glosado o registrado o catalogado en alguna ocasión ─las fichas bibliográficas correspondientes se encontrarán en los artículos de Serralta, Cátedra o Cañas Murillo ya citados, o en este mío─ los portentosos peregrinajes de *La renegada de Valladolid*.

Ninguno (excepto Fontes, Suárez López y Salazar) ha apartado su atención de las versiones en metro de canción narrativa (de la del XVI sobre todo) para mirar hacia las versiones en forma de romance tradicionalizado. No es culpa de ellos, por supuesto, sino de la *política* de idealización de lo escrito y de indiferencia hacia lo oral que desde hace siglos han seguido nuestros estudios literarios, y también de las carencias documentales que limitaban su perspectiva. Téngase en cuenta que, aunque parezca paradójico, la gran mayoría de las versiones romancísticas que hemos recuperado en este artículo han quedado editadas y accesibles para la gran mayoría de los lectores solo en los últimos años.

Sesgado panorama que ahora podemos, en fin, apreciar bajo la nueva luz que irradia del romance. Desconocer la desatendida rama romancística de *La renegada de Valladolid* había impedido esbozar un panorama cabal y fidedigno de su historia y de su poética. Era hora ya de poder disfrutar del muestrario de variantes, registros, matices, colores, giros, contaminaciones, invenciones que nos acerca. Y de aprender la lección que, de paso, nos ofrece acerca de las relaciones que hay entre romance y canción, oralidad y escritura, fábula y noticia, literatura e historia.

[45]Cátedra, *Invención, difusión y recepción*, pp. 292-300 y 385-401.

[46]Cañas Murillo, "Un suceso del siglo XVI en un pliego de cordel del XIX: la historia de *La renegada de Valladolid*", *Anuario de Estudios Filológicos* XXV (2002), pp. 35-46; y "*La renegada penitente*", *Anuario de Estudios Filológicos* XXVI (2003), pp. 31-42.

BIBLIOGRAFÍA

Alba, Narciso, *Survivances de la traditionoraledans la región d'Aliste*, Perpignan, Université, 1988.

Alonso Cortés, Narciso, "La Renegada de Valladolid", *Miscelánea Vallisoletana. (Quinta serie),* Valladolid, Imp. Emilio Zapatero, 1930.

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

Cancionero de romances, Amberes, Martín Nucio, s. a.

Cañas Murillo, Jesús, "Un suceso del siglo XVI en un pliego de cordel del XIX: la historia de *La renegada de Valladolid*", *Anuario de Estudios Filológicos* XXV (2002), pp. 35-46.

Cañas Murillo, Jesús, "*La renegada penitente*", *Anuario de Estudios Filológicos* XXVI (2003), pp. 31-42.

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

Cid, Jesús Antonio, *Silva Asturiana* III *El Romancero asturiano de Juan Menéndez Pidal. Nuevas encuestas de Juan y Ramón Menéndez Pidal, 1885-1910,* Oviedo-Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Real Instituto de Estudios Asturianos-Museu del Pueblud'Asturies-Gobierno del Principado de Asturias-Universidad de Oviedo-Ayuntamiento de Gijón-Red de Museos Etnográficos de Asturias, 2010.

Comedias burlescas del Siglo de Oro III. *El cerco de Tagarete. Durandarte y Belerma*. *La renegada de Valladolid*. Castigar por defender, ed. GRISO, dirigida por Ignacio Arellano, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002.

Cossío, José María de, y Tomás Maza Solano, *Romancero popular de la montaña: colección de romances tradicionales*, 2 vols., Santander, Librería Moderna, 1933-1934.

Costa, Maria do Carmo Cardoso da, *O mito e a cultura popular em La Serrana de la Vera*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2000.

Díaz Viana, Luis, Joaquín Díaz y José Delfín Val, *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid* II *Romances tradicionales*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1979.

El romancero tradicional extremeño. Las primeras colecciones [1809-1910], ed. Luis Casado de Otaola, bajo la dirección de Diego Catalán, Mérida, Asamblea de Extremadura-Fundación Menéndez Pidal, 1995.

Fontes, Manuel da Costa, *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico (comumabibliografia pan-hispânica e resumos de cada romance eminglês),* Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997.

García de Enterría, María Cruz, *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975.

Giacometti, Michel, *Cancioneiro popular portugués*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981.

Hervella Courel, Alfonso, *Romances populares gallegos recogidos de la tradición oral*, Gijón, Ediciones Trea, 2011.

Kennedy, Ruth Lee, "La Renegada de Valladolid", *Romanic Review*, 28 (1937), pp.122-134.

Kundert, Hans, "Romancerillo sanabrés", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 18 (1962), pp. 89-90.

Larrea Palacín, Arcadio de, *Romances de Tetuán*, Madrid, CSIC, 1952 [*Canciones rituales hispanojudías*, 3 vols., Madrid, CSIC, 1952-1954].

Martins, P. Firmino A., *Folklore do Concelho de Vinhais*, 2 vols., Coimbra, Universidade, 1928-1938.

Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1953.

Milà i Fontanals, Manuel, *Romancerillo catalán: Canciones tradicionales*, Barcelona, Librería de D. Álvaro Verdaguer, 1882.

Mourinho, António Maria, *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas*, 2 vols., Bragança, Escola Tipográfica, 1984-1987.

Pedrosa, José Manuel, *El cuento popular en los Siglos de Oro,* Madrid, Laberinto, 2004.

Pérez de Castro, José Luis, "Nuevas variantes asturianas del Romancero Hispánico (II)", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 23 (1967), pp. 315-337.

Rodrigues, Daniel, "Romanzas, pastorelas e Cantigas de amor", separata de *Labor*, Aveiro, Gráfica Aveirense, 1933) pp. 5-6.

Rodríguez-Moñino, Antonio, "Los pliegos poéticos de la colección Campo de Alanje en la Biblioteca Nacional de Madrid (siglo XVI)", *Romance Philology* 17 (1963), pp. 373-380.

Rodríguez Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 2ª ed., 1968.

Romancero general de León, eds. Diego Catalán, Mariano de la Campa y otros, 2 vols., Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense-Diputación de León, 1991.

Romancero general de Segovia, ed. Raquel Calvo, con la supervisión de Diego Catalán, Segovia, Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid-Diputación Provincial de Segovia, 1993.

Romances de tema odiseico, en *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (Español-portugués-catalán-sefardí)*, vols. III-V, ed. Diego Catalán y otros, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1969-1972.

Salazar, Flor, *El romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal, 1999.

Sánchez Pérez, María, "*A todos quiero contar / un caso que me ha admirado*: la convocación del público en los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI", en *La literatura popular impresa en España y en la América Colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, dir. Pedro M. Cátedra García, eds. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas & Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 145-159.

Schindler, Kurt, *Folk music and poetry of Spain and Portugal,* Nueva York, Hispanic Institute, 1941.

Serralta, Frédéric*, La renegada de Valladolid : trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse, Université, 1970.

Serralta, Frédéric, "Poesía de cordel y modas literarias. Tres versiones decimonónicas de un pliego tradicional", *Criticón* 3 (1978), pp. 31-47.

Serralta, Frédéric, "Otra adaptación teatral de *La renegada de Valladolid*", *Criticón*, 44 (1988), pp. 135-140.

Sota, Fray Francisco, *Chronica de los Principes de Asturias, y Cantabria*, Madrid, Iuan García Infançon, 1681.

Suárez López, Jesús, con la colaboración de Mariola Carbajal Álvarez, *Silva Asturiana* VI *Nueva colección de romances (1987-1994)*, Oviedo-Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Real Instituto de Estudios Asturianos-Ayuntamiento de Gijón-Archivo de Música de Asturias, 1997.

Valenciano, Ana, *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*, Madrid-Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998.

Voces nuevas del romancero castellano-leonés [*A.I.E.R.: Archivo Internacional Electrónico del Romancero,* 2], 2 vols., ed. Suzanne H. Petersen, Madrid, Gredos-Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1982.

LA *HISTORIA DE HIPÓLITO Y AMINTA* DE FRANCISCO DE QUINTANA: FUENTES Y MODELOS GENÉRICOS

ROCÍO LEPE GARCÍA

IES SAN SEBASTIÁN (HUELVA)

La *Historia de Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana recoge numerosos estereotipos compositivos, temáticos y formales característicos del período barroco, a pesar de los intentos de innovación de su autor. La difícil catalogación genérica de la novela viene propiciada en parte por la mezcolanza de estos elementos en un molde flexible, cuyo tejido narrativo se distingue sobre todo por la variedad, riqueza y amalgama compositiva. Tanto el entramado narrativo, particularmente complejo por la combinación y alternancia de dos planos, o más bien tres[1], así como la conformación plural de la materia narrativa –historia principal e historias interpoladas– concurren en la dificultad de encasillar con exactitud el género de la novela. Tradicionalmente, la novela se ha venido clasificando con fines simplificadores dentro del género bizantino, a pesar de que su publicación en 1627, igual que *Las fortunas de Semprilis y Genorodano*, coincide con el comienzo de la disgregación del modelo clásico[2]. No obstante, la clasificación genérica de la obra no resulta tan sencilla si la cuestión se estudia con detenimiento.

[1] La trama principal, las historias interpoladas y las digresiones narrativas.

[2] La pulverización de la modalidad bizantina vino motivada primordialmente por la preponderancia del afán didáctico sobre el narrativo y el progresivo alejamiento de los modelos narrativos consagrados. De hecho, las dos novelas marcan un momento de inflexión en el trazado genérico por la preeminencia del envite moralizante.

1. Hacia un planteamiento de la cuestión

El venero bizantino fue uno de los filones narrativos más fértiles y de mayor éxito literario en la época áurea, que paradójicamente, por razones inescrutables, ha recibido escasa atención de la crítica, exceptuando los estudios dedicados a *El peregrino en su patria* (1604) y la *Historia de Persiles y Sigismunda* (1617). En las últimas décadas, no obstante, han ido apareciendo trabajos de gran valía sobre el género bizantino y las novelas así clasificadas, como son los realizados por los profesores Javier González Rovira[3], Antonio Cruz Casado[4], Miguel Ángel Teijeiro Fuentes[5] o Emilia Deffis de Calvo[6], entre otros, a los que se hará mención a lo largo del artículo.

La *Historia de Hipólito y Aminta*, igual que un corpus importante de novelas bizantinas, ha carecido hasta hace poco de una atención particular por parte de la crítica. Además de ser escasos en conjunto, los estudios realizados adolecen en su mayoría de profundidad y exhaustividad, ya que no existen prácticamente monografías específicas de la novela, sino artículos o capítulos de libros sobre el dechado bizantino. Entre estos estudios hay que mencionar el apartado completo que Javier González Rovira le dedica a la novela en su magnífica obra, ya clásica, *La novela bizantina española de la Edad de Oro*[7]; el capítulo V

[3] *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996**.**

[4] *"Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique": un libro de aventuras inédito*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1989.

[5] *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1988. Y también, con Javier Guijarro Ceballos, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*, Madrid, Eneida/Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007.

[6] *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Eunsa, Barañaín (Navarra), 1999.

[7] "Historia de Hipólito y Aminta" de Francisco de Quintana, en *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., pp. 273-293.

del bloque "La trayectoria de los libros de aventuras peregrinas en la literatura española", de la tesis doctoral de Antonio Cruz Casado[8], y el primer acercamiento a la novela del profesor Stanislav Zimic en su artículo sobre Quintana y su producción novelística[9]. A estos estudios, más completos, habría que sumar las referencias que sobre la obra realizan otros especialistas en novela bizantina, como el profesor Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, quien en sus dos estudios principales sobre el género bizantino alude en numerosas ocasiones a la *Historia de Hipólito y Aminta*[10]. Y, por último, están los comentarios, más esporádicos y superficiales, que sobre la ficción aparecen dispersos por distintos libros y revistas sobre la novela del Siglo de Oro[11]. La mayoría de estos autores plantean en sus trabajos la cuestión del género de la obra y esbozan su propia teoría esgrimiendo distintos argumentos, pero en ningún caso se desarrolla la materia en profundidad ni existe una perspectiva única al

[8] *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, ed. cit., p. 415-425. El crítico resalta también la escasa atención de la crítica a la *Historia de Hipólito y Aminta* y las novelas subsiguientes al *Persiles* en "Secuelas del *Persiles*", *AIH*, Actas XII (1995), tomo II, p. 147.

[9] Stanislav Zimic, "Francisco de Quintana: un novelista olvidado", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 51 (1975), pp. 169-229.

[10] Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1988. Y el trabajo realizado con Javier Guijarro Ceballos, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*, Madrid, Eneida; Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007.

[11] Entre ellos, las observaciones de Isabel Colón Calderón en "Los *Engaños de mujeres* de Miguel de Montreal", *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, Ámsterdam, Rodopi, 1989, pp. 111-124; Juan Ignacio Ferreras Tascón en *La novela en España. Historia, estudios y ensayos*, Madrid, Laberinto, 2009, tomo II; Isabel Lozano-Renieblas en el artículo "Los relatos orales del *Persiles*", *Bulletin of the Cervantes Society of América,* 22 (2002), pp. 111-126; Pedro Ruiz en el capítulo "Entre el orden y la novedad: el cambio de siglo", en *Historia de la literatura española: el siglo del arte nuevo (1598-1691)*, en José-Carlos Mainer (dir.), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 2010, vol. 3; Víctor Infantes, *Del libro áureo*, Madrid, Biblioteca Litterae Calambur, 2006; y Carlos García Gual en "Menéndez Pelayo y sus estudios sobre las novelas griegas y latinas, antes y en sus orígenes de la novela", en Raquel Gutiérrez Sebatián y Borja Rodríguez Gutiérrez (dirs.), *Orígenes de la novela. Estudios*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007.

respecto. Y no faltan ciertamente motivos para esta falta de unanimidad entre los expertos, ya que la novela, si se distingue por algo, es precisamente por su complejidad estructural, la heterogeneidad narrativa, una gran variedad de asuntos y temas –planteados además desde diferente perspectiva– y la amalgama de técnicas narrativas.

Volviendo a las aportaciones de la crítica especializada, Stanislav Zimic considera la *Historia de Hipólito y Aminta* como una historia cortesana con técnica estructural bizantina, de la misma manera que *Experiencias de amor y fortuna* (1626). El profesor esloveno señala el eclecticismo como rasgo fundamental de la historia, por la inserción de rasgos y elementos narrativos procedentes de distintas tendencias novelísticas en una horma de hechura heliodoriana. Entre estas corrientes, hay que distinguir la *novella* italiana, con historias como las de Alejandro y don Carlos, el episodio de Hipólito con la mujer del mercader florentino o la anécdota jocosa de don Alonso, don Gaspar y Eugenia[12]; la novela picaresca, con la historia de Leandro, y el género pastoril apreciable en el entorno y las canciones inaugurales de Leonardo e Hipólito[13]. Antonio Cruz Casado, por su parte, acepta la catalogación tradicional de la novela como un libro de aventuras peregrinas, pero no ofrece argumentos en defensa de su teoría[14]. El profesor González Rovira aborda, en cambio, la cuestión con mayor detenimiento y profundidad. En primer lugar, subraya las dificultades de clasificación de la novela debido primordialmente al cruzamiento de diversos géneros, un punto de partida que comparte asimismo la profesora Beatriz Chenot. No obstante, el análisis del asunto

[12] Zimic distingue entre novela cortesana e italiana al catalogar aparte los *novellieri* italianos. En cambio, para González de Amezúa los modelos italianos constituyen el germen principal de la novela corta y Boccaccio, Bandello y Cinthio sus principales creadores. No obstante, aparte de los italianos, influyen en la formación del género corto las aportaciones de los narradores españoles, con obras como *El Conde Lucanor*, *el Patrañuelo*, *el Scholástico*, *el Fabulario*, *el Abencerraje*, las novelas de Pedro de Salazar, la colección de novelas cortas del licenciado Tamariz, *Las noches de invierno* de Eslava o *La hija de la Celestina*. Todas estas obras, como eslabones de una cadena, contribuyen a la eclosión de la novela corta en el siglo XVII.

[13] Zimic, "Francisco de Quintana: un novelista olvidado", cit., pp. 225-226.

[14] *Los amantes peregrinos*, ed. cit., p. 416. Es también cierto que el propósito de su tesis es otro.

conduce en los dos críticos hacia conclusiones divergentes. Mientras la profesora francesa considera "la novela griega bizantina como un '*canevas*' sobre el que se articula el relato cortesano"[15], para González Rovira la *Historia de Hipólito y Aminta* es una novela bizantina, o más bien un nuevo ejemplo de épica amorosa en prosa, a pesar de la quiebra del desenlace previsible en este tipo de historias. Para este crítico, la segunda ficción de Quintana representa el mejor ejemplo de interferencia de las dos directrices narrativas que acaban convergiendo en el Barroco: por un lado, la inserción en estructuras de origen clásico de otros moldes novelísticos, caso del cortesano o picaresco por ejemplo, y por otro la nacionalización del género bizantino mediante la inclusión de componentes procedentes de la realidad española más cercana. En suma, estamos ante la concurrencia de fórmulas clásicas y contemporáneas en una obra de taracea creativa.

Aparte de estas aproximaciones más pormenorizadas, en los estudios generales sobre novela barroca se puede espigar algún apunte más sobre el género de *Hipólito y Aminta*. Aunque algunas observaciones pueden resultar pretéritas, todas ellas, independientemente del sustrato, son valiosas para alcanzar una visión de conjunto de la cuestión. Ya en las postrimerías del siglo XVIII, el ilustrado Jovellanos incluye las dos creaciones de Quintana, junto a un conjunto importante de novelas[16], dentro del género que denomina "historia fabulosa y poesía didascálica o doctrinal"[17]. El biógrafo madrileño Álvarez de Baena, también a finales del setecientos, hace una referencia a la clasificación genérica de la novela al apuntar su imitación de Heliodoro[18].

[15] Chenot, "Vie madrilène et roman byzantin dans l'oeuvre de Francisco de Quintana", en M. Chevalier, *Traditions populaires et difusión de la culture en Espagne (XVI-XVII siècles)*, Burdeos, Presses Universitaires, 1982, pp. 131-148.

[16] Curiosamente, Jovellanos introduce en la serie, aparte de otras novelas de corte similar, varias novelas consideradas hoy picarescas, tales como *La vida del escudero Marcos de Obregón*, *La ingeniosa Elena, hija de Celestina*, *La Garduña de Sevilla* o *Deleitar aprovechando*.

[17] En carta enviada a Monsier Chevalier de Bourgoing, en *Obras publicadas e inéditas*, ed. Cándido Nocedal, Madrid, Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 2, 1859, p. 358. Jovellanos tenía la edición de 1729.

[18] *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, Madrid, Oficina de Benito Cano, 1789-1790, 2 vols.

Los hermanos Villanueva a comienzos del siglo XIX encuadran la ficción de Quintana en el grupo de novelas amorosas no pastorales, al lado del *Persiles*, *Experiencias de amor y fortuna*, las *Auroras de Diana*, el *Peregrino* y la *Dorotea* de Lope[19]. Esta alusión al género de la obra resulta un islote en el panorama de los estudios críticos, ya que en esta centuria escasean los comentarios referentes a la novela[20].

En el siglo XX aparecen más noticias sobre el género de la obra, primordialmente a medida que avanzan los años. Aunque Zímic realiza el primer estudio monográfico sobre Quintana y su producción novelística, le corresponde al académico Agustín González de Amezúa situarlo entre sus contemporáneos. En el discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua en el año 1929, publicado años más tarde con el título de *Opúsculos histórico literarios* (1951)[21], el presidente de la Asociación de Bibliófilos Españoles incluye a Quintana en el grupo de escritores áureos de novela cortesana al lado de Lope, Eslava, Barbadillo, Céspedes, Liñán, Piña, Solórzano, Zayas, Carvajal y otros narradores

[19] "Historias fabulosas y novelas", en *Ocios de españoles emigrados*, 1825, p. 393.

[20] Alejandro Gómez Ranera (*Compendio de la historia de España desde su origen hasta el reinado de doña Isabel II*, Madrid, Imprenta Alejandro Gómez Fuentenebro, 1863, p. 54) añade a Quintana al grupo de escritores ilustres de Madrid, pero no hace ninguna mención a su producción novelística. El bibliófilo francés Jacques Charles Brunet solo dice de la creación de Quintana que es una "Nouvelle interessante et bien écrite", en *Nouvelles Bibliographiques Recherches* París, Chez Silvestre, 1834, vol. III, p. 126. George Ticknor indica, a raíz de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, que la novela de Quintana representa, igual que *Eustorgio y Clorilene*, una imitación cervantina (*History of Spanish literature*, Boston, Ticknor and Fields, 1851, vol. II, p. 237). Emilio Cotarelo y Mori en las postrimerías del siglo tampoco hace ninguna valoración de la producción de Quintana, a pesar de que menciona a su autor en *Tirso de Molina. Investigaciones bio-bibliográficas*, Madrid, Imprenta de Enrique Rubiños, 1893. Y Menéndez Pelayo no hace ninguna alusión a la obra de Quintana en el capítulo sobre novela bizantina en *Orígenes de la novela*, Madrid, Gredos, 2008.

[21] "Formación y elementos de la novela cortesana", en *Discurso de recepción pública en la Real Academia Española*, Madrid, Tip. de Archivos, 1929, reimpreso en *Opúsculos histórico literarios*, Madrid, CSIC, 1951, vol. I, pp. 194-279.

conocidos[22]. El alumno de Menéndez Pelayo destaca de Quintana su imaginación, invención y fervor creativo y lo equipara al mismo Dumas[23].

Joaquín del Val, por su parte, cataloga la *Historia de Hipólito y Aminta* dentro del género de aventuras, apostillando que en la novela "el género bizantino se va transformando en cortesano"[24]. También establece como fuente principal de la novela la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras y apunta a su influencia posterior en *I promessi sposi* de Manzoni, a pesar del desenlace, ya que Renzo y Lucía, a diferencia de Hipólito y Aminta, logran culminar felizmente su amor en el matrimonio[25].

Para el erudito madrileño Ezequiel González Más la novela de Quintana es un "novelón", dividido en ocho partes o discursos y con presencia de elementos cortesaniles[26]. Todos los comentarios sobre la novela remiten al estudio de Joaquín del Val, a quien cita para evitar cualquier acusación de plagio.

Más cercanas en el tiempo, se hallan las aportaciones de Isabel Colón Calderón y Juan Ignacio Ferreras, aunque ambos críticos obvian la cuestión genérica para centrarse en la finalidad y los propósitos de la novela.

Los comentarios críticos sobre la novela de Quintana, más o menos amplios y desarrollados, han continuado a lo largo de la primera década del siglo XXI y los albores de la segunda en diversos libros y artículos sobre novela del Siglo de Oro, pero no todos ellos abordan o se detienen en la cuestión genérica.

[22] *Ibíd*., p. 267.
[23] *Ibíd*., p. 271.
[24] Este proceso no es fortuito, sino que obedece a la influencia del género corto y al hibridismo narrativo en la novela del momento.
[25] "La novela española en el siglo XVII", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas* dirigida por Guillermo Díaz-Plaja, ed. cit., p. LXXIV.
[26] *Historia de la literatura española*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989, vol. 3, p. 405.

Carlos García Gual considera la *Historia de Hipólito y Aminta* una novela bizantina, pero en el capítulo "Menéndez Pelayo y sus estudios sobre las novelas griegas y latinas, antes y en sus orígenes de la novela", no menciona a Quintana. Los principales ecos de Heliodoro los reconoce en Contreras, Lope, Cervantes y Gracián[27]. Isabel Lozano-Renieblas, por su parte, también incluye la novela de Quintana en el conjunto de producciones bizantinas posteriores a Cervantes en el artículo "Los relatos orales del *Persiles*"[28], donde establece cuatro etapas en la novela de origen griego[29]. Igualmente, Víctor Infantes alude a la novela en el análisis de los títulos de las ficciones bizantinas en *Del libro áureo*. Para este crítico, la novela de Quintana representa un ejemplo tardío de la aparición del rótulo "historia" en el título, siguiendo la tradición de los libros de aventuras peregrinas precedentes, tales como *Los amores de Clareo y Florisea* o el *Persiles y Sigismunda*[30]. También el profesor Pedro Ruiz hace alguna mención al género de *Hipólito y Aminta* en el capítulo "Entre el orden y la novedad: el cambio de siglo", donde analiza la trayectoria de los diferentes géneros novelísticos en el período áureo. Para el profesor Ruiz, la *Historia de Hipólito y Aminta* y *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* constituyen dos ejemplos representativos de la reiteración de fórmulas consolidadas en las historias de aventuras de este momento[31]. Es

[27] En *Orígenes de la novela: Estudios*, directores Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007, p. 97.

[28] "Los relatos orales del Persiles", *Bulletin of the Cervantes Society of América*, 22 (2002), pp. 111-126.

[29] La primera etapa comprende las novelas del período helenístico, cuyos principales creadores son Heliodoro, Aquiles Tacio, Longo, Jenofonte de Éfeso y Caritón de Afrodisias; la segunda, las novelas bizantinas del siglo XII; la tercera, las novelas anónimas escritas en lengua demótica en el siglo XIV; y la cuarta, las novelas propiamente renacentistas. En este último grupo la profesora Lozano-Renieblas incluye la novela de Quintana junto a las producciones posteriores a Cervantes.

[30] Víctor Infantes, *Del libro áureo*, Madrid, Biblioteca Litterae Calambur, 2006, p. 62.

posible convenir con el crítico cordobés que Quintana se ajusta de manera general al modelo establecido por la tradición, pero también es cierto que deja un resquicio abierto a la innovación, especialmente en el desenlace.

En el capítulo sobre novela bizantina de *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*, el profesor Miguel Ángel Teijeiro Fuentes hace continuas alusiones a la novela de Quintana al analizar los rasgos característicos de esta modalidad narrativa. Sin dedicarle un capítulo completo a la novela, su aportación es bastante valiosa tanto por las numerosas referencias a la obra –aspectos temáticos y formales–, como por incluirla en la cadena de novelas bizantinas del seiscientos rescatándola del olvido atávico en el que la ha mantenido la crítica. Con esta contribución, no sólo la *Historia de Hipólito y Aminta*, sino también otras novelas hermanas, han salido del espacio en sombra que les ha impuesto el eclipse crítico de *El peregrino* o *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*[32].

Como queda patente en la relación anterior, la mayor parte de la crítica concuerda en destacar el carácter bizantino de la novela. Pero, a excepción de algún crítico más meticuloso, un gran número apunta al género de la obra sin mayor profundización. De esta manera, el asunto del género queda planteado, pero sin terminar de resolverse, ya que para establecer una teoría concluyente es necesario realizar un análisis pormenorizado de las estructuras y de los componentes narrativos de la ficción.

La ficción ha estado vinculada a las novelas de aventuras de Heliodoro desde sus orígenes. Tanto en los textos preliminares como en algunos comentarios extratextuales se aprecian las continuas referencias al modelo clásico. Juan Pérez de Montalbán, por ejemplo, al final de la aprobación desea nuevas licencias al autor para que tenga "España un mejorado Heliodoro en

[31] De igual manera que *León prodigioso* y *El Criticón* se distinguen por la lectura moral y alegórica ("Entre el orden y la novedad: el cambio de siglo", en *Historia de la literatura española: el siglo del arte nuevo (1598-1691)*, Barcelona, Crítica, 2010, p. 267).

[32] *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*, cit., cap. III.

Manzanares"; Lope de Vega denomina a su autor "Fénix de la pluma de Heliodoro" en el soneto introductorio; el maestro Joseph de Valdivieso invoca a Quintana en el soneto preliminar con el epíteto "Heliodoro español"; e incluso el mismo autor declara explícitamente al final del prólogo que su modelo es el autor griego. Respecto a las referencias externas, Pérez de Montalbán subraya de nuevo la afinidad de *La historia de Hipólito y Aminta* con la producción del autor de Emesa en la carta introductoria de *Tiempo de regocijo*[33], donde invita a los lectores a leer la obra que está a punto de publicarse y establece el referente de manera explícita con el encumbramiento de Quintana por encima incluso del modelo clásico: "perdone Heliodoro, que aunque en la invención sea el primero, quizá por la edad, en lo político, grave, agudo y concetuoso has de confesar que no le iguala". Esta postura se repite posteriormente en el "Índice de los ingenios de Madrid" en el *Para todos*: "el poema, imitando a Heliodoro, de Hipólito y Aminta". Ya desde su publicación, por tanto, la novela aparece entroncada *sine dubio* con el género griego de aventuras.

Hoy en día, a pesar de las diversas opiniones, la crítica parece estar de acuerdo en dos aspectos fundamentales: el eje estructural bizantino de la trama principal y la contextura heterogénea de las historias intercaladas. Siguiendo estas dos premisas, y con el propósito de llegar a una conclusión científica sobre la cuestión, esclareceremos a lo largo del artículo el tejido sintagmático y paradigmático de la ficción novelística[34].

[33] Alonso de Castillo Solórzano, *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, Madrid, Luis Sánchez, 1627, preliminares, fol. 7v.

[34] Juan Ignacio Ferreras (*La novela en España. Historia, estudios y ensayos*, Madrid, Laberinto, 2009, vol. II), establece la categorización del género bizantino a partir de sus antecedentes: la tradición clásica, fundada en las obras griegas y latinas; los libros de viajes o geográficos medievales (*los viajes de Marco Polo*, *El peregrino* de Jacobo Caviceo, *El libro del infante don Pedro de Portugal*, *Los viajes de sir John Mandeville*) y la fusión de los relatos orientales e italianos. De acuerdo con ello, los ingredientes fundamentales de la novela bizantina son las historias de amor, las aventuras y los viajes por una geografía amplia y un marco organizativo para la inserción de historias. Emilio Carilla ("La

Respecto al primero, en la novela pueden apreciarse dos niveles estructurales bastante definidos: la historia basal de Hipólito y Aminta (nivel A) y el conjunto adicional de los relatos interpolados (nivel B). La *peregrinatio amoris* de Hipólito tras los pasos de Aminta constituye el soporte estructural del nivel A. El esquema es bien sencillo: el protagonista, a lo largo del periplo amoroso por la geografía española y mediterránea, vive aventuras y conoce a personajes que narran a su vez sus propias peripecias. En este armazón axial se intercalan las historias de los personajes secundarios, de tipología variada (cortesanas, picarescas…). En la trama hay, por tanto, una doble capa narrativa: las experiencias amorosas de Hipólito y las historias, amorosas o no amorosas, de los personajes secundarios. La mayoría de estas últimas aparecen entrelazadas en el hilo narrativo de la trama principal.

El viaje y las aventuras constituyen el eje vertebrador de la acción de la novela. El discurso narrativo comienza precisamente con la peregrinación del protagonista al santuario de la Peña de Francia. El peregrinaje a este centro mariano constituye la bisagra que articula las vivencias amorosas del protagonista: el final de su primera experiencia amorosa, acabada trágicamente con la muerte de su amada doña Clara, y el inicio de una nueva historia sentimental tras el encuentro y enamoramiento de Aminta en las aguas del arroyo. Este episodio establece la frontera entre los dos tiempos de la historia principal: el pasado, representado en doña Clara, y el futuro, proyectado en Aminta.

Durante el periplo amoroso y vital, Hipólito y Aminta, igual que los enamorados de las novelas bizantinas precedentes, encuentran numerosas dificultades ("fortunas y trabajos") que complican el nudo de

---

novela bizantina en España", *Revista de Filología española*, 49 (1966), pp. 235-236), por su parte, después de señalar los rasgos establecidos por Elisabeth Hazelton Haight y Francisco López Estrada, distingue como elementos principales del género la preponderancia de aventuras, el eje amoroso, la abundancia de personajes episódicos, la inclusión de sueños y visiones, los toques de humor, el comienzo *in medias res*, el fondo moral, la verosimilitud y el final venturoso.

la historia hasta el desenlace final. Hipólito se desplaza primero por España y después por el Mediterráneo haciendo un recorrido circular con epicentro en Madrid. Una circularidad que además es doble, ya que se desarrolla en dos planos: el recorrido global de la historia y el itinerario parcial de las aventuras individuales, de tal forma que la trayectoria espacial de Hipólito adquiere forma de bucle.

El germen del cronotopo del camino se halla en la novela griega de aventuras y en el *Asno de oro* de Apuleyo. Para González Rovira, esta estructura abierta permite la inclusión de numerosas aventuras en el armazón base y el encuentro asimismo con otros personajes[35]. Por influjo de Lope, los personajes de la novela viajan por la geografía española (Salamanca, Alcalá, Barcelona…) y por sus espacios rurales (aldeas, caminos…) sin abandonar el gusto por lo exótico y lo desconocido, como son Constantinopla o las islas griegas para un lector de la época[36]. El Mediterráneo se erige en un escenario habitual en las novelas del siglo XVII, y no sólo bizantinas[37]. En este marco se desarrolla el conjunto de aventuras, cuyas funciones son básicamente complicar la trama narrativa e impulsar el avance de la acción. Así, el encuentro de las galeras turcas en medio del mar tuerce tanto el proyecto inicial de Aminta de regresar a la casa paterna como el de Hipólito de servir al monarca en el ejército desplazado en el Mediterráneo. Ambos terminan desembarcando forzosamente en Constantinopla con la consiguiente pérdida de su libertad. Los imponderables, con su inexorable poder, terminan por coartar el libre albedrío de los personajes.

[35] González Rovira (*La novela bizantina*, cit., p. 130) apoya su teoría en Bajtín. La inclusión de historias interpoladas en la trama principal es un rasgo distintivo de la *Historia de Hipólito y Aminta*.

[36] Para Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, los lugares exóticos contribuyen al pasatiempo y la relajación del lector. El viaje *per se* manifiesta el deseo del hombre del seiscientos de conocer otros mundos impulsado por el anhelo de evasión de la realidad y la imposibilidad de desplazarse debido a la falta de medios de transporte. La novela se convierte así en una ventana abierta al mundo, tanto más atractiva cuanto menos conocidos son los espacios descritos, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*, cit., p. 124.

[37] Vid. Mª Rocío Lepe García, "El hibridismo genérico en *La quinta de Laura* de Castillo Solórzano I y II: la impronta bizantina y sentimental", *Etiópicas*, Universidad de Huelva, 4 (2008), pp. 21-76 y 89-130.

Igualmente, en el viaje de vuelta a España, tras la fuga, aparece otro motivo recurrente en el venero bizantino: la presencia de un patrón antagonista cuya función primordial consiste en dificultar el proyecto de los protagonistas. El golpe de gracia de Fulgencio acaba con una de las trabas del desplazamiento, pero la lascivia del nuevo capitán vuelve a complicar considerablemente la acción al dejar a Hipólito y Jacinto abandonados a su suerte en la isla Icaria, en el Egeo Oriental[38]. La vileza del capitán ocasiona la separación de los personajes y con ella la consiguiente bifurcación de la acción en dos hilos narrativos.

Las tempestades terrestres y marítimas constituyen asimismo otro lugar común desde los orígenes griegos del género. Igual que el motivo anterior, las tormentas desempeñan habitualmente la función de obstaculizar la acción con la resultante alteración del predecible curso de los hechos[39]. En el trayecto de vuelta a España por el Mediterráneo los dos

[38] La estancia en una isla desierta también es un motivo común en el género bizantino. Representa el exotismo por antonomasia. Sus fuentes se encuentran en la novela griega y en los libros de caballerías. Por regla general, las islas en la novela barroca carecen de significado simbólico, con excepción de Núñez de Reinoso y Gracián. Suelen ser el lugar donde el protagonista se enfrenta a nuevas pruebas y experimenta el aislamiento del mundo. En la novela adquiere función estructural, ya que propicia la separación de la comitiva, pero también el reencuentro con otros personajes y la inserción de nuevos relatos interpolados. En el caso de Marcela desempeña una función completiva. En el episodio también aparecen motivos folclóricos de naturaleza adversa asimilados por la cultura del barroco, tales como las aves gigantes y la caverna. Vid. González Rovira, *La novela bizantina*, cit., p. 140.

[39] La descripción de una tormenta, acompañada o no de naufragio, es un motivo recurrente en las novelas de género bizantino, los poemas heroicos e incluso las comedias de la época. Para Romero Muñoz (*El Persiles*, ed. cit., p. 280) constituye una de las oportunidades de los escritores para el ejercicio de la *imitatio*. El motivo fue tan abundante que algunos escritores de la época llegaron a ironizar sobre la técnica. Las tempestades, sin embargo, no son exclusivas de las novelas de aventuras, pues constituyen un componente característico también del género corto, dada su fuerte impronta bizantina, e incluso de la poesía (comienzo de *Las Soledades*) y del género teatral de la loa, Rojas Villandrando, *Viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1972, I, p. 95. La tempestad con naufragio suele funcionar como desencadenante de la acción inicial en las novelas bizantinas y herederas del género. Vid. los comienzos de *El Peregrino*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973, p. 69 o de las novelas de

grupos humanos –Hipólito y sus amigos, por un lado, y Marcela, Vitoria y don Gregorio, por otro– sufren sendas tormentas marítimas, aunque sin graves consecuencias. En el segundo círculo, por ejemplo, la borrasca solo origina el desplazamiento de los personajes hacia un destino diferente al programado. González Rovira entiende la tempestad como un símbolo de "la mutabilidad que amenaza a la condición humana"[40], pero su dimensión simbólica parece trascender en el Barroco este sentido de mutación existencial. Acorde con el concepto de vulnerabilidad humana del seiscientos, además de expresar el sometimiento del individuo a los vaivenes de la fortuna, la tempestad pone en evidencia la pequeñez del hombre ante las fuerzas superiores. Ante ellas al ser humano sólo le queda aceptar su propia fragilidad. La tempestad contribuye así a fijar la idea de debilidad humana. Asimismo, esta inhibición de la confianza del individuo en sí mismo adquiere una repercusión social, ya que la aceptación de la propia insignificancia favorece la sumisión a los poderes instituidos y la garantía de las normas sociales. El arte religioso-barroco está repleto de mensajes subliminales de este tipo, cuya función esencial consiste precisamente en salvaguardar el orden social y moral instituido.

Castillo Solórzano, *La obligación cumplida* de *Jornadas alegres* (1627), o *Engañar con la verdad* de *Tardes entretenidas* (1626). Estas tempestades tienen lugar tanto en espacios terrestres como en escenarios marítimos, especialmente en el Mediterráneo, aunque no exclusivamente, como ocurre en *La obligación cumplida* de Castillo Solórzano. Cuando la tempestad se produce en el mar es habitual el hundimiento de la nave con la consiguiente separación de los enamorados. Los ejemplos de naufragios son abundantes en la novela del siglo de Oro. Vid. *El Peregrino*, ed. cit., p. 180 o *El Persiles*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003, p. 279. En el discurso séptimo de la *Historia de Hipólito y Aminta* transcurren dos tempestades marítimas en el trayecto hacia España, Madrid, viuda de Luis Sánchez, 1627, fols. 169v y 177v. Para el análisis del motivo literario, vid. Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamerica/Vervuert, 2006.

[40] *La novela bizantina en la Edad de Oro*, cit., pp. 138-139. Asociados a este tópico de la tormenta, González Rovira añade otros, como son la desorientación del piloto, las lamentaciones de los tripulantes, el naufragio, la solicitud de ayuda divina o el lanzamiento de la mercancía y el equipaje por la borda.

Vinculado al motivo del viaje, aflora en la novela de Quintana otro rasgo recurrente en el dechado clásico: el cautiverio en tierra de infieles. El episodio de los protagonistas en Constantinopla despunta, entre otras cosas, por su dilatación narrativa, ya que la cautividad ocupa todo el discurso sexto[41]. Los sucesos responden a la estructura tripartita de captura-cautiverio-huida. Los motivos que conforman la aventura resultan plenamente convencionales, tales como el abordaje de la nave por piratas turcos, la venta de los personajes a señores importantes, su posterior recategorización como esclavos, el empleo del engaño y el disfraz en el plan de huida o la intervención de adyuvantes para la consecución del proyecto. El azar une nuevamente a los personajes en este escenario, igual que anteriormente sucedió en Salamanca o en las fiestas de Alcalá. Esta contingencia de apariencia inocente guarda en sí el misterio de la confianza en la providencia divina. El motivo del cautiverio encuentra sus raíces también en la tradición clásica, ya que tanto en la obra de Heliodoro como en la de Aquiles Tacio asoman escenas de cautiverio y esclavitud, como son los episodios de Teágenes en Menfis o de Leucipa en Éfeso. El tópico continúa vivo en la literatura medieval en los libros de caballerías y en la novela italiana[42] y se acentúa a partir del Renacimiento al encontrar cauce en todos los géneros narrativos debido a que resulta "la manifestación artística de una realidad verosímil"[43]. La cautividad se erige en la prueba más difícil que deben superar los protagonistas, ya que a la

[41] Constantinopla, Argel y Túnez y en algún caso Marruecos (Fez o Ceuta) conforman los escenarios más frecuentes de cautiverio en tierra de infieles, tanto en la novela bizantina como en otros subgéneros novelísticos. Como ejemplos de novelas con ubicación exótica: *El amante liberal* de Cervantes, *Guzmán, el Bravo* de Lope o algunas novelas cortas de Castillo Solórzano: *La ingratitud castigada*, *La libertad merecida* o la *Historia de Rugero y Madama Flor* en la cuarta estafa de las *Harpías de Madrid*. González Rovira (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 142) destaca la distancia espacial de estos lugares, aunque no diferente de la de otras cortes o ciudades europeas. Otros lugares de cautiverio aún más exóticos en el género bizantino son las islas septentrionales de Europa (*Persiles*), el Caribe (*Eustorgio*) o el reino de Loango en África (*Semprilis*). En estos últimos cautiverios suele ser frecuente el comportamiento salvaje de los aborígenes con conductas bárbaras como la antropofagia.

[42] Por ejemplo, en la narración segunda de la quinta jornada y la narración novena de la décima jornada del *Decamerón*. También en la colección es frecuente el enfrentamiento contra los corsarios en el mar, como sucede en la narración décima de la jornada segunda de la misma obra.

[43] González Rovira, *La novela bizantina en la Edad de Oro*, cit., p. 140.

falta de libertad se suma la lejanía de la patria[44]. Sin embargo, todas las dificultades serán vencidas en este marco oriental gracias al reencuentro de los enamorados y su confianza en Dios. En el plan de huida intervienen también otros tópicos recurrentes, tales como el engaño, justificado por las circunstancias, y el acompañamiento de infieles deseosos de abrazar el cristianismo –Alí y Lidora–[45], y otros cautivos liberados –Fulgencio, Jacinto y el sacerdote Ignacio–. En la novela el cautiverio adquiere también una función estructurante, ya que permite el reencuentro de Hipólito y Aminta y la confluencia con otros personajes aparecidos anteriormente en el relato, caso de Fulgencio, o relacionados de manera tangencial con él, como Jacinto. Esta experiencia dolorosa resulta crucial en la historia para el entrenamiento psicológico, moral y espiritual de los personajes. A la vez que muestra a través de la ficción a los lectores algunos de los principios dogmáticos de la filosofía estoica, tales como el desarrollo de la fortaleza y la serenidad en medio del mar de las tribulaciones[46], anima al perfeccionamiento de las virtudes y al incremento de la fe.

[44] Tanto Hipólito como Aminta sufren falta de libertad con anterioridad al cautiverio. Él, durante su estancia en prisión, y ella, en el encierro al que la someten en su propia casa. Sin embargo, en ambos casos el aislamiento temporal acontece en un entorno cercano (la misma patria, la casa familiar).

[45] Las motivaciones de la abjuración de Alí y Lidora son puramente religiosas. La iluminación divina parece convertirse en el impulso de su conversión, ya que carecen de cualquier conocimiento sobre la fe cristiana. En otras novelas, en cambio, el amor a un cristiano es el estímulo de la apostasía, bien voluntaria, caso de la sultana en *La desdicha por la honra* (*Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002, p. 212), o bien por la exigencia del cristiano (*Historia del cautivo* de Cervantes). En la novela corta de la época aparece el motivo en algún caso invertido: el infiel enamorado exige al cristiano la abjuración de su fe y conversión al Islam. La alteración del tópico es una manifestación de la intolerancia religiosa de la época. Al respecto puede verse *La ingratitud castigada* de Castillo Solórzano. Sin embargo, dado el propósito didáctico de la novela barroca, no es frecuente que los personajes cristianos abjuren de su fe; lo frecuente es lo contrario, la multiplicación de conversiones al cristianismo. En el caso de la *Historia de Hipólito y Aminta* son tres los personajes musulmanes que abjuran de su credo por abrazar el cristianismo. El caso más sorprendente es el del mismo Rezuán, ya que encarna al principio del episodio la intolerancia religiosa contra los cristianos.

[46] El germen estoico del aguante y resistencia se encuentra en el erasmismo, que casaba con el ascetismo cristiano y no iba en contra de los dogmas de la Iglesia.

En esta estructura organizativa tan dinámica se inserta la fábula amorosa de los protagonistas, en cuya conformación estructural y temática también subsiste la filiación bizantina[47]. Siguiendo el paradigma elegido, la historia amorosa responde a un esquema triple marcado por el encuentro, la separación y reencuentro de los enamorados. Tras el conocimiento de Hipólito y Aminta en las aguas del arroyo, los jóvenes viven sucesivas aventuras marcadas por este trazado. No obstante, la novela de Quintana se aparta del modelo clásico en el desenlace de estos amores. Mientras que en las novelas precedentes los enamorados culminan felizmente su amor en el matrimonio después de numerosos trabajos y fatigas, en *La historia de Hipólito y Aminta* se quiebra este final convencional al ingresar Aminta en un convento. Aunque esta distorsión aleja a la novela del modelo tradicional, para González Rovira no resulta un factor determinante, ya que el desenlace constituye únicamente una respuesta al propósito cristiano-moralizador de la obra.

De igual manera, la novela se adapta a las peculiaridades genéricas en el planteamiento amoroso y la caracterización de los personajes. Aunque algunos precedentes emanan de la novela sentimental y de caballerías, vinculados desde sus orígenes al amor cortés, el platonismo renacentista exige un nuevo tratamiento del amor, el cual cristaliza primero en la novela pastoril y más tarde en el género bizantino[48]. Para Parker, la espiritualización del amor platónico no es frecuente en estado puro, especialmente por la interferencia del sufrimiento y las pasiones en el amor[49]. En la *Historia de Hipólito y Aminta* pueden encontrarse manifestaciones diversas de este entrecruzamiento, tales como las quejas amorosas de los enamorados, los celos abrasivos e incluso la consideración del amor como enfermedad, cuyo desenlace en caso extremo resulta la muerte. El *pathos*, como ingrediente humano, aporta credibilidad a las historias y también, desde el punto de vista narrativo, impulsa la acción. El problema reside en la manera de resolver y reconducir estos sentimientos irracionales, ya que la

[47] La fábula amorosa estaba vinculada en el siglo de Oro al subgénero épico, por sus concomitancias con el modelo de Heliodoro.

[48] González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 104.

[49] *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 127-131.

mayoría de los personajes, jóvenes e inexpertos, no son capaces de controlar sus pasiones internas, sobre todo las negativas. Los ímpetus irracionales expresan de esta manera tanto la desmesura como la visión desengañada del Barroco.

No obstante, el sentimiento amoroso no presenta los mismos componentes en todas las historias. Los protagonistas, por ejemplo, se profesan un amor verdadero y puro, sin contaminación erótica, aunque humano[50]. González Rovira considera la novela como un rechazo del amor humano, de la misma manera que la *Selva de aventuras* de Contreras o el *Gerardo* de Céspedes y Meneses[51]. Ciertamente, no se puede negar el puesto que ocupa la castidad en la historia principal, como queda de manifiesto en el hecho de que los enamorados se mantengan virtuosos –Aminta defiende su pureza ante don Enrique incluso con la fuerza– o el hecho de que los protagonistas no culminen su amor en el matrimonio como es característico del bizantinismo[52]. No obstante, a pesar de la asepsia erótica, los sentimientos de los protagonistas y sus manifestaciones resultan humanos:

[50] Algunos de los componentes espirituales del amor puro y virtuoso son la belleza idealizada de los personajes; las actitudes nobles, tales como la bondad, el servicio y la lealtad; la defensa de la castidad; y la fidelidad extrema, manifiesta sobre todo en los períodos de separación. La castidad en la novela bizantina española está ligada al concepto del honor barroco, a diferencia de la novela clásica donde viene motivada por la fidelidad amorosa o por razones religiosas (González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 112). En *Hipólito y Aminta*, la protagonista se mantiene siempre fiel a sus principios y a Hipólito a pesar de los requerimientos amorosos de distintos varones. Como destaca González Rovira (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 113) "los personajes aparecen en el centro de una geometría de pasiones". Aminta se encuentra en el vértice de una sucesión de triángulos amorosos que se van recomponiendo a lo largo de la historia. El primero (Aminta-don Enrique-Valerio), el segundo (Aminta-don Enrique-Laurencio) y el tercero (Aminta-Hipólito-don Enrique).

[51] González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 105.

[52] Sobre el papel del matrimonio en el género bizantino y su quiebra en la *Historia de Hipólito y Aminta*, vid. Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*, cit., pp. 158-160.

> Levantose con ellos Aminta y, pareciéndole buena ocasión de conocer la persona del encubierto músico, se llegó cerca. Él, que no quitaba de su beldad los ojos, atendiendo a que tenía lugar a propósito para darse a conocer, dejó caer el rebozo del ferreruelo. Apenas Aminta reparó en él con cuidado, cuando sin hablarle palabra ni darle tiempo para que pudiese lisonjearla con sus razones, le echó afectuosamente los brazos […] Estuvieron en esta conforme unión de los deseos dándose mil parabienes de su dicha hasta que llamaron de nuevo a Aminta y, consultando a su recato, fue forzoso ausentarse[53].

Por otra parte, este "rechazo" del amor humano sólo tiene lugar en la historia principal, ya que en el resto de historias secundarias el amor culmina dichosamente en el matrimonio, e incluso en el caso amoroso de don Jerónimo y doña Ana se consuma antes de su celebración. Quintana, por tanto, no rechaza el amor humano a favor del divino, sino que muestra los dos caminos más adecuados para alcanzar la plenitud humana: la vía religioso espiritual y la vía amoroso matrimonial. Sin olvidar, además, que los sentimientos que comparten los protagonistas resultan en principio de conformación humana hasta el momento en que Aminta decide consagrar su vida a Dios.

Aparte de estos elementos estructurales y temáticos, que por sí mismos permiten clasificar la novela dentro del dechado bizantino, en la historia asoman igualmente otros motivos que corroboran su encuadre dentro del paradigma clásico. Entre ellos, despuntan los engaños, las mentiras o los equívocos que emplean los personajes con distintos fines. El recurso, también presente en otros géneros como, por ejemplo, los libros de caballerías, adquiere nuevos valores en la novela bizantina del Barroco. Para González Rovira, el empleo de este tópico responde a dos razones primordiales: una estructural, impulsada por la necesidad de complicar la trama para causar "*admiratio*" en el lector; y otra cultural, motivada por el pragmatismo barroco, el cual justifica el empleo de toda clase de recursos, aun cuando puedan entrar en contradicción con los

[53] *Historia de Hipólito y Aminta,* ed. cit., fols. 119-119v.

principios cristianos[54]. En la *Historia de Hipólito y Aminta* los personajes emplean el engaño básicamente para salir airosos de situaciones complicadas, como ocurre por ejemplo en la huida de Constantinopla. El apremio por la acechanza de Rezuán y la necesidad de una embarcación para fugarse de la ciudad exigen a los protagonistas la invención de una mentira creíble. Hipólito y Alí acuden al puerto por la noche para comunicar la falsa muerte de Rezuán. A esta mentira suman la apropiación indebida por parte del administrador de las propiedades de Alí. Aunque la invención no resulta demasiado ingeniosa ni convincente, surte el efecto buscado y poco después los fugitivos embarcan en la nave vestidos con ropajes turcos[55]. No obstante, la casuística del engaño es más amplia en la novela. Sus principales funciones son las siguientes:

1. Burlar un castigo: el ardid de Aminta para salir de su encierro.
2. Resolver una situación comprometida: la mentira de Leonardo a don Luis.
3. Mancillar el honor de un personaje por despecho: las injurias de Valerio y Laurencio para infamar a Aminta.
4. Obtener dinero: las tretas de los mendigos y Leandro para conseguir fácilmente fondos.
5. Esquivar a los acompañantes: la artimaña de Leandro para desaparecer en la boda.
6. Ocultar la verdadera identidad: la transformación de Aminta durante el cautiverio.
7. Para vengar una afrenta: la calumnia de la mujer del mercader florentino.

[54] *La novela barroca en el siglo de Oro*, cit., p. 120. Para González Rovira, esta explicación conecta con la postura denominada por Maravall "moral acomodaticia".

[55] Con el mismo fin pragmático aparecen otros casos de mentiras, engaños y fingimientos en la novela: el asesinato de Feliciana (discurso primero), las tretas de los falsos mendigos (discurso cuarto) o la estafa de Leandro a sus cómplices (discurso cuarto). En algún caso, la mentira pretende mostrar la condición inmoral del personaje, como la añagaza de Valerio para llevar a Alejandro a la conversación de amigos.

Estas mentiras pueden a su vez clasificarse en positivas y negativas en función del propósito y consecuencias[56]. Si la intención es justa y no perjudica a terceros, carece de sanción; pero si la mentira va emponzoñada de malicia, como ocurre con las injurias de Valerio y Laurencio, resulta punible y, por tanto, castigada. La justicia poética siempre se encarga de dictar sentencia en la ficción bien obviando la falta o bien castigando a los embusteros.

El efecto ilusorio del Barroco, los juegos de contrastes, los cambios de perspectiva y el gusto por el artificio y la complejidad propician el empleo del engaño en distintas direcciones, de forma que los personajes, además de engañar a otros, también resultan a veces víctimas de los mismos. Hipólito, por ejemplo, engaña al patrón para huir de Constantinopla, pero sufre igualmente las injurias de la mujer del mercader florentino. Más novedoso es aún el procedimiento en Laurencio, ya que resulta agente y víctima de la misma argucia, motivo por el cual considera merecida la agresión[57].

El disfraz constituye también otro recurso consuetudinario, aunque no exclusivo, del género bizantino. Fue empleado pródigamente en el seiscientos por dramaturgos y novelistas, tales como Lope de Vega, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, Camerino, Matías de los Reyes o María de Zayas. Sus funciones son diversas, pero la principal en el venero de aventuras consiste en ocultar la identidad de los personajes. En la *Historia de Hipólito y Aminta* se emplea con diferentes intenciones:

- Para crear una identidad, como ocurre al comienzo de la novela cuando Hipólito peregrina a la Peña de Francia a cumplir la

[56] González Rovira (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 121) remite al estudio de Cristina González, ed. del *Caballero Zifar*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 13-56. La similitud del motivo en los libros de caballerías revela que no es un recurso exclusivo del género bizantino. No obstante, el castigo o la impunidad consiguientes revelan su pretensión.

[57] Esta maniobra de ida y vuelta no resulta azarosa, sino que va acorde con el eminente carácter moralizador de la novela.

promesa de doña Clara[58]. Más tarde, la muda del hábito religioso por el de caballero cortesano marcará asimismo un cambio de función. Acorde con el marco festivo, en la velada de Alcalá el protagonista se viste de músico para entonar el poema de la calle Mayor en la fiesta de San Miguel. Y Aminta, por su parte, aparece vestida con una tunicela en el decorado turco para establecer su nuevo papel[59].

- Para huir de un lugar a otro. La protagonista logra escapar de la posada de Alcalá y burlar a los amigos de don Enrique vestida de varón[60]. Esta fuga constituye la segunda escapada en solitario de

[58] En la novela, se tilda el hábito de peregrino de "disfraz malicioso" porque en la época los maleantes solían disfrazarse de penitentes para burlar a la justicia o para obtener beneficios económicos. Para evitar este problema social, Felipe II promulgó una pragmática contra los falsos romeros. De la situación se hace eco el *Guzmán de Alfarache*, ed. cit., I, p. 203.

[59] La *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fol. 143. El disfraz masculino en la mujer no es sólo en el género bizantino una forma de ocultar la identidad, preservar la honra o viajar de forma segura. En el caso de Aminta manifiesta, además, la independencia y valentía del personaje.

[60] Para González Rovira (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 125), el disfraz más empleado por la mujer en la novela barroca para huir de un lugar, preservar la honra o viajar de forma segura es el del sexo opuesto. Las fuentes se encuentran en la tradición clásica: la mitología (Hércules), la leyenda de Semíramis, las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Aquileida* de Estacio y la novela clásica, Heliodoro y Aquiles Tacio. En la narrativa española medieval también aparece algún ejemplo en *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro y, más recientemente, en la novela renacentista, en la *Diana* de Montemayor. El motivo aparece también en la Patraña quince de Juan de Timoneda "Finea en haber perdido / casa, estado y pasatiempo / Pedro se llamó, y por tiempo / fue juez de su marido", *El Patrañuelo*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1978. Los ejemplos son innumerables en la novela del siglo de Oro: *Lances de amor y fortuna* y *Amor con amor se paga* de Castillo Solórzano, *Experiencias de amor y fortuna* de Castillo Solórzano, *el Quijote* (Dorotea) y *Las dos doncellas* de Cervantes o *La burlada Aminta* y *El juez de su causa* de María de Zayas. Un estudio interesante sobre el empleo del disfraz es el realizado por Mª Pineda de Morell Torrademé, *Estudio de la obra narrativa de Alonso Castillo Solórzano*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2002. Sobre la mujer disfrazada de varón hay que destacar el trabajo de Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, SGEL, 1976.

la joven después de los sucesos en Salamanca[61]. De la misma manera, los protagonistas también escaparán de Constantinopla disfrazados con trajes turcos por razones más que evidentes.

- Para pasar inadvertido a los demás por diversas intenciones. Hipólito hace uso del disfraz de jardinero para participar desde el anonimato de la visita de doña Clara con su familia a los jardines nobiliarios[62]. Del mismo modo, Eusebio se sirve del disfraz para seguir a Bernarda a la casa de Valerio y pasar desapercibido: "Atenta a tan estraña novedad, Vitoria envió un criado que la siguiese disfrazado y cuerdo se informase de la ocasión que había obligado a aquella mujer para que tan impensadamente emprendiese tan nuevo atrevimiento"[63]. Él mismo sugiere también a Alejandro y don Carlos que escapen disfrazados de Bolonia tras la delación de la criada.

- Para salvar una situación difícil. Así Leonardo intercambia los vestidos de Celia y Feliciana para hacer creer a don Luis que ha cumplido el pacto. El ardid es agudo y resulta ventajoso para todos.

Además del disfraz es habitual en la acción el empleo del embozo. El recurso es usado, entre otros casos, en el rapto de Feliciana, por las

[61] Ella abandona la ciudad porque cree que Hipólito ha muerto al caer del balcón.

[62] El traje de jardinero es bastante común en la novela barroca junto al de pastor y peregrino. Pánfilo, por ejemplo, emplea esta indumentaria para entrar en la casa de su dama sin levantar sospechas. Hipólito, para estar cerca de doña Clara en la visita a los jardines nobiliarios sin suscitar la desconfianza de su familia. En otros casos, el traje es un símbolo funcional bastante común en los episodios de cautividad. Tanto don Vasco de Almeida en *La libertad merecida* (*Jornadas alegres*) como don Garcerán en *La ingratitud castigada* (*La quinta de Laura*) desempeñan labores de jardinero durante el cautiverio. También el motivo aparece en *Guzmán, el Bravo* de Lope, en *Don Duardos* de Gil Vicente, en la novela caballeresca *Primaleón*, en la novela morisca *Ozmín y Daraja*, y en obras teatrales como *La huerta de Juan Fernández* de Tirso de Molina.

[63] *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fol. 55v.

damas en las fiestas de Alcalá y habitualmente por don Enrique. Este último es usado con frecuencia. Lo emplea en las visitas a Aminta: "viniendo muchas veces encubierto y desconocido a verme"[64]; en el seguimiento a los protagonistas en Alcalá: "Fueles siguiendo desviado y encubierto hasta que los vio entrar en casa de Constanza"[65]; o al entrar en el mesón catalán: "solo Aminta por haber conocido a don Enrique, no obstante que entró encubierto"[66].

Por otra parte, la polionomasia o el cambio de nombres, aunque no resulta muy frecuente en la novela clásica de aventuras[67], sí es un recurso habitual en la novela bizantina española del Barroco. Contribuye primordialmente a la ocultación de identidad de los personajes. En la novela de Quintana solo la protagonista recurre a este mecanismo de identidad ficticia en Constantinopla para disimular su feminidad. También Alí, Lidora y Rezuán cambian de nombre, pero no para ocultarse, sino tras su conversión al cristianismo.

La falsa muerte, recurrente en el género bizantino, también se manifiesta en la novela cuando don Enrique apuñala a Aminta. Lo primero que imagina el lector es la muerte de la joven, pero la familiaridad con el género hace cuestionar el desenlace, ya que el recurso es habitual desde Heliodoro y Aquiles Tacio. González Rovira establece una casuística pormenorizada del motivo atendiendo a la etiología y los lugares comunes[68]. El motivo presenta continuidad en la novela bizantina española para favorecer la intriga y despertar asimismo el interés del lector[69], como sucede por ejemplo en el *Clareo y Florisea* de Núñez de

[64] *Ibíd.*, fol. 70v.
[65] *Ibíd.*, fol. 122v.
[66] *Ibíd.*, fol. 184.
[67] Sólo Leucipe cambia de nombre en la novela clásica. Durante su esclavitud se hace llamar Lacena.
[68] *La novela barroca en la Edad de Oro*, cit., p. 127.
[69] González Rovira (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 128) distingue dos tipos de intriga en las novelas bizantinas según su focalización: intriga de "incertidumbre", cuando el narrador focaliza el relato desde la perspectiva de los personajes, haciendo que el lector comparta con ellos su aflicción, e intriga de "anticipación", mediante un distanciamiento omnisciente a través del cual se puede percibir el error ajeno. Para el profesor Rovira, estas

Reinoso[70]. La "supuesta" muerte de Aminta sumerge a Hipólito en un profundo abatimiento, pero el distanciamiento narrativo permite al lector no participar de este dolor, contemplando la aflicción desde arriba, como si fuera víctima de su propia condición humana. La aparición posterior de Aminta con don Carlos resuelve el conflicto apariencia-realidad e impone la certitud sobre la percepción engañosa y falsa de los sentidos humanos.

Quintana tampoco se sustrae del recurso clásico de la anagnórisis, aunque es empleado únicamente en un par de ocasiones con diferentes funciones. Asoma en el relato de don Jerónimo y doña Ana para identificar a padre e hijo mediante el procedimiento convencional del lunar y al final de la novela en la revelación del parentesco familiar de los protagonistas. Esta es la carta que, como un prestidigitador, se saca de la manga el autor para propiciar la determinación de Aminta. Nada hace presuponer a lo largo de la narración este parentesco, ni siquiera cuando don Alejandro apunta la procedencia española de su padre. La importancia de esta anagnórisis final estriba evidentemente en su función narrativa, ya que constituye un obstáculo "potencial" en la relación de los enamorados. La técnica bizantina viene a alterar paradójicamente el final esperado en este tipo de novelas.

Este amoldamiento general a las convenciones del género no comporta asimismo un ajuste completo a las mismas; así, por ejemplo, la novela se aparta del venero clásico de aventuras en diversos aspectos, como por ejemplo en la ausencia de elementos mágicos o sobrenaturales, caso de los oráculos, los sueños premonitorios, los hechizos o las visiones[71]. Esta renuncia se debe al respeto a los dictados de la Contrarreforma, los moralistas y los preceptistas literarios de la época a

interpretaciones erróneas constituyen una expresión más de "los límites del conocimiento sensorial", muy en sintonía con la percepción que posee el hombre barroco de la existencia.

[70] Florisea "muere" supuestamente de manera semejante a Leucipa. Los corsarios la raptan y le cortan la cabeza. Clareo intenta arrojarse al mar, pero los marineros se lo impiden. Dos de ellos se lanzan a las aguas y recuperan el cuerpo de la joven para enterrarlo. Más adelante, Clareo se reencontrará con la joven en Asia Menor.

[71] Todos estos motivos de extracción clásica llegan a la literatura del Siglo de Oro a través de los libros de caballerías.

pesar de que el recurso pervive en la literatura de ficción "aclimatado a los principios católicos y su consideración como manifestaciones divinas (milagros) o diabólicas (los hechizos y brujerías)", tal como indica González Rovira[72]. El único elemento prodigioso de la novela reside en la providente casualidad que propicia continuamente el reencuentro de los personajes o evita las desgracias[73], aunque su origen divino minimiza su categorización como elemento maravilloso.

No obstante, Quintana aborda en su novela un motivo fantástico de larga tradición desde la novela griega de aventuras: la astrología judiciaria. El asunto resulta interesante porque permite al autor plantear la disputa teológica existente en la época entre jesuitas y dominicos, relativa a la dualidad entre predestinación y libre albedrío. Aunque el autor se decanta por la segunda, más acorde con su concepto de responsabilidad humana[74], en la novela se funden y confunden las dos. El rechazo palmario a la astrología judiciaria queda de manifiesto en el episodio de cautividad de Hipólito en Constantinopla[75]. Sin embargo, de manera contradictoria, son numerosas las referencias diseminadas en el discurso sobre la influencia de las estrellas en la vida de los personajes. Esta interferencia conceptual entre las nociones paganas clásicas de Fortuna y Hado y las religiosas de determinismo protestante y libre albedrío

[72] *La novela barroca en la Edad de Oro*, cit., p. 147. El único ejemplo de esta adaptación en la obra de Quintana se encuentra en *Experiencias*, donde Sofía recurre al servicio de una hechicera para ayudar a Laura.

[73] Como, por ejemplo, en el episodio de la mujer del mercader florentín, cuando la punta de la espada del agresor topa contra el hierro de la pretina de Hipólito y le salva la vida (*Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fol. 92v).

[74] Tanto la narración como el discurso insisten en la idea de que el hombre es dueño de su vida, sus actos y su salvación.

[75] La reprobación de la astrología fue común entre los teólogos católicos de este período; sin embargo, a pesar del rechazo a esta disciplina antigua, los mismos papas y los príncipes seguían consultando los astros para prever su destino, lo que demuestra la interferencia de creencias y la dificultad de entender la cuestión de manera clara. Vid. Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*, cit., p. 256. Por otro lado, la digresión de Hipólito adquiere un carácter ideológico y narrativo fundamental, ya que manifiesta, por un lado, la postura de Quintana sobre la influencia de las estrellas en la vida humana y, por otro, impulsa la acción. El traslado de Hipólito a prisión permitirá el reencuentro de los protagonistas.

cristiano origina una anfibología constante en la novela. No obstante, a pesar de esta confluencia, la novela bizantina española constituye "una demostración narrativa de los mecanismos de la Providencia divina frente a la Fortuna pagana y el determinismo protestante", como indica González Rovira[76], con el propósito de demostrar la bondad y la grandeza de Dios con el ser humano.

Por todos los rasgos señalados, parece inequívoca la filiación de la trama principal con el modelo bizantino. La historia de los protagonistas presenta un molde estructural abierto y flexible, en el que la aventura permite la inserción de materiales muy diversos: épicos, cortesanos, picarescos, pastoriles, poéticos, cómicos, morales... Una estructura dúctil que permite la confluencia, siguiendo a Juan Ignacio Ferreras, de elementos de la tradición clásica grecolatina, de los libros de viajes medievales y de los relatos orientales y boccaccianos, los cuales encontraron en el viaje de la novela bizantina el marco apropiado para la inclusión de aventuras diversas[77].

Aparte de la estructura y los motivos convencionales señalados más arriba, en el entramado narrativo del nivel A se aprecian asimismo otros rasgos del paradigma bizantino, tales como la nobleza personal y social de los protagonistas, el gusto por la suspensión y la intriga y el desplazamiento espacial por distintos escenarios. Solo el insólito desenlace[78] aleja la novela del modelo clásico, ya que convencionalmente la *peregrinatio amoris* finaliza con el reencuentro y el matrimonio de los enamorados como premio a los trabajos y fatigas y la fidelidad amorosa. No obstante, habría que matizar este presupuesto, ya que el final está apuntado con anterioridad en *Clareo y Florisea*, la *Selva de aventuras* y el

[76] *La novela barroca en la Edad de Oro*, cit., p. 151.

[77] *La novela en España: historia, estudios y ensayos*, cit., vol. II, pp. 306-307.

[78] Aunque no tan extraño, ya que el motivo está apuntado en *Clareo y Florisea*, la *Selva de aventuras* y el *Persiles*.

mismo *Persiles*[79]. No se puede, por tanto, admitir que Quintana subvierta taxativamente el género.

Un factor que complica la catalogación resulta sin duda la incrustación de historias secundarias de distinto carácter en el tejido narrativo. El cronotopo del camino, con su invitación a la aventura, la sorpresa y lo inesperado, permite la incorporación de nuevos personajes al relato y ofrece una perspectiva más amplia de la realidad. La riqueza de estas historias secundarias es notable por diversos factores, tales como la variedad genérica, el variopinto tratamiento del amor, la pluralidad de fuentes, motivos y recursos poéticos, y la inserción de trazos realistas de tipos humanos, costumbres y acontecimientos históricos, los cuales convierten la novela en un prisma plural donde se proyecta la sociedad compleja y multiforme del siglo XVII.

La mayoría de las historias intercaladas en la *Historia de Hipólito y Aminta* son de asunto amoroso. Sus personajes son parejas de enamorados, cuyos destinos se entrecruzan con los de los protagonistas. La sistematización de estas historias amorosas también resulta complicada, primordialmente por la mezcolanza y el entrecruzamiento de motivos de distintos géneros narrativos, sobre todo de los veneros bizantino y cortesano. Los componentes amorosos que vinculan los relatos a una u otra tendencia pueden clasificarse del siguiente modo:

A) Venero bizantino

- La *peregrinatio Amoris*.
- El esquema *encuentro*, *separación* y *reencuentro* de los enamorados.
- Ciertos planteamientos neoplatónicos del amor, tales como la idealización del sentimiento, la belleza de las damas o su comportamiento virtuoso.

[79] Isea intenta pasar sus últimos días en un convento; Arbolea entra en sagrado al comienzo de la novela; y Sigismunda se plantea su ingreso en un convento al llegar a Roma.

- La fidelidad amorosa durante la separación.
- La culminación feliz del amor en el matrimonio, con bodas además múltiples[80].
- Motivos recurrentes, como las tempestades, los naufragios o el uso de disfraces.

B) Venero cortesano:

- El amor y el honor como temas principales. Los personajes se dedican al galanteo amoroso y a la defensa de su honor[81].
- La castidad no constituye un valor crucial en la relación amorosa[82].
- La mujer participa activamente en la peripecia amatoria.
- La ambientación urbana de las historias: Bolonia, Salamanca, Barcelona…
- El maniqueísmo actancial con protagonistas virtuosos y antagonistas perversos.
- El reflejo de la sociedad contemporánea y la plasmación de los vicios morales del ser humano[83].
- El gusto por la intriga y el enredo[84].

[80] Este rasgo no es exclusivo del género bizantino, también aparece en otros subgéneros novelísticos contemporáneos debido al hibridismo o mezcolanza de tendencias literarias. Puede verse en la novela pastoril (*La Diana*), la novela de caballerías (el reencuentro de enamorados en la venta de Juan Palomeque en *El Quijote*) o las novelas cortesanas (rasgo frecuente, por ejemplo, en las novelas de Castillo Solórzano).

[81] La defensa del honor y el amor suelen ir vinculados. Es bastante frecuente que un conflicto de honor brote de una relación amorosa, aunque en algún caso puede resultar colateral o producirse al margen. En *Hipólito y Aminta* los lances de honor vienen originados directa o indirectamente por asuntos amorosos.

[82] A ello contribuyen una mayor relajación de las costumbres, a pesar del peso del honor en el Siglo de Oro, y una visión más material y tangible de las relaciones amorosas.

[83] González de Amezúa consideraba la novela cortesana "la historia moral de su época".

En las historias amorosas secundarias se entremezclan rasgos de estas dos tendencias. El resultado de esta interferencia es la superposición de un sedimento realista sobre una base de sustrato neoplatónico. La absorción de esta cobertura en el molde clásico dará como producto una novela híbrida muy del gusto del lector contemporáneo.

Las restantes historias secundarias, a excepción del relato picaresco de Leandro, se caracterizan por su brevedad y significación en el plano estructural. Son meras anécdotas tangenciales, que aportan novedad al relato y contribuyen a la *delectio* discursiva. Por sus componentes narrativos se pueden clasificar de la siguiente manera:

- Historia de Hipólito y doña Clara: caso de amor.
- Historia de don Jerónimo y doña Ana: caso de amor.
- Historia de Hipólito con la mujer del mercader florentín: cortesana.
- Historia de don Alonso y Constanza: cortesana.
- Relato de don Juan: épico.
- Historia de Jacinto y doña Antonia: caso de amor y honor.
- Historia de don Alonso, don Gaspar y Eugenia: cortesana.

Otro factor ineludible para la categorización genérica de la obra reside en su fondo moral, manifiesto en numerosas digresiones y en el desarrollo narrativo de las historias. Este ingrediente de raigambre clásica encuentra en el género bizantino áureo uno de sus mejores cauces de difusión y, en la novela de Quintana, una de las vías más valiosas de adoctrinamiento.

[84] El enredo puede inclinarse hacia lo escabroso, como ocurre en la muerte de Celia; la insidia, en la maquinación de Constanza, o lo morboso, en la venganza de los familiares de Valerio.

Teniendo en cuenta todas las variables anteriores, resulta evidente la mezcolanza y heterogeneidad de elementos en la novela. En el plano estructural, por ejemplo, se superponen tres estratos: la trama principal, las historias secundarias y el componente doctrinal. Las aventuras de Hipólito y Aminta constituyen el armazón base, y sobre él se insertan, encadenadas o entrelazadas, las historias secundarias. La primera modalidad, el encadenamiento, es propia de las novelas de viajes –pastoriles, de caballerías o bizantinas–, en la que los protagonistas son testigos de las historias de otros personajes, como ocurre, por ejemplo, en la historia de don Alonso, don Gaspar y Eugenia; y la segunda modalidad, el entrelazamiento, que es más habitual en *Hipólito y Aminta* ya que la historia secundaria interfiere en la progresión de la trama principal. Quizá el caso más representativo pueda verse en las historias de Hipólito y doña Clara y don Jerónimo y doña Ana. Si atendemos a este criterio estructural, el problema del género podría quedar resuelto. Pero el edificio narrativo no sólo consta de los cimientos, sino de numerosas estancias narrativas, de diferente estilo, predominantemente cortesanas, que conforman el cuerpo de la historia. Esta es la razón por la que la crítica, jugando con los dos criterios barajados, ha establecido diversas catalogaciones[85]. En mi opinión, sin obviar las aportaciones de la crítica anterior, la *Historia de Hipólito y Aminta* resulta una adaptación del modelo griego de aventuras a la literatura integradora del siglo XVII, donde caben el relato cortesano, los episodios picarescos, las pinceladas pastoriles, los asuntos épicos, la facecia graciosa y la enseñanza moral. La hechura bizantina se configura de esta forma como el marco integrador donde se inserta una colección de novelas de diferente tipología genérica, al modo de las colecciones de novela corta. La variedad compositiva permite complacer así los gustos de un público lector cada vez más amplio, perteneciente no ya sólo a la nobleza, sino a los sectores aledaños, a todos los cuales se intenta enseñar a través del deleite y el entretenimiento.

2. Fuentes e influencias genéricas

[85] Zimic considera *Hipólito y Aminta* una historia cortesana con técnica estructural bizantina; Cruz Casado, un libro de aventuras peregrinas; González Rovira, ateniéndose a la estructura, una novela bizantina o épica amorosa en prosa; y la profesora Chenot, una novela de base bizantina sobre la que se articulan relatos cortesanos.

La filiación de la *Historia de Hipólito y Aminta* con el género bizantino obliga a rastrear sus fuentes en los precedentes de este modelo, aunque este no es el único, ya que el hibridismo compositivo constituye la principal nota distintiva de la novela. La narrativa en el siglo XVI se encuentra en un proceso de reinvención, que consiste primordialmente en la convergencia y asimilación de elementos procedentes de otras corrientes, tales como la novela sentimental, la ficción pastoril, los libros de caballerías, las aventuras de pícaros, los episodios moriscos, las *novelle* italianas, los géneros humanísticos y la tradición celestinesca, fundiéndose todas ellas en una textura compacta.

La *Historia de Hipólito y Aminta* sucumbe a la moda integrando en su arquitectura bizantina episodios picarescos, épicos, cortesanos, pastoriles y de cautividad en un afán por contribuir a la variedad y a la amenidad de la trama, de acuerdo con las directrices de los preceptistas y del maestro Lope de Vega[86]. Gómez Canseco en *El Quijote de Miguel de Cervantes* señala el papel de los humanistas del Renacimiento en la búsqueda de nuevas fórmulas alternativas a la ficción caballeresca, como el diálogo o la miscelánea, así como la apertura a nuevas sendas en los modos de narrar o las materias novelescas a partir de las traducciones de Heliodoro, Aquiles Tacio o Plutarco[87].

En este acercamiento a las fuentes de la *Historia de Hipólito y Aminta*, distinguiré dos grandes bloques o apartados: en primer lugar, la impronta del legado bizantino; y, a continuación, la estela dejada en la

[86] Vid. los artículos de Mª Rocío Lepe García sobre la novela de Castillo Solórzano: "El hibridismo genérico en *La quinta de Laura* de Castillo Solórzano I y II: la impronta bizantina y sentimental", *Etiópicas*, Universidad de Huelva, número 4 (2008).

[87] Para el profesor Gómez Canseco (*El Quijote, de Miguel de Cervantes*, cit., p. 23), la recuperación del modelo clásico representa para los humanistas "agua de mayo, porque, después de medio siglo despotricando contra los libros de caballerías y los textos amatorios, habían dado por fin con un modelo de ficción adecuado a sus intenciones. En la novela bizantina se conjugaba el deseo de entretenimiento del lector, la imitación de los clásicos y la voluntad del autor culto de ennoblecer su historia con notas morales y eruditas".

novela por los restantes géneros novelísticos, movimientos líricos y obras dramáticas.

2.1. Los aportes de la tradición bizantina

En principio, todas las fuentes de la *Historia de Hipólito y Aminta* son literarias, ya orales o escritas, ya populares o cultas, pero literarias en definitiva. Quintana elige como referente narrativo central el dechado bizantino. Tanto la estructura de la trama principal como bastantes motivos temáticos o la caracterización de los personajes encuentran su modelo en la novela griega de aventuras. Probablemente Quintana leyó las *Etiópicas* de Heliodoro[88] y *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio[89]. De

[88] Sobre la recepción de esta novela griega en España, vid. el capítulo homónimo de González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro,* cit., pp. 13-44. Para Teijeiro Fuentes, esta obra supone el reconocimiento de la novela como género épico íntimamente unido a la epopeya lírica. Quintana debió de leer alguna de las traducciones de *Etiópicas*, probablemente la publicada por Tamayo de Vargas en 1622. Entre la primera traslación al romance castellano de Francisco de Vergara en 1545 (continuada por su hermano Juan y después depositada en la biblioteca de don Iñigo López de Mendoza) hasta la traducción citada, también perdida, se suman ocho ediciones. Sobre la historia editorial de la novela, vid. Miguel Ángel Teijeiro Fuentes (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., 37-42) y (Emilio Carilla, "La novela bizantina en España", cit., p. 276). Respecto a su valoración, López Pinciano consagró la novela como poema épico; Lope de Vega se refiere a su autor como "griego poeta divino" y menciona la obra en algunos de sus títulos (*La dama boba*, *Las fortunas de Diana*, *La Dorotea*, *El laurel de Apolo*); y el mismo Cervantes considera el *Persiles* como un libro "que se atreve a competir con Heliodoro". Para Marcel Bataillon (*Erasmo y España*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1950, pp. 620-622), *Etiópicas* fue una novela del gusto de los erasmistas por la verosimilitud, la verdad psicológica, la ingeniosidad de su composición, la sustancia filosófica y el respeto de la moral.

[89] El relato fue conocido entre los siglos IX y X y más tarde imitado por los novelistas cultos del siglo XII, tales como Nicetas Eugeniano, Constantino Maneses, Teodoro Prodromo y Eustacio Macrembolita. La obra cuenta con menor número de traducciones que *Etiópicas*, únicamente dos. Es probable que Quintana leyera la traslación al castellano de Ágreda y Vargas (Madrid, 1617), realizada a partir de la traducción italiana de F. A. Coccio (Florencia, 1598). La versión de Ágreda y Vargas se ajusta bastante al original en el itinerario de los personajes y

ambas adopta la técnica narrativa del comienzo *in medias res*[90], la complejidad de la trama, los mecanismos de la intriga, la discontinuidad narrativa, la variedad de narradores y enfoques, las suspensiones, la interpolación y alternancia de relatos[91] y algunos temas y motivos, tales como el concepto del amor[92], el viaje y las aventuras, las situaciones dramáticas, los lances inesperados, las separaciones y reencuentros, el espacio marítimo, las falsas muertes, los raptos, las identidades disimuladas[93], los presagios, las casualidades inesperadas, el trasfondo

---

la sucesión de los acontecimientos; sin embargo, le confiere aliento español al impregnar la traducción de valores nacionales, tales como la espiritualidad del amor, la consideración del recato y la castidad, la importancia de la virtud, la presencia anacrónica de bandoleros o la inclusión de digresiones morales para el adoctrinamiento. Las traducciones atribuidas a Pellicer, un año después de la publicación de la *Historia de Hipólito y Aminta*, y a Quevedo se han perdido. Sobre su historia editorial, víd. Teijeiro Fuentes (*La novela bizantina española*, cit., pp. 44-45) y Emilio Carilla (*La novela bizantina en España*, cit., p. 277). Para Juan Ignacio Ferreras, la recepción de esta novela fue menor que la de *Etiópicas*, ya que en esta fecha había tenido lugar la nacionalización del género y no se necesitaban los modelos clásicos; no obstante, Aquiles Tacio fue admirado por autores como Lope.

[90] El comienzo *in medias res* resulta una excepción en el conjunto novelístico griego, ya que las historias griegas se conforman según el principio de la linealidad. Solo Heliodoro altera el "ordo naturalis" en "ordo poeticus" siguiendo a Homero (Baquero Escudero, "La novela griega: proyección de un género en la narrativa española", *RILCE*, 4 (1990), p. 23). Deffis de Calvo también discute este comienzo en *Leucipa y Clitofonte*, ya que el protagonista narra su historia siguiendo un orden cronológico y el pretexto inicial no se recupera al final del relato.

[91] Aunque, según Deffis de Calvo (*Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*. Eunsa, Navarra, 1999, p. 28-29), las historias secundarias no se entrelazan con la principal como en la obra de Aquiles Tacio, sino que se suceden o narran retrospectivamente. Los personajes secundarios no contribuyen al desarrollo de la trama.

[92] El concepto neoplatónico del amor tiene su origen en estas novelas. Pueden verse algunos ejemplos en el libro I de *Leucipa y Clitofonte* (ed. Mª Luz Prieto, Madrid, Akal, 1999), con continuidad en la novela española del Siglo de Oro: la coincidencia del enamoramiento con la primera visión del ser amado (ed. cit., p. 114), y la importancia de la contemplación al comienzo del proceso: "el ojo es el camino para una herida amorosa" (ed. cit., p. 115).

[93] Especialmente a través del uso del disfraz, el cual enmascara en ocasiones incluso el sexo. Aminta, por ejemplo, cambia por completo su identidad en Constantinopla con un nuevo nombre y vestuario.

moral de las novelas[94], el componente religioso[95], la restitución del orden social y moral, el propósito didáctico y el estilo elevado y cuidado. Otros motivos menores, más bien detalles, tales como los desmayos, el amor como enfermedad o el empleo de papeles[96] encuentran igualmente su germen en estas novelas[97].

Beatriz Chenot, por su parte, establece ciertas similitudes entre la obra de Heliodoro y la novelística de Quintana, especialmente en el plano estructural. Así, por ejemplo, subraya como comunes las separaciones de los jóvenes enamorados, las numerosas peripecias vividas hasta el reencuentro, la complicación de la trama, muy rica en saltos temporales, y el reencuentro final[98]. Aparte del *canevas*, la *Historia de Hipólito y Aminta* comparte con la novela del autor griego ciertos aspectos filosóficos de la existencia, tales como la identificación de la vida con un camino arduo colmado de pruebas y la importancia del ejercicio de la virtud.

La vinculación de la novela de Quintana con la obra de Heliodoro se establece desde el momento de su publicación. No sólo los escritores contemporáneos, como Lope, Montalbán o Valdivieso, sino también los

[94] En *Etiópicas* se pueden espigar sentencias y comentarios sobre cuestiones diversas, morales o políticas que indican la intención moralizante de la novela. Entre ellos, hay comentarios sobre la virtud o las cualidades del jefe bueno (ed. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1979, pp. 70 y 96, respectivamente).

[95] Probablemente, el precedente más lejano de los poemas insertos en las novelas del XVII remitan al himno religioso. Para Beatriz Chenot ("Vie madrilène et roman byzantin", cit., p. 141), la religiosidad es un ingrediente del género bizantino que impregna las novelas de aventuras desde *Etiópicas,* pero que en la novela barroca adopta una espiritualidad que va a encontrar sus fuentes en el cristianismo, el cual sostiene la acción, mueve los personajes y justifica sus actitudes. Con cierta cautela, enmarca esta espiritualidad en el contexto de la corriente postridentina.

[96] El precedente de la nota o el papel se encuentra en las tablillas de la novela clásica.

[97] Por ejemplo, la melancolía de doña Clara.

[98] Beatriz Chenot, "Vie madrilène et roman byzantin", cit., p. 139.

primeros críticos, entre ellos Nicolás Antonio, relacionan al novelista madrileño con el obispo de Trica.

Las primeras manifestaciones nacionales del género bizantino en España salen a la luz en pleno período renacentista. Tanto *Los amores de Clareo y Florisea*[99] de Núñez de Reinoso (1552) como *La selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras (1565) se publican justamente pasados los umbrales de la segunda mitad del siglo. Sus ingredientes fundamentales, como es propio del género bizantino, son el amor y las aventuras, ambos ensamblados en la acción[100].

2.1.1. *Los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea* apareció en Venecia estructurada en treinta y dos capítulos. Su título recoge los dos hilos narrativos de la historia: el amor desventurado de Isea por Clareo[101] y los amores peregrinos de Clareo y Florisea. Hasta el capítulo veinte se entrecruzan las historias amorosas de las dos parejas iniciales. Los protagonistas logran vencer todos los obstáculos que se interponen en su camino y al final logran culminar de manera feliz su amor. A partir del capítulo veintiuno, Isea viaja sola desde Éfeso a España, y termina en una ínsula pastoril donde escribe sus memorias. La fantasía y el componente alegórico se erigen probablemente en los componentes más singulares de la novela[102].

Para Teijeiro Fuentes, *Los amores de Clareo y Florisea* resulta la manifestación más clásica del género bizantino por la "imitación declarada de *Leucipe y Clitofonte*". Considera muy probable que Cervantes leyera a Reinoso e imitara su técnica y algunos episodios en

[99] Fue publicada en Venecia en el año 1552 y traducida al francés inmediatamente. Su fuente principal se encuentra en *Leucipe y Clitofone* por las semejanzas existentes entre sus historias y los triángulos amorosos.

[100] González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 16.

[101] Tras la supuesta muerte de su marido. El regreso inesperado de Thesiandro complica la acción, ya que se enamora de Florisea.

[102] Son diversos los lugares irreales y alegóricos del *Clareo*, tales como la ínsula Deleitosa, de la Vida, de la Crueldad, la casa de la Fama, la casa del Descanso o el castillo de la Pena.

pasajes del *Persiles*[103]. Para este crítico, la historia de Núñez de Reinoso reúne los ingredientes esenciales del género, continuados más tarde por los novelistas que consagran el modelo. Entre los elementos propios del legado bizantino con huella en la *Historia de Hipólito y Aminta* se pueden señalar, entre otros, la multiplicidad de andanzas, los viajes por mar, las tempestades y naufragios, la presencia de corsarios, los disfraces, el concepto neoplatónico del amor y la fidelidad amorosa. En la obra de Reinoso también se aprecian rasgos de otras fuentes novelísticas más cercanas, como son el dechado pastoril, los libros de caballerías o la *novella* italiana. Otros motivos temáticos y discursivos menores que se repiten en la novela de Quintana son el envío de cartas y la inserción de poemas; el concepto de la fortuna adversa y el sentimiento de desventura de los personajes; la valoración de la fortaleza de ánimo en las situaciones difíciles y adversas[104] y el tópico de la inconstancia amorosa de la mujer[105].

No obstante, el rasgo con mayor impronta en la novela del madrileño consiste en la determinación de Isea de ingresar en un convento:

> Y con esto, yo me partí de allí con intención de irme a alguna ciudad y meterme monja, por acabar mi vida sirviendo a Dios; porque tenía tan gran temor de las cosas que había visto en los infiernos, que en otra cosa no pensaba. Y así comencé de caminar hacia el fin de Europa, porque allí quería descansar[106].

[103] Teijero fuentes, *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1988, p. 17.

[104] La idea es recurrente en Lope. Puede que Quintana la extrajera de su fuente primera, Séneca, o de su amigo Lope.

[105] *Historia de Los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea* (ed. José Jiménez Ruiz, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, p. 137). En contraste con esta imagen negativa, también se recoge en la novela el elogio de la mujer "que sale buena" (ed. cit., p. 218). El tópico es recurrente en el *Persiles* (ed. cit., pp. 136, 298).

[106] *Los amores de Clareo y Florisea*, ed. cit., p. 231.

La inspiración, sin embargo, varía en las dos novelas. A Isea le impulsa el temor a afrontar las dificultades de la vida y el deseo de descansar; y a Aminta, en cambio, el desengaño vital. También difiere el desenlace en ambas novelas, ya que Isea no logra su propósito porque "era menester traer mil ducados de dote, y ser de don y de buen linaje"[107], justificación que, por otra parte, encierra una crítica al sistema conventual de la época. Y Aminta logra cumplir su resolución.

2.1.2. La segunda producción del género bizantino en España es la *Selva de aventuras* del capitán Jerónimo de Contreras, publicada en Barcelona en 1565, solo una década después de *Los amores de Clareo y Florisea*[108]. La historia comienza *ab ovo* con el enamoramiento de Luzmán y presenta un desarrollo lineal. Tras ser rechazado por su amada Arbolea, el joven parte de su tierra natal vestido de peregrino, visita distintas ciudades, sobre todo extranjeras[109], y conoce a personajes muy diversos. El esquema argumental, como queda patente, es muy sencillo: un eje organizativo en torno al motivo del viaje y la interpolación de un conjunto de historias secundarias independientes entre sí. Las secuencias narrativas se suceden encadenadas siguiendo un esquema tripartito: viaje, escena con un personaje, viaje. Luzmán, igual que don Quijote y Sancho, se erige en un testigo de excepción de las historias de los personajes secundarios.

[107] *Ibíd.*, p. 233. También en el *Guzmán de Alfarache* (ed. cit., II, pp. 309-329) se recoge una crítica similar sobre el sistema en la historia de Bonifacio y Dorotea. Vid. Francisco Márquez Villanueva, "Bonifacio y Dorotea: Mateo Alemán y la novela burguesa", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Providence, 1983)*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 59-88.

[108] No obstante, la *Selva* I se ha excluido de los catálogos de novela bizantina por diversas razones: el viaje no responde a ningún voto religioso o búsqueda amorosa; al personaje le mueve en su periplo personal la curiosidad; Luzmán es testigo de unos sucesos, no protagonista; las aventuras no son las propias de las novelas bizantinas, exceptuando algunos sueños premonitorios, la visita a la sabia Cuma y el cautiverio final; la falta de desarrollo paralelístico de la pareja por el nulo protagonismo de Arbolea; y el final infeliz. *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., pp. 187-188).

[109] Luzmán se desplaza, sobre todo, por la geografía italiana y árabe.

González Más apunta como fuente de la *Historia de Hipólito y Aminta* a la *Selva de aventuras* conforme se indicó más arriba[110]. Las similitudes existentes entre las dos novelas son ciertamente numerosas. Aparte del amor neoplatónico de las dos parejas de enamorados, también coinciden en aspectos estructurales, como en el hecho de situar el inicio de la historia amorosa al comienzo de la acción. Hipólito y Aminta se conocen en las primeras páginas del discurso primero, de igual modo que Luzmán está enamorado de Arbolea desde el principio del relato. El resto de novelas bizantinas, en cambio, sitúan el encuentro y enamoramiento de los jóvenes en un momento anterior a los hechos narrados, cuyas circunstancias se aclararán más adelante en relatos analépticos.

Sin embargo, la concomitancia más señalada consiste en la elección de la vida conventual por parte de las dos jóvenes. El amago de Isea se materializa finalmente en Arbolea. Ella es la primera joven del género bizantino que rechaza los amores de un caballero en favor de la profesión de fe. Cruz Casado alude también a esta analogía al exponer las razones que animan a Aminta a abandonar "el siglo"[111]. No obstante, a pesar de ello se percibe alguna divergencia: Arbolea toma la decisión justo al comienzo de la acción movida por una fe auténtica: "porque yo estuve siempre determinada de nunca me casar, y así he dado mi limpieza a Dios, y toda mi voluntad, poniendo aquí el verdadero amor, que jamás cansa ni tiene fin"[112]; mientras que Aminta toma la senda de la religión al final de su peripecia vital a raíz del desengaño vital: "Digo que habiendo visto la inconstancia de las cosas, los peligros de que Dios me ha sacado por su bondad habiéndome metido en ellos mi malicia, mirando a que ninguna cosa parece que me ha sucedido prósperamente…"[113]

Asimismo, coinciden las dos novelas en la dura prueba que han de pasar los caballeros enamorados al final del peregrinaje[114]. Luzmán debe

[110] González Mas, *Historia de la literatura española: Barroco (siglo XVII)*, cit., p. 405.

[111] *Los amantes peregrinos*, ed. cit., p. 423.

[112] *La selva de aventuras*, Palencia, Simancas, 2005, p. 12.

[113] *Historia de Hipólito y Aminta,* ed. cit., fol. 194v.

[114] Para González Rovira (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 196), el periplo de Luzmán constituye un aprendizaje teórico, que se pondrá en

sufrir la reafirmación de Arbolea de consagrar su vida a Dios e Hipólito, asimilar la inesperada decisión de Aminta de abandonar el mundo e ingresar en un convento. Los dos jóvenes reaccionan de manera muy similar, dentro de la línea del estoicismo senequista y cristiano, aceptando con resignación y templanza la determinación de sus amadas –menos verosímil en el caso de Hipólito–, pero difieren en la resolución: Luzmán se hace ermitaño siguiendo el camino religioso de Arbolea e Hipólito se mantiene célibe y visita a Aminta de vez en cuando en el convento.

Igualmente, las ideas del destino humano y de la Fortuna y Providencia, como la cara y la cruz de una misma moneda, nacen en la *Selva de aventuras.* Este motivo continúa en la tradición posterior barroca, aunque con algunas variantes. En la segunda versión de la obra, publicada en Alcalá en 1582, se intensifica la confianza de los personajes en la divinidad y aumenta la intervención de la providencia en la resolución de los conflictos humanos. En la *Historia de Hipólito y Aminta*, siguiendo esta tradición, se observa de igual manera la permanente preocupación de los personajes por los vaivenes de la fortuna y su inquebrantable confianza en la providencia divina[115].

Por último, la inserción de poemas en el corpus narrativo encuentra asimismo su primer eslabón en la *Selva de aventuras*, aunque se perciben diferencias notables tanto en la temática como en la tradición de las composiciones. En los poemas de la *Selva* se aprecia principalmente la huella moralista de la tradición medieval, mientras que en las composiciones de *Hipólito y Aminta* aflora la temática amorosa de tradición petrarquista italiana.

A pesar de estas similitudes, también se observan disonancias importantes en las dos novelas. La más significativa resulta, sin duda, la

práctica en el capítulo final de la novela cuando pase las pruebas del cautiverio y se enfrente al reencuentro con Arbolea.

[115] La providencia divina interviene en la novela como un personaje más participando en la evolución de los acontecimientos y su resolución. Su mediación se deja notar en todas las secuencias, pero especialmente en los desenlaces de los conflictos.

reacción de los dos jóvenes desdeñados, ya que Luzmán cae en una profunda depresión y se aleja de Arbolea para superar el desengaño; mientras que Hipólito, de manera inaudita, acepta la determinación de Aminta con resignación y serenidad ascética no huyendo de su dolor, sino afrontándolo en las visitas a Aminta y a doña Inés[116].

Para Teijeiro Fuentes, el peregrino de amor se transforma en la *Selva de aventuras* en un romero en aras de la paz espiritual. La peregrinación pagana se transmuta así en religiosa y el héroe bizantino en un héroe cristiano[117]. El concepto del viaje como peregrinación encuentra inequívocamente su germen en la novela de Reinoso. Luzmán peregrina con fines ascéticos en aras del conocimiento y el perfeccionamiento moral[118]. Quintana, por su parte, toma de la tradición las dos *peregrinatios* y las combina con maestría en su novela, de manera que la aventura sentimental encierra en sí un viaje interior de carácter moral espiritual hacia la perfección.

2.1.3. El *Peregrino en su patria* de Lope de Vega es la primera novela bizantina barroca publicada en España en los albores del siglo XVII. La ficción sale a la luz en 1604 de la imprenta de Clemente Hidalgo en Sevilla. Aunque Avalle-Arce se muestra reacio a emplear el término "novela bizantina" para las obras de Cervantes y Lope de Vega[119], la crítica actual sigue utilizando este rótulo para las novelas que se adaptan a

[116] Para Miguel Ángel Teijeiro Fuentes (*De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*, cit., p. 159), tan incoherente y descabellada es la postura de Aminta como la aceptación de Hipólito.

[117] González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 17.

[118] Para González Rovira (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 190), Luzmán es un héroe particular, un peregrino cristiano en una sociedad cristiana. Su principal aventura es "la superación de las limitaciones, mutaciones y contingencias de la existencia humana".

[119] Avalle-Arce (*La novela pastoril española*, cit., prólogo, pp. 28-30) se basa en cuatro criterios fundamentales para la ruptura de estas obras con los modelos clásicos: unas palabras en la carta preliminar de Lope en *Experiencias*; la inclusión de elementos procedentes de otros géneros novelísticos (caballerescos, sentimentales, pastoriles…); la preponderancia de los principios religiosos sobre los paganos; y, por último, el sentimiento nacionalista que impregna los textos.

los cambios del nuevo contexto cultural aprovechando las posibilidades del modelo clásico.

Es cierto que en la novela de Lope se aprecian algunas diferencias respecto a los modelos clásicos griegos e incluso renacentistas españoles, como resultado del nuevo contexto religioso-cultural, pero a pesar de las innovaciones se mantiene una línea continua en las novelas. Para González Rovira, estas novedades responden primordialmente a la finalidad didáctica del momento, un propósito que acerca más a los autores a la máxima de Aristóteles[120] "quien sabe, enseñe", que a la de Horacio *miscere utile dulci* o *prodesse aut delectare* "deleitar aprovechando". Para Teijeiro Fuentes, "la obra literaria empieza a interesar en tanto en cuanto suponga un modelo para vivir, siempre que descubra un camino ejemplar dentro de la conciencia vivificadora que arrastra el cristianismo"[121]. Este carácter moralizador afecta a todos los subgéneros novelísticos, no sólo al bizantino, ya que su finalidad primordial consiste en educar al público iletrado dentro de la línea del espíritu religioso dominante.

La crítica ha establecido tradicionalmente, al igual que en el género dramático, dos modelos de novela bizantina española: la corriente clásica, encabezada por Cervantes y secundada por Enrique Suárez de Mendoza (*la Historia moscovita*), Juan Enriquez de Zúñiga (*Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano*), Baltasar Gracián (*El Criticón*), Vicente Martínez Colomer (*Los trabajos de Narciso y Filomena*) y el anónimo autor de *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*. En segundo lugar, está la corriente lopesca, continuada por Céspedes y Meneses (*El español Gerardo*), Antonio Aguiar y Acuña (*Roselauro y Francelisa*), Francisco Párraga Martel de la Fuente (*Historia de Liseno y Fenisa*) y Francisco de Quintana (*Historia de Hipólito y Aminta*). Tanto Cruz Casado como González Rovira aceptan la clasificación atendiendo a diferentes criterios. El primero establece la distinción a partir de la localización geográfica de las historias y el segundo, en función del principio onomástico. Los personajes de Lope reciben nombres de la tradición italianizante y los cervantinos, de procedencia exótica. El

[120] *Ibíd.*, p. 210.
[121] *Ibíd.,* p. 33.

profesor Bonilla Cerezo ha profundizado en el asunto estableciendo pautas estructurales en la sistematización. Como resultado de su análisis, las novelas de Cervantes se distinguen por la mezcolanza de modalidades y la ausencia de digresiones, y las de Lope, por la intertextualidad y la intermisión de incisos[122]. Esta nueva codificación ha significado un giro de ciento ochenta grados en la clasificación anterior, ya que algunos de los autores apartados antes del modelo cervantino se incluyen ahora en él, tales como son los casos de Céspedes y Meneses, Castillo Solórzano, Pérez de Montalbán o el mismo Quintana.

Sin duda, la influencia de *El Peregrino* como primera novela bizantina barroca en todas las ficciones posteriores del XVII resulta notoria, pero es aún más evidente en la novela de Quintana, habida cuenta del magisterio que ejerce Lope en su discípulo. Muchos de los motivos temáticos, argumentales y estructurales de la *Historia de Hipólito y Aminta* encuentran su referente en *El Peregrino*.

En primer lugar, la novela de Quintana comparte con la ficción de su mentor el gusto barroco por la variedad y la complejidad. Frente a las novelas bizantinas del siglo XVI caracterizadas por la unidad de acción, pese a las múltiples aventuras, la linealidad estructural y una visión muy definida de la realidad, en la *Historia de Hipólito y Aminta*, igual que en el *Peregrino,* sobresale la pluralidad temática, teñida de matices, la diversidad de acciones, la combinación de tramas, la complejidad estructural y una visión bastante contrastada de la realidad.

[122] Rafael Bonilla Cerezo (*Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2010) señala como fuentes principales de las digresiones de Lope, seguramente compartidas por su discípulo Quintana, los *Apophthegmata* de Plutarco, los *Factorum et dictorum memorabilium libri novem* de Valerio Máximo, el *Epithetorum opus* de Ioannes Ravisio Téxtor (1555) o las *Etimologías* de San Isidoro. Tanto Deffis de Calvo como Antonio Carreño completan el catálogo con la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía (1540), el *Compendium naturalis philosophia* de Frans Titelmans (1545), el *Diccionario latino* de Ambrosio Calepino (1502) y las polianteas de Domenico Nano Mirabellio (1570). Pueden incluirse, entre otros posibles libros de consulta, la *Officina* de Téxtor, la *Occulta naturae miracula* de Levinus Lemnius, *Il sapere util' e dilettevole* de Constantino Castriota y el *Paracelsus* de Leo Suabius.

Siguiendo al *Peregrino*, en la *Historia de Hipólito y Aminta* aparecen asimismo numerosas digresiones insertas en el discurso sobre asuntos muy variados –políticos, sociales, filosóficos y morales–[123]; diversas historias secundarias intercaladas en la trama principal, independientes unas, vinculadas otras, aunque en distinto grado; empleo de técnicas narrativas diversas en el desarrollo de las tramas (contrapunto, suspensión, fragmentación…); y numerosos mecanismos narrativos, tales como el dinamismo en la acción, aparición de múltiples personajes y juegos de perspectivas, alternancia de voces discursivas, focalización variada, tanto extradiegética como intradiegética, combinación de motivos de distinta procedencia genérica (cortesanos, picarescos, casos de amor…), pluralidad espacial, ruptura de la linealidad temporal y una visión multiforme y compleja de la realidad. En todos estos aspectos, así como en la erudición, la novela de Quintana encuentra su germen en el *Peregrino* de Lope.

Aparte de estos rasgos generales, Quintana extrae de la novela de su amigo otros motivos narrativos y estructurales. Entre los primeros, podría subrayarse el entrelazamiento de historias amorosas formadas por parejas de hermanos: Hipólito y doña Clara-don Jerónimo y doña Ana. La idea de esta combinación procede de las parejas de Pánfilo y Nise y Celio y Finea[124]. Aparte de la consanguinidad de los hermanos, también en las novelas se cruzan las tramas. La intervención de don Jerónimo, por ejemplo, resulta determinante en la evolución de la historia principal.

[123] Las digresiones aparecen tanto al comienzo de los capítulos como en su interior. Estas digresiones iniciales, a las que Francisco Rico denomina "ingresiones", son reflexiones relacionadas con el asunto narrativo del discurso. Para González Rovira (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 279, nota 17), la idea moral queda ilustrada con el relato subsiguiente para evitar cualquier ambigüedad.

[124] El referente histórico de este motivo literario se encuentra en las bodas reales de Felipe III y Margarita de Austria y de Isabel Clara Eugenia y Alberto de Austria. Precedentes literarios se encuentran en el *Persiles* y la patraña trece de Juan de Timoneda: "Una niña a Feliciano / hurtaron, y él en persona / de boca de una leona / cobró otra por su mano".

Por otro lado, la circularidad del viaje resulta de igual forma otro rasgo originario de *El peregrino*. Del mismo modo que en esta novela la acción comienza y termina en Toledo, en la *Historia de Hipólito y Aminta* la trayectoria espacial también es circular con su eje central en la corte. Corrobora este trazado curvilíneo el hecho de que algunos personajes no sólo regresan al lugar de partida, sino también a la patria, como le ocurre a don Gregorio, que vuelve a España después de bastantes años de ausencia. Otros personajes, como Alejandro y Aminta, pueden encontrar al final del trayecto sus orígenes familiares. El retorno, por lo tanto, sucede en tres planos: uno espacial, a la capital, tras las aventuras vividas por distintas ciudades españolas y el Mediterráneo; otro nacional, a España, con el retorno de don Gregorio a su país; y otro tercero, familiar, con el reencuentro familiar de Alejandro y Aminta.

Asimismo, Hipólito, igual que Pánfilo, cambia continuamente de estado. Nace en la corte, se educa como caballero e inicia su andadura como soldado. A su regreso de Italia se instala en Madrid, donde vive como un cortesano más. Tras la peregrinación, cambia el hábito de romero por el traje de cortesano, ingresa en prisión y ya en Alcalá participa en las fiestas en calidad de caballero. Tras un tiempo se enrola de nuevo en el ejército y por circunstancias adversas sufre la cautividad. Con la libertad vuelve a su estado inicial. Cruz Casado habla de circularidad en *El peregrino* por la vuelta de Pánfilo a su estado inicial de cortesano[125]; en el caso de Hipólito, más que de circularidad podría hablarse de continuidad, ya que Hipólito, independientemente de los imponderables, se comporta siempre como un caballero. Las circunstancias varían a lo largo del periplo, pero su comportamiento se mantiene constante. El regreso a la patria supone a su vez la recuperación del estatus social, por lo que podría hablarse de una doble conciliación. Las concomitancias resultan sin duda inevitables.

No pueden obviarse tampoco las similitudes del escenario geográfico. Cruz Casado establece en *El peregrino* una distinción espacial atendiendo a los dos tiempos de la historia: el presente y el pasado novelesco. En el tiempo presente la acción se circunscribe a dos ciudades: Valencia y Barcelona; en el tiempo pasado el arco geográfico se abre con

[125] *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, cit. p. 378.

la localización de la acción en ciudades españolas y extranjeras[126]. En la *Historia de Hipólito y Aminta* la acción se desarrolla en tres espacios fundamentales: España, Italia y Constantinopla. Quintana elige cuatro ciudades españolas importantes para la acción, algunas de ellas con tradición narrativa: Madrid, Barcelona, Segovia y Salamanca. En Italia se decanta por Bolonia, ciudad de origen de los personajes italo-españoles. Y en el Mediterráneo ocupan un lugar central Constantinopla y la isla Icaria[127]. El entorno en las dos novelas es hispánico y mediterráneo, en oposición al *Persiles* donde predominan los escenarios atlánticos y nórdicos, con alguna nota hispánica e italiana.

La onomástica de Quintana también se decanta por los nombres de tradición idealizante lopesca, como Aminta, Nise, Feniso, frente a los nombres exóticos del modelo clásico cervantino, casos de Sigismunda, Semprilis...[128] Pero también es notorio el gusto por el santoral cristiano, con nombres como Gregorio, Antonia, Ana, Jerónimo, Carlos, Inés, Justa, etc.

Otro elemento común con el *Peregrino* es la demora explicativa de los sucesos iniciales de la trama. La aclaración del naufragio inicial de la trama no se verifica inmediatamente, ni el protagonista es el encargado de aclararlo. En *Hipólito y Aminta* ocurre algo parecido, pero en este caso es el joven quien dilucida en el discurso cuarto el motivo de su romería al santuario de la Peña de Francia.

También la *Historia de Hipólito y Aminta* comparte con la novela de Lope el mismo marco histórico, aunque difiere en el tratamiento del tiempo. Las dos ficciones se desarrollan durante la monarquía de Felipe III y sitúan parte de la acción en el escenario de las fiestas celebradas en España con motivo del matrimonio del rey con Margarita de Austria. Quintana, por ejemplo, sitúa el enamoramiento de Hipólito y doña Clara en el espacio de las fiestas celebradas en Madrid para recibir a la

[126] *Ibíd.*, p. 374.
[127] Vid. supra la nota 41.
[128] González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 226, nota 44.

archiduquesa[129]. Lope, algo más tarde, durante la celebración de las nupcias reales en Valencia. Pánfilo llega a la ciudad unos días después de la boda, cuando aún se está festejando el evento palatino. Para la celebración del acontecimiento inserta en la narración la representación del auto alegórico *Bodas entre el alma y el amor divino* (libro II)[130]. La elección de este contexto no es casual, ya que cumple el doble propósito de homenajear a la familia real y a la vez dotar de veracidad a la historia. Pero en el caso de la *Historia de Hipólito y Aminta*, resulta más indefinido, especialmente por la distancia temporal. Es probable que el modelo de Lope pesara tanto en Quintana que no llegó a plantearse otro entorno para su ficción.

Asimismo también repercute en la *Historia de Hipólito y Aminta* la profusión de rasgos cortesanos de *El peregrino*. González Rovira destaca en la obra de Lope la abundancia de ingredientes derivados de la novela italiana y del teatro lopesco ya popularizado[131], a la vez que Vilanova sostiene que Lope crea mediante la fusión de la novela bizantina y la comedia de capa y espada la verdadera novela de aventuras del siglo XVII[132]. Entre los rasgos cortesanos subraya la temática amorosa, el galanteo y la seducción, los celos, los lances de honor y los desafíos. La incorporación de los componentes cortesanos al modelo clásico bizantino

[129] El matrimonio se efectuó por poderes en Ferrara y se confirmó en Madrid. El enlace se celebró posteriormente en Valencia el día 18 de abril de 1599. Las bodas fueron dobles porque al mismo tiempo que contrajeron matrimonios los reyes se celebraron los esponsales de Alberto de Austria con Isabel Clara Eugenia, hermana de Felipe III, como se ha indicado más arriba en la nota 124.

[130] Lope de Vega cantó también la relación de las fiestas en el "Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia", *Biblioteca de Autores Españoles*, XXXVIII, pp. 255-56; en las *Fiestas de Denia*, Valencia, 1599; y en las comedias *El Argel fingido y renegado de amor* y *El rústico del cielo*. Para una bibliografía completa sobre las bodas, vid. Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, Valencia, 1926, 2 volúmenes, y Armando Cotarelo y Valledor, *Las jornadas del Cardenal* Madrid, 1944. María Gracia Profeti ha publicado recientemente una edición de las *Fiestas de Denia* con apostillas históricas de B. J. García García, Florencia, Alinea Editrice, 2004.

[131] *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit. p. 212.

[132] "El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes", en *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 326-409.

constituye indiscutiblemente una de las principales aportaciones de Lope. En la *Historia de Hipólito y Aminta* aflora esta huella lopesca en numerosos aspectos de la novela, como se ha destacado anteriormente. A los personajes les mueve el amor, un sentimiento de naturaleza platónica, cuyas bondades peligran por la lascivia y los celos de los antagonistas; los caballeros galantean a las damas, aunque el requiebro es más minucioso en unos casos que en otros; las mujeres colaboran en la progresión de la historia amorosa –doña Marcela y Vitoria marchan a España para reencontrarse con sus enamorados–, aunque sin duda son más medidas que las enamoradas de las comedias de Lope. Los lances de honor representan una constante en los relatos; el escenario es predominantemente urbano; y la malicia ocupa un lugar importante en contraposición a la virtud, al tiempo que determina la dualidad protagonista-antagonista. En efecto, como ya se ha mencionado, los relatos interpolados son historias de conformación cortesana, no bizantina. No hay que olvidar tampoco la huella que deja en la obra la novela italiana, como demuestran los relatos del mercader florentino y la historia amorosa de don Alonso con Eugenia.

Otro rasgo compartido con el *Peregrino* es el propósito moralizante proveniente de la contrarreforma tridentina. Aunque la novela de Quintana no incluye motivos religiosos tales como autos sacramentales, relatos de milagros catequizadores o recorridos por varios santuarios marianos, rezuma religiosidad de principio a fin. En la trama afloran principios cristianos como la fe en Dios y la confianza en su omnipotencia y misericordia; la esperanza en la Virgen María, intercesora entre los hombres y Dios; tópicos bíblicos y litúrgicos como el *contemptus mundi*, el *vanitas vanitatis* o el cuerpo místico de Cristo; y conceptos tales como la salvación del alma o la justicia divina. El proselitismo se percibe en la conversión al cristianismo de personajes musulmanes, en la defensa del clero y en el afán de educar en los valores cristianos de piedad, misericordia y perdón.

Es asimismo insoslayable que la imbricación de las dos peregrinaciones, la amorosa y la interior ascética, brota de la ficción de Lope. Para González Rovira, las aventuras de Pánfilo y Nise "constituyen un proceso de adquisición de experiencias y de sometimiento a prueba de

sus valores, al tiempo que la expiación de su trasgresión inicial"[133]. Algo similar ocurre en la *Historia de Hipólito y Aminta*: la *peregrinatio amoris* se transforma en una *peregrinatio* interior hacia el perfeccionamiento de las cualidades morales y cristianas. Las contrariedades, las vicisitudes y la maldad ajena constituyen tres resortes fundamentales para el ejercicio y fortalecimiento de las virtudes. Tanto Hipólito como Aminta alcanzan la plenitud personal en su trayectoria interior: ella decidiendo su destino y él aceptándolo con serenidad y temple. La transgresión del desenlace previsible no es casual, sino una solución acorde con el mensaje cristiano de la obra.

Por último, como detalle menor, también la inserción de la "Relación de las fiestas de Santiago el Verde" al final de la fábula encuentra su origen en *El peregrino*, ya que casi todos los libros de la novela culminan con poemas.

Por todo lo anterior, resulta indiscutible que las dos novelas comparten numerosos rasgos en los planos estructural, narrativo, estilístico e ideológico[134]. Por ello, puede declararse con convicción que *El peregrino* constituye uno de los manantiales más fértiles de inspiración de Quintana para la creación de su segunda novela.

2.1.4. Una década más tarde de la publicación de *El Peregrino*, aparece en 1615 en Madrid en la imprenta de Luis Sánchez, la primera parte del *Poema trágico del español Gerardo*. La influencia de la novela en la *Historia de Hipólito y Aminta* también es apreciable, sobre todo por la lección barroca sobre el desencanto. El destino inexorable y los elementos trágicos en las dos novelas contribuyen a ofrecer una visión pesimista y desengañada de la existencia.

[133] *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit. p. 213.

[134] Aunque también existen rasgos divergentes. Juan Ignacio Ferreras señala, por ejemplo, una diferencia en el número de personajes en las dos ficciones. Mientras Lope, igual que Cervantes, opta por la multiplicación y la discontinuidad, Quintana prefiere un elenco más concreto y permanente de personajes.

Ambas novelas comparten a su vez una división estructural en ocho discursos y la interpolación de bastantes historias secundarias, la mayoría de ellas de tintes cortesano-amorosos, con episodios de lances, honor y galanteo.

Respecto a los componentes temáticos, la elección de la vida conventual por parte de Nise constituye el motivo con mayor repercusión en la novela. La joven opta por este itinerario personal, no una, sino dos veces. La primera, al creer que Gerardo ha fallecido, y la segunda, cuando el joven renuncia definitivamente a la vida mundana. Después de oír de labios de Leoncio la carta de Gerardo, Nise reafirma su voluntad de permanecer al servicio de Dios:

> Leoncio, vuestro noble hermano ha escogido, al fin como prudente, el camino verdadero, en quien, aunque os parezca que se me anticipó, tened por cierto que antes le había ganado por la mano; porque apenas, resuelta en ser su esposa, me aparté ayer de vos, cuando trocándose mi voluntad y corazón, Dios todo poderoso fue servido de conceder a mi alma su mejor conocimiento[135].

La aceptación por parte de Hipólito de la vocación religiosa de Aminta, la reorientación del sentimiento amoroso hacia una relación de amistad, así como las visitas posteriores al monasterio parecen encontrar igualmente su fuente en la historia de don Fernando y Camila de *El español Gerardo*:

> Siguió don Fernando la voluntad y orden de Camila viéndola en un secreto locutorio […] Quedó con tanto el afligido amante menos quejoso y con sus vista y comunicación Camila más que nunca pagada; con lo cual satisfechos volvieron desde el mismo día a su amistad primera o por más limitarme a una devoción muy asentada,

[135] *El español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, ed. Cayetano Rosell, Biblioteca de Autores Españoles, 1946, p. 271.

> que dispuesta con recato y cordura pudo perpetuarse largos días[136].

Otro motivo paralelo es la ubicación de los hechos en el reinado de Felipe III. Quintana se decanta por las bodas del monarca con Margarita de Austria[137] y Céspedes por el nacimiento del infante Felipe IV. Con esta imbricación entre realidad y ficción se consigue el requisito impuesto por los preceptistas de conferir veracidad a las historias. Otros asuntos coincidentes, aunque de menor carácter, son el encuentro de los enamorados en los regocijos de toros, los elogios a las insignes escuelas de Salamanca, el cortejo paralelo a dos hermanas, los estragos ocasionados por las aguas de un arroyo, algunas escaramuzas o el origen cordobés de Leandro. Estas similitudes, no obstante, pueden considerarse mera coincidencia, ya que numerosas novelas de la época comparten estos motivos.

En ambos textos se percibe de igual modo la concurrencia de puntos de vista comunes sobre cuestiones sociales o culturales, tales como el papel de los padres en la elección matrimonial de sus hijos o la visión negativa del mundo árabe. No obstante, el rasgo común que trasciende todos estos motivos y aporta un sello propio de carácter cultural a las dos ficciones es la lección barroca del desengaño.

2.1.5. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, dedicada en 1616 al conde de Lemos y publicada póstumamente en 1617, es la tercera novela bizantina del siglo XVII. Para Teijeiro Fuentes, representa "la consolidación definitiva del género y el germen de la novela bizantina posterior"[138], y para Pfandl, "la última imitación propiamente dicha de la novela helenística y también la profunda concepción mística y a la vez de elevada fantasía en la novela española del Segundo Renacimiento"[139]. Esta

[136] *Ibíd.*, p. 262.

[137] Lope también enmarca parte de la acción del *Peregrino* en este marco histórico (libro II), como se ha indicado más arriba. Vid. notas 124, 129 y 130

[138] González Rovira, *La novela bizantina española*, cit., p. 17.

[139] Para Pfandl, todas las novelas posteriores al *Persiles* degeneran bien por su superficialidad , como ocurre en Lope, o bien por falta de verdadero

obra, que comparte rasgos propiamente barrocos como es la intención moral, se aparta de la modernización lopesca volviendo al modelo clásico de Heliodoro y eliminando elementos cortesanos. A pesar de la enemistad directa entre Cervantes y Lope, y supuestamente indirecta de Quintana con aquel, el futuro rector de la Latina debió de leer el *Persiles*, aunque fuera con un propósito crítico. El escasez de datos sobre el catálogo de su biblioteca impide aseverar de manera rotunda esta conjetura.

Aunque la *Historia de Hipólito y Aminta* se encuadra tradicionalmente dentro del modelo lopesco[140], la lectura comparada de las dos obras permite reconocer una serie de concurrencias. El motivo que probablemente presenta mayor resonancia en la *inventio* narrativa de *Hipólito y Aminta* es la decisión de Auristela de consagrar su vida a Dios. Cuando se recupera de la grave enfermedad que padece, gracias al arrepentimiento de Hipólita[141], la joven le expone a Periandro su propósito de entrar en un convento. El discurso comienza con una apología del *amor bonus* y continúa con la implicación afectiva de Periandro en su proyecto. Para ganarse la voluntad del joven, y no herir sus sentimientos, subraya el espacio afectivo compartido desde que salieron de la patria: "Tú has sido mi padre; tú, mi hermano; tú, mi sombra; tú, mi amparo y, finalmente, tú, mi ángel de guarda y, tú, mi enseñador y mi maestro, pues me has traído a esta ciudad, donde he llegado a ser cristiana como debo"[142]. Para consolarlo, alega que el abandono no es por otro hombre, sino por Dios: "Yo no te quiero dejar por otro; por quien te dejo es por Dios"[143]. A pesar de la delicadeza de Auristela, la aflicción de Periandro resulta mayúscula.

---

talento, como en Céspedes. La novela de Quintana ni siquiera aparece mencionada, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, cit., p. 286.

[140] Aunque para Ticknor la *Historia de Hipólito y Aminta* es más bien una imitación del *Persiles* igual que *Eustorgio y Clorilene* (*History of Spanish Literature*, Boston, Ticknor and Fields, 1851, vol. II, p. 237).

[141] La cortesana Hipólita, que está celosa de Auristela, le pide a una hechicera que acabe con la vida de la joven de una forma que parezca natural. La enfermedad de Auristela provoca problemas de salud en Periandro. E Hipólita, para evitar la muerte de su amado, regresa a la maga para que no siga adelante con el hechizo (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro cuarto, capítulo diez, pp. 688-692).

[142] *Ibíd*.

[143] *Ibíd.*, p. 692.

Más tarde, tras la partida de Periandro a Nápoles, desengañado por el abandono, Auristela reacciona sorprendentemente buscando a su amado[144].

Sin embargo, esta no es la primera vez que Auristela declara la intención de profesar. Al hacer, insólitamente, de mediadora en el amor de Sinforosa por Periandro en la isla Hibernia, también le manifiesta a su acompañante el deseo de "acabar su vida en religión":

> Fuera estamos de nuestra patria; tú, perseguido de tu hermano y, yo, de mi corta suerte; nuestro camino a Roma, cuanto más le procuramos, más se dificulta y alarga; mi intención no se muda, pero tiembla, y no querría que, entre temores y peligros, me saltease la muerte y, así, pienso acabar la vida en religión, y querría que tú la acabases en buen estado[145].

La elección de la vida religiosa aparece asimismo en la historia secundaria de Manuel de Sousa y Leonora en el *Peregrino*, aunque difiere su final. La joven, prometida al caballero portugués, toma los hábitos el mismo día de sus desposorios para consagrarse a la religión. El precedente del motivo se encuentra en la *Selva de aventuras* de Contreras, en la que la profesión de Arbolea marca el periplo vital de Luzmán. La frustración de los dos jóvenes encuentra su válvula de escape en el viaje, pero concluye de diferente manera. Luzmán logra redimirse tras la aventura ascética y Manuel de Sousa y, tras el relato de sus amores a los peregrinos, exhala el último suspiro[146].

[144] Para González Rovira (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 239), la inclinación de Auristela al amor divino resulta una prueba más de superación para los enamorados.

[145] *Ibíd.*, p. 301.

[146] La muerte por melancolía es un motivo bastante frecuente en la novela sentimental, aunque este final, según Romero Muñoz, entraba dentro del "horizonte de expectativas" del lector, debido a la procedencia portuguesa del personaje, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. cit., p. 205, nota 17.

Aparte de esta influencia tan significativa, en las dos novelas convergen otros rasgos temáticos, narrativos y estructurales. Uno de los principales aportes creativos de Cervantes estriba en la inserción de formas procedentes de diferentes mundos ficcionales en una historia sujeta a los principios poéticos de la epopeya en prosa[147]. A ello hay que unir el gusto cervantino por el perspectivismo, conseguido entre otras cosas mediante relatos completivos. Aunque la *Historia de Hipólito y Aminta* no llega a un enfoque tan plural como el del *Persiles*, donde los episodios de las primeras aventuras son contados hasta por seis narradores, en la novela de Quintana también algunos sucesos son referidos por varios personajes. Por ejemplo, los precedentes de la historia de Aminta, omitidos en el primer discurso a instancias de Hipólito, son narrados posteriormente por su hermano don Alejandro (discurso segundo), por ella misma (discurso tercero) y por don Enrique (discurso tercero). Algo semejante sucede con los hechos ocurridos en la venta durante la boda de Leonardo y Feliciana. De ellos nos enteramos por la joven (discurso primero), por Leandro (discurso cuarto) y por el narrador (discurso primero). Esta fragmentación narrativa confiere a las historias una disposición parecida a la de un mosaico o rompecabezas donde todas las piezas terminan encajando.

Hipólito y Aminta, por otro lado, comparten con Periandro y Auristela las virtudes propias de los personajes clásicos, a la vez que constituyen modelos de comportamiento para el lector. De igual manera, el cúmulo de dificultades les permite el acendramiento interior y el perfeccionamiento moral y cristiano. González Rovira subraya el heroísmo de los personajes del *Persiles* al considerar su lucha íntima, en litigio contra ellos mismos[148]. En la novela de Quintana, la heroicidad de los personajes también va en esta misma línea, ya que tras vencer numerosas dificultades (insidias, violencia, cautiverio…), Aminta somete el amor humano al divino, a la vez que el joven doblega su voluntad a la decisión de su amada.

La mezcla de realismo e idealismo está asimismo presente en las dos novelas. Para Valbuena Prat, esta combinación en el *Persiles* se opone

[147] Deffis de Calvo, *Viajeros, peregrinos y enamorados*, cit., p. 146.
[148] González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 239.

a la del *Quijote*, donde a la trama realista se le superponen historias secundarias idealizantes (don Luis y doña Clara, Dorotea y don Fernando…). En el relato bizantino sucede, en cambio, a la inversa, pues en la trama de tintes neoplatónicos se intercalan episodios de configuración realista. Algo semejante ocurre en la *Historia de Hipólito y Aminta*, donde el hilo narrativo central es de tono idealizante, mientras que la mayoría de las historias secundarias presenta una delineación más realista (Leonardo y Feliciana, don Alonso y Constanza, etc.).

El amor humano posee de igual manera matices análogos. Los sentimientos de los personajes son múltiples, positivos y negativos, y a veces incluso entremezclados. Así, en nombre del amor aparecen sentimientos tan contrapuestos como la entrega y el servicio amoroso o los celos y la lascivia. Las pasiones irracionales cobran mayor cuerpo incluso que en la primera novela del autor, como ya se comentó en su momento.

Ambas novelas son asimismo profundamente religiosas y morales, aunque este rasgo es más bien fruto de la mentalidad cultural que de una influencia directa del *Persiles*. En las dos historias, como rasgo común, se percibe la preeminencia del libre albedrío sobre la providencia divina, aunque esta última también rige el destino del hombre y premia y castiga el comportamiento humano. En este aspecto la providencia cumple un papel ejemplarizante bastante definido.

Motivos más concretos se aprecian de igual forma, por ejemplo, en el interés de ambas novelas por la astrología judiciaria, aunque con distinta apreciación del procedimiento interpretativo. Para Mauricio, en el *Persiles*, la astrología es una ciencia exacta: "Porque ninguna ciencia en cuanto ciencia engaña"[149], idea que corrobora el padre Soldino: "No soy mago, ni adivino, sino judiciario, cuya ciencia, si bien se sabe, casi enseña a adivinar"[150]. El discurso de Hipólito contra el alfaquí, por el contrario, resulta más bien una invectiva contra esta "ciencia". La diatriba dialéctica parte del disparatado augurio del consejero turco sobre el futuro de

[149] *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. cit., p. 219.
[150] *Ibíd.*, p. 599.

Lidora. Frente a la concepción de la astrología como un sistema científico de predicción en el *Persiles*, el autor implícito de la *Historia de Hipólito y Aminta* levanta su voz contra la falsedad de este procedimiento, adelantándose así a algunos escritores ilustrados como el padre Feijoo. Los argumentos esgrimidos por Hipólito contra la astrología judiciaria son, en resumidas cuentas, el principio religioso católico del libre albedrío y el filosófico de la razón natural. El primero constituye el alegato más explícito del discurso en defensa de la libertad humana; y el segundo, una apelación a la lógica y a la falta de rigor del método adivinatorio[151].

Por último, las dos novelas son paralelas en la valoración positiva de la mujer, con la inclusión de los típicos defectos convencionales como la curiosidad y mudanza de sentimientos; y en algunas cuestiones estilísticas –la máxima de brevedad o la caricatura descriptiva–. Esta última aflora en los retratos de la gitana en Hipólito y Aminta (discurso cuarto) y de la peregrina que andaba cerca de Talavera en el *Persiles* (capítulo sexto del tercer libro). No obstante, más que de influencia de una novela en otra habría que hablar en estos últimos casos de convencionalismos estilísticos de la moda literaria.

También en las *Novelas ejemplares* de Cervantes aparecen motivos sueltos con continuidad en la *Historia de Hipólito y Aminta*, tales como la anagnórisis por medio de un lunar en *La española inglesa*; la entrega de un niño a un desconocido en la calle en *La señora Cornelia*; las diatribas contra los arbitristas en *El coloquio de los perros*; y el cautiverio en Constantinopla, el protagonismo de la escuadra de Malta o la falsa muerte de Leonisa en *El amante liberal*. El motivo del cautiverio en tierras turcas también aparece en la comedia de *La gran sultana* y en la historia del cautivo en el *Quijote*. No obstante, todos estos motivos son recurrentes en la novela desde el Renacimiento, por lo que resulta difícil dilucidar si Quintana los tomó de la tradición, de Cervantes o de los dos.

[151] Para Isabel Colón Calderón ("Los *Engaños de mujeres* de Miguel de Montreal", cit., 1989, 120-121), esta denuncia de la astrología judiciaria se encuentra también en otros autores barrocos, tales como Miguel de Montreal (*Los engaños de mujeres*), Benito Remigio Noydens (*Historia moral del dios Momo*) y Francisco Gutiérrez de los Ríos (*El hombre práctico*).

2.1.6. *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* es la siguiente novela de signo bizantino que sale a la luz en el seiscientos. La ficción de autor desconocido se publicó, según la datación de Cruz Casado[152], entre 1623 y 1625. A pesar de la proximidad de fechas en su composición, en las dos novelas se observan concomitancias tanto estructurales como narrativas. Así, por ejemplo, en ambas, igual que en la *Selva de aventuras*, el encuentro y enamoramiento de los jóvenes coincide con el inicio de la acción, lo que González Rovira denomina "punto cero"[153]. También los protagonistas pasan un tiempo en cautividad en Constantinopla bajo el poder del emperador Solimán. Se repiten motivos como la estancia en prisión y la fuga en una nave, con engaño y persecución incluidos. Y, de igual manera, les acompañan en la huida dos personajes musulmanes, Celora y Zoraida, que se convierten al cristianismo.

Respecto a la caracterización de los personajes, los protagonistas de las dos novelas muestran un comportamiento similar, a pesar de que Angelia y Lucenrique pertenecen a la alta nobleza. Hipólito piensa y actúa en todo momento como un caballero, dotado de un espíritu noble, paladín del bien y la justicia, y vasallo y defensor de su dama, a pesar de que su nobleza hidalga y la preocupación por lo material lo acercan a la burguesía. Aminta, por su parte, es culta y letrada, igual que Angelia, y posee todas las cualidades de una dama, especialmente la honestidad, la discreción y la castidad. De hecho, ambas preservan su virginidad incluso con la violencia.

Por último, ambas novelas comparten el espíritu religioso contrarreformista, así como la influencia alternante del hado clásico y la providencia divina en el curso de los acontecimientos, aunque estos rasgos hay que entenderlos más bien como una impronta del espíritu religioso y cultural de la época.

[152] *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, ed. cit., pp. 604-631.
[153] González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 254.

2.2. Otras modalidades narrativas

2.2.1. Dejando a un lado el dechado bizantino, la *Historia de Hipólito y Aminta* comparte también rasgos con otras modalidades narrativas, tales como la poesía épica y el género de caballerías. La aventura constituye, en principio, el segmento común a las tres corrientes, pero la novela de Quintana también comparte algunos rasgos específicos de cada una de ellas. Por ejemplo, Hipólito, además de buen caballero, comparte con los personajes épicos algunos rasgos heroicos, especialmente la valentía[154]. En la misma dedicatoria preliminar a don Diego Ramírez de Haro, el autor emplea el término "héroe" para referirse a su protagonista: "Para ofrecerle estos discursos, en que pinto un héroe adornado de las prendas que debe tener quien desea salir con felicidad de los peligros a que suelen ocasionar las pasiones humanas"[155]. La noción de heroísmo difiere, no obstante, aquí del concepto medieval, ya que las gestas de Hipólito no corresponden a las heroicidades bélicas de los paladines de un pueblo, sino a las de un individuo en lucha ascética contra las pasiones, personales y ajenas. González Rovira observa un enfoque similar en el *Persiles*: "El heroísmo que se deriva de esta novela es básicamente interior: la lucha más difícil es contra uno mismo y la victoria de los protagonistas es completa gracias a una pureza que es una mezcla de ilusión trascendente, inspirada por la fe, y de un anhelo terrenal representado por su amor humano"[156]. Por otra parte, por la individualidad del protagonista, la motivación interior, la importancia del amor y el intento de perfeccionamiento espiritual, las novelas bizantinas barrocas se acercan más al género caballeresco que al épico.

Aparte de esta particular identificación de Hipólito con un héroe, algunos de los relatos interpolados exhiben ciertas reminiscencias épicas. La muestra más destacada aflora en el episodio de don Juan. Este personaje, que interviene como adyuvante en los sucesos de Alcalá, no adquiere verdadero protagonismo hasta el discurso séptimo, donde

[154] Basta señalar su destacada actuación en la plaza de toros o cuando sale por la noche de la venta en llamas en busca de la justicia.

[155] *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., preliminares, dedicatoria a don Diego López de Haro, fol. 6.

[156] González Rovira, *La novela bizantina en la Edad de Oro*, cit., p. 240.

aparece capitaneando una fragata de la orden de Malta en el Mediterráneo. Su gesta épica se proyecta en dos planos: uno histórico y otro narrativo. Don Juan interviene en una empresa de gran relevancia, que queda por concretar debido a su "grave peligro e importante negocio". La sede de la Orden se encontraba por estas fechas en Malta, después del sitio de Rodas llevado a cabo por Solimán el Magnífico. Carlos I, después de los acontecimientos, cedió esta isla junto a otras tres a los caballeros de la Orden en el año 1530 con el beneplácito del papa Clemente VII[157]. Décadas más tarde, en el año 1565, el ejército otomano vuelve a sitiar la pequeña isla de Malta con 30.000 soldados y más de 160 galeras. La Orden defendió la isla con un ejército muy inferior y, a pesar de pérdidas importantes, como el fuerte de San Elmo, permaneció en ella gracias a la ayuda prestada por el ejército español reclutado en Sicilia. La gesta de don Juan debe ubicarse en el contexto de lucha de las naciones cristianas y musulmanas por el Mediterráneo. El silencio en torno a la misión manifiesta su relevancia. Solo se menciona el escenario de los hechos, la población de Poru en Tracia, y las dificultades de la misión. El reconocimiento público de los méritos de don Juan tendrá lugar en cuanto regresa a la isla: "Don Juan fue recebido de sus superiores con mucho gusto y, aunque no se supo lo que había hecho por convenir el secreto, se presumió que fue acción heroica, pues en premio della le dio luego la religión el hábito[158]".

Don Juan, por tanto, sí es un héroe épico: realiza hazañas para una causa colectiva; representa a un grupo, la Orden Militar de Malta, y también a España; personifica las cualidades de un jefe militar –la nobleza, la valentía y el esfuerzo–; y sirve al ejército, no a una dama. La vaguedad en la relación amorosa que se apunta en el discurso quinto, catalogada como una "diligencia" con una dama innominada implica cierta falta de interés: "Pasáronse de camino por la calle adonde don Juan había de hablar a su dama, y viendo que por ser tarde no podría tener efecto, llegaron a su casa"[159]. Con su entrega a la carrera militar, estos rasgos apartan a don Juan del modelo de caballero cortesano y lo aproximan más a la categoría del héroe épico.

[157] Las otras tres islas que cedió Carlos I a la Orden fueron Gozo, Comino y Trípoli.

[158] *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fol. 177.

[159] *Ibíd.*, fol. 119v.

En la narración de los sucesos ocurridos frente a la isla Icaria, don Juan vuelve a destacarse como un personaje heroico: se enfrenta a un bergantín turco, vence como buen estratega al enemigo, rescata a los supervivientes –una actitud que le confiere humanidad– y, finalmente, conduce a todos sus amigos hasta Malta, donde embarcarán de nuevo con destino a España. Pero, además, en todo el relato de este personaje se aprecian características propias del género épico, tales como las hazañas militares, los episodios bélicos, la valentía del personaje, la defensa de un proyecto colectivo de dimensión nacionalista y la preocupación por el honor.

Al margen de la historia de don Juan, también en la trama principal se atisba alguna nota de evocación épica, como el enfrentamiento de los bandos familiares, el valor de Hipólito al salir de la venta en llamas en busca de la justicia: "Quisieran los demás escusarle este peligro, mas como Hipólito jamás los escusaba, antes bien muchas veces los buscaba y emprendía, no quiso permitirle a nadie, sino disponer su persona y valor a este empeño"[160]; o la persecución a los protagonistas por los montes catalanes. En este último episodio, la reducida cuadrilla de don Enrique termina convirtiéndose en un pequeño ejército: "El estruendo con que iban era tal que a buen trecho le oyó el noble Hipólito"[161]. Los jóvenes en su huida dejan el camino principal y toman una senda hacia la cumbre de la montaña. Ya arriba "se juntaron quince o dieciséis hombres" del bando de don Enrique, quienes atan las manos a Hipólito y le cubren la vista. La falsa muerte de Aminta por disparo de pistola se erige en el punto culminante de la escena. En esta situación de máxima tensión narrativa, aparece Fulgencio con sus hombres: "Bajaron de entre los corazones de las más altas peñas una escuadra de más de treinta hombres, a quien hacía fuertes la presencia de su capitán y traía conformes la seña que para juntarlos hizo"[162]. Fulgencio se erige en héroe de este episodio y en

[160] *Ibíd.*, fol. 184v.
[161] *Ibíd.*, fol. 185v.
[162] *Ibíd.*, fol. 188. Escuadra y tropa son términos del ámbito militar muy empleados por Quintana en sus novelas: "Vieron pasar a toda priesa una tropa de labradores" (fol. 12r); "No se descuidaba estotra escuadra que iba en su seguimiento" (fol. 13). Con estos vocablos se refiere siempre a un grupo de personas con actitudes beligerantes.

restaurador del equilibrio inicial. La actitud combativa, el valor de la justicia y la valentía personal componen algunos de los elementos que vinculan esta secuencia al género épico.

Respecto a la estela del género de caballerías, resulta más que notoria en *Hipólito y Aminta*, ya que el legado bizantino le presta movilidad a la corriente medieval derivada del *roman courtois* desde el Renacimiento. Hipólito es ante todo un caballero noble, leal, discreto, generoso, esforzado, religioso… La motivación de sus aventuras es puramente personal –el amor a Aminta (*peregrinatio amoris*), la defensa del honor (propio, de las damas) y la búsqueda de la perfección moral–. Después de cumplir la promesa de doña Clara, el encuentro con Aminta representa el punto de partida de sus innumerables aventuras por la geografía española y mediterránea. Igual que ocurre en el *Peregrino*, Quintana toma del género la suma acumulativa de episodios, aunque rechaza los elementos fantásticos de las novelas de caballerías, tales como los dragones, los gigantes y los encantamientos[163]. La eliminación de estos componentes maravillosos, así como la ubicación geográfica realista y el marco histórico contemporáneo, van encaminados a la consecución de la pretendida verosimilitud exigida por los humanistas. La vinculación del binomio peripecias-amor es además intrínseca. El amor a Aminta es el *leitmotiv* de las aventuras, ya que todos los episodios vienen determinados por el seguimiento y la protección de la joven.

En su itinerario amoroso, el protagonista actúa además siempre de acuerdo con un código ético bien aprehendido, cuyos dos principios son el bien y la justicia. Los enfrentamientos en defensa del honor forman parte del reglamento interno del caballero. La honra se erige en un principio y una meta en sí mismos. Así, son numerosos los lances entre caballeros por cuestiones de honor. Uno de los más significativos es el propiciado por la injuria de Valerio. Esta escena deja traslucir a su vez otra cualidad inmanente al caballero: la amistad. Don Carlos, como buen amigo, no puede permanecer impasible ante el agravio. Su reacción es inmediata posicionándose al lado de Alejandro hasta las últimas consecuencias. La fama o el renombre no se alzan como máximas fundamentales de la

[163] De esta apreciación se hace eco González Rovira en *La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 216.

acción, sino el cumplimiento del código de honor. Ambos actúan para defender el honor dañado de la dama y por ende de toda la familia.

También el planteamiento maniqueo de los personajes, divididos en dos compartimentos estancos bastante tipificados, deriva del género de caballerías. No hay gradación o tintes intermedios, ya que los personajes son arquetipos planos representantes de unos valores o contravalores, con un carácter más funcional que psicológico. Esta estandarización se manifiesta a la vez en la incapacidad de evolucionar y sorprender al lector, por sus comportamientos y pensamientos bastante fijos y lineales.

Por último, una técnica compartida en el plano estructural consiste en el entrelazamiento de historias, mediante la inserción de relatos secundarios en la trama principal.

2.2.2. El entronque con la novela sentimental, por otra parte, es más que incuestionable, sobre todo en la historia de Hipólito y doña Clara. Los dos aspectos que mejor marcan la filiación son el tópico del amor como enfermedad y el desenlace desdichado de la relación. La ambigüedad e imprecisión constituyen las notas más señeras de una secuencia escasamente conseguida desde el punto de vista narrativo, ya que no se especifica el motivo por el que la familia conduce a doña Clara al convento, ni el proceso psicológico que conduce primero a la postración y luego a la muerte: "cuando llegamos nos dijeron que la enferma estaba en el último aliento de la vida causado de la melencolía y desconsuelo que le había dado pensar que ya me habría perdido"[164]. La melancolía estaba catalogada desde la época medieval como una enfermedad del alma y se consideraba la consecuencia más común del mal de amores[165]. Por último,

[164] *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fol. 109v.

[165] Los médicos de la época medieval consideraban el enamoramiento una forma de enajenación o locura. Desvinculado el sentimiento en su origen de cualquier afección, se transformaba en una obsesión morbosa a causa del deseo insatisfecho o de la frustración. Este estado arrastraba al enamorado a la melancolía primero, a la enajenación después y, por último, en casos extremos, a la muerte, como la expiración súbita de don Manuel de Sosa en el *Persiles*, ed. cit., I, X, pp. 199-205. La principal fisura de esta secuencia reside en la elisión del

la resultante frustración de Hipólito por la pérdida de su amada también encaja en la modalidad sentimental.

Finalmente, otros rasgos menores de extracción sentimental con huella en la novela son los obstáculos en la relación amorosa, la existencia de rivales, la recuesta amorosa –más apuntada que desarrollada–, el intercambio epistolar y la inserción de poemas amorosos. Asimismo, no puede obviarse que la apología de la mujer en boca de Alejandro toma su fuente de "las veinte razones por la que los hombres son obligados a las mujeres", las cuales esboza Leriano antes de su muerte. Aunque los argumentos difieren en las dos obras, el planteamiento resulta bastante similar[166].

2.2.3. Siguiendo con la influencia del género pastoril, solo un pequeño haz de motivos menores asoma en la novela de Quintana, aparte del empleo del marco como elemento estructural. Entre estos motivos circunstanciales de menor calado pueden subrayarse el encuentro de Hipólito con Leonardo en un escenario campestre, la localización por la voz, las canciones alternadas, algunos poemas con motivos pastoriles y campestres (*beatus ille*, los celos de Bras y Menga…), el enfoque idealizante, el neoplatonismo amoroso, el valor de la castidad, la inclusión de historias ajenas a las aventuras de la pareja protagonista[167] o el empleo de instrumentos musicales pastoriles en las canciones, tales como el rabel o la zampoña. La ambientación predominantemente urbana de la historia así como la escasa valoración del mundo rural y de los villanos alejan la novela del género pastoril, con su particular visión idílica de la naturaleza y de la vida sencilla[168]. Zimic considera las concesiones de Quintana al

proceso psicológico de doña Clara, que queda sobreentendido. El motivo de la melancolía fue recurrente en la literatura del momento, y aparece entre otras novelas en *La española inglesa*.

[166] Diego de San Pedro, *La cárcel de amor*, ed. cit., pp. 67 y ss.

[167] Este rasgo, presente en otras novelas como el *Peregrino* o el *Persiles*, procede de la tradición bizantina, pero fue adoptado asimismo por el género pastoril.

[168] González Rovira (*La novela bizantina*, cit., p. 290, nota 50) subraya la visión negativa que Quintana ofrece de los villanos. Destaca al respecto las palabras sobre los aldeanos contenidas en el discurso primero: "son hijas de un

género pastoril como una muestra de la popularidad de la que gozaba aún la *Diana* de Montemayor en el siglo XVII[169]. Beatriz Chenot, ahondando en el asunto, estima los episodios de ambientación pastoril como una muestra de los prejuicios aristocráticos del autor, ya que los héroes nobles de las dos novelas, Feniso e Hipólito, deben enfrentarse al comienzo de las ficciones a la justicia de aldea. La conducta grotesca de los alcaldes y el comportamiento burdo de los villanos, con actitudes que recuerdan al género cómico de la "disputa de alcaldes", constituyen un pretexto para criticar de forma paródica la zafiedad de los villanos y de alguna manera ensalzar la figura del noble, víctima de estos viles personajillos. Prueba de ello es que Hipólito tras el juicio improvisado en el campo no admite permanecer más tiempo en la compañía de estos[170].

Por otra parte, los pastores de los poemas están además cortados por el mismo patrón, sin notas diferenciales, en contraste con los del *Quijote*. La mayoría de ellos son personajes rústicos, toscos, en algún caso ridículos como Bras, cuyo referente se encuentra en los villanos de la comedia española.

En definitiva, todos estos rasgos, aunque insignificantes, parecen un tributo o vestigio del legado pastoril, tan valorado aún en la época, y un soporte a la máxima de variedad narrativa con la que el narrador intenta conferir color al relato.

2.2.4. A este muestrario hay que añadir la huella de la novela corta o cortesana, especialmente en los relatos interpolados, entre los que descuella, siguiendo a González de Amezúa, la ambientación urbana, los asuntos de amor y honor y la expresión de ideas y valores contemporáneos[171]. El enredo y la confusión componen el motor de la acción narrativa en las historias

villano y una aldea la malicia, la rusticidad y la ignorancia" (*Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fol. 1v).

[169] Zimic, "Francisco de Quintana: un novelista olvidado", cit., p. 226.

[170] "Vie madrilène et roman byzantin", cit., p. 140.

[171] "Formación y elementos de la novela cortesana", cit., pp. 194-280.

secundarias, facilitando el desarrollo de numerosas peripecias. A su vez, la caracterización de los personajes, igual que en el género de caballerías, resulta dicotómica con un antagonismo fijo de personajes buenos y malos, sin oscilaciones intermedias. En relación con esta oposición, se establece una visión negativa del mundo urbano, cuyas principales líneas de fuerza son la malicia, la violencia y la irracionalidad[172]. Como establece González de Amezúa, el germen de este molde narrativo se halla en los *novellieri* italianos, especialmente en los relatos de Boccaccio, Bandello y Cinthio[173].

El concepto de amor también varía en esta modalidad, ya que junto a la visión idealista y neoplatónica del amor despunta cierto pragmatismo. No todo es amor bajo el disfraz amoroso. Otros sentimientos menos nobles se esconden igualmente tras este nombre, tales como el odio, la lascivia, la venganza o incluso la violencia. La mujer, por su parte, también se muestra más segura, audaz y emprendedora y, como tal, se atreve a mover los hilos de la acción. Son los casos de Vitoria o Marcela, por ejemplo. Este comportamiento femenino decidido y enérgico emana, entre otros afluentes, de las aguas del teatro lopesco, aunque en otras ocasiones es frívola y casquivana, como la coqueta Eugenia. La castidad tampoco es un valor en sí mismo, y en caso de pérdida existen mecanismos para su restablecimiento, sobre todo el matrimonio, como ocurre en la historia de don Jerónimo y doña Ana. También es frecuente la aparición de rivales para favorecer el conflicto, caso de un pretendiente en la relación de Jacinto y doña Antonia. Intervienen, además, mediadores o terceros en la relación amorosa, unos leales y otros no tanto. Y, el

[172] Como indica José Antonio Maravall (*La cultura del Barroco*, cit., p. 330), nunca la denuncia de los vicios humanos fue tan dilatada como en el siglo XVII, debido a la desconfianza con que se percibía el mundo y el hombre. Como rasgo novedoso, esta visión negativa vino de la mano de los escritores contemporáneos, no de los moralistas y religiosos, debido al grado de secularización de esta percepción.

[173] "Formación y elementos", cit., p. 245. Sin embargo, no puede olvidarse en la conformación del género la estela dejada por otras obras precursoras como *El Conde Lucanor*, *el Patrañuelo*, *el Scholástico*, *el Fabulario*, *el Abencerraje*, las novelas de Salazar, la colección de novelas cortas del licenciado Tamariz, *Las noches de invierno* de Eslava o *La hija de la Celestina*.

desenlace, por último, consigue ser feliz al culminar el amor en un premiado matrimonio[174].

También *Hipólito y Aminta* comparte con las colecciones de novelas cortesanas la finalidad moralizante, un propósito que todos los novelistas del género procuran evidenciar en los títulos, los prólogos o las narraciones de sus obras. Diego de Ágreda y Vargas, por ejemplo, deja patente la finalidad de sus *Novelas morales* en los siguientes términos: "Es la novela narración cuyo principal intento ha de ser, con la cubierta de agradables sucesos y de honestas e ingeniosas ficciones, advertir lo que pareciere digno de remedio, llevando el que escribe puesta la mira solo en el aprovechamiento del lector"[175]. Por razones similares relata Leandro a sus interlocutores los episodios fundamentales de su vida. Su objetivo no es otro que advertir a otros –y al lector– de las consecuencias de un proceder inadecuado.

La influencia de los *novellieri* italianos, sobre todo de Boccaccio, también es notoria en la novela. Zimic contempla esta influencia en la historia de don Carlos y Alejandro por la caracterización de los personajes y la ambientación; pero por los asuntos, el tono y la pretensión están más patentes, a pesar de su brevedad y carácter secundario, en otros cuentos intercalados, tales como la historia del mercader florentino o la fábula de Eugenia[176]. En el primer episodio, se distinguen rasgos de la *Fiammetta* de Boccaccio y de la *Historia duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, condimentada con la rémora de una buena dosis de misoginia medieval. Las tres historias coinciden en que las damas están casadas con hombres acomodados; se enamoran de un joven forastero atractivo; toman la iniciativa en la relación; y, por último, son abandonadas. La historia de la mujer del mercader, no obstante, difiere de las anteriores en dos aspectos fundamentales: Hipólito no accede en

[174] Aunque existen excepciones. Así, por ejemplo, en las novelas de María de Zayas, el matrimonio no constituye el principio de la felicidad, sino su final. El conflicto existencial de la mujer comienza con los esponsales.

[175] Diego de Ágreda y Vargas, *Novelas morales*, Valencia, Felipe, Pincinali, 1620.

[176] Zimic, "Francisco de Quintana, un novelista olvidado…", cit. p. 226.

ningún momento a los requerimientos amorosos de la *madonna*[177] y la enamorada reacciona de manera vengativa al rechazo. Es indudable que el propósito moral mueve los hilos de esta historia en otra dirección. Ni Hipólito, tan virtuoso, podría acceder a una relación pecaminosa; ni la mujer del mercader, tan depravada y vil, podía quedar sin castigo.

La influencia de los *novellieri* también deja su huella en el episodio amoroso de Eugenia con los dos caballeros. La frivolidad de la joven, el propósito burlesco del episodio, la brevedad del asunto, así como el desenlace inesperado y ocurrente son elementos que aproximan el relato al género italiano. Quintana introduce esta breve historia en el armazón principal para presentar a don Gaspar, entretener al lector, rebajar la tensión narrativa y, de camino, arremeter contra la falta de recato de las mujeres. En este caso el castigo de la joven es bastante sutil, ya que se reduce al rechazo y la burla de sus pretendientes.

Rasgos de raigambre italiana son también el gusto por lo patético, lo dramático y lo extraordinario, como ocurre en la venganza de los parientes de Valerio, y por lo terrorífico, en el trance de don Jerónimo. Quintana inserta un episodio gótico de muertos vivientes, ladrones de tumbas y escenario funerario para mantener expectantes a los lectores, sobrecogerlos e incrementar la intriga. Los mismos interlocutores en la cárcel participan del espanto y pavor que les provoca el relato de Hipólito. La fuente del motivo puede rastrearse en algunos cuentos del *Decamerón* en los que aparecen ladrones de tumbas y se entierran a personajes vivos. Aunque también es cierto que muchos de estos motivos aparecen de igual modo en la cantera popular.

Por último, igual que en las colecciones italianas, los personajes participan directa e indirectamente en la narración. Además de narrar historias, solicitan relatos, se sitúan en torno al narrador, se muestran atentos y corteses, comentan sus impresiones y aplauden. No obstante,

[177] En las historias italianas, en cambio, sí hay correspondencia amorosa durante un tiempo y, tras la separación, Fiammetta y Lucrecia se consumen de amor.

existen diferencias: por ejemplo, los personajes de Hipólito y Aminta narran sus propias peripecias, mientras que los italianos suelen narrar las historias de otros. El objetivo de Quintana es conferir verosimilitud y credibilidad a los episodios narrados.

2.2.5. Siguiendo con otras fuentes novelísticas, hay que destacar asimismo el vestigio de la novela picaresca en el episodio de Leandro[178]. Aunque se aleja del género en aspectos básicos, tales como la condición honrada de los padres o la inclinación innata del joven al vicio, por otras cuestiones, como son la trama episódica, el autobiografismo, el uso de la primera persona, el perfil antiheroico del personaje y el ambiente marginal, el relato del jienense se acerca bastante a los relatos picarescos. La narración se estructura en una sucesión de cuadros coordinados, a través de los que se ofrece un panorama satírico de las capas más marginales de la sociedad, tales como son los gitanos, el ambiente del hampa, la mendicidad madrileña y el mundo del juego[179]. Leandro se erige en testigo de excepción de los diversos ambientes retratados en su historia, todos ellos pergeñados con una buena dosis de humor y espíritu satírico.

El episodio de los gitanos es un cuadro costumbrista de tintes pintorescos y pinceladas divertidas que encierra una visión negativa y

[178] Para Zimic, esta concesión al género picaresco es una prueba de su popularidad en la época. Sin embargo, la resistencia de Hipólito a relatar su historia tras la de Leandro en el discurso cuarto parece reflejar tanto el rechazo latente de algunos círculos literarios hacia el género picaresco como la postura del propio Quintana, que debe competir con una modalidad que ha entibiado, como dice Pfandl, "el gusto por las historias de caballeros y pastores" (*Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, cit., p. 226). González Rovira, por su parte, aduce tres razones para la inclusión de este episodio picaresco en la obra: la permeabilidad de la novela para añadir variedad al relato, a la visión degradante de las clases bajas y a su intención ejemplarizante. También apunta al *Lazarillo* y el *Guzmán* como fuentes principales de este episodio (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, cit., p. 277).

[179] El relato de Leandro se diferencia del de otros pícaros también en la focalización. En las novelas picarescas es habitual que el joven desfavorecido sirva a distintos amos y, por tanto, ofrezca un panorama satírico amplio de la sociedad. En la historia de Leandro, en cambio, la atención solo se centra en el mundo de los marginados y sus miserias morales. La sátira no va dirigida ni contra los nobles ni contra los clérigos.

degradada de este grupo social. Su planteamiento contrasta con la idealización de la realidad y el optimismo de *La gitanilla* de Cervantes. Por su parte, la caricatura de la gitana vieja guarda relación con las descripciones también deformadoras de la peregrina del *Persiles* y del clérigo cerbatana del *Buscón*. Aunque el gusto por la distorsión, el ingenio y los juegos conceptistas, comunes a las tres descripciones, cabría considerarlos más una manifestación del expresionismo artístico contemporáneo que el resultado de una influencia mutua.

El breve episodio de Leandro con el amo cordobés insiste en el tema recurrente de los celos. La escena es particularmente desoladora por el enfrentamiento violento de las dos mujeres y sus consecuencias, a pesar de las imágenes ocurrentes y chispeantes del narrador. Con esta escena Quintana expresa su percepción pesimista del mundo del hampa, cuyos dos principales bastiones son la irracionalidad y la violencia, aunque también el pesimismo trasciende el mundo de los bajos fondos. Sin ir más lejos, don Enrique se deja arrastrar por sus instintos más viles contra Aminta en varias ocasiones a pesar de su posición social. Pese a que Leandro imprime un tono jocoso a la narración, la finalidad de la escena es primordialmente moralizadora. El precepto clásico "enseñar deleitando" sostiene toda la invención de este cuadro costumbrista.

En el siguiente ambiente, de la mendicidad madrileña, se trasluce la huella de *Rinconete y Cortadillo*. Leandro ingresa en Madrid en una compañía de mendigos bastante organizada. Su referente bien puede ser la cofradía de ladrones de Monipodio, en la que entran los dos mozalbetes cervantinos. En el grupo de mendigos madrileños también hay un jefe, un archipobre apodado el *Miserable*, que es un maestro en las artes del engaño. La hermandad la constituyen "falsos pobres" dedicados a la estafa de personas piadosas y de buena condición. El acto de investidura de Leandro constituye la escena central del episodio, donde se combinan nuevamente la diversión y la moralización. A través de las exenciones y los privilegios de los vagabundos, Leandro hace una fuerte crítica al estilo de vida de este grupo de pícaros redomados[180]. Además de

[180] A pesar de las diferencias existentes entre ambos, es muy probable que Quintana tomara como fuente de este reglamento las ordenanzas del gremio de mendigos del *Guzmán de Alfarache* (ed. cit., I, pp. 388 y ss.). Edmund Cros

desenmascararlos, el narrador pretende advertir a los lectores acomodados de sus mañas y engaños para que no practiquen la caridad con ellos. Quintana no denuncia la indigencia, sino a los "falsos limosneros", ya que robando a los verdaderos pobres comenten mayor injusticia que los ladrones auténticos. El mensaje moral se inserta al final del episodio en la secuencia de transición al cuadro siguiente:

> Yo os aseguro, oh señores, como quien lo sabe de experiencia, que ningún delito hay mayor ni se castiga menos. Digo que no le hay mayor en materia de hurto, porque el que coge a un rico lo que tiene, quita su hacienda a quien por ventura le sobraba; mas estos −de los que fingen, hablo− hurtan su hacienda, que la limosna es hacienda de los pobres legítimos, a miserables que no pueden vivir sin ella. Veis aquí por donde viene a ser más grave la injusticia[181].

La indigencia era una realidad social en la época, debido especialmente a las guerras, la crisis económica y el desempleo. Las migraciones del campo a la ciudad, así como la vuelta de los mutilados de la guerra, supusieron un incremento del número de pobres, mendigos y vagabundos en las ciudades[182]. Algunos de ellos encontraron refugio en los hospitales y hospicios fundados para su atención; pero otros permanecieron abandonados en las calles, de la mano de Dios, dedicándose al pillaje más o menos organizado. Quintana debía de conocer bien a este sector de falsos mendigos que retrata en su novela, pues muchos de ellos se apostaban en las puertas de las iglesias a pedir limosnas y a estafar a los feligreses piadosos.

("*Contribution à l'etude des sources de "Guzmán de Alfarache"*, Montpellier, 1967, pp. 80-83 y 117-119) señala la presencia de pasajes similares en el *Liber vagatorum*, el tratado sobre vagabundos más antiguo compilado poco después de 1509. Estos estatutos tuvieron gran éxito en la literatura del siglo XVII y, entre otros autores, los recogen igualmente Cervantes y Lope de Vega.

[181] *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fol. 88.

[182] Sobre la cultura urbana del Barroco y sus principales consecuencias, vid. José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, cit., pp. 226-267.

El tono jocoso y humorístico constituye el aderezo principal de este episodio. De hecho, el falso mendigo describe el acto de investidura precisamente porque lo considera gracioso. Esta escena es una parodia burlesca de las típicas ceremonias de ingreso en una institución, cuyas principales fuentes pueden hallarse en *La segunda parte del Lazarillo* (1555)[183], *Rinconete y Cortadillo* (1613), *El culto graduado* de Castillo Solórzano (1626)[184] y el *Guzmán de Alfarache*.

Por último, Leandro abandona el mundo de la mendicidad para dedicarse a su verdadera vocación: el juego. Este entretenimiento de la infancia ("Era tan aficionado a los naipes que nunca nos apartábamos ellos de mi imaginación ni yo de su compañía"[185]) se convierte durante un tiempo en su profesión. Sin embargo, no todo son ganancias en el juego. Para recuperarse de las pérdidas, el personaje idea un ardid, que al final termina enredándose y culmina en el rapto de Feliciana el día de su boda. El relato analéptico de Leandro en la cárcel completa así uno de los hilos narrativos iniciales y explica el motivo de su ingreso en prisión.

Lo realmente importante de este relato es su pretensión moral, la cual encuentra varios cauces de expresión. En primer lugar, el narrativo, con el encarcelamiento de su protagonista en Salamanca. Leandro mismo admite su estado como un castigo divino por la suma de sus malas acciones. El otro cauce es verbal, ya que en diversas ocasiones se insiste en que no mejora de estado quien no cambia de costumbres, una idea que Quintana pudo tomar directamente de *El Buscón*[186]. Los cuatro cuadros del mundo marginal responden, en definitiva, a la máxima horaciana de

[183] La reunión del claustro para poner a prueba la sabiduría de Lázaro resulta ridícula en sí. La escena tiene como propósito escarnecer el sistema universitario (*Segunda parte del Lazarillo*, ed. Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 252 y ss.).

[184] La novela pertenece a la colección *Tardes entretenidas*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1908.

[185] *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fol. 83.

[186] El protagonista, al verse perseguido por la justicia en Sevilla, toma la determinación de pasar a las Indias con su amante Grajales, "a ver si, mudando mundo y tierra" mejoraba su suerte (*El Buscón*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2006, p. 308).

enseñar entreteniendo. Quintana aprovecha el dechado picaresco para amenizar, pero sobre todo para censurar las lacras morales de estos cuatro sectores sociales, especialmente el robo, la violencia, la codicia y el engaño.

En la novela hay que destacar sobre todo la influencia de *El Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Las dos obras comparten, entre otras cosas, la inserción de numerosas digresiones en la narración con un propósito didáctico-moralizante. El cruce entre lo picaresco y lo ascético en el *Guzmán*, según Valbuena Prat, responde a la estética de contrastes del Barroco[187], igual que la preponderancia de los contenidos morales sobre los recreativos constituye una manifestación del espíritu contrarreformista de la época.

Zimic, que también se hace eco de la influencia del *Guzmán* en la *Historia de Hipólito y Aminta*, establece, no obstante, diferencias en la emisión y perspectiva de los excursos. Así, en la novela de Mateo Alemán "el comentario moral es parte esencial de la experiencia del protagonista" mientras que en la historia de Quintana, según él, dependen del autor. Es posible admitir que la abundancia de comentarios en *Hipólito y Aminta* resulte cansina al lector y uniforme estilísticamente, pero no se puede aceptar que sean ajenas a las vivencias de los personajes y no se inserten a tenor de los hechos narrados, ya que en la novela de Quintana no existe una disociación entre la narración y la doctrina, bastante superpuestas en conjunto[188].

Además del *Guzmán*, también en la novela se percibe la huella de la *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, sobre todo por la superposición moral y narrativa. Entre las similitudes, en el episodio de Leandro late la actitud observadora del protagonista. Más que partícipe de la acción, el pícaro relata aquello que contempla: el

[187] Prólogo de la *Novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1966, V, pp. 159-160.

[188] Para Zimic ("Francisco de Quintana, un novelista olvidado", cit., p. 227), los comentarios también perjudican la unidad de la obra y ralentizan el tiempo del discurso.

comportamiento de los gitanos, los mendigos, las mujeres del rufián… Solo interviene en la acción al final de la aventura cuando trama y lleva a cabo el engaño a sus compinches.

En definitiva, el episodio de Leandro es un relato que, aun con sus diferencias, comparte algunos rasgos con las novelas picarescas, como son el carácter autobiográfico, la crítica social, el retrato de los espacios marginales y el propósito moral, igual que los tres hitos del género: el *Lazarillo*, el *Guzmán* y el *Buscón*[189]. Sorprenden, no obstante, algunos detalles en este episodio como, por ejemplo, la idealización del ambiente carcelario, donde los personajes nobles y de maneras caballerescas reciben trato de favor del alcaide, en contraste con las vejaciones y el maltrato físico de los restantes pícaros[190]. Pablos, sin ir más lejos, describe su paso por la cárcel en las circunstancias esperables: "Entré en la casa con la cara rozada de puros mojicones, y las espaldas algo mohínas de los varapalos"[191].

2.2.6. Por último, la novela de Quintana rinde también homenaje a las historias de cautivos, cuya tradición se remonta a las composiciones anónimas del Romancero. En el Siglo de Oro se produce el auge del género con una considerable aparición de relatos, la mayoría de ellas insertos en novelas más extensas. Cervantes parece ser el impulsor del género al intercalar una importante colección de episodios sobre cautivos en la *Galatea*, las *Novelas Ejemplares*, el *Persiles y Segismunda* o el *Quijote*. Otros autores, como Góngora, Lope de Vega o Castillo Solórzano, también sucumbieron a la moda: el primero escribiendo romances, el segundo, novelas (*Guzmán el Bravo*) y el tercero, relatos (*La ingratitud castigada* en *La quinta de Laura* o *La historia de Rugero y Madama Flor* en *Las harpías en Madrid*). El motivo también aflora en las novelas bizantinas de la época, como ocurre en *Angelia y Lucenrique*, donde los dos jóvenes sufren cautividad en Fez. El éxito del género de

[189] Aunque esta última novela no se publica hasta 1625, sus manuscritos circularon por los círculos literarios desde 1604, por lo que fue una obra muy conocida antes de llegar a la imprenta.

[190] Recuerda al trato caballeresco que recibe Abindarráez de don Rodrigo de Narváez, alcalde de Antequera y Álora.

[191] *El Buscón*, ed. cit., p. 256.

cautivos se debió tanto a la literaturización de una realidad social como al exotismo de su ambientación.

Todo el episodio de Hipólito y Aminta en Constantinopla presenta las dos características fundamentales del género: el desplazamiento de la acción a un país musulmán del Mediterráneo y la narración de las vicisitudes de los protagonistas durante su estancia en tierras musulmanas. En la novela se repiten, además, otros motivos distintivos de esta modalidad narrativa, tales como las circunstancias del apresamiento, la deferencia con el cautivo –aunque en este caso solo al principio– y el engaño en la huida. Como en todas las historias de cautivos, también el asunto religioso cobra una especial relevancia, y no sólo en el plano ideológico, sino también en el narrativo, ya que contribuye al avance de la acción. La abjuración y conversión de Alí, Lidora y Rezuán manifiesta, por su parte, el compromiso religioso del autor. De este modo, la ambientación oriental resulta no solo un tributo al género renacentista sino un recurso narrativo fundamental para el proselitismo religioso.

2.2.7. Cambiando de género, y a pesar de sus diferencias discursivas y de finalidad[192], en la *Historia de Hipólito y Aminta* se aprecian algunos vestigios del género dramático. Es indudable que el éxito de la nueva fórmula teatral, su amistad con el Fénix así como la lectura o asistencia a la representación de sus comedias influyeron de alguna manera en la incorporación de elementos de tipo escénico en su obra. La marca del teatro áureo en la ficción se percibe especialmente en el enredo de los nudos narrativos, donde se intrinca la acción, se acumulan los conflictos y el dinamismo domina la escena. Entre estos episodios de confusión y enredo puede destacarse el rapto de Feliciana en la venta, donde todos los elementos secuenciales contribuyen a la sensación de desorden y desconcierto, tales como el apagón de las luces, el desplome de la pared con el consiguiente estruendo, la caída de Hipólito –ridícula a

[192] Baquero Goyanes, siguiendo a Lope, señala como elemento común de la comedia y la novela el dar contento y gusto al pueblo; y, como rasgos diferenciales, las estructuras, técnicas y expresiones. Para Gracián, la similitud reside en el público que leía estas obras, los pajes y las doncellas de labor ("Comedia y novela en el siglo XVII", *Serta philologica in honorem Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, II, pp. 13-19).

pesar del tono empleado–, el gran alboroto en la estancia, etc., etc. La simultaneidad de acontecimientos, así como la rapidez y la complicación de los hechos, otorgan a la escena cierto toque dramático muy característico de las comedias lopescas.

Igualmente, presenta un sesgo cómico el movimiento en tropel de los villanos a la zaga de Hipólito en el discurso primero. La marcha confusa y desordenada les concede ese carácter ridículo y chusco de los personajes lerdos y bobos del teatro popular, en los que el atolondramiento, la ignorancia y estupidez constituyen sus principales señas de identidad. También en *Experiencias* existe una escena similar de tintes grotescos en el libro primero donde interviene un alcalde palurdo y necio. La caricatura manifiesta, en definitiva, el desprecio de Quintana por el mundo rural en contraste con su habitual *laudatio* urbana.

Otras escenas semejantes de enredo y confusión típicas del teatro contemporáneo se aprecian al final del discurso tercero, cuando tiene lugar el lance entre Alejandro e Hipólito, un enfrentamiento, por otra parte, escasamente verosímil y convincente. También puede advertirse en la intriga urdida en las fiestas de Alcalá, que culmina con fatales consecuencias. Este infortunio del protagonista guarda cierta similitud con el episodio de la posada durante el rapto de Feliciana. La caída al suelo por segunda vez desde un piso alto puede ser simplemente una casualidad narrativa[193] pero, conociendo la profundidad de su autor y continua finalidad moralizante, es posible entrever en esta circunstancia cierto sentido simbólico, ya que de alguna manera redunda en el concepto de fatalidad humana: la incapacidad del hombre de modificar su propio destino e incluso en la ironía del azar que hace tropezar al hombre dos veces en la misma piedra. En la vida todo es cíclico, repetitivo, igual que la estructura narrativa de las secuencias o la circularidad espacial. Una interpretación algo más peregrina, pero posible, es que el autor se refiera

[193] La caída de Hipólito al derrumbarse el muro de la posada es la primera de un sinfín de caídas posteriores, literales o figuradas. Este rasgo es propio de la comedia nueva, donde el motivo presentaba distintas formas: caída del caballo, del muro de la casa, en las aguas del río, en la sala de palacio… Vid. las *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. cit., p. 117.

con esta nueva caída a la inclinación connatural del hombre al pecado[194], a pesar del plano de superioridad moral de Hipólito.

El enredo escénico también se produce a las puertas de la posada en Alcalá, cuando los amigos de don Enrique hacen elucubraciones inauditas respecto a la identidad de Constanza y su primo, o en Salamanca, cuando Hipólito imagina las intenciones de Alejandro. De igual forma, presenta ribetes teatrales la escena en la que se reencuentran don Jerónimo y doña Ana tras el parto. La conformación dramática de la secuencia con su delimitación espaciotemporal, los paréntesis explicativos sobre las actitudes de los personajes, a modo de acotaciones, y el diálogo en estilo directo de los actantes contribuye a dilución de los límites discursivos.

A este tenor, en las entradas y salidas de los personajes en la isla Icaria también asoma cierto toque dramático. La isla es equiparable a un escenario teatral en el que los personajes hablan y actúan ante el lector-espectador. A este espacio se incorporan nuevos personajes que entran y salen del marco escénico, igual que un actor lo hace a las tablas. Los primeros en llegar a la cueva, tras Hipólito y Jacinto, son Marcela y Rezuán. Tras narrar sus episodios, Jacinto y Rezuán salen al mar para recuperar a Vitoria que se ha quedado en el bajel turco. Y, por último, regresan hasta allí nuevamente con la joven y don Juan. El reencuentro tiene lugar en el espacio-tablado de la gruta donde narran sus aventuras, a la vez que nos informan a través de analepsis completivas de todo lo sucedido fuera del marco de la isla en el mar. Caracteres análogos ofrecen las ventas y posadas donde se reencuentran los personajes y narran sus peripecias[195].

[194] Siguiendo la expresión popular de que "el hombre es el único animal que cae dos veces en la misma piedra".

[195] La posada posee un valor simbólico en el Barroco, ya que está relacionada con la *peregrinatio vitae*. Suele ser lugar de encuentro de los personajes y un espacio habitual para el relato de historias, caso de la venta de Juan Palomeque en *El Quijote*. En *Hipólito y Aminta*, los personajes se hospedan tanto en ventas de camino como en posadas de ciudades y es uno de los escenarios elegidos para la narración de historias, igual que la cárcel o la gruta de la isla Icaria.

Asimismo las apariciones y desapariciones de los personajes durante el trayecto de vuelta a Madrid en el discurso octavo trazan en la novela cierta pincelada dramática. Fulgencio, Aminta y don Carlos se encuentran fuera de escena: el primero, apostado en el camino para controlar al bando enemigo; los otros dos, en paradero desconocido. El camino es el marco de encuentro de todos los personajes: incluso Leonardo y Feliciana, después de seis discursos, se incorporan a la comitiva. El movimiento de los personajes, con sus apariciones, desapariciones, ausencias y reencuentros, asemeja la dinámica teatral con las continuas entradas y salidas de los personajes en escena. Para el profesor Gómez Canseco, la confluencia de géneros característica de la ficción en prosa emana de la tragicomedia, y concretamente de la *Celestina*, una obra que leyeron todos los autores del siglo XVI y que influyó en la forma, el estilo, los personajes y el argumento de buena parte de la literatura posterior[196]. Aunque no se puede hablar de concomitancias, aparte de la finalidad moralizante y algún detalle más, la *Historia de Hipólito y Aminta* está trazada estructuralmente como una sucesión de cuadros escénicos al estilo de la tragicomedia de Rojas con ambientaciones espacio temporales concretas, tales como la posada de Leonardo, la cárcel, Constantinopla o la isla Icaria.

Por último, los numerosos paréntesis insertos en la narración desempeñan una función similar a la de la acotación en el texto teatral, especialmente por indicar los gestos y movimientos de los personajes, como por ejemplo en los siguientes casos: "(a este tiempo se le caía a pedazos el corazón por los ojos desecho en cristalinas lágrimas)" (fol. 148); "y aún más que todos Leonardo (si bien encubierto)" (fol. 31v); "le dije (siempre con voz baja)" (fol. 46 v); "(aquí no pude detener, aunque con recato, la risa)" (fol. 86); "se llegó a ella (que aún se tenía cubiertos con la mano los ojos esperando la satisfacción de mi afrenta)" (fol. 109).

2.2.8. Respecto a las fuentes del material sapiencial, hay que subrayar primeramente como rasgo general la variedad tanto de las materias como de la procedencia. Quintana inserta reflexiones sobre

[196] Gómez Canseco, *El Quijote, de Miguel de Cervantes*, cit., p. 21.

cuestiones muy diversas: morales, filosóficas, teológicas, científicas, históricas, políticas, sociales e incluso estilísticas. Para refrendar su pensamiento, se apoya en las autoridades de los diversos campos del saber, con una especial atención a los filósofos y teólogos. Por las referencias y citas de los excursos, en la *Historia de Hipólito y Aminta* se aprecia la influencia de la *Biblia* en el uso de tópicos, tales como el *vanitas vanitatum* del *Eclesiastés*, la vida como valle de lágrimas de los *Salmos* o las referencias a las epístolas de San Pablo; los padres de la Iglesia, especialmente San Gregorio, San Jerónimo y San Dionisio; numerosos filósofos como Aristóteles, Epicuro, Séneca, Boecio o Santo Tomás; autores clásicos, sobre todo latinos, tales como Virgilio, Horacio, Ovidio, Cicerón, Quintiliano o Propercio; e historiadores como Plinio. Las fuentes de las reflexiones científicas resultan más imprecisas, sobre todo por la falta de referencias y su carácter indirecto. Solo el discurso de Aminta sobre las propiedades de la luz menciona explícitamente la referencia. Más limitado en conocimientos sobre asuntos científicos, Quintana debió de recurrir a los manuales existentes en la época sobre estas materias.

Dada su vasta formación, es probable que el autor leyera de primera mano muchos de los libros de donde extrajo las citas de la novela. Por sus estudios de filosofía y teología, debía de conocer bien la *Biblia*, los textos patrísticos, a los filósofos antiguos y escolásticos, y a autores clásicos como Séneca, Horacio o Cicerón. Aunque también, como la mayoría de sus contemporáneos, tenía encima de su escritorio libros de polianteas y colecciones de apotegmas[197].

La moda literaria de insertar digresiones y citas en las novelas, procedente del *Guzmán de Alfarache*, adquiere notable desarrollo en el primer tercio del siglo XVII como resultado del espíritu moralista y contrarreformista de la época. No se puede obviar tampoco al respecto la influencia del *Peregrino* de Lope en la novela. Quintana, además de adoptar el recurso, imita la técnica de iniciar cada discurso con una extensa reflexión sobre el tema que va a desarrollar a continuación. Las autoridades mencionadas en las ingresiones son, además, prácticamente las mismas: Aristóteles, Santo Tomás, Horacio, Cicerón y Séneca.

[197] Véase más arriba la nota 122.

2.2.9. Respecto a las fuentes de las composiciones líricas son tan variadas como su conformación. En los poemas alternan las estancias italianas –los sonetos y las octavas reales– con las estrofas populares castellanas –los romances, las cuartetas y las redondillas–; el tono elevado, grave y culto con el humilde, jocoso y sencillo; los asuntos amorosos, siguiendo los parámetros de la poesía cortesana castellana y el modelo italiano petrarquista, con otros temas de origen clásico (*Beatus ille*) y circunstanciales. Por último, en el conjunto merece una mención aparte el poema colofón sobre las fiestas de Santiago el Verde, tanto por la extensión como por el hibridismo temático y estilístico.

Las composiciones amorosas de tono elevado comparten tanto elementos del dechado culto cortesano-provenzal como de la poesía petrarquista y neoplatónica. Del primer movimiento el yo lírico adopta el vasallaje, la *religio amoris*, el tormento amoroso y la artificiosidad conceptual. Esta poesía provenzal llega a Castilla a mediados del siglo XIV después de pasar por el tamiz del *Dolce Stil Nuovo*, del que incorpora el tópico de la *donna angelicata*. La adaptación al nuevo contexto social, religioso y moral supone la incorporación de una serie de variantes, cuyas huellas se dejan ver en la nueva poesía. Así, por ejemplo, la amada no se muestra altiva, sino virtuosa, el galardón carece de connotación erótica y siempre existe un obstáculo en la relación. Los moldes métricos se amplían con la aparición de nuevos tipos de coplas y en el plano estilístico predominan la alegoría y el conceptismo. Las imágenes pertenecen primordialmente a los ámbitos militar y religioso, ya que el poeta concibe su amor como una batalla y como un calvario interior parecido al de Cristo. Todos estos rasgos afloran en las composiciones de *Hipólito y Aminta*, donde los amadores encumbran a sus damas, alaban su belleza, virtud y honestidad y las sirven con lealtad. Tampoco olvidan el secreto de orígenes medievales para no manchar su honor. Igualmente solicitan correspondencia amorosa y en su ausencia se lamentan de su estado. Pero en todos los poemas el amor es más espiritual que humano. En el plano estilístico, las composiciones de Quintana despuntan primordialmente por los juegos conceptuales, las paradojas, las antítesis y las alegorías.

Por otra parte, la influencia de la tendencia italiano-petrarquista resulta capital en los poemas. En el discurso primero, el narrador refiere

incluso la filiación del poema de Leonardo con la poesía de Petrarca: "Y así pudo percibir las estancias siguientes a imitación del Petrarca, en la canción que comienza: No produjo jamás cosa más bella"[198]. Para las composiciones de extracción italiana, Quintana emplea sobre todo las estancias y los sonetos, de igual modo que el maestro. Y el amor expresado es de conformación neoplatónica, con ciertos tintes místicos. De igual modo, el poeta analiza y expresa sus sentimientos íntimos y la naturaleza se conmueve ante el dolor del poeta en algún caso: "Estos montes que altivos / le dan al Tajo casa de aposento, / parece que están vivos, / pues repiten mis quejas por el viento, / que en pena tan crecida, / para sentir los montes tienen vida"[199]. El lenguaje también es más natural y directo y el yo lírico emplea las típicas metáforas petrarquistas, sobre todo las imágenes procedentes de los astros y la naturaleza, tales como estrella, sol, etc. Puede que Quintana conociera, si no completa, sí parte de la poesía del *Canzoniere* de Petrarca y de Garcilaso por las resonancias que deja en sus poemas. La huella del poeta toledano se manifiesta especialmente en las estancias que Hipólito canta en respuesta a los lamentos amorosos de Leonardo en el discurso primero, algunos de cuyos versos aparecen unas líneas más arriba.

Al lado de estas dos tendencias más destacadas, habría que subrayar también la impronta de la poesía clásica, manifiesta sobre todo en el poema del *Beatus ille* interpretado por Leonardo durante la celebración de sus nupcias con Feliciana. Por los ecos de la *Oda a la vida retirada*, además de leer a Horacio, Quintana debió de recrearse en las composiciones del poeta conquense[200].

[198] *Historia de Hipólito y Aminta*, ed. cit., fol. 15v. La inspiración del poema se encuentra en la canción CXXXV de la primera parte del Cancionero que comienza con el verso: "La más extraña cosa / que en extranjero clima existió nunca", ed. Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1989, vol. I, p. 483.

[199] *Ibíd.*, fol. 17v.

[200] Vid. los artículos de Begoña López Bueno, "*Beatus ille* y Lope (a vueltas con un "Cuán Bienaventurado")", *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 197-212, y Valentín Núñez Rivera, "Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento", en Begoña López Bueno (ed.), *La Elegía*, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 167-213.

Sólo en dos poemas asoma la influencia de la poesía popular. Uno, el romance amoroso que empieza con el verso "Después que de la cabaña", que trata sobre los celos desmedidos del pastor Bras. Y otro, una composición circunstancial, humorística, sobre la calle Mayor de Madrid el de la feria de San Miguel. Tanto el carácter de los personajes, el metro empleado –el romance–, como el tono jocoso emparentan ambas composiciones con la poesía tradicional española. Sus principales afluentes son los romances y letrillas de los poetas contemporáneos, así como la poesía popular del teatro de Lope.

La última composición de la novela, la más extensa, es una *Descripción de la fiesta de Santiago el Verde* en el Sotillo durante el primer fin de semana de mayo[201]. Su principal rasgo es el cruce de tendencias, consistente en la alternancia de tonos jocosos y graves, la combinación de discursos narrativos y descriptivos, el empleo de la octava real italiana, la inserción de escenas costumbristas, la variedad de asuntos y las alusiones mitológicas, entre otros rasgos. El poema resulta, en definitiva, una miscelánea de elementos muy diversos, para la que se pudo inspirar en la comedia cortesana de Lope *Fiesta de Santiago el Verde*, a pesar de las diferencias discursiva y temática[202].

2.2.10. Por último, no puede soslayarse el parentesco que tienen las dos novelas de Quintana. Aparte de establecer una continuidad creativa en su producción novelística, *Experiencias de amor y fortuna*

[201] La fiesta de Santiago *el Verde*, de larga tradición en Madrid, se celebraba cada primero de mayo en una isla del Manzanares para festejar a los santos San Felipe y Santiago el Menor. Se empezó a conocer como la romería de Santiago *el Verde* para distinguirla de la festividad de Santiago el Apóstol, y porque coincidía con la fecha en que comenzaban a verdear los árboles. Era la romería de los Austrias, como prueban las octavas que le dedica Quintana a la familia reinante al final del poema. La coincidencia de la muerte de Felipe IV, el 1 de mayo de 1665, con la celebración de la romería supuso su traslado al 15 de mayo, concurrente con la festividad de san Isidro. La romería es descrita también por Lope en la comedia *Fiesta de Santiago el Verde* y mencionada por Quevedo en la *Perinola*. Góngora le dedica una letrilla burlesca "No vayas, Gil, al Sotillo", ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1988, pp. 146-148.

[202] Vid. Elsa Graciela Fiadino, "El juego festivo en Santiago el Verde de Lope de Vega", http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_057.pdf.

constituye el modelo o referente más directo de la *Historia de Hipólito y Aminta*. Cruz Casado califica las dos novelas como "dos narraciones bastante parecidas"[203], fundamentándose tanto en la fábula como en la estructura compositiva. Entre otros rasgos comunes, destaca la caracterización de los dos protagonistas, el espíritu caballeresco, las aventuras peregrinas, los cautiverios en tierra árabe, los comienzos *in medias res*, la interpolación de historias secundarias y la inserción de composiciones poéticas o de numerosas digresiones. Pero mantienen también diferencias notables como, por ejemplo, las desemejanzas entre Laura y doña Clara o Aminta y el desenlace de las cuatro historias amorosas principales[204]. Sin embargo, aparte de estos motivos existe un rasgo que trasciende todo el material narrativo y establece un puente de unión entre las dos novelas, como resulta el propósito moralizador. Quintana pretende en ambas obras el aleccionamiento religioso y moral de los lectores, ampliando de esta manera el público formado por los fieles que asisten a las celebraciones religiosas. La literatura se instituye así en un medio de refuerzo y fijación de los mensajes predicados en las homilías.

Aparte de estos rasgos, las dos novelas comparten una misma filosofía de la existencia, con nociones y tópicos comunes, como la pugna en el binomio fortuna-providencia, la condición pecaminosa del hombre, la vida como valle de lágrimas o la *peregrinatio* ascética. También en las dos novelas existen planteamientos amorosos análogos, una misma percepción de la mujer y una similar concepción maniquea de los personajes. Todos estos rasgos establecen una línea invisible entre las dos novelas, de tal forma que La *Historia de Hipólito y Aminta* constituye una extensión del proyecto iniciado en *Experiencias*.

Concluyendo, Quintana aprovecha, como la mayoría de los escritores de la época, todos los materiales de la tradición literaria. Adopta del caudal narrativo las aportaciones de las colecciones de cuentos, especialmente el marco escénico para la inserción de historias, y elementos de todos los veneros novelísticos, sobre todo de los dechados

[203] *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, ed. cit., p. 416.

[204] Nos referimos a las relaciones amorosas de Feniso con Laura y doña María, por un lado; e Hipólito con doña Clara y Aminta, por otro.

bizantino, cortesano, sentimental, de caballerías, pastoril y picaresco; inserta del ámbito sapiencial, el legado de los libros de anécdotas, refranes y apotegmas; imita del género dramático algunos de sus recursos, primordialmente el dinamismo; y recoge de la cantera poética, todos los aportes de la poesía culta y popular. Su producción novelística resulta, en definitiva, un compendio bien armonizado de todas las tendencias existentes en el Siglo de Oro, a las que a su vez imprime un sello narrativo personal fácil de reconocer.

BIBLIOGRAFÍA

1.FUENTES PRIMARIAS

Ágreda y Vargas, Diego de, *Novelas morales*, Valencia, Felipe, Pincinali, 1620.

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, 2007-2009.

Castillo Solórzano, Alonso de, *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, Madrid, Luis Sánchez, 1627.

—— *Los alivios de Casandra*, Barcelona, Imprenta de Jaime Romeo, 1640.

—— *La quinta de Laura*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Matías de Lizau, 1649.

—— *Tardes entretenidas*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1908.

—— *Jornadas alegres*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909.

—— *Las harpías de Madrid y coche de las estafas*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1985.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003.

—— , *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, Crítica, 2001.

Contreras, Jerónimo de, *Selva de aventuras*, Palencia, Simancas, 2005.

El caballero Zifar, ed. Cristina González, Madrid, Cátedra, 1993.

Góngora, Luis de, *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1988.

Heliodoro, *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, ed. Emilio Crespo Güemes Madrid, Gredos, 1979.

Novelas cortas del siglo XVII, ed. Rafael Bonilla Cerezo, Madrid, Cátedra, 2010.

Núñez de Reinoso, Alonso, *Historia de Los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, ed. José Jiménez Ruiz, Málaga, Universidad de Málaga, 1997.

Petrarca, *El Cancionero*, ed. Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1989, 2 vols.

Quevedo, Francisco de, *El Buscón*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2006.

Rojas Villandrando, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1972.

San Pedro, Diego de, *Cárcel de amor*, ed. Carmen Parrilla, Barcelona, Crítica, 1995.

Segunda parte del Lazarillo, ed. Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1988.

Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.

Tacio, Aquiles, *Dafnis y Cloe. Leucipa y Clitofonte*, ed. Mª Luz Prieto, Madrid, Akal, 1999.

—— *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.

— *Fiestas de Denia*, ed. Mª Gracia Profeti, Florencia, Alinea Editrice, 2004.

Timoneda, Juan, *El Patrañuelo*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1978.

2.FUENTES SECUNDARIAS

Álvarez de Baena, Joseph Antonio, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, Madrid, Oficina de Benito Cano, 1789-1790, 2 vols.

Avalle-Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974.

Baquero Escudero, Ana L., "La novela griega: proyección de un género en la narrativa española", RILCE, 4 (1990), pp. 19-42.

Baquero Goyanes, Mariano, "Comedia y novela en el siglo XVII", en *Serta philologica in honorem Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 13-29.

Bataillón, Marcel, *Erasmo y España*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1950.

Bravo-Villasante, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, SGEL, 1976.

Brunet, Jacques Charles, *Nouvelles Bibliographiques Recherches* París, Chez Silvestre, 1834, III.

Carilla, Emilio, "La novela bizantina en España", *Revista de Filología española*, 49 (1966), pp. 235-236.

Caro Baroja, Julio, *Las formas complejas de la vida religiosa en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Sarpe, 1978.

Céspedes y Meneses, Gonzalo de, *El español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, ed. Cayetano Rosell, Biblioteca de Autores Españoles, 1946, p. 271.

Chenot, Beatriz, "Vie madrilène et roman byzantin dans l'oeuvre de Francisco de Quintana", en M. Chevalier, *Traditions populaires et difusión de la culture en Espagne (XVI-XVII siècles)*, Burdeos, Presses Universitaires, 1982, pp. 131-148.

Cotarelo y Valledor, Armando, *Las jornadas del Cardenal*, Madrid, 1944.

Cruz Casado, Antonio, *"Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique": un libro de aventuras inédito*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1989.

"Secuelas del *Persiles*", *AIH*, Actas XII (1995), tomo II, p. 147.

Colón Calderón, Isabel, *Engaños de mujeres y desengaños de los hombres*, *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, Ámsterdam, Rodopi, 8 (1989), pp. 111-124.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Tirso de Molina. Investigaciones bio-bibliográficas*, Madrid, Imprenta de Enrique Rubiños, 1893.

Cros, Edmond, *Contribution à l'etude des sources de "Guzmán de Alfarache"*, Montpellier, 1967.

Deffis de Calvo, Emilia, *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Eunsa, Barañaín (Navarra), 1999.

Fernández Mosquera, Santiago, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamerica/Vervuert, 2006.

Ferreras Tascón Juan Ignacio, *La novela en España. Historia, estudios y ensayos*, Madrid, Laberinto, 2009, tomo II.

Fiadino, Elsa Graciela, "El juego festivo en *Santiago el Verde* de Lope de Vega", http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_057.pdf.

García Gual, Carlos, "Menéndez Pelayo y sus estudios sobre las novelas griegas y latinas, antes y en sus orígenes de la novela", en Raquel Gutiérrez Sebatián y Borja Rodríguez Gutiérrez (dirs.), *Orígenes de la novela. Estudios*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2007.

Gauna, Felipe de, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, Valencia, 1926, 2 vols.

Gómez Canseco, Luis, *El Quijote, de Miguel de Cervantes*, Madrid, Síntesis, 2005.

Gómez Ranera, Alejandro, (*Compendio de la historia de España desde su origen hasta el reinado de doña Isabel II*, Madrid, Imprenta Alejandro Gómez Fuentenebro, 1863.

González de Amezúa, Agustín, "Formación y elementos de la novela cortesana", en *Discurso de recepción pública en la Real Academia Española*, Madrid, Tip. de Archivos, 1929, reimpreso en *Opúsculos histórico literarios*, Madrid, CSIC, 1951, vol. I, pp. 194-279.

González Mas, Ezequiel, *Historia de la literatura española*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989, vol. 3, p. 405.

González Rovira, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996**.**

Infantes, Víctor, *Del libro áureo*, Madrid, Biblioteca Litterae Calambur, 2006.

Jovellanos, Melchor Gaspar de**,** *Obras publicadas e inéditas*, ed. Cándido Nocedal, Madrid, Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 2, 1859.

Márquez Villanueva, Francisco, "Bonifacio y Dorotea: Mateo Alemán y la novela burguesa", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Providence, 1983)*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 59-88.

Lepe García, Mª Rocío, "El hibridismo genérico en *La quinta de Laura* de Castillo Solórzano I y II: la impronta bizantina y sentimental", *Etiópicas*, Universidad de Huelva, 4 (2008), pp. 21-76 y 89-130.

—— *Historia de Hipólito y Aminta de Francisco de Quintana: estudio y edición crítica*, director Valentín Núñez Rivera, Universidad de Huelva, 2013.

López Bueno, Begoña, "*Beatus ille* y Lope (a vueltas con un "Cuán Bienaventurado")", *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 197-212.

López Grigera, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.

Lozano-Renieblas Isabel, "Los relatos orales del *Persiles*", *Bulletin of the Cervantes Society of América,* 22 (2002), pp. 111-126.

Morell Torrademé, Mª Pineda, *Estudio de la obra narrativa de Alonso Castillo Solórzano*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2002.

Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1990.

Núñez Rivera, José Valentín, "Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento", en Begoña López Bueno, *La Elegía*, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 167-213.

Parker, Alexander, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.

Pfandl, Ludwig, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, trad. Jorge Rubio, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933.

Profeti, María Gracia, Fiestas de Denia, con apostillas históricas de B. J. García García, Florencia, Alinea Editrice, 2004.

Ruiz, Pedro, "Entre el orden y la novedad: el cambio de siglo", en *Historia de la literatura española: el siglo del arte nuevo (1598-1691)*, en José-Carlos Mainer (dir.), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 2010, vol. 3.

Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel, *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1988.

—— y Javier GUIJARRO CEBALLOS, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados*, Madrid, Eneida; Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007.

Ticknor, George, *History of Spanish literature*, Boston, Ticknor and Fields, 1851.

Trabado Cabado, José Manuel, *Poética y pragmática del discurso lírico. El Cancionero pastoril de La Galatea*, Madrid, CSIC, 2001.

Val, Joaquín del, "La novela española en el siglo XVII", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas* dirigida por Guillermo Díaz-Plaja, ed. cit., p. LXXIV.

Valbuena Prat, Ángel, *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1966.

Vilanova, Antonio, "El peregrino andante en el Persiles de Cervantes", en *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 326-409.

Villanueva, "Historias fabulosas y novelas", en *Ocios de españoles emigrados*, 1825.

Zimic, Stanislav, "Francisco de Quintana: un novelista olvidado", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 51 (1975), pp. 169-229.

MOTIVOS NEOESTOICOS EN *EL MUNDO POR DE DENTRO*, DE FRANCISCO DE QUEVEDO

RUBÉN MAILLO-POZO

STATE UNIVERSITY OF NEW YORK, NEW PALTZ

En las primeras décadas del siglo XVII aparecieron numerosas traducciones de Séneca que fueron ofrecidas como fuentes válidas para el desarrollo de una ética individual y política[1]. El contenido de estas obras se consideraba de gran utilidad para cualquier cristiano, y se daba además especial relieve a la cercanía entre la filosofía moral del cordobés y el cristianismo dogmático de la época. No obstante, todas aquellas nociones que no se ajustaban estrictamente a la doctrina cristiana fueron adaptadas o, según los casos, eliminadas sin ningún pudor. También la figura de Epicteto cobró un renovado interés por aquellas fechas. La primera traducción de su *Manual* la llevó a cabo Francisco Sánchez de las Brozas, y más adelante fue Gonzalo Correas quien lo tradujo destacando la estrecha similitud de las enseñanzas allí contenidas con las de los Santos Evangelios y ofreciendo el texto pagano como un buen ejemplo para los lectores cristianos[2].

España no permaneció aislada durante el siglo XVI, con lo que las ideas procedentes de toda Europa cruzaron las fronteras y se fueron incorporando para enriquecer las líneas de pensamiento autóctonas. Así, en los últimos años de la centuria y las primeras décadas del XVII, la figura de Justo Lipsio se consolidó como uno de los principales modelos a imitar por parte de los humanistas de la época. Los postulados del flamenco fueron asimilados muy pronto en la Península porque los eruditos españoles leyeron sus tratados, sus traducciones y sus

[1] Sirvan de ejemplo las traducciones de Gaspar Ruiz Montiano, *Espejo de bienhechores y agradecidos* (Barcelona, 1606); Juan Melio de Sande, *Doctrina moral de las epistolas que Luzio Anneo Seneca escrivio a Luzilio* (Madrid, 1612); o Pedro Fernández Navarrete, *Siete libros de Luzio Anneo Seneca* (Madrid, 1627).

[2] Francisco Sánchez de las Brozas, *Doctrina del estoico Filosofo Epicteto, que se llama comúnmente Enchiridion* (Salamanca, 1600); Gonzalo Correas, *El Enkiriridion de Epikteto, i la Tabla de Kebes, filosofos estoicos…* (Salamanca, 1630).

comentarios de autores clásicos con una gran disposición: dos de sus tratados más importantes, *De constantia* (1584) y *Politicorum libri sex* (1589), fueron traducidos y publicados con una inmediatez sorprendente. Más aún, los corresponsales españoles de Justo Lipsio estuvieron al tanto de sus reflexiones y conocieron de primera mano su labor en torno al legado de la filosofía estoica y su aplicación positiva en el nuevo contexto cristiano europeo[3].

Quevedo, humanista cristiano en ciernes[4], decidió desde muy temprano adscribirse a la corriente liderada por Justo Lipsio. Leyó todos los textos lipsianos que tuvo a su alcance, tanto en traducciones al castellano como en ediciones originales[5], e incluso se atrevió a escribir un par de cartas latinas que fueron correspondidas por su admirado maestro[6]. No cabe duda de que, aparte de la gran influencia que tuvieron los escritos del flamenco en el pensamiento de nuestro autor, el breve intercambio epistolar supuso una motivación extraordinaria para Quevedo, quien, tras recibir el espaldarazo de una de las mayores figuras del humanismo europeo, no dejó de trabajar en la asimilación y la difusión del ideario neoestoico, ya fuera mediante la realización de traducciones o ediciones, ya fuera a través de su propia obra de creación literaria o doctrinal.

Como en el caso de la mayoría de los moralistas de la época, la razón que llevó a Quevedo a escribir sus obras doctrinales fue el propósito de unir la filosofía de la Stoa y la doctrina cristiana de una manera firme y

[3] Alejandro Ramírez, *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles,* Madrid, Castalia, 1966.

[4] Sagrario López Poza, "Quevedo, humanista cristiano", en Lía Schwartz y Antonio Carreira, coords., *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 59-81.

[5] Nos interesa destacar aquí dos textos fundamentales: "La *Manuductio ad stoicam philosophiam* ofrecía una introducción miscelánea al estoicismo, en la que Lipsio describía la filosofía pre-estoica y estoica, los principios de su ética y una revisión de las 'paradoxa'. La *Physiologia stoicorum* resumía los fundamentos de la física y moral de la Stoa. Junto con su edición comentada de Séneca de 1605, ambas obras constituían una reconstrucción de la filosofía estoica, para la que Lipsio se basó, fundamentalmente, en el estoicismo cristiano de la época imperial." (Lía Schwartz, "Justo Lipsio en Quevedo: neoestoicismo, política y sátira", en Werner Thomas y Robert A. Verdonk, eds., *Encuentros en Flandes*, Leuven, Leuven University Press/Presses Universitaires de Louvain, 2000, p. 238).

[6] *Vid.* Ramírez, *Op. cit.,* pp. 387-394, 400-405, 411-415.

sólida. Se trataba de una pretensión heredada del humanismo tardío y que se convirtió en un objetivo común al neoestoicismo europeo de manera que, una vez que se establecía el vínculo, el estoicismo pasaba a ser una filosofía en su mayor parte aceptable para un cristiano, excepción hecha, claro está, de las cuestiones relativas a la apatía y al suicidio. No obstante, Quevedo fue un poco más allá y se atrevió no sólo a derivar la filosofía estoica del Antiguo Testamento, sino a defender que la fuente principal a partir de la cual Epicteto había desarrollado las ideas esenciales del *Encheiridion* había sido, sin discusión, el *Libro de Job*.

Los estudiosos destacan la influencia de Justo Lipsio en las obras doctrinales de nuestro autor y apenas hacen referencia a la huella que imprimió en sus obras literarias. La causa la encontramos en la separación tajante que se suele establecer entre ambos tipos de producción, que son investigados de manera prácticamente independiente. Pero las constantes ideológicas compartidas son innegables, con lo que la división que acabamos de apuntar carece de sentido. Los textos deben ser leídos como parte de un conjunto, como reflejo particular de unos valores continuamente reiterados, sobre todo en el caso de las producciones contemporáneas donde se aprecia una relación intertextual más que evidente.

Podemos afirmar, sin miedo a equivocarnos, que el pensamiento de la Stoa está presente en toda la producción doctrinal de Francisco de Quevedo; es decir, que el neoestoicismo se mantiene de principio a fin en sus escritos filosófico-morales[7]. Lo que nos interesa destacar aquí es que en sus sátiras también encontramos motivos y temas recurrentes que apoyan la continuidad del ideario neoestoico y que refuerzan el carácter unitario de toda su obra.

[7] Esta idea ya fue propuesta y defendida con éxito por Henry Ettinghausen (1972), quien ofrecía una visión alternativa a la tesis previa de Karl Alfred Blüher (1969) según la cual "la relación de Quevedo con la Stoa se fue modificando con los años. … Aquel estoicismo, alimentado en las fuentes del Humanismo declinante, que caracterizó su primera y media época creadora, se resuelve, al fin, a partir más o menos de 1635, en un pensar puramente cristiano." (*Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Madrid: Gredos, 1983, pp. 427-428). El libro de Ettinghausen (*Francisco de Quevedo and the Neostoic movement*, Oxford, Oxford University Press, 1972) ha sido traducido recientemente al castellano (*Quevedo neoestoico*, Navarra, EUNSA, 2009).

Este hecho no niega la posibilidad de establecer diversas etapas en el quehacer intelectual de Francisco de Quevedo; etapas bien definidas que, como es lógico, estarán condicionadas por su propio devenir personal. La periodización que ofrecemos a continuación se ajusta bastante bien a las oscilaciones vitales de nuestro autor. Una primera fase, de 1609 a 1613, que llega hasta el momento en que Quevedo decide implicarse de forma activa en la vida política del país y se marcha a Italia como ministro sin cartera al servicio del duque de Osuna. Un segundo momento, en torno a 1632, cuando su nombre aparece en el *Index* de libros prohibidos[8] y decide intensificar la publicación de obras serias que proyecten una imagen personal digna de respeto y que mitiguen los ataques furibundos de sus detractores[9]. Y por último, los años en que permanece recluido en San Marcos de León, entre 1639 y 1643. Las circunstancias vitales son diferentes en cada uno de estos periodos, por lo que el tratamiento de la materia estoica también es diferente; pero esa materia se mantiene constante en toda la producción, evolucionando de una manera particular, esto es, afianzando cada vez más su dependencia respecto de la doctrina cristiana más ortodoxa.

La huella de Justo Lipsio en el pensamiento de Quevedo es incuestionable, pero no fue la única influencia productiva. Su contacto con el movimiento neoestoico fue más amplio y tuvo acceso a las obras de los grandes pensadores del panorama europeo, como Guillaumme du Vair, Gaspar Scioppio o Michele de Montaigne. En el ámbito español cultivó diversas amistades y en mayor o menor medida se relacionó con don Manuel Sarmiento de Mendoza, Luis Carrillo y Sotomayor, Juan Eusebio Nieremberg, Juan Francisco Fernández de Heredia, Juan Pablo Mártir Rizo, Jusepe González de Salas, Tamayo de Vargas, etc.

No sabemos si Quevedo conoció personalmente a Francisco Sánchez de las Brozas, cuyo *Manual* de Epicteto constituye el primer testimonio de la difusión del estoicismo en España y cuya figura

[8] *Novus index librorum prohibitorum et expurgatorum* (Sevilla, 1632).

[9] Es entonces cuando aparece la *Doctrina moral del conocimiento propio y del desengaño de las cosas ajenas*, publicada en 1630, y que conocerá una versión revisada, más cristianizada, con el título de *La cuna y la sepultura* de 1634. En 1635 salen a la luz sus traducciones de Epicteto y el pseudo-Phocylides, a las que debemos añadir *De remediis fortuitorum*, publicada en 1638. *Virtud militante* apareció póstumamente en 1651, aunque las fechas de composición se establecen entre 1634 y 1636.

representa la transición entre el erasmismo declinante y el humanismo de finales del XVI. El Brocense difundió las ideas de Erasmo a través de sus propias obras y esto supuso una mediación esencial para los escritores del siglo XVII. Es importante recordar que el legado de Erasmo no se perdió con la llegada del movimiento contrarreformista sino que, muy al contrario, gran parte de su labor tuvo resonancia y continuidad tanto en el humanismo moral de los jesuitas como en el movimiento neoestoico emergente que se extendió por toda Europa. Quevedo, educado en el seno de los jesuitas y declarado admirador de Justo Lipsio y de El Brocense, absorbió de forma directa o indirecta lo primordial de las ideas erasmistas filtradas por sus predecesores.

La labor llevada a cabo por el humanismo racionalista abonó sin duda el terreno para el desarrollo de una moral autónoma basada en la razón, sobre la que más tarde se asentó la propuesta neoestoica de la necesidad de una ética individual y de una ética política que funcionaran de manera complementaria[10]. A los humanistas se les debe también la recuperación del género de la sátira como medio efectivo para educar a las elites dirigentes y divulgar esa moral autónoma —ya que, a diferencia de las obras doctrinales, la sátira era un discurso más cercano al lector, un discurso que cualquier persona medianamente instruida podía comprender y asimilar sin mayores dificultades. Lo que se pretendía, en última instancia, era que el aprendizaje y el conocimiento adquirido por el individuo se llevara a la práctica, se concretara en la acción, tanto personal como político-social.

Para la recuperación de la sátira como género resultaron decisivos los trabajos de dos grandes figuras como Erasmo de Rotterdam y Justo Lipsio, que ejercieron de mediadores entre los autores clásicos y los eruditos contemporáneos. Ellos fueron quienes retomaron las obras de Luciano, Horacio, Persio y Juvenal para adaptarlas a la realidad de su tiempo y criticar los vicios y las malas costumbres a partir de modelos literarios prestigiosos. Quevedo sigue la misma senda, y no cabe duda de que cuando escribe su *Sueño* en 1605 continúa la línea marcada por el

[10] Recuérdese, por ejemplo, que "*De constantia… in publicis malis* desarrolla una teoría moral que sustenta la conducta recomendada al individuo como ente social y político. Paralelamente a esa ética individual, Lipsio preparó en su tratado complementario [*Politicorum*], una teoría de la vida política conectada con al existencia del individuo, que permitiría justificar el funcionamiento del estado absoluto en el siglo XVII." (Schwartz, *art. cit.,* p. 240).

Somnium de Justo Lipsio (1581) y la de otros textos importantes de humanistas españoles, como el *Somnium* de Juan Maldonado (1532) o el *Somnium Vivis* de Juan Luis Vives (1520)[11].

Los *Sueños* de Quevedo conforman un ciclo[12]. Las fechas de composición de cada uno de los sueños las conocemos gracias a las dedicatorias del propio autor. Es posible que el primero surgiera de forma independiente, pero en el resto de los casos queda clara la idea de conjunto, tal y como revelan los prólogos que encabezan cada pieza y que hacen referencia a los textos precedentes[13]. La unidad de estas composiciones queda reforzada, además, por el uso de la sátira como género, por el empleo del estilo jocoserio, por la utilización del sueño como recurso estructurante y por la reiteración de figuras y motivos que llegaron a formar parte del imaginario colectivo de la época. La voz satírica siempre afirma que va a decir verdades, pero lo que en realidad se ofrece es un esquema ético que quiere ser ampliamente divulgado[14].

[11] En cuanto a las fuentes clásicas, debemos tener en cuenta el *Sueño o El gallo* de Luciano y dos antecedentes fundamentales: el sueño escatológico de Er, contenido en la *República* de Platón, y el *Somnium Scipionis* de Cicerón — recordemos, además, que el *Somnium Vivis* se ofrece como introducción al texto ciceroniano.

[12] "El sueño del Juicio Final", "El alguacil endemoniado", el "Sueño del Infierno", "El mundo por de dentro" y el "Sueño de la Muerte" integran los *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo,* Barcelona, Esteban Liberos, 1627. Todas las citas de *Los sueños* que aparecen en nuestro trabajo proceden de Francisco de Quevedo, *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1999. Véase también Alfonso Rey, dir., *Francisco de Quevedo*. *Obras completas en prosa,* 4 vols., Madrid, Castalia, 2003-2010.

[13] "Yo pues, como uno destos, y no de los peores ignorantes, no contento con haber soñado el *Juicio* ni haber endemoniado un alguacil, y últimamente escrito *El infierno*, agora salgo sin ton y sin son (pero no importa, que esto no es bailar) con *El mundo por de dentro*. Si te agradare y pareciere bien agradécelo a lo poco que sabes, pues de tan mala cosa te contentas; y si te pareciere malo, culpa mi ignorancia en escribirlo y la tuya en esperar otra cosa de mí. Dios te libre, lector, de prólogos largos y de malos epítetos." ("El mundo por de dentro", pp. 272-273).

[14] "—Mi hábito y traje dice que soy hombre de bien y amigo de decir verdades, en lo roto y poco medrado; y lo peor que tu vida tiene es no haberme visto la cara hasta ahora. Yo soy el Desengaño; estos rasgones de la ropa son de los tirones que dan de mí los que dicen en el mundo que me quieren, y estos

Hasta la edición impresa de 1627 los *Sueños* tan sólo circularon de forma manuscrita, por lo que a partir de esa fecha debemos considerar dos tradiciones diferentes: la de los textos manuscritos previos y la de los nuevos textos impresos; recordemos, además, que estos últimos se difundieron en tres estadios consecutivos con sus respectivas variaciones: *Sueños y discursos, Desvelos soñolientos* y *Juguetes de la niñez*[15]. Nuestro estudio se centra en "El mundo por de dentro", que forma parte de la edición 'princeps' de los *Sueños y discursos*, concretamente del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid R 8771.

Tras la dedicatoria de "El mundo por de dentro" al duque de Osuna, Quevedo escribe un prólogo 'Al lector…' que, a pesar de su dimensión paródica, nos sitúa ya en unas coordenadas filosófico-morales que preludian las líneas de pensamiento desarrolladas en el texto posterior. El escepticismo que caracteriza el prólogo deja paso a un discurso que se mueve esencialmente dentro del ámbito del neoestoicismo cristiano del siglo XVII.

Dicho discurso comienza con la intervención directa de una voz satírica en primera persona. Se trata de un Yo que desde el principio se presenta a sí mismo, sin ningún reparo, abandonado a los deleites mundanos, vencido por los apetitos y voluntariamente entregado a los pecados capitales. En su deambular por este mundo deleitoso, el Yo se

---

cardenales del rostro, estos golpes y coces me dan en llegando, porque vine y porque me vaya, que en el mundo todos decís que queréis desengaño, y en teniéndole, unos os desesperáis, otros maldecís a quien os le dio, y los más corteses no le creéis. Si tú quieres, hijo, ver el mundo, ven conmigo, que yo te llevaré a la calle mayor, que es a donde salen todas las figuras, y allí verás juntos los que por aquí van divididos sin cansarte; yo te enseñaré el mundo como es, que tú no alcanzas a ver sino lo que parece." ("El mundo por de dentro", pp. 275-276).

[15] La secuencia exacta de las ediciones es la siguiente: (i) *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo*, Barcelona, Esteban Liberos, 1627; *Sueños y discursos...* Valencia, Juan Bautista Marzal, 1627; *Sueños y discursos...* Zaragoza, Pedro Cabarte, 1627. (ii) *Desvelos soñolientos y verdades soñadas,* Zaragoza, Pedro Vergés, 1627; *Sueños o desvelos soñolientos*, Barcelona, Pedro Lacaballería, 1628. (iii) *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1631.

topa con la figura alegórica del Desengaño quien, generoso, se ofrece como guía para mostrarle el mundo como es y no como parece ser. Juntos dirigen sus pasos a la calle mayor de mundo, espacio alegórico que recibe el nombre de Hipocresía, para ver desde una posición privilegiada la serie de figuras que desfilan ante sus ojos. La hipocresía será, precisamente, el eje vertebrador del discurso, puesto que el motivo estoico del desengaño se fundamenta, sobre todo, en el desenmascaramiento de las falsas apariencias de las que se sirve la hipocresía.

El primer ataque se dirige contra una serie de figuras representativas de los diferentes estamentos sociales de la época: el sastre, el hidalgo, el caballero, el señor y el grande aparentan ser lo que no son. A ellos les sigue una brillante enumeración que ilustra la falsedad de diversos tipos sociales y morales, una falsedad basada en la hipocresía de la palabra, del lenguaje cotidiano, que encubre tras los nombres aquello que las cosas son en realidad.

Como sátira barroca que es, "El mundo por de dentro" no se caracteriza por una estructura simétrica y equilibrada. Pero esto no quiere decir que el texto carezca de una coherencia interna o no tenga una estructura definida y bien medida por el autor. En el párrafo introductorio y en los siguientes, Quevedo nos ofrece un buen ramillete de motivos neoestoicos y diversas consideraciones en torno a la hipocresía que vinculan el discurso con la doctrina cristiana. Grosso modo, podemos decir que la base doctrinal se concentra en la primera parte del texto, mientras que la segunda aporta una serie de episodios a modo de 'exempla' que ilustran a la perfección el contenido filosófico-moral precedente. Así, una vez llegados a la calle mayor, se suceden cinco escenas en las que el Desengaño quita la máscara de las falsas apariencias que impiden al Yo ver la realidad tal como es. La lógica interna de dichas escenas es muy similar y responde a un mismo patrón compositivo: (i) El Yo describe una escena —un entierro, los lamentos de una viuda, el paseo de un rico en su carroza, la persecución de un delincuente por parte de un alguacil o la admiración colectiva de una mujer hermosa. (ii) El Yo inicia el diálogo con una valoración (errónea) de todo cuanto acaba de ver. (iii) El Desengaño quita la máscara de las apariencias y revela lo que se oculta tras ellas.

Casi todos los estudiosos coinciden en señalar el carácter incompleto del discurso, que finaliza de forma bastante abrupta. Esta sensación la reafirma el hecho de que el autor, en *Juguetes de la niñez*, añadiera una conclusión que cerraba la sátira de una manera más adecuada. A nuestro modo de ver, en cambio, el final de *Sueños y*

discursos es un final meditado por el autor y de cuya brusquedad él era plenamente consciente. Las últimas líneas ofrecen un cierre contundente que no puede dejar al lector indiferente. Sin duda, cumplen a la perfección con su función satírica; nos pintan la última de las figuras negativas con tal crudeza que la vituperación nos deja inmóviles, paralizados, tras leer las palabras con las que el Desengaño sella el discurso[16].

El discurso propiamente dicho se abre con un amplio monólogo enunciado por un Yo satírico que se presenta a sí mismo como un sujeto digno de reprehensión:

> Es nuestro deseo siempre peregrino en las cosas desta vida, y así, con vana solicitud anda de unas en otras sin saber hallar patria ni descanso; aliméntase de la variedad y diviértese con ella; tiene por ejercicio el apetito, y este nace de la ignorancia de las cosas, pues si las conociera cuando cudicioso y desalentado las busca, así las aborreciera como cuando arrepentido las desprecia. Y es de considerar la fuerza grande que tiene, pues promete y persuade tanta hermosura en los deleites y gustos, lo cual dura solo en la pretensión de ellos, porque en llegando cualquiera a ser poseedor es juntamente descontento. El mundo, que a nuestro deseo sabe la condición, para lisonjearla, pónese delante mudable y vario, porque la novedad y diferencia es el afeite con que más nos atrae. Con esto acaricia nuestros deseos, llévalos tras sí, y ellos a nosotros. Sea por todas las experiencias mi suceso, pues cuando más apurado me había de tener el conocimiento destas cosas, me hallé todo en poder de la confusión, poseído de la vanidad de tal manera que en la gran población del mundo, perdido ya, corría donde tras la hermosura me llevaban los ojos y adonde tras la conversación los amigos, de una calle en otra, hecho fábula de todos; y en lugar de desear salida al laberinto, procuraba que se me alargase el engaño. Ya por la calle de la ira descompuesto seguía las pendencias pisando sangre y heridas; ya por la de la gula veía responder a los brindis turbados. Al fin, de una calle en otra andaba (siendo infinitas) de tal manera confuso que la admiración aun no dejaba sentido para el cansancio, cuando, llamado de voces descompuestas y tirado porfiadamente del

[16] Además, el nuevo tratamiento (más despreciativo) que se le da a la figura del Desengaño en el fragmento añadido en *Juguetes* desvirtúa el sentido del texto y debilita la importancia del contenido moral de la obra. Queda reforzada la dimensión cómica de la sátira, pero la voz que abandera las ideas neoestoicas pierde toda su autoridad.

> manteo, volví la cabeza. Era un viejo venerable en sus canas, maltratado, roto por mil partes el vestido y pisado; no por eso ridículo, antes severo y digno de respeto. ("El mundo por de dentro", pp. 273-274).

Para la elaboración de este fragmento, Quevedo tiene como referencia el *Encheiridion* de Epicteto, obra que él mismo tradujo al castellano y que recoge las instrucciones sobre la manera correcta de apetecer y evitar. La 'opinión', es decir, la valoración errónea de las cosas, y las apetencias equivocadas que ella suscita provocan afectos que perturban la tranquilidad del alma (ya sea el apetito, el deseo; o la congoja, el miedo). Como la Stoa, Quevedo reduce el origen de los afectos a una falsa apreciación de las cosas, a una 'opinión'. El 'examen' de las causas que hacen un objeto apetecible destruye la valoración errónea que provoca un afecto, como puede ser el de la ira o el de la gula. Lo que importa es el uso correcto del entendimiento, el uso correcto de la razón; es decir, el análisis cuidadoso de las representaciones que se nos ofrecen.

En su primera intervención, la figura alegórica del Desengaño se dirige cabalmente al Yo satírico, el cual acaba de imprecarle por su incómoda presencia:

> —Ni te estorbo ni te invidio lo que deseo, antes te tengo lástima. ¿Tú por ventura sabes lo que vale un día? ¿Entiendes de cuánto precio es una hora? ¿Has examinado el valor del tiempo? Cierto es que no, pues así, alegre, le dejas pasar hurtado de la hora que fugitiva y secreta te lleva preciosísimo robo. ¿Quién te ha dicho que lo que ya fue volverá cuando lo hayas menester si le llamares? Dime, ¿has visto algunas pisadas de los días? No por cierto, que ellos solo vuelven la cabeza a reírse y burlarse de los que así los dejaron pasar. Sábete que la muerte y ellos están eslabonados y en una cadena, y que cuando más caminan los días que van delante de ti, tiran hacia ti y te acercan a la muerte, que quizá la aguardas y es ya llegada, y según vives, antes será pasada que creída. Por necio tengo al que toda la vida se muere de miedo que se ha de morir y por malo al que vive tan sin miedo della como si no la hubiese, que este lo viene a temer cuando lo padece, y embarazado con el temor, ni halla remedio a la vida ni consuelo a su fin. Cuerdo es solo el que vive cada día como quien cada día y cada hora puede morir. ("El mundo por de dentro", pp. 274-275).

Sus palabras reflejan la influencia capital del pensamiento de Séneca en relación con el tema de la muerte. Lo que más atrae a Quevedo es la trabazón indisoluble de la vida y de la muerte, el conocido topos del 'cotidie morimur', que se repite de manera reiterada en las obras del filósofo cordobés. El hombre no se encuentra por primera vez con la muerte cuando muere, sino que ya está presente desde el momento mismo del nacimiento. La vida está marcada por la muerte desde el inicio. La muerte es inexorable y el vivir es un continuo morir que desemboca en la desaparición definitiva. El Desengaño comienza su tarea de destruir apariencias llamando la atención sobre la fugacidad del tiempo y la permanente cercanía de la muerte. Con Séneca, Quevedo acentúa la brevedad de la vida, la inherencia de la muerte en la vida y la paradoja de morir de miedo a morir: 'Stultitia est timore mortis mori' (*Ep. ad Luc*. 70, 8)[17].

[17] En "El alguacil endemoniado", al hablar de la figura del pobre se nos dice: "Estos son los que verdaderamente viven bien y mueren mejor. ¿Cuál de vosotros sabe estimar el tiempo y poner precio al día, sabiendo que todo lo que pasó lo tiene la muerte en su poder, y gobierna lo presente y aguarda todo lo porvenir, como todos ellos?" (pp. 167-168). Y en el "Sueño de la Muerte" leemos: "lo que llamáis morir es acabar de morir y lo que llamáis nacer es empezar a morir y lo que llamáis vivir es morir viviendo" (pp. 328-329). Los poemas de Quevedo ofrecen también una gran cantidad de motivos concomitantes, de hecho, alguno de sus versos llama la atención por la semejanza que guarda con ciertas frases de "El mundo por de dentro": "El tiempo, que ni vuelve ni tropieza, / en horas fugitivas la devana; / y, en errado anhelar, siempre tirana, / la Fortuna fatiga su flaqueza." (*OP* 4, vv.5-8); "Huye sin percibirse, lento, el día, / y la hora secreta y recatada / con silencio se acerca, y, despreciada, / lleva tras sí la edad lozana mía." (*OP* 6, vv.1-4); "Como el que, divertido, el mar navega, / y, sin moverse, vuela con el viento, / y antes que piense en acercarse, llega." (*OP* 11, vv.12-14); "Éste no sé cuándo vendrá; confío / que ha de tardar, y es ya quizá llegado, / y antes será pasado que creído." (*OP* 39, vv.9-11). Podemos recordar también otras composiciones que inciden en el mismo sentido: "¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?" (*OP* 2); "¡Fue sueño ayer, mañana será tierra!" (*OP* 3); "Vivir es caminar breve jornada" (*OP* 11); "Cuando me vuelvo atrás a ver los años" (*OP* 21); "Todo tras sí lo lleva el año breve" (*OP* 30); "¡Cómo de entre mis manos te resbalas!" (*OP* 31); "Bien te veo correr, tiempo ligero" (*OP* 39); diversos fragmentos del "Sermón estoico de censura moral", etc. Los ejemplos son numerosísimos porque los motivos neoestoicos son un componente esencial de la poesía moral de Francisco de Quevedo. Todos los versos y los poemas citados

El hombre tiende a gozar de la vida presente cuanto puede y a posponer el arrepentimiento para más adelante, asunto éste que también interesó en buena medida a Lucio Anneo Séneca, quien nos advierte del error que supone dejar para el último momento el necesario cambio de conducta: debemos hacer lo posible por llevar una vida virtuosa porque la muerte puede llegar en cualquier instante, cuando menos la esperemos, y no es conveniente dedicar tan sólo la última parte de nuestras vidas a seguir el camino recto de la virtud. Es en este ámbito de pensamiento donde cobra pleno sentido el escepticismo que articula las líneas introductorias de "El mundo por de dentro". En el prólogo al discurso se destaca la idea de que 'nada se sabe', afirmación que se apoya en la autoridad de Metrodoro Chío y, sobre todo, de Francisco Sánchez, filósofo portugués cuya obra *Quod nihil scitur* (Lyon, 1581) era bien conocida por Francisco de Quevedo. Posiblemente, lo que más le interesaba a nuestro autor no era tanto la teoría del conocimiento que derivaba del escepticismo como las consecuencias morales que surgían de tal incapacidad. De lo que no cabe duda es que el prólogo está conectado con el resto del discurso y que debe tener un sentido más allá del mero juego retórico. La clave no la encontramos de forma explícita en el texto de los *Sueños*, sino en la obra doctrinal que plantea la cuestión y que esclarece el sentido de las palabras de "El mundo por de dentro", *La cuna y la sepultura*[18]. El hombre sólo accede a la verdad, a Dios, tras la muerte

---

proceden de Francisco de Quevedo, *Obra poética*, 3 vols., ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1971.

[18] "Sospecharían mejor en las cosas que tú, y estarían en la menos dañosa opinión; pero otra cosa no le es concedida al hombre, porque la sabiduría verdadera está en la verdad, y la verdad es una sola, y esa verdad una es Dios solo, que por eso le llaman Dios verdadero; y fuera dél, todo es opinión y los más cuerdos sospechan.

Así, debes tener por cierto que la primera lección que lee la sabiduría al hombre es en el día de su muerte, y que cuando muere empieza a aprender, y que sólo entonces está el alma capaz de dotrina, pues se desnuda en el cuerpo de la rudeza y de las tinieblas y ignorancia deste mundo. Trabajosa cosa es la muerte, pero docta." (Francisco de Quevedo, *Obras completas*, 2 vols., ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1945, p. 1077 a).

"Preguntarásme que, supuesto esto, cuál es la cosa que un hombre ha de procurar aprender. (No me parece que el trabajo y el estudio del hombre se logrará en nada, fuera de la consideración y ejercicio de las virtudes, que es sólo lo que a un hombre pertenece): procurar persuadirte a amar la muerte, a

física; hasta ese momento sólo podemos sospechar la verdad, no conocerla. Así que lo más importante en esta vida perecedera es seguir el camino de la virtud, un camino propugnado por el neoestoicismo cristiano, cuyo ideario nos ofrece un modelo de conducta moral, individual y social.

En el siglo XVII todavía era habitual llamar la atención de los hombres con referencias continuas a la posibilidad de 'morir de repente', con lo que se perdía la oportunidad del arrepentimiento y de la enmienda de la conducta. Esta idea también fue recogida por Séneca en su momento, pero no para reforzarla sino para rebatirla. Nadie puede morir de repente porque el hombre sabe que es mortal y todo cuanto le rodea se lo recuerda constantemente. Quevedo no pasa por alto esta cuestión, y en el "Sueño del Infierno" se muestra en total acuerdo con las palabras del filósofo cordobés[19].

No obstante, al lado de las meditaciones pesimistas de Séneca sobre la muerte, Quevedo ofrece también argumentos de origen estoico para combatir y vencer el miedo que ésta provoca, en los que el punto de partida lo constituye aquella regla básica de Epicteto según la cual lo que nos angustia no son las cosas, sino sólo las representaciones erróneas que

---

despreciar la vida, a conocer tu flaqueza y la vanidad de las cosas que fuera de aquel solo Señor son; pues sólo el buen uso de todas, ordenado a aquel fin, está a tu cargo." (Astrana Marín, *ed. cit.*, p. 1077 b).

[19] "—Mentís —dijo un diablo—, que ningún hombre muere de repente, y de descuidado y divertido sí. ¿Cómo puede morir de repente quien dende que nace vee que va corriendo por la vida y lleva consigo la muerte? ¿Qué otra cosa veis en el mundo sino entierros, muertos y sepulturas? ¿Qué otra cosa oís en los púlpitos y leéis en los libros? ¿A qué volvéis los ojos que no os acuerde de la muerte? Vuestro vestido que se gasta, la casa que se cae, el muro que se envejece, y hasta el sueño cada día os acuerda de la muerte retratándola en sí. ¿Pues cómo puede haber hombre que se muera de repente en el mundo, si siempre lo andan avisando tantas cosas? No os habéis de llamar, no, gente que murió de repente, sino gente que murió incrédula de que podía morir así, sabiendo con cuán secretos pies entra la muerte en la mayor mocedad, y que en una misma hora en dar bien y mal suele ser madre y madrastra." ("Sueño del Infierno", pp. 208-209). Incidiendo en este motivo, a nadie escapa que el poema que mejor ilustra estas consideraciones es el Salmo XVII de *Un Heráclito cristiano*, "Miré los muros de la patria mía" (*OP* 29).

de ellas nos formamos[20]. En esta misma línea, la de acabar con el infundado temor a la desaparición, Quevedo nos ofrece una particular imagen de la Muerte en la figura alegórica del sueño homónimo, personificación completamente alejada ya de las representaciones macabras derivadas de las Danzas de la Muerte medievales.

En definitiva, podemos afirmar que en las obras literarias de Quevedo el acento recae siempre en el acto de arrancar la máscara a las ilusiones, en el desengaño; ese mismo desengaño que aparece representado alegóricamente en "El mundo por de dentro". El conocimiento de la valoración errónea de las cosas, el paso de 'engaño' a 'desengaño', se hace realidad dentro de la órbita de la doctrina estoica sobre la 'opinión'. El concepto de 'desengaño' en Quevedo es, por naturaleza, estoico.

Una vez asentada la base doctrinal que sustenta el discurso literario, Quevedo recurre a la sátira de 'tipos' sociales y morales para elaborar una diatriba en contra de la hipocresía como paradigma del fingimiento y del engaño premeditado. En la visión de "El mundo por de dentro", la calle mayor recibe el explícito nombre de Hipocresía; en ella los hipócritas fingen, se esfuerzan por parecer lo que no son. Ninguno de ellos es lo que parece ser (excepto el rey): el sastre, el hidalgo, el caballero, el señor, el grande; son figuras a las que después se añaden las del mentecato, los niños o los viejos hipócritas de barbas. A todos ellos debemos sumar, por otra parte, los 'nombres de las cosas', que en absoluto son lo que se llaman. Es decir: el nombre es un parecer, no un ser; los nombres son en esencia mentirosos —desde el zapatero de viejo

[20] En la traducción del *Encheiridion* que realizó el propio Quevedo podemos leer: "CAPÍTULO VIII. *Que de nuestros espantos y turbaciones no tienen la culpa las cosas, sino las opiniones que de ellas tenemos. Da las quejas por señal de ignorancia, o de principiante.* No son las cosas mismas / las que al hombre alborotan y le espantan, / sino las opiniones engañosas / que tiene el hombre de las mismas cosas:/ como se ve en la muerte, / que, si con luz de la verdad se advierte, / no es molesta por sí, que, si lo fuera, / a Sócrates molesta pareciera. / Son en la muerte duras, / cuando necios tememos padecella, / las opiniones que tenemos de ella; / y siendo esto en la muerte verdad clara, / que es la más formidable y espantosa, / lo propio has de juzgar de cualquier cosa." (Francisco de Quevedo, *Obras completas*, 2 vols., ed. Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 790b-791a).

hasta el practicante, de la pícara al escribano. Incluso los 'pecados' son hipócritas... En definitiva, todo el 'hombre' es hipocresía[21].

La crítica consustancial a la sátira viene acompañada de reflexiones filosófico-morales acordes con el neoestoicismo que se apoyan en la autoridad bíblica del Antiguo Testamento, sobre todo en las ideas reveladas en el *Libro de Job*. Quevedo confirma en el texto sagrado que la voluntad apetece lo malo bajo 'razón de bien'; que para pecar no es suficiente la 'representación' del pecado, sino que es preciso el 'consentimiento de la voluntad'; y que para pecar, además, ni siquiera es necesaria la 'ejecución' del pecado capital. Dicho de otro modo: en el origen del pecado está el engaño, la apariencia de lo que no se es. Y el hipócrita es el peor de todos los pecadores, como ilustra la autorizada escritura de Job.

Los motivos del desengaño, del conocimiento de los bienes propios y ajenos, de la fugacidad del tiempo, de la presencia constante de la muerte y del temor a la desaparición, aparecen constantemente en las reflexiones filosófico-morales de Francisco de Quevedo. No sólo en "El mundo por de dentro", sino también en el resto de los *Sueños*, en sus sátiras en prosa, en su poesía, y cómo no, en sus obras doctrinales, sobre

[21] En este sentido, podemos recordar también la descripción del licenciado calabrés que aparece en "El alguacil endemoniado": "¿Qué me canso? Este, señor, era uno de los que Cristo llamó sepulcros hermosos por de fuera, blanqueados y llenos de molduras, y por de dentro pudrición y gusanos, fingiendo en lo exterior honestidad, siendo en lo interior del alma disoluto y de muy ancha y rasgada conciencia. Era, en buen romance, hipócrita, embeleco vivo, mentira con alma y fábula con voz." (p. 143). Más adelante, en el mismo *Sueño*, leemos: "Vi una senda por donde iban muchos hombres de la misma suerte que los buenos, y desde lejos parecía que iban con ellos mismos; y llegado que hube vi que iban entre nosotros. Estos me dijeron que eran los hipócritas, gente en quien la penitencia, el ayuno, la mortificación, que en otros son mercancía del cielo, es noviciado del Infierno. ... Al fin conocí que iban estos arrebozados para nosotros, mas para los ojos eternos, que abiertos sobre todos juzgan el secreto más oscuro de los retiramientos del alma, no tienen máscara." (pp. 177-178). Para un estudio comparativo de la figura del hipócrita en las sátiras de Quevedo y Luciano de Samósata, véase Margherita Morreale, "Luciano y Quevedo: la humanidad condenada", en Lía Schwartz, ed., *Las sátiras de Quevedo y su recepción*, Antología Crítica Virtual (2004), http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/morreale.htm [Consulta: 3 de septiembre de 2013].

todo en *La cuna y la sepultura*, que fue compuesta por las mismas fechas que el discurso que ha originado el presente estudio. El neoestoicismo cristiano está presente en todos sus escritos desde el comienzo, lo que manifiesta una temprana adscripción al movimiento que dominaba el pensamiento europeo de la época. Se trataba de una doctrina que no sólo ofrecía un consuelo y unos modelos de conducta válidos, sino que también abogaba por la aplicación práctica de su ideario y por la difusión de sus principios básicos en niveles socio-culturales elevados. Esta es la razón por la que nuestro autor emprende la tarea de fijar por escrito el conocimiento que él mismo ha adquirido a través del estudio y hacerlo así accesible al resto de sus semejantes (social, política y culturalmente hablando, por supuesto). Sus traducciones de autores clásicos y sus tratados filosóficos y morales son capitales en este sentido; pero más lo son, si cabe, las creaciones literarias en las que deposita buena parte de las ideas asimiladas de fuentes bíblicas, estoicas y neoestoicas. Lo que demuestra este trabajo es que Francisco de Quevedo llevó a la práctica sus conocimientos desde el inicio, desde sus obras literarias más tempranas, diseminando motivos neoestoicos en todas sus composiciones con una precocidad nada habitual en los autores del Barroco.

RESEÑAS

Fuensanta Garrido Domené

Jaime Galbarro García

Elena Cano Turrión

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo

Carlos Collantes

Margarita García Candeira

Mercedes Blanco, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, CEEH, Madrid, 2012, 443 págs.

Fuensanta Garrido Domené
Universidad de Huelva

La pretensión general de este libro no es sino la de presentar las *Soledades* como respuesta a la demanda de poema heroico concebido como transmisor de virtudes de todo tipo, problema sin duda perentorio de la literatura en Italia y en España desde mediados del siglo XVI y comienzos del XVII. Así, partiendo de la concepción de «demanda» como «búsqueda infinita de algo que tiene supremo valor», Mercedes Blanco identifica y presenta al lector una serie de afinidades poco exploradas de las *Soledades* con el género épico, en general, y con la tradición de la poesía en su modalidad más prestigiosa y prestigiada, en particular, una modalidad que hunde sus cimientos en Homero, atraviesa la tradición latina y desemboca en la *Jerusalén conquistada* de Torquato Tasso. La originalidad, por tanto, de esta magnífica monografía, con apenas existencia de antecedentes y paralelos en la crítica anterior, se refleja en su autenticidad y singularidad como *sphragís* de su autora[1].

Con un total de doce capítulos, además de otros epígrafes que los abrazan, este excelente estudio concebido para investigadores, aunque no exento de atractivos para un público interesado en la poesía gongorina y en su crítica literaria, pone en conexión la obra del poeta andaluz con las de Pontano, Poliziano, Sannazaro, Ariosto y el ya mencionado Torquato Tasso, con el telón de fondo de la épica clásica y de las lecturas que de Homero se hicieron en época renacentista. Gracias a esta obra, confiamos en que este aspecto de los estudios gongorinos estimule el ingenio y las perspectivas de nuevas y futuras indagaciones.

Tras los pertinentes agradecimientos y advertencia por parte de la autora, la Introducción a esta monografía, lejos de mantener el modelo programático propio de estudios paralelos antiguos y clásicos, pone de

[1] Unos meses antes apareció el libro de Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012, donde se sientan algunas bases preliminares sobre la poesía barroca, Góngora y sus *Soledades*, que ahora se desarrollan en esta obra.

manifiesto el *status quaestionis* histórico, literario y personal de esta faceta gongorina como molde de las *Soledades*, en cuya composición y teorización el poeta andaluz no pudo obviar el influjo de Tasso, entre otros. La imitación heurística que Góngora brinda al italiano, más libre y creativa, provocó en él un tratamiento de la poesía con una apariencia de descuido, disfrazando el respeto y el cuidado. Retoma, así, la idea general del modelo, sin mantener sus detalles, y lo supera al ser más breve y complejo, más osado y menos morboso.

Con todo, las circunstancias históricas y sociopolíticas vividas en tiempos de Góngora, impregnadas por una melancólica añoranza fruto de la decadencia y desencanto de una gloriosa época pasada, salpicaron igualmente las *Soledades* de una nostalgia por la epopeya. En consecuencia, pese al pesimismo afectado por el *pathos* retórico y pese al influjo de autores como Tácito, Séneca o Lucano, un joven Góngora tuvo el capricho de componer una epopeya o, cuanto menos, un vasto escrito de tipo horaciano o pindárico en honor a la victoria sobre Inglaterra. En él, además de ser manifiesto el tópico de la *recusatio* y de reconocer a Virgilio, a Horacio y a Propercio como moldeadores del género, se vislumbran ciertos factores favorables que bien pudieran justificar la singular concepción de las *Soledades*.

Aunque las *Soledades* han sobrevivido como una pareja de textos que prosiguen una sola narración, fueron pensadas para ser cuatro. La innegable influencia de las *Silvae* de Angelo Poliziano en la concepción, por parte de Góngora, de estos versos no soluciona, según la autora, la identificación del problemático género creado por el poeta andaluz. De hecho, parece ser que Góngora transformó radicalmente en sus *Soledades* no solo el concepto de «silva» forjado por el poeta italiano, de corte clásico en métrica, contenido e intención, sino también el fraguado en la Academia de Granada. La respuesta de la autora a esta preclara falta de adscripción genérica se halla en una perspectiva histórica distinta, de donde se entreve, en la composición de las *Soledades*, una solución más que original.

A lo largo de los capítulos que comprenden esta obra se va desentrañando la verdadera intencionalidad de su autora, que no es sino la de ensayar hasta qué punto la hipótesis sirve para explicar el porqué y el cómo de las *Soledades*, una composición única en la que se cuestionan la fábula y el suspense narrativo-dramático, dos de los pilares fundamentales del poema heroico heredado y concebido por entonces como tal.

Sin embargo, con el fin de sobrepasar las fronteras de la *imitatio* y de alcanzar y expresar una visión política acorde con la experiencia histórica del autor y de sus contemporáneos, Góngora destinó la *Canción de la toma de Larache* y el *Panegírico al duque de Lerma* a reflejar un tema abiertamente heroico en el que estaban en juego la defensa y predominio español de los territorios meridionales de España, en el caso de aquél, y una *poikilía*, a modo clásico, de épica, proselitismo político y discurso retórico de ceremonia y aparato, en este último.

Como preludio al estudio de las *Soledades*, la autora considera en el primer capítulo de este libro, «Batallas y canciones en Marruecos», la *Oda o canción a la toma de Larache*, un texto anterior tenido como embrión de su nuevo estilo. Esta obra de índole lírica y laudatoria celebra la victoria sobre esta ciudad fortificada en la costa atlántica de Marruecos y la consecuente detención de la expansión colonial holandesa, adoptando para ello la canción pindárica, un modelo de composición por él conocido y ya cultivado por Fernando de Herrera. Pese a la identificación de estos versos como canción heroica que comenta, para celebrarlo o deplorarlo, un acontecimiento relativamente reciente de vasta resonancia, su contenido se ajusta al sentido horaciano de temática panegírica, moral y política. De ahí, la repulsa del cortesano y decoroso Virgilio y la afinidad y predilección por Homero, en cuyas solemnes epopeyas los actos bélicos de los héroes son dignamente justificados en virtud de la defensa de la esposa, de sus posesiones, de la venganza de un agravio o de la adquisición de un botín. A diferencia de Fernando de Herrera, Góngora presenta en esta composición un heroísmo de cariz político, una victoria acorde con la tradición épica pagana y, en definitiva, un texto más monumental, masivo, estentóreo y perentorio. Sin embargo, comparte con aquél tanto la forma métrica como el simbolismo animal en el juego de metáforas, si bien en nuestro autor dicha alusión está más apegada al motivo clásico y mítico propio de la poesía latina de Virgilio, Lucano, Estacio y Claudiano, y no a una referencia bíblica, como hiciera Herrera. La voluntad gongorina manifiesta en estos versos, como luego lo será en las *Soledades*, es glorificar la prudencia y no la violencia, así como dorar con el prestigio de lo heroico las artes y las actividades de la paz. Por eso, la autora acepta la denominación de «epopeya de la paz» para las *Soledades*, a la manera de las *Etiópicas* de Heliodoro, siempre y cuando se elimine la exigencia de una intriga ilustre en el sentido clásico de la expresión. Sin embargo, este matiz se cuestionará y analizará más profusamente en el capítulo siguiente.

Efectivamente, en el segundo apartado de este estudio, «Guerra de plumas en la frontera de lo heroico», Mercedes Blanco aborda el aspecto de la censura de la oscuridad que circunda la composición de las *Soledades*, adoptando para ello un método comparatista. De esta suerte, para Francisco Fernández de Córdoba, uno de los panegiristas de Góngora, la base de la cuestión central de la polémica gongorina se hallaba, ante todo, en la dificultad de identificar un estilo ya existente en el que se presuponía una adecuación con el ambiente rústico de la obra y, ulteriormente, en el reparo de justificar dicho estilo si no era en virtud del furor e intrepidez capaz de llevar al poeta a lo grande y sublime. Como respuesta a los detractores de Góngora, que negaban la capacidad de grandeza a las *Soledades*, el abad de Rute se propuso demostrar, en un personalmente complicado esfuerzo, que estos versos exigían o, al menos, admitían la grandeza por su argumento, temas, diseño, estructura y, en fin, por su género. Sin embargo, dado que su oscuridad era censurable por tratar asuntos ordinarios no presumiblemente amoldados a lo sublime del estilo, y en vista de la identificación, por parte del abate, de estos versos gongorinos como bucólicos o líricos, aunque de materia humilde, se vio en la obligación de refutar este aspecto como pago a una promesa hecha al poeta, amparándose en la máxima *ut pictura, poesis*. Por su parte, para Pedro Díaz de Ribas, pese a la aparente falta de solidez en su aseveración impresa *ad marginem*, las *Soledades* trataban un asunto grave en género heroico, lo que no implicaba calificar esta obra como poema heroico. De hecho, vista la falta de acuerdo unánime en lo que a la cuestión terminológica se refiere, en España se aceptó por grave y heroico todo escrito en verso que ponderara la dignidad del poder y acrecentara la gravedad y majestad o carisma de personas públicas, históricas o fabulosas, que aspiraran a merecer la cualidad de héroe. De ahí, la aplicación de la expresión «epopeya de la paz» a las *Soledades* de manera análoga a como hiciera Jean Chapelain, defensor del *Adone* de Giambattista Marino, una de las obras maestras del Barroco europeo. Sin embargo, aunque la autora reconoce las *Soledades* como escrito épico y heroico por su carácter narrativo y grandeza y por la extrañeza de su concepción y ejecución, aspectos en pugna con el ambiente rústico manifiesto y con la ausencia de peligros y proezas, sugiere cierta defensa de la idea de exaltación de la paz como algo grandioso. Por ello, tales propiedades combinadas en este escrito son presentadas al lector con el habilísimo juego de la elocuencia heroica propia de los poetas de elevada talla, hombres divinos y magos del verbo. De esta suerte, amén de las no pocas alusiones virgilianas de la *Eneida* y de las *Geórgicas*, así como de diversos versos de Horacio, de Claudiano, de Lucrecio o de Epicuro, el

estilo y el lenguaje empleados por el poeta andaluz son únicos en la composición de sus *Soledades*, donde no solo rompe con la práctica de asociar la narración al suspense, sino que se adhiere a una serenidad digna de los dioses. De esta manera, Góngora intenta, desde otra lengua y otra cultura, la armonía entre la máxima libertad y el máximo orden que persigue y logra el estilo singular de Virgilio. A lo largo de los siguientes capítulos, la autora analiza diversas manifestaciones de la evidente audacia heroica de nuestro poeta.

De esta suerte, las páginas del tercer capítulo, «Cruzados y cazadores», analizan la dedicatoria al duque de Lerma al comienzo de las *Soledades*, pensada y redactada de manera similar a como hiciera Torquato Tasso en el inicio de su *Jerusalén liberada*. A diferencia del italiano, el andaluz muestra al lector una imagen del duque muy alejada del personaje destinado a acometer alguna empresa gloriosa. Su héroe es el peregrino errante, carente de logros y nombre; un doble del poeta que brinda sus versos al duque y con el que el propio poeta se califica a sí mismo. Por otra parte, tampoco el poeta atribuye a su mecenas ninguna tarea a realizar ni ninguna campaña a la que consagrarse, restando interés a sus virtudes y resaltando su posición cercana a la figura real de carácter sacro. La confirmación de esta ausencia de finalidad tradicionalmente «épica» se refleja en la sola imagen gongorina del duque como cazador, una actividad propia y digna de un grande, no como hacedor y principal de una causa imperial y religiosa. De ahí, que este retrato gongorino del duque, cuya fuente bien pudo haberla encontrado Góngora en los versos de tema panegírico y cinegético de la obra de Claudiano, fuera motivo de pugna literaria entre los defensores y los detractores del poeta. Sin embargo, la *imitatio* y consecuente homenaje que nuestro poeta brinda a Claudiano, su autor predilecto, no consiste en un calco ni en un centón, sino en la selección y mezcolanza de este texto con otro muchos. La abstracción, en definitiva, de la grandiosa meta colectiva que plantea la fábula épica de signo guerrero implica la supresión de todo impedimento y la exclusión de una posible alternativa a la epopeya o a cualquier otro género paralelo o afín.

Dicha consecuencia y su análisis y justificación es el argumento del capítulo cuarto, «Contra Aristóteles. Una narración sin fábula», donde la autora se propone mostrar que el quehacer de Góngora en las *Soledades* constituye la negación metódica de la epopeya y del género medieval y renacentista del romance caballeresco en prosa o en verso, e incluso de la novela, entendida ésta como relato que supone algún tipo de riesgo para los personajes. El método gongorino para lograr una repulsa tal consiste

en rechazar todo elemento propio de la fábula aristotélica, renunciando, así, al componente primordial del suspense y al suspense como cualidad que lo hace placentero, sin suprimir la índole narrativa del texto. Para ello nuestro poeta evita las historias intercaladas o digresiones, priva al personaje principal de todo proyecto e intención más allá de la necesidad o de la satisfacción inmediatas, silencia rasgos individuales de los demás personajes o evita conflictos que los disgreguen y, en fin, suprime los nombres propios para los referentes de la narración, salvo en un único pasaje de la *Soledad segunda*, un fragmento hasta la fecha poco atendido y ahora examinado al detalle. De esta suerte, el poema de Góngora, según Mercedes Blanco, responde mejor a un concepto de verosimilitud más trivial, en el que los sucesos narrados se acoplan a ciertas constantes físicas, biológicas y antropológicas que adquieren el rango de leyes. Tamaño análisis desemboca en la identificación, por parte de la autora, de una tensión contradictoria entre la economía antiépica y el propio origen épico, que comparte no pocos materiales literarios tomados de la tradición junto con los consecuentes problemas estéticos y éticos que plantea. El análisis y estudio de estos aspectos es el cometido de los apartados subsiguientes. Un esbozo de ello puede verse en la presentación de los dos pescadores músicos y enamorados, una indiscutible referencia a la égloga séptima virgiliana. La inclusión de estas figuras, de hecho, ha llevado a la crítica a ver en el poeta andaluz el renovador de la égloga piscatoria, según su más aplaudido modelo, el poeta napolitano Jacopo Sannazaro. Su canción amorosa responde tanto a los tópicos clásicos conformados ya desde Teócrito y mantenidos y pulidos por los modelos neolatinos, por Sannazaro y por Pontano, como a ciertos ecos del petrarquismo amoroso e incluso epicúreo. Con todo, sus lamentos líricos, ajenos a ese petrarquismo, se integran no en una novela, sino en una especie de simulacro de fábula amorosa denominado por la autora como «antinovela».

Es un hecho innegable, pues, la evidencia del espectro épico en la concepción y creación de estos versos gongorinos, una cuestión planteada y examinada en el quinto capítulo de esta obra, «El fantasma de la épica en los primeros pasos de la *Soledad primera*», y complementada con el estudio sobre los «Márgenes idílicos del relato heroico», materia del parágrafo sexto. Mientras que en aquél la autora fija su atención en el análisis de la cronografía como referente y guía del momento de la acción, en el empleo de la perífrasis como identificadora del protagonista y en los recursos descriptivos empleados por el poeta para dibujar el océano por el que navegó su náufrago, en éste establece, una vez más, un cotejo entre los rasgos y peculiaridades de la Erminia de la *Jerusalén liberada* de

Tasso y los del peregrino errante de Góngora, así como el contexto, el ambiente y los personajes que envuelven a cada uno de ellos. Así, aunque las palabras iniciales del relato gongorino remiten al discurso épico por ostentar, de modo hiperbólico, su temática y forma genéricas propias, comenzando *in medias res* y con evidentes ecos y pinceladas odiseicas y virgilianas, así como por manifestar materiales retóricos y verbales con reminiscencias patentes de Camões, Virgilio y Tasso, sin embargo la fuente del argumento ideado por Góngora parte del episodio de la huida de Erminia en la obra de Tasso, la joven princesa mahometana cautivada por el adalid cristiano Tancredi tras la toma de Antioquía por los cruzados. Vistas las similitudes de una y otro, los vínculos de sendos episodios estriban en ecos literales y temáticos, aun con significativas variaciones, de carácter visual y estético, o de tipo elegíaco, sensual y sentimental e incluso de tipo socio-político. Uno de dichos ecos se halla no tanto en la narración del encuentro del peregrino con el mundo rústico y pastoril, como en la presentación del motivo de la hospitalidad humilde, existente ya en Homero en la figura de Eumeo y Nausícaa e incluso en Ariosto, y en el tópico elegíaco y petrarquista de la peregrinación del amor. En conexión con aquél, la autora establece una línea de análisis y estudio centrada en la visita de los héroes o de sus parientes divinos, furtiva o públicamente, a los hogares de los mortales, un esquema narrativo cuyos vestigios más pretéritos remontan a los versos de Calímaco, de Ovidio o de Lucano. Fue, no obstante, la *Farsalia* la obra épica que, además de resaltar la vanidad de la grandeza, ponderar la bondad de los humildes y pacíficos y censurar la soberbia y fiereza acostumbradas en los grandes, dejó inequívocas huellas en la *Jerusalén conquistada* de Tasso, modelada bajo el signo de este poeta latino afín al estoicismo, y también en las *Soledades*. De hecho, de ambas composiciones Góngora recoge, mantiene y amplifica el significado moral y filosófico: del latino toma el contenido ideológico de la exclamación como elogio de la vida rústica y celebración del seguro asilo que ofrecen las moradas humildes; del italiano, los detalles de esta hospitalidad, amparándose, a diferencia de Tasso, en la tradición filosófica y literaria pagana que celebra las virtudes de la vida rústica. En este sentido, pues, la autora deshila la narración heroica gongorina en los sucesivos apartados de este libro para demostrar que, siguiendo los consejos del humanista Pedro de Valencia, Góngora hizo del mítico Homero su modelo más antiguo, no de la épica imperial virgiliana, ni de la religiosa de Tasso ni de la de Ovidio.

Así pues, los capítulos séptimo y octavo, «Lecturas homéricas en la edad de Góngora» y «'Homero español' y el arte de la pintura»

respectivamente, defienden la idea de que la afinidad del poema gongorino con Homero, muy lejos de ser un desatino de sus seguidores, era algo propio y considerado en el proyecto del poeta andaluz. De hecho, sus aficionados vacilaban en nominarlo «Homero español», como clara alusión al fundador de la poesía épica, o «Píndaro andaluz», en tanto precursor de la poesía lírica en su modalidad grave y heroica. De esta manera, para entender el cómo y el porqué Mercedes Blanco comienza presentando sus propias conjeturas acerca de los conocimientos y opiniones sobre el aedo de Quíos a los que pudieron acceder Góngora y los primeros lectores de las *Soledades*. Para cumplir este programa, la autora principia el capítulo séptimo considerando el acercamiento a Homero y a su obra que Juan de Mena y Angelo Poliziano ostentaron en su exaltación manifiesta al poeta griego a través de la versión de la *Ilíada* salida de sus respectivas plumas. Asimismo, se presenta al lector en estas páginas la ingente cifra y diseminación de ediciones bilingües de los poemas homéricos en pleno Renacimiento, así como la publicación de la *Ulyxea* de Gonzalo Pérez. Estas cuestiones tratadas a modo de pródromos en la investigación abordada en estas líneas sirven, junto con la consideración de las cuestiones retóricas y estéticas que en esta época y en los albores de la siguiente promocionaron el modelo homérico ya desde la última fase de la época de Tasso, para abordar un concienzudo y delicado análisis de la noción griega de la ἐνάργεια, esto es, lo que los antiguos tratados de retórica y poética desde Aristóteles hasta Quintiliano, sin olvidar a Cicerón, definen como «claridad, distinción o viveza» de la representación y de la que Homero se alzó como maestro. La filiación homérica de esta cualidad de la composición en las *Soledades*, así como los procedimientos de identificación de sus aspectos más destacados en el poema del cordobés, ocupan el contenido del capítulo octavo. Partiendo de las alabanzas que Vicente Carducho otorgó a Lope de Vega y a Luis de Góngora en sus *Diálogos de la pintura*, la autora presenta textos y argumentos que justifican el carácter refinado, experimental y especulativo de la ἐνάργεια en la *Soledades* como respuesta a la inspiración homérica por parte de nuestro poeta. Para ello, se examinan la importancia, en la estructura narrativa, de la visión panorámica desde un observatorio elevado; el sutil y paradójico vocabulario de lo brillante y de lo precioso; la fuerza que cobra la representación de un objeto al retrotraerse a su historia y narrándola; y, en fin, la descripción analítica, magnífica en detalles, de acciones físicas nimias o extraordinarias.

Los últimos capítulos de esta obra, vinculados a través y a partir del llamado «discurso de las navegaciones», tienen como velado fin anexo la presentación y justificación de otras disciplinas imperantes en la época

y en la obra gongorinas. Este texto, único en lo que a la presentación de una imagen sintética y retrospectiva de la llamada era de los descubrimientos se refiere, tras las universalmente conocidas empresas marítimas de Colón y Magallanes, enmascara una visión unitaria de gobierno. Partiendo, por tanto, de este pasaje inserto en las *Soledades* y catalogado por R. Jammes como «una pequeña epopeya», Mercedes Blanco comienza analizando su *dispositio* retórica en el capítulo noveno, «En busca del quinto continente». Así, en el *exordium* se recrea un tópico latino existente en Horacio, aunque ahora sensible a las variaciones de la coyuntura política, en el que se impreca contra la navegación y contra su inventor, si bien en la *propositio* se reconocen sus logros y su importancia relativas a la conservación del dominio español. Tras la *narratio*, donde se describen las hazañas de tres navíos que atravesaron el océano hacia Occidente salvando todo tipo de peligros y lamentando algunas pérdidas pese al disfrute final de su recompensa, la negativa a volver a viajar, así como los llantos por las bajas sufridas, ocupan la *peroratio* final. Este discurso gongorino, con innegables y parlantes ecos de poetas clásicos griegos, como Apolonio Rodio, y, sobre todo, latinos, como Catulo, Horacio o Séneca, culmina con la mención de Roma, de Catón y de Lucrecia, figuras virtuosas invocadas muy a menudo por oradores, moralistas y satíricos romanos. El paralelismo con Roma tanto en lo que a potencia política y militar se refiere, como a su cuidado, se refleja en la confrontación de Góngora con los autores latinos en quienes se inspira, especialmente con Séneca.

El «discurso de las navegaciones» sirve, asimismo, para fraguar, por parte de Góngora, un nuevo *Orbis terrarum* de sentido no trivial como objeto de deleite estético. De esta manera, en el capítulo décimo, «Geógrafos y poetas», nuestro poeta revela su faceta de geógrafo al construir, a grandes rasgos, el mundo tal y como se conoce después de los grandes descubrimientos y pericias capitaneadas por Colón y Magallanes. Con todo, los lectores coetáneos de Góngora, conscientes del origen épico de esta «geografía», contaban con herramientas aptas que hacían más accesibles las lecturas espaciales de las grandes epopeyas antiguas. Dichos instrumentos en forma de mapas histórico-literarios, además de constituir el injerto de la ulterior ciencia y producción cartográfica, revelan a sus hacedores como científicos y artistas, cuya maña y maestría produjeron un fuerte impacto en época renacentista y barroca bajo el prisma humanístico y literario. De ahí, la afirmación que vincula la elaboración de mapas con la poesía e incluso con la retórica. Más aún, aceptando a Homero como padre de esta disciplina continuada en la épica griega más tardía a través del cálamo de Apolonio Rodio, cuya obra incluye secuencias y motivos

que presuponen una ciencia cosmográfica o, al menos, un conato de ella, Mercedes Blanco atribuye a Góngora en este discurso una imaginación espacial acorde con los mapas murales globales y con los atlas impresos y publicados en los Países Bajos en la segunda mitad del siglo XVI según el modelo de las ediciones humanísticas e ilustradas de la *Geografía* de Claudio Ptolomeo aparecidas a finales de la anterior centuria. Dicha conjetura por parte de la autora se confirma en el capítulo undécimo, «Conceptos cartográficos en el discurso de las navegaciones». En estas páginas, además, analiza el carácter fantástico y no empírico del relato, sin duda una de las características formales de la composición de dicho texto. De esta suerte, el poeta andaluz vincula su escrito con la cartografía por medio de una serie de conceptos, atendiendo a cuestiones esenciales varias, destacando en su configuración del mundo ciertos aspectos delatores de los descubrimientos y, en fin, orientándolos hacia el Extremo Oriente y las islas del Pacífico. La sutileza con la que, por otra parte, resuelve el problema de la firmeza y universalidad para las denominaciones geográficas es igualmente meridiana. Ésta consiste en un aparentemente inocente juego de enmascaramiento de los nombres propios, un proceder de gran rendimiento poético en tanto que simula, con un lenguaje apropiado, el propio dinamismo del hallazgo de nuevos mares y nuevas tierras, así como su apropiación por medio de una nomenclatura ávida de estabilidad y universalidad.

En definitiva, este discurso de carácter épico, pese a su brevedad, destaca del conjunto en el que se incluye por contener una fábula fruto de una selección, compresión y configuración imaginativa de materiales históricos y de otros elementos creativos o visionarios heredados de la tradición épica homérica.

El último capítulo de este libro, «Con rumbo a los mares del Sur», examina de manera crítica la amalgama que ofrece este discurso de algunos de los intentos más destacados de la poesía renacentista para incluir en una obra épica los descubrimientos y las conquistas que principian la Edad Moderna, sin olvidar, por supuesto, las epopeyas clásicas de argumento mítico y de tema histórico. Entre los relatos que nutrieron la composición del «discurso de las navegaciones», la autora destaca, a modo de preludio, dos poemas conocidos por Góngora que incluían descripciones del orbe terrestre según las grandes y recientes misiones marítimas, *Os Lusíadas* y la *Araucana*. De ésta el poeta andaluz cultiva, presumiblemente, la idea de que la Tierra puede ser escenario de una acción animada y briosa capaz de engendrar imágenes fascinantes; de aquélla, el aliento erótico de la empresa heroica protagonizada por los

navegantes, así como la figura de las islas como manifestaciones divinas y amenazadoramente embaucadoras. Sin embargo, fueron los episodios análogos de Tasso y Ariosto los que jugaron un papel determinante en la concepción del discurso gongorino. De esta suerte, Mercedes Blanco concluye el presente capítulo con la confrontación entre estos tres fragmentos. Según sus investigaciones, los tres comparten el entusiasmo por el carácter extraordinario de los viajes de descubrimiento y por la vanguardia que suponen, pero difieren en lo que a interpretación política y moral se refiere. En este sentido, mientras que el canto de Ariosto reside en la inherencia de una potencia universal, emulando el imperio virgiliano de Augusto, la esencia del relato de Tasso es el elogio a Colón, y Góngora, desde una perspectiva naturalista, rehúsa las utopías mesiánicas y proféticas y se acoge a las impregnadas por doctrinas filosóficas de tinte helenístico.

Pese a la ausencia de un último apartado que compendie las principales conclusiones de este denso estudio, el valiosísimo catálogo bibliográfico citado a lo largo de las páginas de este libro, así como el índice onomástico correspondiente y los créditos fotográficos, de altísima calidad, supone un magnífico epílogo al conjunto de esta obra, a cuya distribución contribuirá la excelente edición, presentada en un formato pulcro y elegante, no en vano la colección está destinada fundamentalmente a libros sobre arte, y embellecida con cuidadas ilustraciones pictóricas e impresiones varias.

Diálogo de las empresas militares y amorosas de Paulo Jovio

Edición crítica, introducción y notas: Jesús Gómez

Madrid, Ediciones Polifemo (Colección *La Corte en Europa*), 2012, 320 pp.

Un día de agosto del año 1551, Paulo Giovio apartó "a un cabo la *Crónica*" que venía escribiendo "como trabajo de gran peso", para redactar un "pequeño tractado" sobre las invenciones de las empresas que los grandes señores aún utilizaban por aquel tiempo. Este asunto había surgido a raíz de las conversaciones estivales con su amigo y traductor Ludovico Domenichi. Al menos así explica el propio autor la génesis de su *Dialogo dell'imprese militari e amorose* en la dedicatoria a Cosme I de Médicis, el mecenas que le había dado cobijo en su corte florentina. Con anterioridad, Paulo Giovio (Como, ¿1486? - Florencia, 1552) había residido en la corte de Alfonso de Ávalos, en la de Vittoria Colonna y había estado al servicio de la curia romana desde el papado de León X hasta el de Paulo III, quien le denegó el obispado de Como. De manera póstuma se publicó su *Dialogo dell'imprese militari e amorose* (Roma: Antonio Barre, 1555), una "antología de empresas" escrita en forma de diálogo entre Paulo Giovio y su amigo Ludovico Domenichi, que alcanzó un considerable éxito editorial en toda Europa a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, a juzgar por el

número de ediciones y traducciones (al español, francés e inglés) que se hicieron del texto.

En 1558 Alonso de Ulloa dio a la imprenta una versión castellana con el título *Diálogo de las empresas militares y amorosas* que ahora el profesor Jesús Gómez, especialista en literatura del Siglo de Oro y con numerosas publicaciones sobre el diálogo renacentista, ha estudiado y editado en el presente volumen que publica con primor Ediciones Polifemo. La recuperación del *Dialogo dell'imprese militari e amorose* de Paulo Giovio a partir de la traducción de Alfonso de Ulloa supone el doble rescate de una obra y una versión castellana injustamente olvidada durante siglos pese a que constituye, por una parte, un tratado fundacional de la historia de las empresas y, por otra, un excelente ejemplo de la prolífica labor como traductor de Alonso de Ulloa.

Una extensa introducción precede a la edición del *Diálogo de las empresas militares y amorosas*, en la que se aborda el tratado de Paulo Giovio desde distintos puntos de vista. En primer lugar Jesús Gómez reivindica la naturaleza dialógica de un texto que hasta ahora solo había despertado interés en cuanto que tratado orgánico sobre empresas. Bien es cierto que la mímesis conversacional se encuentra diluida por el destacado protagonismo que alcanza la exposición argumentativa del maestro Paulo Giovio frente al papel casi testimonial de su discípulo Ludovico Domenichi, pero también es cierto que la ficción conversacional concede mayor libertad para tratar, sin un orden sistemático, de las ciento dos empresas que se

comentan. Además, Paulo Giovio introduce comentarios autobiográficos cuando señala que presenció tal empresa en una batalla, o que conoce personalmente a los nobles y príncipes que cita, así como también alusiones humorísticas y de juicio estético sobre las empresas, que enriquecen especialmente el tratado.

No obstante, no cabe duda de que el mayor interés del *Diálogo de las empresas militares y amorosas* reside en la definición y exposición teórico-práctica que hace de las empresas, un género "icono-literario" cuyos antecedentes se remontan a la caballería medieval. Jesús Gómez profundiza en la naturaleza de las empresas y trata de establecer sus diferencias y relaciones con otros subgéneros "icono-literarios" como el emblema, el blasón y la divisa. Este autor considera que la empresa constituye un estadio intermedio entre la imagen heráldica, nacida a finales del siglo XII para identificar a los caballeros, y el emblema. El surgimiento y consolidación de la empresa es paralelo al proceso por el cual los caballeros medievales, desplazados por las nuevas formas de hacer la guerra con la infantería y la artillería, vienen a integrarse en la corte y con los cortesanos. Como consecuencia de la decadencia de la caballería se produce una estilización de sus ideales y la aparición del simbolismo asociado a sus empresas. Se establece, entonces, un dualismo: la guerra y el amor, el primero más vinculado al mundo caballeresco y el segundo al cortesano, que se entrecruzan en el *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, aunque de manera aún muy desproporcionada por el peso de lo militar. En su teorización

de la empresa, Paulo Giovio establece la necesidad de combinar por una parte el *alma*, es decir, el mote o sentencia, y por otra el *cuerpo*, o grabado con la imagen utilizada. Además, debe cumplir con las cinco "condiciones universales convenientes para hazer una perfecta empresa", que son las siguientes:

> La primera, justa proporción de ánima y cuerpo. La segunda, que no sea tan obscura que sea menester llamar la sibila para entenderla, ni tan clara que qualquier hombre vulgar la entienda. La tercera, que sobre todo tenga hermosa vista, la qual parece alegre y muy hermosa accompañándola de estrellas, soles, lunas, fuegos, aguas, verdes árboles, instrumentos mecánicos, animales fantástigos y gentiles páxaros. La quarta, no le conviene ninguna forma humana. La quinta y última, ha menester un mote, que's el ánima del cuerpo, y quiere ser ordinariamente de una lengua diversa del idioma del que haze la empresa porque'l sentido sea algo más cubierto […] (p. 140).

Para respaldar su planteamiento Paulo Giovio recurre a la ejemplificación con empresas imperfectas, ya sea porque carecen de *alma* o de *cuerpo*, o porque sus motes son muy extensos o meros juegos de palabras, que el tratadista censura en varias ocasiones a lo largo de su obra. Sin embargo, él mismo se ve obligado a disculparse por tomarse alguna licencia, como la de usar la figura humana en una empresa. Pese a ello, la excepción no invalida la teoría general que presenta Paulo Giovio, y que Jesús Gómez utiliza para argumentar muy atinadamente las diferencias entre empresa y emblema. La primera destaca por su carácter singular, vinculada siempre a una persona principal (un rey, un noble, un caballero o un

religioso), y heredera de esta manera de su tradición caballeresca; frente a la segunda, el emblema, caracterizado por su abstracción moralizante y por una amplitud de horizontes que buscan el "negocio de costumbres" virtuosas. El objetivo, por tanto, de las empresas es celebrar las hazañas de determinados caballeros y personajes ilustres y alentar así su fama.

La inmensa mayoría de estos hombres ilustres, cuyas virtudes y reconocimientos aparecen inmortalizados en las empresas de Paulo Giovio, pertenecen a la primera mitad del siglo XVI, y muchos de ellos son protagonistas, cuando no testigos, de las guerras habidas por el control de Italia entre 1494 y 1559 por parte de Francia y España. El fuerte anclaje histórico de la obra viene reforzado por la importante labor como historiador de Paulo Giovio, quien precisamente había interrumpido su *Historiarum sui temporis libri* para escribir el *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, por las mismas fechas en las que también compuso su *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, ambas obras traducidas al italiano por su amigo Ludovico Domenichi.

Además de historiador, Paulo Giovio había sido obispo de Nocera, sin embargo, su *Dialogo dell'imprese militari e amorose* ofrece una visión estrictamente cortesana de la actividad bélica, así como "una perspectiva laica en la que brillan por su ausencia la moral cristiana y las creencias religiosas" (p. 11). Por esa razón los vínculos cortesanos son los que mejor explican la composición de

este diálogo, que dedica trece empresas al linaje de los Médici, sin que otras estirpes dejen de estar representadas, como la de los Sforza de Milán, los Fliscos de Génova o los Gonzaga de Mantua. De su relación con la curia romana destacan los dos miembros de la familia Médici que alcanzaron el rango de pontífices: León X y Clemente VII. Y a pesar de que "la estructura del diálogo es puramente acumulativa, además de fragmentaria" (p. 74), es posible encontrar algunas tendencias, como el progresivo incremento de las empresas creadas por el propio Paulo, el predominio notable de las empresas militares y políticas frente a las amorosas. Además, aunque la mayor parte de las empresas está protagonizada por nobles, hacia el final del diálogo se presenta un reducido grupo de hombres de letras y artistas, como Sannazaro, Ariosto, Erasmo, o Alciato, entre otros.

El *Dialogo dell'imprese militari e amorose* (Roma: Antonio Barre, 1555) fue reimpreso al año siguiente en Venecia en dos ocasiones, una en los talleres de Ziletti bajo la supervisión de Girolamo Ruscelli, y otra en la imprenta de Giolito de' Ferrari, bajo la dirección de Ludovico Domenichi, quien añadió un *Ragionamiento… nel medesimo soggetto*. La edición de Ruscelli volvió a ver la luz en Milán (1559) y en Venecia (1560), y años después apareció en Lyon (1574). Para entonces la obra ya se había sido traducida al español (1558) y al francés (1561), y no tardaría en aparecer en inglés (1585).

El traslado al español fue realizado por Alonso de Ulloa (Cáceres, 1529 - Venecia, 1570), un soldado en Italia a las órdenes de Ferrante Gonzaga, que pronto abandonó las armas por la pluma y comenzó a realizar numerosas traducciones como colaborador de Gabriel Giolito de'Ferrari y de otros editores. Como señala Jesús Gómez, su labor como traductor se encuadra dentro del conjunto de traducciones de diálogos italianos que se vienen produciendo a lo largo del siglo XVII, encabezados por la de *El Cortesano* de Castiglione o la de los *Diálogos de amor* de León Hebreo. El editor indaga en las particularidades de la tarea de Alonso de Ulloa, quien traduce casi siempre de forma literal, por lo que numerosos italianismos se cuelan en su texto. Su fidelidad al original no es impedimento para que el traductor se permita añadir tres empresas propias, dedicadas a su padre, a Hernán Cortés y a Jerónimo de Urrea. Además, Jesús Gómez se detiene en el comentario de los errores de Alonso de Ulloa en su traslado al castellano e, incluso, los enmienda en nota a pie de página en la edición crítica del texto, utilizando para ello la *princeps* romana de Paulo Giovio.

La traducción veneciana de Alonso de Ulloa fue posteriormente reeditada, con algún que otro cambio oportunamente señalado por el editor, en la imprenta de Guillaume Rouillé en Lyon, a finales de 1561 y principios de 1562. Esta circunstancia llevó al impresor a producir una emisión de la obra, de tal manera que en algunos ejemplares la portada lleva la fecha de 1561 y en otras la del año siguiente. A mi parecer, la "descripción codicológica" (*sic*, por

bibliográfica) que se hace en nota a pie de página de los ejemplares utilizados para la edición de 1558 y las emisiones de 1561-1562, teniendo en cuenta la complejidad de la tradición textual del *Dialogo dell'imprese militari e amorose* tanto en italiano como en español, hubiera sido acaso más útil con el emplazamiento en el cuerpo del texto y una relación más detenida de todas las ediciones en italiano y español, especificando sus respectivas particularidades: presencia o ausencia de los grabados de las empresas, acompañamiento o no de los otros tratados de Ludovico Domenichi y Gabriel Simeoni, etc.

Todo esto ha llevado al editor, como declara en los criterios adoptados para la edición del texto, a proponer una traducción castellana de Ulloa que "ha sido reconstruida a partir del cotejo entre la edición veneciana de 1558 (testimonio A) y la edición lyonesa de 1561-1562 (testimonio B)". Sin embargo, argumenta seguidamente que "el testimonio B es copia directa de A", una filiación que ya Roville, editor de la edición de 1561, había reconocido en el prólogo al lector: "[M]e vino a las manos una traslación en lengua castellana de las dichas *Empresas*, trasladada por el señor Alonso de Ulloa, menguada de figuras". Así, el editor ha decidido establecer el texto base de su edición crítica a partir de la edición veneciana de 1558, la princeps, y las dos emisiones de Lyon (p. 120), señalando con exhaustividad en un aparato negativo las variantes de los dos testimonios, que son en su mayor parte erratas evidentes ("riguor" por "rigor"), o reflejan los criterios

ortográficos del cajista (así "Bourbon" en la impresión de Lyon, frente al "Borbón" de la edición veneciana). Al margen de esto, es imprescindible acudir a las emisiones de Lyon, puesto que estas sí presentan las empresas con figuras (o xilografías), frente a la *princeps*, que fue impresa sin los grabados de sus empresas.

Por lo demás, la anotación del texto es excelente por su exhaustividad, rigor y riqueza de fuentes empleadas. Para apostillar los *Diálogos de las empresas* Jesús Gómez recurre tanto a otros textos del historiador Paulo Jovio, como a otros autores principales de su época, como Guicciardini o Maquiavelo, estableciendo así un fructífero diálogo entre la producción del escritor y la de sus coetáneos. Además, contempla la relación de las empresas no solo con la emblemática o con la heráldica, sino también con la numismática.

En conclusión, esta edición del *Diálogo de las empresas* realizada por Jesús Gómez supone el rescate de una obra capital para el estudio de la literatura y la cultura renacentista. Una recuperación valiosa y de justicia, no solo por constituir un tratado fundacional sobre las empresas en el que se refleja el ambiente cortesano de la península itálica en la primera mitad del siglo XVI, o por ser un eslabón más, pero importante, para ilustrar las relaciones hispano-italianas, sino también porque fue una obra muy leída y editada en su tiempo, cuyo influjo en la literatura española

(y europea en general) se pone de manifiesto también en las notas de esta excelente edición de Jesús Gómez.

Jaime Galbarro García

(Universidad de Sevilla – Grupo PASO)

Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida, estudio y edición de María José Osuna Cabezas, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, 407 págs. ISBN: 978-84-92521-59-3.

Elena Cano Turrión
Universidad de Córdoba

Una de las grandes discusiones filológicas de la literatura española fue la que se produjo tras la aparición del *Polifemo* y la primera *Soledad* de don Luis de Góngora. Así, a partir de 1613 el debate tuvo como protagonista la gran cantidad de textos de eruditos y escritores como Jáuregui, Cascales, Lope de Vega, Francisco Fernández de Córdoba, etc, que se ocuparon de defender o atacar las obras gongorinas.

La revisión de los hitos cronológicos en la difusión de las *Soledades* se la debemos fundamentalmente a Emilio Orozco, quien plasmó sus investigaciones en los tres volúmenes ya clásicos *En torno a las "Soledades" de Góngora: Ensayo, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, *Lope y Góngora frente a frente* e *Introducción a Góngora*.

Muchas son las páginas que se han escrito sobre este asunto, no obstante, una de las principales carencias al respecto es la publicación y debida edición de los textos protagonistas de la polémica.

Siguiendo los pasos de insignes gongoristas como Orozco, Jammes o Carreira, la profesora María José Osuna Cabezas se cuenta como una de las especialistas en el estudio de la polémica gongorina con su obra *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida, estudio y edición*, que se añade a su anterior publicación sobre el tema, *Las Soledades caminan hacia la corte: primera fase de la polémica gongorina* (Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008).

En esta ocasión, Osuna saca a la luz uno de los textos en defensa de la poesía gongorina. A partir de la noticia dada por Blecua y Jammes sobre la existencia de este documento, Osuna se lanza al estudio de este manuscrito anónimo de la Biblioteca del Seminario de San Carlos (Zaragoza) que constituye una respuesta al *Antídoto* de Jáuregui y unos comentarios a las *Soledades*. El texto es una copia de finales del XVII o principios del XVIII encuadernada en pergamino, en cuyo lomo se lee "Soledades de Góngora comentadas".

El resultado de esta investigación es el estudio y edición del documento. La obra contiene un capítulo preliminar en el que se da noticia de las respuestas que tuvo el *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades", aplicado a su autor para defenderse de sí mismo*, de Juan de Jáuregui. Se analiza el texto en lo referente a características, ubicación y descripción del manuscrito, se esboza una posible cronología y autoría del testimonio, y se lleva a cabo un estudio del contenido del texto.

En relación a la cronología del texto, dado que es una respuesta al *Antídoto* de Jauregui, fechado por Jammes respecto a su redacción en 1614 y a su difusión durante el verano de 1615, no puede ser anterior a esta fecha. No obstante, como señala Osuna, la redacción del anónimo texto se prolongaría durante años y, basándose en varias citas de otras composiciones gongorinas, concluye que el texto no pudo ser terminado antes de 1620.

Respecto al autor, Osuna nos pone tras la pista de un erudito de Antequera, poeta o aficionado a la poesía que, como sospechara Jammes, pudiera ser el padre agustino Francisco de Cabrera.

El texto se divide en dos partes: una "Introducción a la *Soledad primera* de don Luis de Góngora, ilustrada y defendida", en la que se ocupa de responder a las críticas vertidas contra el texto gongorino, especialmente al *Antídoto*, y "*Soledad primera* del príncipe de los poetas españoles, don Luis de Góngora, ilustrada y defendida", en la que el anónimo autor hace un comentario detallado de un gran número de versos de la versión definitiva de las *Soledades*. La gran cantidad de citas de autores clásicos hace necesaria la exhaustiva anotación con la que la profesora Osuna

esclarece las fuentes utilizadas por el autor y que complementa con el índice de autores citados.

Góngora vindicado es, en definitiva, un gran paso en la investigación de unas de las grandes discusiones literarias en la que, en palabras de la autora "[...] a pesar de todo lo que se ha hecho para esclarecer el complejo capítulo de la polémica gongorina, es mucho aún lo que queda por hacer" (p. 13).

Juan A. Sánchez Fernández, *La tesitura de "La Celestina". (Una aproximación)*, Universidad Carolina de Praga, 2012, 221 páginas

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo

1. Planteamiento del estudio

Juan A. Sánchez Fernández nos presenta un estudio que empieza por reconocer la dificultad de analizar una obra como *La Celestina*, que ha generado y genera una bibliografía ingente y que plantea una gran cantidad de problemas sin resolver. Comenta, en efecto, que "los interrogantes que promueve una obra como *La Celestina* son casi infinitos" (p. 9). De ahí que adopte una serie de decisiones que marcan el rumbo que toma el estudio:

a) Tratar de forma muy sucinta materias como la autoría o los problemas que suscita el manuscrito de Palacio.

b) No ocuparse de diversos temas como "humor, retórica medieval, continuaciones de la obra" (p. 9).

c) Centrar el estudio en algunos asuntos importantes, como la magia, el judaísmo, el materialismo...

Su estudio, por tanto, "no pretende ser un sumario de todo el celestinismo, sino un acercamiento (condenado a ser parcial) a la obra en el contexto (histórico-literario, social y epistemológico) en el que nace" (p. 10).

Su acercamiento a estas cuestiones nos ofrece páginas repletas de consideraciones interesantes, sugerentes y, naturalmente, discutibles, que comentaremos siguiendo el orden del estudio.

2. TEMAS ABORDADOS

EL PROBLEMA DE LA AUTORÍA

En cuanto a la autoría y gestación de la obra, Juan A. Sánchez, basándose en los profesores Di Camillo, Snow y Canet, acepta una elaboración compleja, en tres fases: a) primer acto de un autor anónimo; b) continuación elaborada por uno o varios profesores de la universidad de Salamanca; c) "acabado final" realizado por Fernando de Rojas. El Manuscrito de Palacio indicaría que, antes de la imprenta, habría circulado una *proto-Celestina* completa.

Aparte de varios reparos a esta hipótesis, que expondré a continuación, en este punto me parece que habría sido un acto de justicia citar los trabajos de Antonio Sánchez y Remedios Prieto, que, desde hace muchísimos años (¡desde 1971!), vienen proponiendo una gestación muy semejante, en tres fases, y con la hipótesis de una *Celestina* completa, de final feliz, antes de la intervención de Rojas[1]. Posiblemente no citarlos se haya debido a la voluntad de brevedad expresada por el autor, pero creo que este silencio no ha sido un acierto.

Los reparos más serios que encuentro a esta concepción de la gestación en tres fases son los siguientes:

1) Juan A. Sánchez acepta que el acto I es de autor distinto que los actos restantes; es decir, da crédito al final de la *Carta* que sirve de primer prólogo a *La Celestina*. Es una posición que hasta ahora ha contado con muchos adeptos (la mayoría de la crítica), pero ya deberían tenerse en cuenta las evidencias de que esta frase contiene una clara falsedad, como ha mostrado José Guillermo García-Valdecasas[2]. En efecto, el final del primer acto no coincide con el final de las citas de Aristóteles. Y esto es un problema muy serio si se quiere mantener que el primer acto y el resto son de autores distintos. Se puede recurrir a un subterfugio: la frase está equivocada pero solo por dos páginas (ya que las citas de Aristóteles siguen durante dos páginas más); pero si hacemos esto ya estamos aceptando que la frase es falsa. Y entonces, ¿en qué nos basamos para decir que es falsa solo por dos páginas? ¿Por qué no pueden ser muchas más? Si es falsa, lo es con todas las consecuencias. Y lo cierto es que no

[1] Cfr. Antonio Sánchez y Remedios Prieto en diversos trabajos, especialmente en *Fernando de Rojas y "La Celestina"*, Barcelona, Teide, 1991.

[2] José Guillermo García-Valdecasas, *La adulteración de "La Celestina"*, Madrid, Castalia, 2000.

hay otro indicio de distinta autoría entre el acto I y los actos siguientes más que esta frase, que es una desdichada reforma del final original de la *Carta*, que decía que lo del autor anónimo llegaba hasta el *fin de la primera cena* (no del primer acto), expresión que verosímilmente podría significar la *primera obra* (ya María Rosa Lida explicó que el término *escena* se empleó en el sentido de *obra teatral* hasta avanzado el siglo XVI).

Juan A. Sánchez cree que el primer acto presenta diferencias lingüísticas, "una cierta unidad autónoma" y distintas fuentes literarias. Las dos primeras afirmaciones, si se analiza sin ideas preconcebidas, no tienen ningún fundamento[3]; y en cuanto al asunto de las fuentes, se debería explicar por qué existe el desajuste entre las citas de Aristóteles y el final del acto I; o por qué Séneca solo aparece como fuente en el acto IV; o por qué *De remediis* y otras obras de Petrarca comienzan en el acto II, mientras que el *Índice* de sentencias de Petrarca comienza en el acto IV y se emplea, asombrosamente, siguiendo el orden alfabético.

Todo este problema de las fuentes se explica muy bien si se acepta la hipótesis de García-Valdecasas: un texto primitivo anónimo fue *enriquecido* con sentencias por un segundo autor, que utilizó sus fuentes de forma sucesiva. Pero si queremos poner el empleo de las fuentes como frontera entre lo que escribió un autor y otro (las citas de Aristóteles pertenecen a uno; las restantes pertenecen a otro), nos metemos en un problema sin solución.

2) Que existiera una *proto-Celestina* completa es una hipótesis atractiva, pero por el momento es solo hipótesis. La *Carta* y los acrósticos nos dicen que la obra estaba *por acabar*. Claro está que podemos interpretar esta frase de diversas maneras.

3) Juan A. Sánchez no intenta encontrar rasgos estilísticos o textuales que fundamenten una autoría múltiple. El hecho de que existieran tantas manos en la elaboración de la obra seguramente podría haber dejado huellas textuales (sobre todo en forma de discordancias estilísticas, ideológicas o argumentales). En esto encuentro un fuerte contraste con la hipótesis de García-Valdecasas, que tiene un apoyo textual muy contundente: García-Valdecasas propone un autor primitivo (14 actos) y un segundo autor (Rojas), responsable de los actos XV-XXI y de

[3] Para las presuntas diferencias lingüísticas, cfr. Emilio de Miguel, *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 200-247.

interpolaciones en los actos I-XIV[4]. Pues bien, la frontera estilística entre estos dos autores es casi siempre nítida: precisión, concisión y realismo lingüístico del primer autor, frente a latinismo, retórica y abundancia de adjetivos antepuestos de Rojas. Y no solo hay diferencias estilísticas: también hay marcadas diferencias en cuanto a la técnica teatral a partir del acto XIV[5].

4) Si Rojas fue un simple comparsa al que se le permitió tomar parte en la elaboración de *La Celestina*, con un papel pequeño, es extraño que se le elogie sinceramente en los versos de Proaza. Pero estos elogios sí tienen sentido dentro de la hipótesis de García-Valdecasas, donde el papel de Rojas es importante (aunque perjudicial para el texto).

5) El estudio que reseñamos no nos indica quién sería el autor de la ampliación a *Tragicomedia* (Rojas, el colectivo de profesores o todos juntos).

DIFUSIÓN DE *LA CELESTINA*

Enlazando con el asunto de la autoría, Juan A. Sánchez acepta la hipótesis de José Luis Canet en el sentido de que *La Celestina* tuvo que ser una obra impulsada desde la universidad con fines docentes. Sería la única explicación para la abundancia de ediciones de esta obra. Es una hipótesis atractiva, pero pendiente de confirmación. Por un lado, *La Celestina* está en castellano, y no en latín, lengua de las aulas universitarias; por otro lado, nada impide que una obra destinada al público general tuviera muchas ediciones en el siglo XVI, como ocurrió con la *Cárcel de amor* (25 ediciones) o el *Amadis* (casi 20 a pesar de su gran extensión).

[4] Muy semejante a la hipotesis de García-Valdecasas, y anterior en el tiempo, es la de Fernando Cantalapiedra, que atribuye al autor anónimo hasta el acto XII. También ve en los actos del autor primitivo la presencia de abundantes interpolaciones de Rojas, responsable del resto del texto. Cfr. Fernando Cantalapiedra, *Lectura semiótico-formal de* La Celestina, Kassel, Reichenberger, 1986; además de diversos trabajos posteriores, entre ellos una monumental edición de *La Celestina* (Kassel, Reichenberger, 2000).

[5] Cfr. José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, "*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría*", Lemir* 13 (2009), pp. 97-108.

EL JUDAÍSMO

A continuación, el estudio repasa el tema de judíos y conversos en la España de finales del siglo XV. Revisa la importancia que puede tener este tema en *La Celestina*, pero la minimiza radicalmente: la cuestión semítica, "no posee una ventaja hermenéutica para alcanzar el sentido de la obra" (p. 29). En mi opinión, esta afirmación es muy atinada, y Juan A. Sánchez la fundamenta muy bien.

GÉNERO LITERARIO

Juan A. Sánchez está de acuerdo en que el género al que pertenece *La Celestina* es la comedia humanística. A pesar de ello, sostiene que "existen numerosos indicios textuales o paratextuales para pensar que la obra se originó en el ambiente estudiantil de Salamanca" (p. 43). Esta discutible afirmación plantea una cuestión de bastante calado: ¿cómo es posible que en Salamanca se hiciera una comedia humanística, género italiano desconocido por estos lares? Creo, con García-Valdecasas, que la única posibilidad es pensar en una persona (el autor primitivo de *La Celestina*), que hubiera conocido la comedia humanística en Italia. Su obra, por tanto, sería un intento de aclimatar el género en español. Lo que de momento es imposible saber con certeza es dónde escribiría la obra (Italia, Salamanca o cualquier otro lugar) o en qué ciudad estaba pensando como escenario.

También opina el autor del estudio que *La Celestina* está "destinada claramente a ser leída en voz alta para un pequeño grupo de oyentes" (p. 44). Me parece una opinión equivocada, que se debe a que, como la inmensa mayoría de la crítica, Juan A. Sánchez estudia la *Tragicomedia*; pero el estudio de esta versión tardía, engordada con adiciones de tipo novelesco, oscurece el hecho de que la obra original era teatro destinado a la representación en un "escenario simultáneo", es decir, un escenario integrado por varios tablados independientes. Esta fórmula dramática era conocida en Italia, pero no en España, lo que refuerza la sospecha de que *La Celestina* se gestó en Italia y no en Salamanca[6].

[6] José Antonio Bernaldo de Quirós, art. cit., p. 99.

CONTEXTO INTELECTUAL

Una buena parte del estudio que reseñamos (pp. 46-70) está dedicado a la relación de *La Celestina* con el amor cortés, básicamente como parodia. Son páginas muy interesantes, aunque personalmente estoy en completo desacuerdo con algún juicio del autor, como su calificación del monólogo de Calisto (acto XIV de la *Tragicomedia*) como "maravillosa pieza literaria" (p. 61). Me parecen mucho más ajustados los juicios negativos de Sánchez y Prieto o de García-Valdecasas, que critican el estilo y el razonamiento del joven, que por momentos parece un leguleyo. Es un largo monólogo -repleto de tópicos, latinismos, sentencias y adjetivos- que, como otros de Rojas (muerte de Melibea, planto de Pleberio), aleja a la obra original de su género teatral.

Seguidamente, en las páginas 70 a 94, se analiza la presencia en *La Celestina* del materialismo, nutrido por averroísmo y epicureísmo; y en las páginas 94 a 115 estudia el impacto de la Fortuna y el caos. Ante estas dos fuerzas, razona Juan A. Sánchez atinadamente que los personajes no encuentran el consuelo del estoicismo.

LA CUESTIÓN DE LA MAGIA

El capítulo que dedica Juan A. Sánchez a la cuestión de la magia contiene, a mi entender, numerosos aciertos. En primer lugar revisa la situación histórica de la brujería en la época, diferenciando los conceptos de bruja y hechicera, según haya o no pacto demoníaco. A continuación revisa posibles elementos demoníacos en *La Celestina*, que minimiza o niega (por ejemplo, rechaza con buen criterio que la marca en la cara de Celestina sea la marca del diablo, como propuso Russell). Por último analiza qué papel hay que otorgar a la magia en la trama. Hablando con la prudencia que requiere una cuestión que es bastante poco clara, reconoce que Melibea puede estar enamorada de Calisto desde el principio de la obra o que puede haber sido hechizada ("cosa de la que nunca estaremos seguros", p. 148), pero que en realidad ambas cosas no son excluyentes. Añade que lo que más importa es la problemática que presenta el autor: la de las encerradas doncellas que no pueden mostrar claramente sus sentimientos, como lamenta Melibea en el acto X.

LA PROSTITUCIÓN Y *LA CELESTINA*

En este capítulo Juan A. Sánchez revisa algunas cuestiones históricas referentes a la prostitución, concretando el asunto en Salamanca y poniéndolo en relación con el prostíbulo que regentó Celestina veinte años antes de la acción literaria.

A partir de esos datos se examina a los personajes femeninos de la obra. Como comentaré más adelante, Juan A. Sánchez analiza los personajes como seres unitarios, sin tener en cuenta los profundos cambios que introduce Rojas sobre los caracteres planteados por el autor primitivo. Por ello, creo que sus conclusiones no pueden llevar a buen puerto. Por ejemplo, que Areúsa se presente en el acto VII como manceba única de un soldado, es considerado por Juan A. Sánchez una mentira de la joven porque en la ampliación de la *Tragicomedia* se dice que es "marcada ramera". Pero otra explicación es que Areúsa dice la verdad (de hecho Celestina tiene que emplearse a fondo para que la joven admita a Pármeno), y que es el autor de la ampliación a *Tragicomedia* quien cambia la naturaleza de la chica. Volveré sobre esta cuestión.

VIOLENCIA

En el último capítulo ("Una sociedad violenta"), Juan A. Sánchez revisa el fenómeno de los bandos (enfrentamientos entre familias nobiliarias) y ve *La Celestina* como obra que refleja esta situación en la Castilla de su tiempo. Por ejemplo, el momento en el que Calisto piensa en tomar venganza por el ajusticiamiento de sus criados. También percibe en *La Celestina* el rencor social de las clases bajas contra la nobleza (parlamento de Areúsa en el acto IX), aunque su conclusión, que me parece muy convincente, es que se critica a todo el mundo, no solo a los nobles: "Sería exagerado decir que *La Celestina* es una obra centrada en el problema social. En mi opinión, de lo que se trata es de un estudio de comportamientos humanos típicos del siglo XV" (p. 198).

Sin embargo, hace algunas interpretaciones con las que es muy difícil estar de acuerdo. Me refiero sobre todo a su explicación sobre el "adiós a la vida" de Melibea. Juan A. Sánchez no atribuye lo que oye Melibea -el estrépito de armas y el toque de campanas- a los funerales de Calisto (no los habrían podido preparar en tan poco tiempo), sino a un fenómeno de "bandos": los del bando de Calisto acuden a vengar su muerte, pero Melibea interpreta mal la algarabía que oye. Más aún, Juan A. Sánchez relaciona esto con la invocación de Pleberio: "¡Oh gentes que venís a mi

dolor, oh amigos y señores!" Se extraña Sánchez de que no haya plañideras y que sea solo un coro de hombres. Por tanto, deduce, son los vengadores de Calisto.

Pienso que lo que ocurre en estas páginas es que Juan A. Sánchez, con esta aventurada interpretación, está buscando un sentido a los dislates que dicen tanto Melibea como Pleberio. Pero me parece una explicación mucho más apropiada la de García-Valdecasas: el autor que los escribe (Rojas) es un escritor bastante deficiente. Los dos últimos actos, producidos por el joven bachiller, son unas páginas que están muy lejos del arte del "primer autor". Dice Juan A. Sánchez, con razón, que "mirado de cerca, el discurso final de Melibea no tiene pies ni cabeza (a causa, quizá, de la "gran turbación") y está lleno de contradicciones, equívocos y declaraciones sin fundamento" (p. 198). Todo esto es muy atinado, pero la razón de que el monólogo no tenga pies ni cabeza no es "la gran turbación", sino la escasa categoría literaria del escritor. Del mismo modo, la absurda frase "Oh gentes que venís a mi dolor", pronunciada en plena noche y en la intimidad del hogar, es un calco del planto final de *Cárcel de amor*, pero completamente fuera de lugar; como están fuera de lugar el estrépito de armas y el toque de campanas, incluidos por Rojas por su presunto efecto artístico, pero con evidente despropósito en cuanto al realismo y la verosimilitud, aspectos que con tanta habilidad y talento había respetado el primer autor.

3. POSTURAS DE LA CRÍTICA ANTE *LA CELESTINA*

Como hemos visto, Juan A. Sánchez estudia la *Tragicomedia* como una unidad, a pesar de haber aceptado un complejo proceso de elaboración en tres fases. Ahora bien, pienso que si se acepta una autoría tan compleja podría intentarse una explicación del texto desde esa óptica. Del mismo modo que, por citar un caso análogo, si hiciéramos un estudio conjunto del *Roman de la Rose* tendríamos en cuenta las enormes diferencias de estilo y personalidad existentes entre Guillaume de Lorris y Jean de Meung.

Y así, considero un error metodológico estudiar a los personajes sin diferenciar qué aporta cada autor. Un ejemplo es el de Areúsa, que cité anteriormente; o su amante, que en la *Comedia* es un soldado que está en la guerra y en la *Tragicomedia* es un rufián. La relación entre ambos

personajes cambia sustancialmente de la *Comedia* a la *Tragicomedia,* como ya advirtió hace muchos años Fernando Cantalapiedra[7]. Lo mismo apreciamos en Melibea, que en la *Tragicomedia* y en el final de la *Comedia* es absolutamente distinta del personaje original. Otro ejemplo es Lucrecia, que en la *Tragicomedia* no tiene mejor ocurrencia que abrazarse a Calisto cuando él entra en el huerto, hecho que no encaja absolutamente nada con la Lucrecia planteada en la *Comedia*… Y no solo es una cuestión de personajes. También, por supuesto, de género, como ya indiqué antes: ¿cómo hablar del género de *La Celestina* como un todo unitario, cuando parece claro que el autor primitivo la plantea como una obra teatral representable mientras que el continuador la convierte en algo distinto (una especie de híbrido entre comedia y novela), como ya vieron con claridad Sánchez y Prieto?[8]

De ahí que me parezca tan fértil una propuesta como la de José Guillermo García-Valdecasas, que al señalar doble autoría apunta sin temor a la labor del crítico: separar los repintes defectuosos realizados por Rojas sobre el texto original, que era una magistral obra dramática. Siguiendo este camino, se impone rechazar la *Tragicomedia* en beneficio de la *Comedia*, así como diferenciar en esta los textos originales y las interpolaciones; máxime cuando estas son relativamente fáciles de identificar (sentencias latinas, traducciones de Petrarca y Aristóteles, etc.).

Veamos un ejemplo de otro orden. Juan A. Sánchez comenta en cierto momento: "no por el hecho de que se cite a Séneca o a Petrarca, hemos de concluir que el sentido de la obra sea senequista o estoica" (p. 94). Esta afirmación tan razonable no encuentra una fácil explicación si se hace un acercamiento a la obra como un todo unitario; pero con un acercamiento que diferencie y separe la doble autoría, la cuestión queda muy clara: las citas de Petrarca y Séneca, añadidas por el interpolador, son simple erudición muerta, simple relleno que no afecta para nada a la trama y la creación de los personajes, trazados por el autor primitivo.

[7] Fernando Cantalapiedra, *op. cit.*, p. 85. Véase este texto de la *Comedia*: (Areúsa a Celestina) "se partió aquel mi amigo con su capitán a la guerra [...]. Que me da todo lo que he menester, tiéneme honrada, favoréceme y trátame como si fuese su señora". Y compárese con este texto de la *Tragicomedia* (Areúsa a Centurio): "hasme robado cuanto tengo . Yo te di, bellaco, sayo y capa, espada y broquel, camisas de dos en dos a las mil maravillas labradas, yo te di armas y caballo". Se han ensayado varias explicaciones para esta discordancia, pero a mi juicio lo más convincente es ver dos autores diferentes.

[8] Antonio Sánchez y Remedios Prieto, *op. cit.*, p. 126.

En suma, diferenciar una autoría múltiple debería traducirse en una determinada explicación del texto; pero es un camino que el autor del estudio que reseñamos no ha considerado oportuno transitar; quizá, como indica al principio, porque tratar todos los aspectos celestinescos implicaría una obra muy voluminosa, o quizá por parecerle demasiado aventurado e hipotético.

Hay que decir que buena parte de la crítica que defiende la teoría tradicional sobre la autoría (acto I anónimo, resto de Rojas) también efectúa un estudio unitario, y en consecuencia desatiende tranquilamente la abundantes incoherencias internas del texto. Pondré un ejemplo señalado por García-Valdecasas con su habitual agudeza. En la *Comedia*, Pármeno y Sempronio, tras arrojarse por las ventanas, quedan en muy mal estado, como explica Sosia (acto XIII): "el uno llevaba todos los sesos de la cabeza de fuera, sin ningún sentido; el otro, quebrados entrambos brazos". Y así, continúa el criado, "casi muertos les cortaron las cabezas, que creo que ya no sintieron nada". Sin embargo, en una interpolación de la *Tragicomedia*, Sosia relata que uno de ellos cuando le vio levantó las manos al cielo. ¿Cómo podemos explicarnos semejante incongruencia si no es desde la óptica de la distinta autoría?

Incongruencias de este u otro tipo abundan en *La Celestina*[9]. Críticos inquietos como Antonio Sánchez y Remedios Prieto, Fernando Cantalapiedra o José Guillermo García-Valdecasas se han enfrentado con la cuestión, y cada uno ha aportado unas explicaciones que nos pueden convencer o no; pero al menos han encarado las dificultades con gran honradez intelectual, sin soslayar los problemas. Sus tres propuestas tienen en común, frente a la postura tradicional, minimizar el peso de Rojas en la elaboración de *La Celestina*; por ello pienso que Juan A. Sánchez hubiera debido apoyarse en estas aportaciones, dado que acepta un planteamiento semejante, e incluso más radical, en lo que al papel de Rojas se refiere.

[9] En José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, "Efectos provocados en la *Comedia de Calisto y Melibea* por las adiciones primeras. Una clasificación", *Etiópicas,* 8 (2012), pp. 172-199, he intentado sistematizar este tipo de incongruencias en la *Comedia*. Para las incoherencias entre *Comedia* y *Tragicomedia* es muy recomendable leer el estudio de García-Valdecasas, pp. 107-147.

Pedro Ruiz Pérez y Víctor Infantes, *Dos obras de la primera literatura áurea: Cartas y coplas para requerir nuevos amores* y *Cómo un rústico labrador astucioso con consejo de su mujer engañó a unos mercaderes*, Madrid,Turpin Editores, 2012, 139 pp.

Carlos Collantes
Universidad de Córdoba

Desde comienzos del siglo XVI llegan hasta nuestros días dos pliegos de diferente registro, enmarcados dentro de la literatura áurea española y editados por los catedráticos Pedro Ruiz y Víctor Infantes, de la Universidad de Córdoba y la Complutense de Madrid respectivamente, que ponen sus conocimientos y atenciones al servicio del lector en esta deliciosa obra.

En una breve introducción encontramos, a modo de justificación de la obra, la importancia de los pliegos estudiados y el perfil de los propios autores, que han compartido de forma paralela una dilatada trayectoria docente e investigadora a la par que una amistad y camaradería que vemos refrendada en unas dedicatorias mutuas que cuentan más de lo que dicen.

Los pliegos sueltos o coplas, cuadernos, cuadernillos, relaciones, papeles, historias, sucesos, opúsculos, librillos, piezas, hojas y un largo etcétera (todos estos y más eran los nombres que les atribuían autores e impresores coetáneos como Góngora, Lope de Vega o Miguel de Eguía) tienen una difícil definición y, por ello, una complicada categorización. Con un origen incierto en la Edad Media, como ilustraba García de Enterría, aunque fechado su arranque por Víctor Infantes en 1482 con la aparición de la imprenta, fueron evolucionando a través de los siglos, siempre con carácter perecedero, acercándose en el siglo XV a las hojas volantes impresas en ciudades universitarias, hasta llegar a ser una alternativa de lectura popular frente a la culta en los siglos XVI y XVII.

Una de las claves para entender los pliegos poéticos es aproximarnos a la perspectiva que el propio Víctor Infantes

denominó como «poética editorial», que va más allá de la «estricta organización literaria del discurso». En su trabajo de 1999 («Edición poética y poética editorial», *Analecta Malacitana*), comentaba Infantes que, en un principio, los textos de los pliegos hacían que el soporte se ajustase a ellos, a su extensión editorial, pero «inmediatamente la extensión editorial (formato, número de hojas, columnas, grabados, etc.) marcaba qué tipos de textos se editaban». Estos textos literarios solo tenían razón de ser si estaban orientados a su impresión final y, por lo tanto, a su comercialización.

El volumen objeto de esta reseña se divide en dos partes claramente diferenciadas: «Desplegar el pliego: la forma editorial de las *Cartas y coplas para requerir nuevos amores y su inserción genérica*» y «Contar un cuento en letras de molde: *Cómo un rústico labrador astucioso con consejo de su muger engañó a unos mercaderes*». Con carácter preliminar a la lectura de la transcripción de los pliegos originales, los autores presentan unos estudios donde dan las claves para poder entenderlos, ya que muestran la naturaleza de los mismos, su origen, el devenir de las sucesivas ediciones y su emplazamiento dentro del campo literario.

La primera parte del volumen atiende al pliego C*artas y coplas para requerir nuevos amores* y corre a cargo del profesor Pedro Ruiz Pérez, quien, anticipándose a la lectura del pliego, revela los entresijos formales de la obra para que, una vez concluida la lectura de este «manual para enamorar», resulte comprensible el porqué del «éxito editorial» de este híbrido de prosa y verso, de epístola y lírica. Dentro de lo que se podría denominar «serie sentimental», con reminiscencias caballerescas, no podemos encasillar este pliego como un ejemplo central de su género literario, pero sí destaca en él una serie de características que lo sitúan en la periferia del modelo.

El proceso metodológico que ha ido desarrollando el autor comienza con un estudio crítico e historiográfico del pliego, describiendo su aspecto formal y reseñando su similitud con las características comunes que se les atribuyen a los pliegos sueltos de esa misma época. Para su clasificación debemos atenernos a su aspecto material de pliego y también a su contenido. Si el aspecto de pliego hace presagiar qué tipo de literatura encauza, mucho más

difícil será poder situar su contenido dentro del campo literario. Ese es uno de los principales problemas que enuncia el profesor Pedro Ruiz, ya que la «dimensión literaria» de la obra debe considerarse por encima de su aspecto físico, lo que «justifica la complejidad de su naturaleza, irreductible a una única perspectiva de clasificación». Añade Pedro Ruiz, en relación al pliego estudiado, que la conjunción entre verso y epístola que encontramos permite apelar al modelo de prosímetro como un trasfondo en el que se encontrarían la tradición y la familiaridad de prácticas contemporáneas.

El siguiente aspecto que estudia es la historia editorial del pliego y los diversos testimonios que de él hay conservados, más concretamente los correspondientes a las ediciones datadas en 1515, 1520 y 1535, siendo esta última edición la que se ha seguido para su transcripción, anotando las variantes en un aparato crítico. El objetivo fundamental de la edición presentada es «hacer accesible su lectura». Tras el texto el investigador hace un análisis de los elementos principales siempre con la perspectiva de situar la obra en un marco literario identificable para los lectores, ateniéndose a sus elementos narrativos. Hay una voluntad de interrelacionar el pliego que nos ocupa con obras más consagradas de su momento, como *Cárcel de amor* y *La Celestina*. Concluye esta primera parte de la obra con una relación bibliográfica de las referencias utilizadas.

Cómo un rústico labrador astucioso… es el comienzo del título del pliego que el reconocido filólogo Víctor Infantes edita en la segunda parte de la obra, donde podemos leer, antes de esta edición comentada «del primer cuento impreso de la literatura española», una rica historia del mismo desde sus orígenes folclóricos con el cuento italiano hasta su expresiones artísticas actuales, lejos de la literatura, todo hilvanado de una forma clara y precisa. Es importante la atención al papel mediador y transformador de los impresores del cuento a lo largo de los años, manteniendo formulas anteriores, como el formato, en busca de un mayor reconocimiento lector, pero con sucesivos cambios de título, añadiendo fórmulas del momento, cambios de ilustraciones o incluso alterando el texto de algún capítulo para mayor difusión comercial.

Utilizando una metodología diferente a la empleada en el trabajo anterior del volumen, Víctor Infantes ofrece en primera instancia un acercamiento terminológico al concepto de cuento para tratar de clasificar la obra. El término «cuento» no fue utilizado expresamente en el título de una obra en nuestra literatura hasta el Romanticismo. Este texto está recogido en numerosos repertorios contemporáneos clasificado como «fabliella», «cuentecillos tradicionales» o «chascos». La existencia del cuento como impresión aislada, comenta el propio Víctor Infantes, surgió por un intento editorial de encontrar al lector idóneo para este género literario «dotándole de una exclusividad literaria y textual de la que carecía originalmente».

Tras su definición, vemos una descripción de la evolución del nuestro cuento, donde el editor se detiene en las diferencias tanto formales como literarias. Más concretamente, abunda en la descripción de las ediciones utilizadas para el cotejo y transcripción de la obra.

Más allá del valor intrínseco de los pliegos editados, hay que considerar que el estudio de estos documentos nos acerca a la comprensión de la cultura del momento, a discernir los verdaderos gustos de la sociedad, debido a la antes mencionada accesibilidad de los mismos en comparación con las obras «mayores». De esta forma obtenemos una ayuda para reconocer la pervivencia de géneros literarios anteriores, que han podido influir en la construcción de la narrativa posterior. Dentro de la amalgama de diversas tipologías que conformaban estas impresiones encontramos verdaderas joyitas, dignas de su lectura, como pueden ser piezas líricas que puedan llegar a considerarse cultas o, haciendo alusión a un trabajo anterior del profesor Infantes, obras relevantes por su didactismo poético o erudición en diversos saberes, que abarcaban desde la medicina hasta la historia.

Merece la pena destacar el análisis que ambos autores hacen respecto a las ilustraciones que aparecen en los pliegos. Coincide en ambas obras que las primeras ediciones portaban unas ilustraciones que poco o nada tenían que ver con el texto; incluso algunas de ellas eran de uso frecuente en el taller de origen y aparecen en otras impresiones. A medida que avanzan las ediciones, y los años, las

ilustraciones sí toman un carácter netamente vinculado al desarrollo de los acontecimientos que se muestran en los pliegos.

Como en ambas disertaciones nos recuerdan los editores, los pliegos sueltos, grandes olvidados en la historia de la literatura, tuvieron una enorme aceptación de público entre sus coetáneos; parafraseando a Pfandl, «hallaron el camino del corazón y del sentimiento de la masa», por razones como su nivel de complejidad menos exigente, temáticas recurrentes que rememoran la tradición literaria anterior, su uso oral, pero, tal vez, el mayor aliciente fuese el precio mucho más accesible para todos los bolsillos debido al carácter efímero de los materiales, llamados menores, y su «pelea con la inmanencia», como asevera Ruiz Pérez. Que salgan a la luz nuevamente estos pliegos publicados después de casi cinco siglos recuerda la importancia de los mismos, su aceptación en la sociedad y cómo los distintos impresores comenzaban a practicar en los pliegos nuevas formas de ventas orientadas al vulgo, compuestos, en su mayoría, en hojas sueltas en 4º con letra gótica y presentados con una portada ilustrada.

En el apartado tipográfico, y pasando de las ediciones quinientistas a la actual, no deja de resultar significativo el papel que, como en otras ocasiones, se ha reservado en la composición material del libro Víctor Infantes, que prolonga en su ejercicio en el taller de impresión su oficio de filólogo, atestiguando la pervivencia de una tradición no sólo para el cuento y el pliego, sino también para ese humanismo que se forjó junto a las prensas de Aldo Manuzio o de Alonso de la Barrera.

Cualquier *curioso* lector que quiera acercarse a estas páginas de nuestra narrativa popular y otros modelos de lectura de consumo no quedará defraudado ni desilusionado, ya que no solo se encontraran con piezas que perviven de nuestra literatura, sino que son analizadas y comentadas por dos prolíficos y excepcionales investigadores (en su haber común superan «las ochocientas entradas bibliográficas») de nuestra literatura áurea.

Antonio Gargano, *Con canto acordado. Estudios sobre la poesía entre Italia y España en los siglos XV–XVII*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, 276 pp.

Margarita García Candeira
Universidad de Huelva

En una de las páginas iniciales del libro que nos ocupa, Gargano se refiere a la difusión europea de las obras no latinas de Petrarca con la palabra "acontecimiento" (p. 26): la extraordinaria renovación de la lengua poética que esta supuso habría de cambiar de forma irreversible el curso de las letras europeas. El término es sin duda acertado, sobre todo si tenemos en cuenta la cualidad revolucionaria de los eventos en el sentido destacado por la filosofía contemporánea reciente, de Deleuze a Badiou. En ese sentido, este libro puede definirse como una indagación profunda y concienzuda, realizada desde diversos frentes espaciales, temporales y genológicos, en el suceso fundamental que supuso el contacto entre dos culturas poéticas –la española y la italiana–y que fructificó en la obra de Garcilaso. Gargano presta atención no solo al contexto que la posibilitó, sino también a las ondas expansivas de mayor y menor entidad que esta generó, y configura un panorama completo y complejo a la vez del espacio cultural y literario renacentista bajoeuropeo.

El libro es la traducción española del original italiano editado en 2005[1]. Recopila quince trabajos de extensión desigual, publicados en un arco temporal de casi veinte años comprendidos entre los primeros noventa y 2006, y entre los que se halla uno inédito sobre la obra de Acuña. Estos y otros datos sobre la procedencia y la

[1] *Con accordato canto: studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV – XVII*, Napoli, Liguori, 2005.

primera publicación de los trabajos se nos suministran en un breve prólogo en el que Gargano justifica también la división del volumen en cuatro partes fundamentales que perfilan un orden cronológico: la recepción de la literatura italiana en España, la poesía de corte, el contacto entre Petrarca y Garcilaso y, finalmente, los ecos postreros del petrarquismo en el barroco español.

El primer artículo, "«La fortune d'une littérature». Notas sobre la recepción de la literatura italiana en España", actúa como introducción inmejorable al volumen: además de ofrecer un repaso detenido por los estadios básicos de las relaciones literarias italo-hispánicas, se abre con una aclaración metodológica fundamental, referida al concepto de *influencia* como relación literaria que se establece a partir de un contacto empíricamente demostrable. Con ello se busca, implícitamente, dotar de rigor histórico y textual a un ejercicio, el comparatístico, a menudo adolecido de una excesiva laxitud objetiva, y se adelanta la que será una de las constantes del libro: la vocación documental con que se inicia y apoya cada exploración intertextual y cada vínculo literario. Un inmediato ejemplo lo constituye el empleo de la biblioteca del marqués de Santillana como testimonio objetivo que permite fundamentar la recepción de las obras italianas (Bocaccio, Corbaccio, Fiammetta y, sobre todo, Petrarca) en la España del siglo XV. El mismo marqués sirve a Gargano para reflexionar sobre lo que Rico denominó "el drama del prehumanismo español" (p. 29): el desconocimiento del latín y la imposibilidad de acceder a los clásicos, reconocidas por el marqués, constituyen carencias compartidas por prácticamente todos los creadores españoles, y solo serán solventadas gracias al programa humanista que Nebrija implanta en España a imitación del impulsado por Valla en Italia. Nebrija establece así las condiciones de posibilidad de una interacción intelectual que hará de España e Italia un espacio cultural único, sustentado sobre influencias poderosas que van desde las irradiaciones tempranas de Sannazaro y Petrarca hasta las huellas tardías de Leopardi o D'Annunzio, pasando por todo tipo de contactos teatrales y narrativos.

Las huellas del *modus operandi* estructuralista están sin duda presentes en el segundo artículo, "Momentos y modelos del petrarquismo europeo", en el que se exploran las distintas fases de lo que Santagata caracterizó como primer episodio de literatura de masas europeo. Sirviéndose de criterios lingüísticos y estructurales, Gargano diferencia entre un "petrarquismo sin Petrarca" (p. 72), en el que su obra es objeto de una imitación experimental que la traiciona frecuentemente; un "manierismo petrarquista" (p. 78) impulsado por las lecturas prescriptivas de Bembo y con manifestaciones en España, Portugal, Francia e Inglaterra y, por último, un petrarquismo en disolución que supone la última vuelta de tuerca de una influencia que llegará, aunque metamorfoseada, a los *Canti* leopardianos.

La segunda parte del libro comprende dos capítulos centrados en las dinámicas culturales e intelectuales de la corte aragonesa en Nápoles[2]. "Aspectos de la poesía de corte. Carvajal y la poesía en Nápoles en tiempos de Alfonso el Magnánimo" demuestra el peso de la tradición italiana en la poesía en castellano que allí florece; Gargano busca corregir el sesgo de algunas posiciones que reclamaban el peso casi exclusivo de las raíces ibéricas. Tres antologías poéticas de la época le sirven para explicar la conjunción de ambas tradiciones que es también un rasgo explicativo de la obra de Carvajal, como prueba el comentario de la pieza "Terrible duelo fazía". En el capítulo siguiente, "Poesía ibérica y poesía napolitana en la corte aragonesa", se estudia la convivencia de lenguas y tradiciones poéticas en el Nápoles aragonés durante el siglo XV y parte del XVI. A pesar de defender una retroalimentación en las influencias italiano-españolas, casi siempre vistas en sentido unidireccional, y pese a la coexistencia de hasta cuatro lenguas, Gargano identifica una gran escasez de cancioneros, poetas y poesías bilingües: el mencionado Carvajal se une a Galeota o Romeu Llull en la nómina de excepciones. El tercer capítulo se aparta un tanto de estas cuestiones: "El renacer de la égloga en

[2] Ahora se ha traducido esta visión de conjunto sobre el XV: *Literatura en Tiempos de los Reyes Católicos,* Madrid, Gredos, 2012.

vulgar en los cancioneros del siglo XV. Notas preliminares" se centra en el estatuto problemático de este género en la tradición española. Además de señalar a la bucólica alegórica y política como una primera fuente clásica, Gargano reclama la importancia de otros antecedentes en romance, como las obras de Arzocchi, de principios del siglo XV, y de su continuador Suardi.

La tercera parte constituye sin duda el meollo del libro: no solo es la más voluminosa, sino que en ella se investigan los aspectos fundamentales de la revolución garcilasiana, así como sus preparativos y sus aledaños. El primer capítulo, "«Petrarca y el traduzidor»: Notas sobre traducciones del siglo XVI de los *Trionfi*", compara las versiones castellanas de la mencionada obra de Petrarca efectuadas por Alvar Gómez (alrededor de 1520), Antonio de Obregón (1512) y Fernando de Hozes (1554) con la adaptación poética que Garcilaso realiza en un soneto de 1535. La genialidad de la asimilación garcilasiana testimonia lo preclaro de su temperamento poético, confirma su dimensión adelantada y puede, por tanto, elevarse a conclusión global del volumen. "Garcilaso de la Vega y la nueva poesía en España, del acerbo cancioneril a los modelos clásicos" desmenuza los pasos de la renovación acometida por el poeta toledano. Partiendo de una lectura metapoética de un soneto panegírico, según la que Garcilaso pretendería vivificar el "camino enjuto" del Tajo con las aguas de la nueva poesía, Gargano reconstruye los estadios de este metafórico curso fluvial, desde el período de aprendizaje en la corte de Carlos I hasta la fatídica campaña de Provenza. Al exilio a las orillas del Danubio en 1532, en el que la conjunción equilibrada de moldes clásicos y petrarquistas da lugar a las canciones garcilasianas, le seguirán los cuatro años fundamentales de Nápoles: en ellos el poeta toledano ensaya nuevas soluciones poéticas para la epístola, la égloga y la oda.

Los apuntes finales sobre el viaje a Túnez con Tasso son recuperados en el capítulo siguiente, "La oda entre Italia y España en la primera mitad del siglo XVI". Gargano recorre las distintas e imperfectas soluciones dadas a la adaptación en vulgar de la oda clásica y ensalza la solución garcilasiana, que consigue solventar los

problemas estructurales de los *Amori* tassianos. De nuevo el autor pone exitosamente en diálogo dos niveles de las relaciones literarias: un hecho documentado históricamente como es la participación conjunta de Garcilaso y Tasso en la campaña de Túnez rebasa su condición de anécdota para convertirse en pivote de un análisis intraliterario efectivo y convincente. Otra adaptación de un género clásico, esta vez la égloga, es el asunto del cuarto capítulo de esta sección, titulado "La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso". Gargano documenta antecedentes del género en Nápoles, Florencia y Siena, pero enfatiza el punto de inflexión que supone la *Arcadia* de Sannazaro: a la mayor influencia de Petrarca sobre el modelo virgiliano se une la creación de un libro unitario y estructurado y, especialmente, el surgimiento de una subjetividad específica en un mundo pastoril. Sobre estos hallazgos previos construirá Garcilaso su célebre Égloga II, en la que muestra un mayor dominio de la métrica como agente unificador, y donde conjuga la materia amorosa con la atención a los temas mayores y profundos que preveía el ejemplo virgiliano.

Los dos últimos capítulos de esta parte exploran brevemente otras cuestiones: la menor fortuna del género madrigalesco, que apenas mereció el aprecio de comentaristas petrarquescos como Ruscelli o Bembo, y los esfuerzos experimentales de poetas como Acuña y Cetina son el centro de "Hernando de Acuña y el madrigal del siglo XVI". Por su parte, "La «doppia gloria»de Alfonso D'Avalos y los poetas-soldados españoles (Garcilaso, Cetina, Acuña)" analiza la figura del marqués del Vasto que, por su éxito en victorias militares y pruebas poéticas, personifica a la perfección el ideal renacentista de armas y letras. La expresión "doppia gloria", procedente de un soneto dedicado al marqués por Vendramini, sirve a Gargano para explorar la función especular que el personaje cobra en las composiciones con que poetas como Garcilaso, Cetiña o Acuña le rinden homenaje. Los cotejos macroliterarios empleados en otros capítulos se complementan aquí con un ejercicio final de *close reading* mediante el que se rastrean las configuraciones textuales que el binomio pluma/espada adquiere en las obras de los poetas aludidos.

La última sección del libro identifica los ecos tardíos del petrarquismo en la literatura del diecisiete hispano, informando de una herencia cuya superación va unida a la deformación. En "La poesía en la época de Felipe II: modelos italianos (Caro, Rainerio) y soluciones hispánicas (Ramírez Pagán, Lomas Cantoral, del Torre, Herrera)", Gargano explica que los contactos hispano-italianos se prolongaron gracias a las antologías llegadas de Italia, e ilustra la confrontación de poetas españoles posteriores a Garcilaso con poetas italianos menores. Identifica diversas actitudes como la adaptación, la traducción literal y la combinación con otras fuentes. Los otros tres artículos que cierran esta parte, y con ella el libro, exploran diversos aspectos del petrarquismo *sui generis* de Quevedo. "Quevedo y el canon breve" analiza el empleo subversivo de los tópicos relativos a la belleza femenina a través del motivo de los cabellos de Lisi en una serie de composiciones quevedianas. "Lectura del soneto «Lo que me quita el fuego me da en nieve» de Quevedo: entre tradición y contextos" trata del agotamiento de la dicotomía fuego/nieve y de su rescate mediante el ingenio del poeta madrileño. Por último, "Quevedo y las *poesías relojeras*" retoma la expresión empleada por Eugenio Asensio para aludir a ciertas silvas de Quevedo que, influidas por la literatura de emblemas y la poesía epigramática, hallan en el reloj un perfecto símbolo del sentimiento trágico del tiempo propio del barroco europeo. La referencia final a la influencia de esta faceta quevediana en la obra del italiano Ciro di Pers redunda en la voluntad de Gargano por explicitar el pago, retardado y multiforme, de la deuda que la literatura española contrajo con la italiana por el préstamo petrarquista.

Una serie de motivos aparecen como nodos transversales del volumen y convierten una sucesión de quince capítulos en un discurso compacto y coherente. Gargano hace especial hincapié en la relevancia de la cultura clásica y del humanismo como sustrato fundamental que, combinado con el petrarquismo, posibilitaría el giro copernicano poético del XVI. También subraya la efervescencia cultural de la corte aragonesa de Nápoles, otro acontecimiento no menos importante. Y, sobre todo, la absoluta genialidad de Garcilaso, que sale resaltada de cada cotejo, de cada cuadro, de cada exploración.

Antonio Gargano es catedrático de Literatura española y comparada en la Università degli Studi di Napoli "Federico II". Su trayectoria académica tiene como pilar fundamental los estudios áureos (desde la Celestina a Góngora, pasando por la picaresca o Lope), pero su intensa curiosidad intelectual lo ha llevado a tratar también otras épocas y autores como Bécquer, Clarín o García Márquez[3]. Destaca, además, por su sensibilidad hacia la teoría y el pensamiento crítico. Sin duda estos rasgos sustentan la lúcida conciencia acerca de la naturaleza del hecho y de las relaciones literarias que este volumen exhibe. Su investigación concilia el manejo de los *rapports de fait* objetivos entre obras y autores con el examen minucioso de sus consecuencias textuales, y ambos son efectuados con idéntica destreza en un ejercicio comparatístico realizado desde un eclecticismo metodológico esclarecedor. Los capítulos, como se ha dicho, poseen extensión, tema y enfoque diferenciados: un elemento unificador es su relación temática con la poesía áurea; el otro es el rigor y la solidez. Es un gran acierto de la Universidad de Sevilla la traducción y publicación de este libro, que constituye al cabo otra confirmación de que la productividad y riqueza de los trasvases culturales italo-hispánicos no se limitan a la esfera poética ni a la época renacentista, sino que siguen iluminando nuestro trabajo y nuestras lecturas en tiempos menos áureos.

[3] Recopilados, por ejemplo, en: *La sombra de la teoría. Ensayos de literatura hispánica. Del Cid a Cien años de soledad*, Salamanca, Universidad, 2007.

A
B C D E
F

ETIÓPICAS

10 (2014)

ÍNDICE

10 (2014)

ARTÍCULOS

Juan Ignacio Laguna Fernández, *Dos caballeros italianos del* Tratado copioso y verdadero… *(1599) de Juan Esquerdo y un discurso misógino de Antonio de Guevara en el* Guzmán *apócrifo (1602)*

Carmen Delgado Moral, *Las fuentes cristianas en el* Panegírico por la poesía*: claves para una «poética bíblica»*

Antonio Sánchez Jiménez, *Furor, mecenazgo y* enárgeia *en la* Arcadia *(1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del Gran Duque de Alba*

Adrián J. Sáez, *Fortunas y adversidades de Pedro de Urdemalas, un pícaro dramático*

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, *Fernando de Rojas y la calidad literaria del planto de Pleberio*

Cipriano López Lorenzo, *Academias literarias en Sevilla: 1665, 1666 y 1667*

María José Osuna Cabezas, *La polémica gongorina: respuestas al* Antídoto *de Jáuregui*

RESEÑAS

Eberhard Geisler, *El dinero en la obra de Quevedo. La crisis de identidad en la sociedad feudal española a principios del siglo XVII*. Traducción del alemán por Elvira Gómez Hernández. Edition Reichenberg (Problemata Literaria 73), 2013, 270 páginas (Fuensanta Garrido Domené)

Amedeo Quondam, *El discurso cortesano*, ed. de Eduardo Torres Corominas, Madrid, Polifemo, 2013, 462 pp. (Francisco Javier Álvarez Amo)

Antonio Sánchez Portero, *Cervantes y Liñán de Riaza. El autor del otro Quijote atribuido a Avellaneda*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbitanos de la Institución «Fernando el Católico», 2011. 429 págs. (Abigail Castellano López)

Joaquín Corencia Cruz, *La cuchillada en la fama*, Publicaciones Universidad de Valencia, Valencia, 2013, 173 págs. (Encarna Podadera Solórzano)

El mejor padre de pobres. Atribuida a Pedro Calderón de la Barca. Edición de Eugenio Maggi, Valencia: Prensas de la Universidad de Valencia (2013) (Alfredo Rodríguez López-Vázquez)

ARTÍCULOS

Juan Ignacio Laguna Fernández

Carmen Delgado Moral

Antonio Sánchez Jiménez

Adrián J. Sáez

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo

Cipriano López Lorenzo

María José Osuna Cabezas

DOS CABALLEROS ITALIANOS DEL *TRATADO COPIOSO Y VERDADERO*… (1599) DE JUAN ESQUERDO Y UN DISCURSO MISÓGINO DE ANTONIO DE GUEVARA EN EL *GUZMÁN* APÓCRIFO (1602)

Juan Ignacio Laguna Fernández.
Université de Toulouse II-Le Mirail. Groupe CLESO.

La presentación en este artículo de dos nuevos textos, plagiados en la continuación apócrifa de la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1602)[1], se justifica por el mismo interés que tiene el ir desentrañando las fuentes que utilizó su autor para la composición de tan peculiar y controvertida obra. En cualquier caso, esta noticia no tiene por único objeto insistir en el hecho bien conocido, en especial desde los años setenta del siglo pasado[2], de que sea una obra plagiada en su mayor parte con textos de otros autores de la época. Más bien, y sobre todo, pensamos que el conocimiento de estos textos permitirá, en el caso del primero, la clarificación sobre una errónea atribución y, en el del segundo, apuntalar un poco más la hipótesis de que la autoría del *Guzmán* apócrifo, firmado con el seudónimo de 'Mateo Luján de Sayavedra', se debe al impresor valenciano Juan Felipe Mey[3].

Quiso retomar el autor del *Guzmán* apócrifo las aventuras del pícaro en Roma, donde lo había dejado Mateo Alemán al final de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599). De esta ciudad marchó a Nápoles, pero volvió de nuevo a Roma con objeto de embarcarse rumbo a España. Tras arribar a Barcelona pasó por Monserrat, dirigiendo a continuación sus pasos hacia Alcalá de Henares y Madrid. Una vez en la Corte, Guzmán oyó decir –en el capítulo VII del libro II– que pronto tendrían lugar los fastos de la confirmación de las dobles bodas del rey Felipe III y del archiduque Alberto con Margarita de Austria e Isabel Clara Eugenia. Y

[1] Obra que comúnmente se conoce como el *Guzmán* apócrifo; así nos referiremos a ella en este escrito

[2] Bernadette Labourdique y Michel Cavillac, "Quelques sources du « Guzmán » apocryphe de Mateo Luján", *Bulletin Hispanique*, 71, (1969).

[3] Respecto a la autoría de la obra nos remitimos a Juan I. Laguna*, La* Philosophía Moral *en el* Guzmán apócrifo*: la autoría de Juan Felipe Mey a la luz de las nuevas fuentes*, Ciudad Real, Almud, 2012.

enseguida tuvo "mucho deseo de seguir […] la corte y ver la ciudad de Valencia"[4], donde se celebrarían los históricos esponsales en abril de 1599. Para ello halló con facilidad quien le diese ocupación como criado, pues "toda la corte estaba aprestándose para esta jornada y se daban muchas y buenas libreas, y aun no se hallaban tantos criados como era menester"[5]. Fue un caballero italiano, llamado don Carlos Carli, con quien se concertó para obtener un empleo y quien lo engalanó:

> Con un vestido de raja fina, capa, ropilla y valón de color de rosa seca, con muchos pespuntes; la capa aforrada en tafetán amarillo, sombrero fino con trencilla bordada de oro, plata y granates, y con muchas plumas. Salí a volar muy bizarro, necio y desvanecido. Éramos cuatro pajes y dos lacayos[6].

Se nos contará después que, a causa de una reyerta con un nuevo paje empleado por Carli, motivada por antiguas desavenencias, el pícaro se desacomodó de su casa y determinó con cierto apresuramiento hacerse fraile, por lo que abandonó, al menos durante un tiempo, la idea del festivo viaje a tierras valencianas.

Este párrafo en que se describen las ropas que el caballero Carlos Carli entregó a Guzmán, para que desempeñase sus funciones de lacayo, fue considerado por B. Labourdique y M. Cavillac, en un escrito que desentrañaba varias de las fuentes copiadas en el apócrifo, como tomado con cierta probabilidad de una relación manuscrita sobre la boda de Felipe III escrita por Felipe de Gauna. Así sobre este punto escribían los investigadores franceses:

> Il serait tentant de rapprocher la *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III* (1601), de Felipe de Gauna, de l'épisode où Guzmán entre au service d'un gentilhomme italien nommé Carlos Carli. Ce dernier donne au héros une livrée que J. Marti nous décrit ainsi: « Dióme un vestido de raja fina, capa, ropilla y valón de color de rosa seca, con muchos pespuntes; la capa aforrada en tafetán amarillo; sombrero fino con trencilla bordada de oro, plata y granates y con muchas plumas... », et il ajoute: « Eramos cuatro pajes y

[4] Las citas se realizarán siguiendo la ed. de David Mañero Lozano, Mateo Luján de Sayavedra, *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra, 2007; a partir de ahora con la forma *GAP* y especificación del libro, capítulo y página. En esta ocasión, *GAP*, Lib. II, Cap. VIII, p. 353.

[5] *GAP*, Lib. II, Cap. VIII, p. 359.

[6] *GAP*, Lib. II, Cap. VIII, pp. 359-360.

> dos lacayos ». Or ce personnage de Carlos Carli est historique et le chroniqueur de Valence nous décrit son équipage en des termes fort proches: « D. Carlos Carli, caballero italiano passó muy galán con su librea de sombreros finos con trensillas bordadas de oro y plata con granates finos y muchas plumas de colores; capas, ropillas y balones de raxa fina de color de rosa seca con varios y vistosos pespuntes, aforradas las capas de tafetán amarillo con los jubones del mismo tafetán amarillo con las medias calzas de seda azul; sacó quatro pajes y dos lacayos ». La convergence des deux textes est troublante. L'avocat valencien a-t-il connu la *Relación* de Felipe de Gauna? C'est probable. Néanmoins, l'avant dernier chapitre du Guzmán consacré justement à la description des fêtes de Valence ne lui est visiblement pas emprunté[7].

Por nuestra parte indicábamos en un trabajo anterior, refiriéndonos al uso de manuscritos por parte del autor del *Guzmán* apócrifo, que:

> Aparte de los libros impresos es interesante resaltar que también utilizó algunos manuscritos, como el de Felipe de Gauna, lo que podría explicar la dificultad o, mejor dicho, la imposibilidad de localización de algunos de los textos originales de varios discursos o narraciones incluidas en el *Guzmán*, como la historia de Francisco de León (I, I), el discurso de la loa de España (II, III), u otros. Bien pudo Mey acceder a ellos a través de los autores o de la misma imprenta, la suya o la de su hermano, que pudieron haber recibido estos manuscritos y, una vez desechados, quedasen sin impresión o ser impresos como pliegos. De hecho Juan Felipe Mey también hacía las veces de mercader de libros, lo que le permitiría el acceso a los originales.[8]

En efecto, quedan aún en el *Guzmán* apócrifo varios textos que con mucha probabilidad están tomados de otros autores, pero de los que hasta el momento desconocemos por completo su proveniencia. Creemos que es sensato seguir pensando en la posibilidad de que Juan Felipe Mey, por la idiosincrasia de su profesión de mercader de libros e impresor, pudiera haber copiado algunos de estos textos de relaciones o libros manuscritos que se desecharon y no llegaron a ser impresos. Sin embargo, y como vamos a comprobar a continuación, estábamos equivocados respecto a la utilización del manuscrito de Felipe de Gauna, que el autor del *Guzmán* apócrifo no debió conocer, pues en realidad el texto plagiado pertenece a una relación impresa de la época.

[7] Bernadette Labourdique y Michel Cavillac, "Art. Cit.", pp. 192-193, nota nº 5.

[8] Cfr. Juan I. Laguna, *Op. Cit.*, p. 127.

Si poner en relación el texto del apócrifo con el manuscrito de la *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III* (1602)[9], de Felipe de Gauna, era más que aceptable, se debía, sin embargo, a que este autor "parece que copia"[10] de otra relación de las fiestas y confirmación de las bodas reales. Esta relación de sucesos, firmada por Juan Esquerdo, porta el largo título de *Tratado copioso y verdadero de la determinación del gran monarca Phelipe II, para el casamiento del III, con la serenísima Margarita de Austria; y entradas de sus majestades y grandes, por su orden, en esta ciudad de Valencia; con las libreas, galas y fiestas que se hicieron* (1599)[11]. Y de esta relación, y no de la manuscrita de Gauna, es de la que sí tomó buena nota el autor del *Guzmán* apócrifo, al menos en lo que se refiere a los textos que aquí nos interesan.

Así pues, tanto Felipe de Gauna como Juan Felipe Mey habían bebido de la misma fuente, es decir, habían tomado textos de la publicación de Juan Esquerdo, por lo que el *rapprochement* de Labourdique y Cavillac tenía tantas semejanzas. Este caso es similar a los intentos de establecer como fuente del *Guzmán* apócrifo la *Silva de varia lección* (1540) de Pedro de Mexía, que tuvimos también ya oportunidad de discutir[12], pues en realidad algunos párrafos de esta obra habían sido citados en el libro de Juan de Torres, *Philosophía Moral para la educación de príncipes* (1596). Siendo esta última obra la mayoritariamente plagiada, resumida, y desguazada por Juan Felipe Mey para su ensayo de florilegio literario.

Y son tantos los párrafos tomados de la extensísima obra de Juan de Torres que aún se puede localizar alguno –y habrá más–, como el que damos a continuación, copiado con distinto orden, pero *presque à l'identique*, por el autor del apócrifo, y que no se había señalado con anterioridad:

[9] Hay edición moderna de este manuscrito: Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas…*, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1926.

[10] Inmaculada Rodríguez Moya, "La ciudad como espacio de celebración nupcial en la España de los siglos XVI y XVII", *Docta Minerva: Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*, Universidad de Jaén, Jaén, 2011, p. 317, nota nº 31.

[11] Se trata de una edición en octavo, sin numerar, de 14 pliegos con signatura A-O8, [112] h. y publicada en Valencia por Juan Grisostomo Garriz.

[12] Cfr. Juan I. Laguna, *Op. Cit.*, pp. 27-28.

Tienen las manos más eficacia que la boca para recabar cualquier cosa; son frías las razones sin dones, y las palabras se las lleva el aire si no les echan contrapeso de plata; es mudo Sócrates, bárbaro Demóstenes y necio Tulio, con toda su elocuencia, donde no se persuade con ofrenda.	Tienen las manos más efficacia que la boca, para recabar cualquier cosa: son frías las razones sin dones, y las palabras se lleva el ayre, si no les echan contrapesso de plata. Es mudo Sócrates, bárbaro Demósthenes y çafio Tulio, con toda su elocuencia, donde no se persuade con offrenda.
Es gran tercero y corredor entre las partes el interés;	[…] tomo por tercero y medianero entre las partes el interés.
y, lo que por este camino no se alcanza, los médicos del buen negociar lo condenan por enfermedad desahuciada.	Y lo que por este camino no se recaba, los médicos de bien negociar lo condenan por enfermedad desauciada, y sin esperança[13].
***GAP*, Lib. I, Cap. V, p. 192.**	**Juan de Torres, *Philosophía Moral*…, Lib. XXI, Cap. VI, p. 674 a y b[14].**

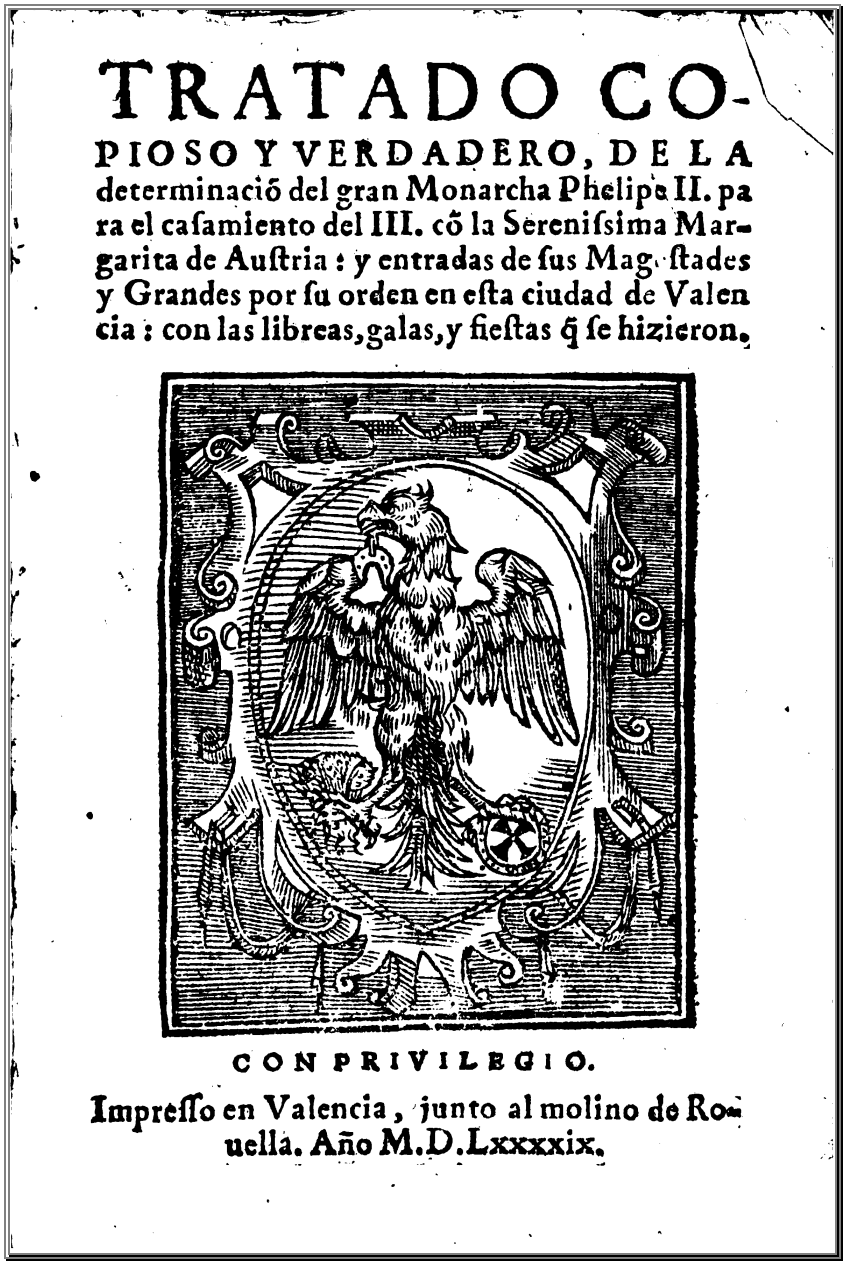
Pero volvamos al texto de Juan Esquerdo, que aparece reseñado en el catálogo de Jenaro Alenda con el número 416, quien nos dice que se trata básicamente de una relación de sucesos:

> Muy rara y curiosísima por su minuciosidad y extensión en detallar los trajes usados en aquellas fiestas por las damas y caballeros que a ellas asistieron, y las variadas y vistosas libreas ostentadas por sus numerosos pajes y criados: se describen muy prolijamente los saraos, justas y torneos con que se festejó a los recién casados, y al hablar de los bailes nos da a conocer la nomenclatura de los usados en aquella época[15].

[13] En el original el órden de los párrafos es: *[…] tomo…el interés*; *y lo que…sin esperança*; *tienen las…con offrenda.*

[14] Citamos por la edición de Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1598. Vid. sobre las ediciones de esta obra *ut infra* la nota nº 39.

[15] Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, Tom. I, pp. 121-122. Hay edición digitalizada del *Tratado copioso y verdadero* en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y en Google Books.



TRATADO CO-
PIOSO Y VERDADERO, DE LA
determinaciõ del gran Monarcha Phelipe II. pa
ra el caſamiento del III. cõ la Sereniſsima Mar-
garita de Auſtria: y entradas de ſus Mag. ſtades
y Grandes por ſu orden en eſta ciudad de Valen
cia: con las libreas, galas, y fieſtas q̃ ſe hizieron.

CON PRIVILEGIO.

Impreſſo en Valencia, junto al molino de Ro-
uella. Año M.D.Lxxxxix.

Fig. 1. Juan Esquerdo, *Tratado copioso y verdadero*, Valencia, 1599. Portada.

Enfrentando los textos del *Guzmán* apócrifo y del *Tratado* de Juan Esquerdo encontramos similitudes obvias:

Un caballero italiano, que se llamaba don Carlos Carli, estaba cerca de mi posada; fácilmente nos concertamos; diome un vestido de raja fina, capa, ropilla y valón de color de rosa seca, con muchos pespuntes; la capa aforrada en tafetán amarillo, sombrero fino con trencilla bordada de oro, plata y granates, y con muchas plumas. Salí a volar muy bizarro, necio y desvanecido. Éramos cuatro pajes y dos lacayos…	Don Carlos Carli, italiano, con su librea. Sombreros finos con trencillas bordadas de oro, plata y granatas, y muchas plumas. Capas, ropillas, y balones de raxa fina, de color de rosa seca, con varios y vistosos pespuntes, aforradas las capas de tafetán amarillo, con jubones del mesmo tafetán amarillo, y medias de seda azul. Pages cuatro, lacayos dos.
***GAP*, Lib. II, Cap. VIII, pp. 359-360.**	**Juan Esquerdo, *Tratado copioso y verdadero*…, h. [67] v.**

Por lo tanto Carlos Carli es *bel et bien* un personaje histórico, y uno de los caballeros italianos que hicieron acto de presencia en Valencia para asistir a las bodas de Felipe III. Sus cuatro pajes y dos lacayos, y sobre todo lo colorido y vistoso de sus libreas, debieron de ser motivo para que Juan Esquerdo lo hiciera figurar en el detallado listado de los notables personajes y descripción de las libreas que portaban "muchos caballeros, señores y grandes de Castilla, Italia y Flandes"[16] presentes en las bodas, aunque en lo que a nosotros respecta la premura de tiempo y la brevedad intrínseca a este escrito no nos haya permitido recabar muchos datos sobre él. En cualquier caso "il signor Carlos Carli", de ilustre y antigua familia milanesa[17], también aparece consignado entre los "signori e gentiluomini" italianos que acudieron a la confirmación de la boda de María de Medici con Enrique IV de Francia, que tuvo lugar un año y medio después en Lyon, en el último mes del año 1600[18].

[16] Cfr. Juan Esquerdo*, Tratado copioso y verdadero…,* h. [65] r/v.

[17] Pier Giovanni Fabbri (a cura di), "I Carli: Rittrato di una famiglia cesenate tra XVI e XX secolo", en *La vite dei cesenati*, vol. IV, Cesena, Editrice Stilgraf, 2010, p. 79, nota nº 2.

[18] Michelangelo Buonarroti, "Descrizione delle noze di Maria Medici", en *Opere varie in versi ed in prosa di M. Buonarroti il giovane, alcune delle quali*

Si bien el estudio de Cavillac y Labourdique no iba más allá en sus comparaciones respecto a la *Relación* de Felipe de Gauna, lo cierto es que el autor del apócrifo aun aprovechó más el texto de Juan Esquerdo, pues reubicó también en su obra a otro caballero italiano presente en la boda, así como la descripción de la librea que portaban sus pajes y lacayos. En efecto, si Guzmán había abandonado el empleo y la casa de Carlos Carli con idea de profesar en religión y, una vez que decidió no dar tal paso –en el capítulo VII del libro III–, le volvió el deseo de ir a Valencia, hubo de buscar nuevo amo para emplearse a su servicio, con objeto de realizar el viaje y poder así presenciar los esponsales regios. Otro caballero italiano, llamado Fernando Espínola, le dio librea y lo acomodó en su casa, aunque Guzmán acabará también abandonando esta ocupación para enrolarse, enamoriscado de una comedianta, como parte del elenco de una compañía teatral –la de Heredia–, que asimismo partía de Madrid a representar sus obras en Valencia.

De nuevo, la presentación de los textos paralelos del *Guzmán apócrifo* y del *Tratado* de Esquerdo podrá darnos mejor idea del 'préstamo':

Volviome mi ventura con otro caballero italiano, llamado don Fernando Espínola. No me pesó dello, porque me había ido bien con el otro, y sin duda es nación muy generosa y de buen trato. Dióseme librea harto a mi gusto, sombrero negro muy fino, capa y ropilla de raja morada con costosa guarnición, valones de terciopelo, fondo raso morado, con fajas de terciopelo negro de muestras, fondo morado y medias de seda morada. ***GAP*, Lib. III, Cap. VII, pp. 512-513.**	Don Fernando Espíndola con su librea. Sombreros negros, y toquillas de seda negra. Capas y ropillas de raja morada, guarnecido todo de costosa guarnición. Balones de terciopelo de muestras fondo morado, con faxas de terciopelo negro con muestras fondo morado y medias de seda morada. Pages 6, lac. 3. **Juan Esquerdo, *Tratado copioso y verdadero…*, h. [67] r.**

La figura histórica de Fernando Espínola, al igual que la de Carlos Carli, queda corroborada por el relato de Juan Esquerdo. Restaría saber, sin embargo, si el autor valenciano hace referencia al conde Federico Espínola, muerto en aguas holandesas en 1603, durante un combate naval cerca de la ciudad de La Esclusa. Este Federico era hermano del marqués

non mai stampate, raccolte da Pietro Fanfani, Firenze, Felice le Monnier, 1863, p. 454.

Ambrosio Espínola, célebre general de las tropas de Felipe III y Felipe IV[19]. Aunque cabe también la posibilidad de que se refiera a otro personaje, en efecto de nombre Fernando, que perteneciera también a esta noble y extensa familia veneciana, que contaba con ramas tanto en la península itálica como en la ibérica, y que había destacado mucho en las guerras de Flandes. Sea como fuere, Fernando Espínola aparece así citado en varias obras de la época como gentilhombre de la boca[20] del archiduque Alberto. Con dicha distinción acompañó al ya soberano de los Países Bajos, desde Bruselas a Valencia, pasando por Ferrara, ciudad esta última en la que el pontífice Clemente VIII casó por poderes al archiduque y al rey de España. En la ciudad del Turia confirmaría Alberto su boda con Isabel Clara Eugenia, hecho que se celebraría al mismo tiempo, como comentábamos al dar principio a este escrito, que la del monarca Felipe III y Margarita de Austria[21].

Siguiendo el relato del apócrifo, se nos dice que una vez que Guzmán se instaló en Valencia, "el más apacible cielo y sitio que inventó Naturaleza"[22] –en el capítulo VIII del libro III–, recién llegada la compañía teatral con la que viaja, comienza a renegar del amor que siente por la interesada Isabela. Desengañado, se va a dormir, pero permanece desvelado imaginando el modo de "suplir" las "voluntarias necesidades, antojos y devaneos"[23] de su amada, y exponiendo en un breve discurso,

[19] Antonio Rodríguez Villa, *Ambrosio Espínola, primer marqués de los Balbases. Ensayo biográfico*, Madrid, Est. Tip. de Fortanet, 1905, p. 62.

[20] "Gentilhombre de boca: Oficio en la casa del rey en clase de caballeros, el mayor en grado después del mayordomo de semana. Su legítimo empleo es servir a la mesa del rey, por lo que se le dio el nombre: y cuando su majestad come en público deben asistir tres gentileshombres, el uno de trinchante, otro de panetier, y el otro de copero. Sirven también de acompañar, cuando el rey sale a la capilla, ya sea en la de palacio, o en las fiestas de las iglesias: y asimismo acompañan a caballo al rey, cuando sale a alguna función a caballo: y cuando sale a campaña tenían obligación de acompañarle con cuatro caballos a su costa", *Diccionario de Autoridades*, Tomo IV, Madrid, Imp. de la Real Academia, p. 45a.

[21] Vid. ex. g., Diego de Guzmán, *Reina católica: vida y muerte de doña Margarita de Austria, reina de España*, Madrid, Luis Sánchez, 1617, p. 48 ; o Giles du Faing, *Mémoires de ce qu'a passé au voyage de la Royne et de l'archiducq Albert despuis son partement des Pays Bas pour Espaigne et des choses succédées aux séjour et retour de leurs Altézes Sérénissimes mesmes aux entrées faictes en leurs pays et estai.*, en *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, Tom. IV, Bruxelles, F. Hayez, 1882, p. 461.

[22] *GAP*, Lib. II, Cap. VIII, p. 535.

[23] *GAP*, Lib. II, Cap. VIII, p. 542.

detenido y confidencial, una especie de ideario misógino. Y a nuestro autor, nulo de imaginación, o llevado tal vez por las prisas en la composición de su escrito, no se le ocurrió más que copiarlo de un texto de Fray Antonio de Guevara, como podemos comprobar a continuación:

¿Y qué harán las mujeres de tal vida si, aún entre los casados, el marido que ha de hacer todo lo que quiere su mujer no ha de hacer nada de lo que él quiere?	[…] quel marido que haze todo lo que quiere su muger, ella no ha de hazer nada de lo que dessea su marido.
Porque cualquier mujer quiere hablar y que todos callen, mandar y no ser mandada, libertad y que todos sean cautivos, regir y no ser regida; una sola cosa quieren común, que es ver y ser vistas.	Todas las mugeres quieren hablar y que todos callen, quieren mandar y ninguna ser mandada, quieren libertad, y que ninguno sea libre, quieren regir, y ninguna ser regida, una sola cosa quieren, que es ver y ser vistas [...].
Mas ningún hombre sufre tanto a su mujer que no sea obligado a sufrille más, considerando al fin el hombre que es hombre, y que la mujer es mujer. Atrevida es la que se toma con su marido, y más loco es el marido que se toma pendencias públicas con su mujer; porque, si es buena, hala de favorecer porque sea mejor; y, si es mala, hala de sufrir porque no se torne peor; y no dudes que todas las cosas sufren castigo, sino la mujer, que quiere ruego.	Ningún hombre suffre tanto a su mujer, que no sea obligado a sufrirle más. Considerando al fin el hombre que es hombre, y al cabo la mujer que es mujer, atrevida es la que se toma con su marido, pero loco es el marido que toma pendencias públicas con su mujer, porque si es buena, la ha[24] de favorecer, porque sea mejor, y si mala, ha la de sufrir, porque no se torne peor. Sepan todos los hombres que todas las cosas sufren castigo sino la mujer, como mujer que quiere ruego.
El corazón del hombre es muy generoso y el de la mujer muy delicado; quieren por poco bien mucho premio, y por mucho mal ningún castigo […].	El coraçón del hombre es muy generoso, y el de la mujer muy delicado quiere por poco bien mucho premio, y por mucho mal ningún castigo.
***GAP*, Lib. III, Cap. VIII, p. 542.**	**A. de Guevara, *Libro áureo*, Tarragona, Felipe Roberto, 1590, fols., 55r, 55v, 59r y 59v.**

[24] Es error tipográfico por "ha la", tal y como aparece después.

En este caso Juan Felipe Mey no fue el primero que plagió estos razonamientos del obispo de Mondoñedo, "lieu commun de la réthorique tradicionnelle"[25] en torno a la tan traída y llevada desde la Edad Media, con su correspondientes precedentes clásicos, *querelle des femmes*. Los tres capítulos de la disputa entre Marco Aurelio y su esposa Faustina a causa de la llave del despacho del emperador, y que pertenecen al *Libro áureo* (1528)[26], también aparecen en la obra de Alonso Venero, *Enchiridión de los tiempos* (1526), quien los incluyó al completo, dándolos por suyos, incluso antes de que su legítimo autor hubiera entregado a la imprenta su obra[27]. Casi los mismos párrafos que localizamos en el *Guzmán apócrifo*, y aun otros, pertenecientes también a la obra de Guevara, puso el valenciano Joan de Timoneda en boca de un personaje llamado Casandro, en la escena cuarta de su versión plautina de los *Menemnos* (1559)[28]. Y no sería extraño que estos tres autores no fueran los únicos que hubieran tomado partes de este texto de Guevara, cuyas obras, por lo general, tanto en España como en el extranjero, y durante un prolongado período de tiempo, sirvieron de fuente, citada o no, de muchos otros escritos[29].

Sí es importante destacar que aunque la tentación de relacionar a Joan de Timoneda con Juan Felipe Mey sea grande, los textos presentados están tomados directamente de la obra de Guevara, aunque en principio debamos plantearnos a qué título pertenecen, si en efecto al *Libro áureo* o

[25] Augustin Redondo, *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps. (De la carrière officielle aux œuvres politico-morales)*, Genève, Droz, 1976, p. 502.

[26] La primera edición del *Libro áureo* es de Sevilla, Juan Cromberger, 1528. Hemos trabajado con la edición de Emilio Blanco, *Obras Completas de Fray Antonio de Guevara*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1994, tom I, pp. 1-333.

[27] Cfr. Augustin Redondo, "Art. Cit.", p. 501.

[28] Sue-Lin Chow, "Another source for Timoneda's Menemnos", *Bulletin of the comediantes*, 21, (1969), pp. 52-56.

[29] Además de la obra citada de Augustin Redondo, vid. también de este mismo autor "Une source du *Libro de la vida y costumbres de Don Alonso Enríquez de Guzmán*: les *Epístolas familiares* d'Antonio de Guevara", *Bulletin hispanique*, 71, (1969), pp. 174-190; Karl Louis, "Note sur la fortune des oeuvres d'Antonio de Guevara à l'étranger", *Bulletin Hispanique*, 1, (1933), pp. 32-50; y Simón A. Vosters, *Antonio de Guevara y Europa*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.

bien al *Relox de príncipes* (1529)[30], y, asimismo, de cuál de las numerosas ediciones que de ambas obras se publicaron a lo largo del siglo XVI se pudieron copiar[31]. Recordemos que el franciscano reutiliza el *Libro áureo* en el *Relox de príncipes*, "tres veces más extenso" y que "al menos la mitad de sus capítulos se encuentran de nuevo en la que se conoce como segunda versión, unas veces ampliados, otras transformados, otras, incluso, rectificados"[32]. Cabría añadir, para mayor confusión, que Guevara incluyó el título de la primera obra en la segunda, lo que ha provocado que hasta entrado el siglo XX, incluso entre reconocidos investigadores, pero sobre todo en las numerosas impresiones antiguas, ambas obras hayan sido frecuentemente tomadas la una por la otra o se haya pensado que eran la misma[33].

El relato de la disputa de Marco Aurelio con Faustina aparece en ambas obras, aunque en el *Libro áureo* se le dedican tres capítulos: XIX, XX y XXI[34], y en el *Relox de príncipes*, cuatro: XIV, XV, XVI y XVII[35],

[30] La primera edición es de Valladolid, Nicolas Tierri, 1529. Hemos manejado para esta la de Emilio Blanco, en *Obras Completas de Fray Antonio de Guevara*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1994, tom II, pp. 1-943.

[31] Sobre las ediciones vid. la obra ya citada de Simón A. Vosters, o la de Alexander S. Wilkinson, *Iberian books-Libros ibéricos. Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601-Libros publicados en español o portugués o en la Península Ibérica antes de 1601*, Leiden, Brill, 2010.

[32] Carmen Olmedilla Herrero, "Las traducciones latinas del *Libro áureo* y el *Relox de príncipes* de Antonio de Guevara", *Cuadernos de filología clásica, Estudios Latinos*, 15, (1995), pp. 549-550.

[33] Ivonne del Valle, "La prosa novelizada del *Relox de príncipes* de Fray Antonio de Guevara", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, (2002), p. 181, nota 2. Sirva como ejemplo de estas confusiones que la edición de Valencia, Juan Navarro, 1532, cuyo título en portada es *Libro áureo de Marco Aurelio emperador*, contiene en realidad el texto del *Relox de príncipes*.

[34] Cap. XIX, "Cómo la Emperatriz Faustina pidió al Emperador Marco, su marido, la llave del estudio, y lo que le dixo sobre ello"; Cap. XX, "En el qual prosigue Marco Emperador su plática a Faustina, y aquí se tracta quánto peligro tienen los hombres que tractan mucho con las mujeres"; y Cap. XXI, "En el qual el Emperador Marco, prosiguiendo su plática, finalmente responde a Faustina en lo de la llave. Habla de los antojos que tienen las preñadas".

[35] Lib. II, Cap. XIV, "Cómo la Emperatriz pidió a su marido, el Emperador Marco Aurelio, la llave de su estudio, y de una plática que la hizo en este caso. En especial cuenta muchos agravios que las mugeres reciben de sus maridos, y cómo en ellos (y no en ellas) es la culpa de ser malcasados"; Lib. II, Cap. XV, "De cómo Marco Aurelio Emperador respondió a Faustina sobre que ella le pidió la llave del estudio, y de cómo este buen Emperador confiessa siete virtudes que han

que pertenecen al libro II de los tres en que se divide esta obra. Aparte, pues, de la extensión, la redacción es en ambos, pese a las variaciones y añadidos, muy similar. Tanto es así que los párrafos tomados en el *Guzmán apócrifo* son casi idénticos en las dos obras de Guevara, con la siguiente salvedad: mientras que en el *Libro áureo* lo que quieren las mujeres es "ver y ser vistas", en el *Relox de príncipes* su único deseo es "gozar de los que aman y vengarse de los que aborrescen". Vamos a verlo de forma más clara enfrentando los textos:

…que el marido que haze todo lo que quiere su muger, su muger no ha de hazer cosa alguna de lo que desea su marido.	…que el marido que condesciende a todo lo que su muger dessea, ninguna cosa hará la muger de lo que su marido le manda
Todas las mugeres quieren hablar y que todos callen, quieren mandar y ninguna ser mandada, quieren libertad y que todos sean captivos, quieren regir y ninguna ser regida. Una cosa sola quieren, que es ver y ser vistas…	Todas las mugeres quieren hablar y quieren que todos callen; todas quieren mandar y no quieren ser mandadas; todas quieren ser libres y que todos les sean captivos; todas quieren regir y ninguna ser regida; finalmente una cosa sola quieren y en ésta todas conforman, y es que quieren gozar de los que aman y vengarse de los que aborrescen.
Yo he dissimulado mucho, tanto, que ya no puedo dissimular más, y ningún hombre suffre tanto a su muger, que no sea obligado a suffrirle más, considerando al fin el hombre que es hombre y al cabo la muger que es muger. Atrevida es la que se toma con su marido; pero loco es el marido que toma pendençias públicas con su	Yo he dissimulado contigo mucho, ¡oh!, Faustina, y ha sido tanto, que ya no puedo más; pero yo te confiesso que ningún marido sufre tanto a su muger, que no sea obligado a sufrirle más, considerando al fin el hombre que es hombre y la muger que es muger; porque el hombre que eligió echarse entre las hortigas, ¿qué ha de

de tener los buenos príncipes, de las quales él caresce, y del mucho trabajo que tienen los casados con sus mugeres, y de cómo entre los bárbaros las mugeres tenían apartadas las casas de sus maridos. Es capítulo muy notable"; Lib. II, Cap. XVI, "En el qual el Emperador Marco Aurelio, hablando con Faustina, prosigue su plática, y dize en ella el gran peligro que tienen los hombres que tratan mucho con las mugeres, y de siete reglas que da a los casados para que vivan en paz con sus mugeres. Es capítulo muy notable para entre marido y muger"; y Lib. II, Cap. XVII. "Cómo el Emperador Marco Aurelio prosigue su plática, y responde más particularmente a lo de la llave".

muger, porque si es buena ála de favorescer porque sea mejor, y si mala, ála de suffrir porque no se torne peor.	sacar de allí sino ronchas? Atrevida es la muger que se toma con su marido, pero loco es el marido que toma pendencias públicas con su muger; porque si es buena, hala de favorescer porque sea mejor, y si es mala, hala de sufrir porque no se torne peor.
Sepan todos los hombres que todas las cosas suffren castigo, sino la muger, como muger, que quiere ruego. Créeme, Faustina, que si el temor de los dioses, la infamia de su persona, el dezir de las gentes no retrae a la muger de los malos, no la apartará todo el castigo del mundo. El coraçón del hombre es muy generoso y el de la muger muy delicado. Quiere por poco bien mucho premio y por mucho mal ningún castigo.	A la verdad mucha ocasión es para que la muger sea mala pensar ella que su marido no la tiene por buena; porque son las mugeres tan ambiciosas, que las que públicamente son malas nos quieren hazer creer que son ellas mejores que todas. Créeme, Faustina, que si el temor de los dioses, la infamia de su persona, el dezir de las gentes no retrae a la muger de lo malo, no la apartará todo el castigo del mundo; porque todas las cosas deste mundo sufren castigo si no es la muger, que como muger quiere ruego. El coraçón del hombre es muy generoso y el coraçón de la muger es muy delicado, en que quiere por poco bien mucho premio y por mucho mal ningún castigo.
A. de Guevara, *Libro áureo*, Sevilla, 1528, Caps. XIX y XX, pp. 85, 86 y 90.	**A. de Guevara, *Relox de príncipes*, Valladolid, 1529, Lib. II, Caps. XV y XVI, pp. 430 y 440.**

Se aprecia a simple vista la mayor extensión del texto en el *Relox de príncipes* y, entre las diversas variaciones, el cambio que comentábamos de la última frase del segundo párrafo, lo que implicaría que nuestro autor tuvo a la hora de copiar los textos para el Guzmán, con mucha mayor probabilidad, un ejemplar del *Libro áureo*. Ahora bien, más complicado se presenta, al menos en principio, saber con cuál de las muy numerosas ediciones que de esta obra se publicaron a lo largo del siglo XVI –concretamente entre la primera edición del *Libro áureo*, esto es en 1528,

y la primera edición del *Guzmán* apócrifo, publicado en 1602– pudo trabajar Juan Felipe Mey[36].

Algunos detalles, sin embargo, pueden ayudarnos, puesto que Antonio de Guevara realizó también algunos cambios en el *Libro áureo* a raíz de la publicación del *Relox de príncipes* en 1529, y estas variaciones perduraron en las ediciones posteriores. Así, trabajando ahora también con el segundo párrafo del texto copiado, nos encontramos que, mientras en la primera edición del *Libro áureo* se dice que las mujeres "quieren libertad y que todos sean captivos", en todas las ediciones manejadas a partir de 1532, se lee siempre: "quieren libertad, y que ninguno sea libre", pasando la frase al *Relox de príncipes*, con la forma "todas quieren ser libres y que todos les sean captivos". Damos, para mayor claridad, los párrafos enfrentados:

Todas las mugeres quieren hablar y quieren que todos callen; todas quieren mandar y no quieren ser mandadas; todas quieren ser libres y que todos les sean captivos; todas quieren regir y ninguna ser regida; finalmente una cosa sola quieren y en ésta todas conforman, y es que quieren gozar de los que aman y vengarse de los que aborrescen. **A. de Guevara, *Relox de príncipes*, Valladolid, 1529, Lib. II, Cap. XV, p. 431.**	Todas las mugeres quieren hablar y que todos callen, quieren mandar y ninguna ser mandada, quieren libertad y que todos sean captivos, quieren regir y ninguna ser regida. Una cosa sola quieren, que es ver y ser vistas… **A. de Guevara, *Libro áureo*, Sevilla, 1528, Cap. XIX, p. 85.**	Todas las mugeres quieren hablar y que todos callen, quieren mandar y ninguna ser mandada, quieren libertad y que ninguno sea libre, quieren regir y ninguna ser regida. Una cosa sola quieren, que es ver y ser vistas… **A. de Guevara, *Libro áureo*, Cap. XIX, Venecia, Juan Bautista Pedrezano, 1532, Cap. XIX, fol. 35v y ediciones posteriores[37].**

[36] Según Simón A. Vosters, *op. cit*, p. 21, se publicaron unas 300 ediciones de ambos títulos, en múltiples idiomas, con anterioridad a 1700, siendo 45 las publicadas en español del *Libro áureo*, hasta mediados del siglo XVII. En nuestro caso, del total de catorce ediciones consultadas, tan sólo una es posterior al año 1600. Vid. también sobre las ediciones de Guevara, Emilio Blanco, "La construcción de una identidad literaria en la corte de Carlos V: el caso de Fray Antonio de Guevara", *e-Spania*, (2012), URL: http://e-spania.revues.org/21163; DOI: 10.4000/e-spania.21163, [Consulta: 08-08-2013].

[37] De esta forma aparece el texto, además de en la indicada, en todas las ediciones consultadas del *Libro áureo*: Sevilla, Juan Cromberger, 1540, Amberes,

Así las cosas, y teniendo en cuenta que en el *Guzmán* se reproduce la combinación "cautivos/ver y ser vistas" que se da, como hemos comprobado, de forma única en la primera edición del *Libro áureo*, y tal vez en alguna otra de las reediciones anteriores a 1532, podríamos concluir que fue esta, o una de estas, la utilizada por Juan Felipe Mey a la hora de copiar el texto con que rellenar los misóginos pensamientos de Guzmán. No obstante no hemos querido quedarnos con esta primera explicación. De hecho, en los textos enfrentados del *Guzmán* y del *Libro áureo* hemos utilizado una edición en la que no se da la combinación mencionada, dando por supuesto, y lo vamos a explicar, que Juan Felipe Mey bien pudo utilizar una edición distinta de la primera, concretamente, la publicada en Tarragona por Felipe Roberto en 1590.

Es común entre los que plagian textos, y no podía ser menos en el caso de Juan Felipe Mey, que el plagiario haga uso de un cierto disimulo e intente mediante algunos subterfugios hacer pasar por suyo lo que no le pertenece. No es de extrañar así que las primeras frases que copia no sean idénticas a las del texto reproducido, pues, muy al contrario, suelen aparecer maquilladas, con objeto de que un lector avisado no pueda con facilidad percatarse del engaño. Si volvemos a la comparación de los textos copiados en el *Guzmán* y los de *Libro áureo*, de manera concreta en los dos primeros párrafos, es fácil percatarse de la mecánica empleada:

¿Y qué harán las mujeres de tal vida si, aún entre los casados, el marido que ha de hacer todo lo que quiere su mujer no ha de hacer nada de lo que él quiere?	[…] quel marido que haze todo lo que quiere su muger, ella no ha de hazer nada de lo que dessea su marido.
Porque cualquier mujer quiere hablar y que todos callen, mandar y no ser mandada, libertad y que todos sean cautivos, regir y no ser regida; una sola cosa quieren común, que es ver y ser vistas.	Todas las mugeres quieren hablar y que todos callen, quieren mandar y ninguna ser mandada, quieren libertad, y que ninguno sea libre, quieren regir, y ninguna ser regida, una sola cosa quieren, que es ver y ser vistas [...]

Juan Steelsio, 1546; Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1553; Lérida, Pedro Robles, 1569; Toledo, Francisco de Guzmán, 1574; Amberes, Gillis Steelsio, 1574; Amberes, Viuda y herederos de Juan Stelsio, 1574; Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1583; Tarragona, Felipe Roberto, 1590; Madrid, Luis Sánchez, 1592; Amberes, Martín Nutio, 1594; y Barcelona, Geronymo Margarit, 1624. Entendemos que el cambio se produjo tras la publicación del *Relox*, por lo que algunas ediciones posteriores a la publicación de esta obra y hasta 1532, fecha de la edición de Juan Bautista Pedrezano, también podrían incluirlo.

***GAP*, Lib. III, Cap. VIII, p. 542.**	**Antonio de Guevara, *Libro áureo*, Tarragona, Felipe Roberto, 1590, fol., 55v.**

Los cambios en el primer párrafo son evidentes; sin embargo nos interesan los del segundo, pues es el que plantea problemas. En el texto del *Guzmán* apócrifo se utiliza el genérico 'mujer' y no el plural 'mujeres', tal y como hace Guevara, lo que ya supone un cambio en la utilización de las personas verbales, pero el hecho de deshacer las perífrasis y de convertir los indefinidos en negación con infinitivo no le debió dejar otra salida al imitador, por lógica, que reconvertir el "que ninguno sea libre" en "que todos sean cautivos". Guevara, por su parte, recorrió el camino inverso, pues al incluir, para mejorar la redacción en su *Reloj de príncipes*, el "que todos les sean captivos" del *Libro áureo*, admitió en este último, sin variaciones de significado, el "que ninguno sea libre". Si en efecto fue Juan Felipe Mey el que realizó el cambio, no es forzoso, aunque bien pudo ser así, que la edición que copiara del *Libro áureo* fuera la primera, o una de las primeras, sino cualquiera de las posteriores a 1532, lo que no es en absoluto baladí, aunque pudiera en un principio parecerlo[38].

De las cerca de dos docenas de obras plagiadas en el *Guzmán* apócrifo –y se dice pronto, aun siendo más, con seguridad– la mayor parte son obras publicadas, o con reediciones, entre los años 1590 y 1602 y destacan las publicadas en el reino de Aragón[39]. En este sentido, parecería más natural pensar que el autor utilizó una edición contemporánea del *Libro*

[38] Hubiera sido de mucho interés para este punto, y a la hora de hacer las comparaciones entre los textos, pues podría arrojar algún detalle importante, el uso de la primera edición del *Guzmán* apócrifo, impresa en Valencia por Pedro Patricio Mey en 1602. Sin embargo, el que parece ser el único ejemplar existente está en manos particulares, aunque de él se hayan hecho copias. Ahora bien, los servidores de la Ciencia, que desde hace años las tienen, en su mezquindad, no las han querido hacer públicas, pudiendo haberlas entregado a una biblioteca universitaria o a una biblioteca digital para su reproducción. Así las comparaciones del *Libro áureo* con la edición del *Guzmán* apócrifo de Amberes, Roger Velpius, 1604, que hemos utilizado, no son, ni podrían ser relevantes.

[39] Juan I. Laguna, *Op. Cit.*, pp. 15-17 y 125. En este mismo sentido, un estudio más pormenorizado de las cuatro ediciones de la *Philosophia moral* del padre Torres (Burgos, 1596; Barcelona, 1598, Burgos, 1602 y Lisboa, 1602) permite suponer que el autor del apócrifo pudo trabajar con la edición barcelonesa de Sebastián de Cormellas y no con la primera edición de Burgos, pues no presentan diferencias relevantes.

áureo y, siendo así, deberíamos buscar entre las que en estas fechas vieron la luz o en este reino. Destaca, en cualquier caso, la impresa en Tarragona por el que fue aprendiz de Juan Felipe Mey y luego impresor independiente, Felipe Roberto, el año de 1590, y que venimos utilizando[40]. Se da la circunstancia de que es la única edición de las consultadas que dice en el segundo párrafo, como se puede comprobar más arriba, "una sola cosa quieren", al igual que en el texto del apócrifo, pues en las demás ediciones del *Libro áureo* consultadas e incluso en las del *Relox de príncipes* siempre se lee "una cosa sola quieren". Somos conscientes de que caben varias posibilidades más, aparte de las enunciadas, sobre cuál fue en realidad la edición utilizada del *Libro áureo*, pues incluso encaja en esta orgía apócrifa y plagiaria –que algunos lograron ver como un ejercicio de *imitatio*[41]–, que el autor tuviera ante sus ojos, además del *Libro áureo*, también el *Relox de príncipes*.

Pero al margen de la edición utilizada, y de que un hombre de finales del siglo XVI y de cierta cultura debía conocer la obra de Guevara, es evidente la relación que Juan Felipe Mey mantuvo con el *Libro áureo*. No es otro que el entonces obispo de Lérida, Antonio Agustín, quien encarga al taller de Pedro de Robles una nueva edición del libro de Guevara, que se publicará en Lérida en 1569[42]. La edición de Robles cuenta con dos novedades importantes respecto a las muchas que hasta el momento se habían impreso: es la primera que incluye en la portada el nombre del autor, y añade en el texto, además, las biografías de Marco Aurelio y

[40] *Libro áureo de la vida y cartas de Marco Aurelio emperador, y eloquentissimo orador. Copilado por el illust. señor don Antonio de Guevara. Va de nuevo enmendado y añadida la vida de Marco Aurelio emperador, y de su compañero Lucio Cómodo Vero Antonino. Sacada al pie de la letra de la* Historia imperial y cesárea*, la cual compuso Pero Mexía*, Tarragona, Felipe Roberto, 1590, 12º, 296 fols.

[41] Marcial Rubio Árquez, "Situación actual de los estudios sobre el Guzmán apócrifo", *Studia Áurea. Actas del III Congreso de la AISO, III*, Toulouse-Pamplona, 1996, p. 464.

[42] *Libro áureo de la vida y cartas de Marco Aurelio emperador, y eloquentissimo orador. Copilado por el illust. señor don Antonio de Guevara. Va de nuevo enmendado y añadida la vida de Marco Aurelio emperador, y de su compañero Lucio Cómodo Vero Antonino. Sacada al pie de la letra de la* Historia imperial y cesárea*, la cual compuso Pero Mexía*, Impreso con licencia del illust. y r. señor d. Antonio Agustín, obispo de Lérida, Lérida, en casa de Pedro de Robles, 1569, 12º, 261 fols.

Lucio Vero que Pedro de Mexía había escrito en su *Historia imperial y cesárea* (1545)[43].

En 1577, poco tiempo después de ser nombrado arzobispo de Tarragona, Antonio Agustín puso a cargo de la imprenta metropolitana a Juan Felipe Mey, "fiando sólo dél y su cuydado toda la disposición, policía, corrección y ortografía"[44] de los impresos, hasta la muerte del prelado en la primavera de 1586. Aún permanecería el impresor en Tarragona hasta 1588, fecha en que se trasladaría a Valencia, donde abrirá un nuevo taller de imprenta, perdurando en el valenciano hasta su muerte en 1612 un sentido sentimiento de veneración y agradecimiento hacia el doctísimo arzobispo su señor[45]. Durante esta larga década en tierras catalanas, Juan Felipe Mey tuvo como aprendiz a Felipe Roberto, quien heredaría el puesto de único impresor en Tarragona tras la marcha de Mey, pues ya en 1588 aparecen los primeros libros con su nombre en el pie de imprenta[46]. ¿No pudo ser el *Libro áureo*, que imprimiría Felipe Roberto en 1590, siguiendo fielmente la edición de Pedro de Robles, con el nombre del autor en portada y las biografías de los hijos adoptivos de Antonino Pío escritas por Mexía, un proyecto inacabado del propio Juan

[43] Marco Aurelio y Lucio Vero no son padre e hijo, tal y como indica Simón A. Vosters, *Op. Cit.*, p. 191, sino hermanos, en tanto que ambos eran hijos adoptivos de Antonino Pío y, a la muerte de este, 'co-emperadores'.

[44] Joan F. Alcina, "Nuevos datos sobre el impresor y helenista Juan Felipe Mey", *Revista de Estudios Latinos (RELat)*, 5, (2005), p. 250.

[45] Bartolomé Bravo y Juan Felipe Mey, *Thesaurus verborum ac phrasium ad orationem ex hispana latinam efficiendam & locupletandam (...). Accessit huic editioni eiusdem Philippi Mey de orthographia libellus vulgari sermone scriptus ad usum tyronum*, Barcelona, Pedro Lacavalleria, 1627, p. [272]. Además de los encomios a Antonio Agustín, también podemos leer en el prólogo de su tratadito de *orthographia* latino-española adjunto a la obra de Bravo, algunas ideas del valenciano sobre el arte de imprimir libros y cómo hacía uso de la gran biblioteca del arzobispo.

[46] Uno de los primeros títulos impreso por Roberto pudo ser, tal vez como prueba de imprenta, una página en folio titulada *Estas son las virtudes de la piedra Aquilina, escritas por Alberto Magno de Euas: en el libro de Ludovico Dolce en su Lapidario. traducida de la lengua Italiana en lengua Castellana*, Tarragona, Philipe Roberto, [s.a.], cuya traducción habría podido realizar Juan Felipe Mey sobre un ejemplar de Ludovico Dolce, *Libri tre nei quali si tratta delle diverse sorti delle gemme* (1565), perteneciente a la biblioteca del arzobispo Agustín. El mismo Mey era buen conocedor de la obra del veneciano, pues parte de su traducción de los siete primeros libros de *Las Metamorfosis traducidas en octava rima* (1587), están hechas en realidad sobre la traducción italiana de Dolce de *Le trasformationi* (1553).

Felipe Mey a instancias del arzobispo, y que tras el fallecimiento del uno, y la marcha del otro, llevaría a término el ya independizado discípulo? No lo sabemos, aunque el propio uso hecho por Juan Felipe Mey en su apócrifo *Guzmán* bien podría apuntar en este sentido.

Y retomando –para finalizar– el objetivo del viaje que había emprendido el pícaro desde la Corte, llegó para Guzmán el ansiado día, pues "apostado en el Portal de los Serranos", pudo observar "la felicísima entrada de su majestad de la reina nuestra señora"[47], que venía a confirmar sus esponsales con Felipe III en una Valencia engalanada para la ocasión. El relato referido por Guzmán sobre la boda y las fiestas que se celebraron en la ciudad no es más que la copia al completo que hizo 'Mateo Luján' de las treinta y dos páginas de una relación que de la misma escribió Juan Bautista Confalioneri –secretario del patriarca de Alejandría y uno de los oficiantes en el enlace–, y que había impreso el hermano del autor, Pedro Patricio Mey, en la misma ciudad y año en que tuvieron lugar los esponsales regios[48].

[47] *GAP*, Lib. III, Cap. X, p. 559.

[48] Juan Bautista Confalioneri, *Relación del aparato que se hizo en la ciudad de Valencia para el recibimiento de la Sereníssima Reyna Doña margarita de Austria desposada con el Cathólico y potentíssismo rey de España Don Phelipe Tercero de este nombre*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1599; vid. Juan I. Laguna, *Op. Cit.*, p. 101, donde se da por vez primera noticia de este plagio. Hay un artículo posterior sobre este asunto: Marcial Rubio Árquez, "De la relación de sucesos a la novela picaresca: la fuente del capítulo III, 10 del *Guzmán* apócrifo (1602)", en *Protogiornalismo e Letteratura. Avvisi a stampa e relaciones de sucesos*, a cura di Gabriel Andrés, Milano, Franco Angeli, 2013, pp. 79-89, en el que su autor insiste *bien à tort*, p. 82, y no es la primera vez –pues ya lo hacía en una publicación anterior sobre el mismo tema años ha–, que Bernadette Labourdique y Michel Cavillac, en el mismo artículo del que copiamos parte en el texto de este escrito –vid. supra–, apuntan como fuente de este pasaje la obra de Felipe de Gauna. Aunque lo que escriben es justamente lo contrario: "L'avocat valencien a-t-il connu la *Relación* de Felipe de Gauna? C'est probable. Néanmoins, l'avant dernier chapitre du *Guzmán* consacré justement à la description des fêtes de Valence ne lui est visiblement pas emprunté" ; "Art. Cit.", pp. 192-193, nota nº 5. Y para más inri Rubio Árquez nos recuerda que ya "demostró", en esa otra publicación anterior, lo que es evidente y ya habían indicado los investigadores franceses, es decir, que no existe relación entre el manuscrito de Gauna y el cap. X del lib. III del *Guzmán* apócrifo; vid. también, Marcial Rubio Árquez, "Las narraciones insertas en la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache* de Juan Martí", en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Alcalá de Henares, UAH, 1998, vol. II, p. 1440.

Por todo lo dicho permítasenos mantener -aún más si cabe- la convicción de que el autor del *Guzmán* apócrifo es Juan Felipe Mey, sin olvidar el papel, sin duda clave, que debió de jugar su hermano Pedro Patricio en la concreción de este engaño literario. Son muchos los indicios que ya apuntan en este sentido[49], pero la utilización de la obra de Antonio de Guevara, que acabamos de ver, nos permite reafirmarnos en esta idea. Dice Antonio Sánchez Portero, refiriéndose al *Quijote* apócrifo y su autoría, que "en un asunto tan intrincado como este es difícil alcanzar la verdad matemática o absoluta"[50]. No pensamos que la autoría del *Guzmán* apócrifo sea tan intrincada, aunque igualmente se haría necesario, para alcanzar esta verdad absoluta, "la aparición de algún documento cuyo contenido no ofreciera dudas"[51]. Añade Sánchez Portero que esto es algo imposible que se produzca en lo que se refiere al *Quijote* de'Avellaneda', pero nosotros no creemos que lo sea respecto al *Guzmán* de 'Mateo Luján de Sayavedra' y, por ello, mantenemos la confianza en su hallazgo.

[49] Cfr. Juan I. Laguna, *Op. Cit*.

[50] Antonio Sánchez Portero, "Lope de Vega, Liñán de Riaza y el *Quijote* de Avellaneda", *Etiópicas*, 9, (2013), p. 50, URL: http://www.uhu.es/revista. etiopicas/num/09/art_9_1.pdf, [Consulta: 03-10-2013].

[51] *Íbid*.

LAS FUENTES CRISTIANAS EN EL *PANEGÍRICO POR LA POESÍA*: CLAVES PARA UNA "POÉTICA BÍBLICA"

Carmen Delgado Moral
IES Inca Garcilaso-Universidad de Córdoba

El *Panegírico por la poesía,* obra publicada de forma anónima en el año 1627 en Montilla, si bien pronto atribuida a Fernando de Vera y Mendoza, es un tratado breve, de preceptiva poética, que defiende ante todo, ya desde su título, la nobleza del arte poético, haciendo una alabanza del mismo en la línea de la tradición panegírica que tiene su raíz en el mundo clásico y que está de plena actualidad en ese momento histórico. Siguiendo eseesquema habitual de muchos de los discursos sobre poesía y tratados de preceptiva poética, el *Panegírico por la poesía* incluye, en primer lugar, sus inventores, los honores recibidos por los poetas por parte de príncipes y emperadores, su antigüedad (que se remonta a Dios y a los primeros hombres), la utilidad de la misma y, finalmente, un catálogo de personajes célebres, antiguos y contemporáneos, que la han cultivado, muestra indiscutible de su dignidad y nobleza. De todo este cúmulo de ideas poéticas que tienen como último objetivo la alabanza de la poesía no es posible deslindar conceptos nuevos que, a la altura del año 1627, no hubiesen aparecido anteriormente en alguno de los escritos sobre teoría poética que proliferaron a lo largo de los siglos XVI y XVII. El autor del *Panegírico* sigue los cánones establecidos por los más conocidos tratados de preceptiva cuando expone sus argumentos sobre la antigüedad y divinización de la poesía, su utilidad, deleite, nobleza, etc., siguiendo, con especial preferencia, a Bernardo de Balbuena y Luis Alfonso de Carvallo.

El *Panegírico por la poesía* debe entenderse como un escrito que, teniendo su raíz en un mundo vinculado a la enseñanza, tiene como objetivo provocar el deslumbramiento del receptor y, para ello, toma como cauce el recurso de la erudición. La poesía se ennoblece y se pone en el mismo plano que la filosofía y las ciencias, rescatándola del *humilis stilus* e invitando al lector hacia un discernimiento sobre la nobleza de su esencia, en parangón a lo que se estaba haciendo en los tratados sobre pintura (el *Arte de la Pintura* de Pacheco o los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho), en un momento decisivo en la dignificación del arte pictórico, que se encauzaría hacia un trasvase, desde una artesanía mecánica y servil a la propia conciencia de un arte mayor, que coloca a este tipo de artes en un mismo plano de jerarquía que las disciplinas del *Trivium* y el *Quadrivium*.

En la búsqueda de ese enaltecimiento del arte poético, Vera utiliza un heterogéneo acervo de fuentes. La erudición que exhibe el *Panegírico* se basa, en gran parte, en referencias de obras grecolatinas, especialmente Platón, Aristóteles, Cicerón, Virgilio, Tácito u Horacio, autoridades conocidas para cualquier persona versada en letras en su época, puesto que se encontraban en el *curriculum* escolar, incluso en los estudios más básicos. Sin embargo, el aspecto que quizá ha llamado más la atención en el *Panegírico por lapoesía,* y que lo aleja de otros tratados de preceptiva literaria, es el abundante aparato erudito referente al campo de la patrología. Existen un total de 179 citas a padres y doctores de la Iglesia católica, santos, papas, exégetas y comentaristas bíblicos, aparte de las citas correspondientes a los textos sagrados.Ésta es la razón por la que Curtius ya hablara de toda una "poética bíblica" en el capítulo "La teoría poética del arte en la literatura española del siglo XVII", de su obra *Literatura europea y Edad Media latina.* No obstante, percibimos en este recurso una inclinación ecléctica, en tanto que el panegirista imita a autores anteriores pero da nueva forma: aunque la utilización de la cita religiosa, que justifica la antigüedad y nobleza de la poesía (cultivada por Dios y los primeros hombres) ya se encontraba en tratados anteriores, por lo que hay una imitación del asunto (*imitatio rerum*), la ostentación de este uso exagerado de fuentes religiosas sí es, en cierto modo, original, utilizándose esta cita erudita como embellecimiento del texto. Este recurso pudo tener una doble intencionalidad: por un lado, potencia el fin primordial del panegírico, que no es otro que el de provocar la admiración del receptor, encauzada hacia un ennoblecimiento de la materia tratada (*res,* en este caso la poesía), de forma que ésta quede dignificada; y, por otro lado, el hecho coadyuva a que se diluyan sospechas sobre la posible ascendencia judeoconversa de su autor, algo realmente problemático en un siglo obsesionado con los problemas en torno al linaje, y que tiene su reflejo en la contrarreforma.

La riqueza de este tipo de fuentes en una obra de estas características es algo que no deja de resultar llamativo, si tenemos en cuenta las siguientes circunstancias: el *Panegírico* no es un libro religioso, sino un tratado de preceptiva poética de apenas sesenta folios en octavo;su autorse vio en la obligación de tomar el hábito religioso, estado por el que se sintió tan agraviado que entabló un litigio para su liberación; además, sobre el mismo recaen sospechas de ascendencia judeoconversa. Esto último era algo, a todas luces, irremediable, pero la falta de vocación religiosa tiene una fecha de extinción, al menos en apariencia: el 18 de noviembre de 1622 Fernando de Vera se reafirmaba en sus votos

eclesiásticos y comenzaba una nueva carrera, dando por concluida una etapa de dudas y desobediencia y obteniendo así el perdón de la Iglesia por su anterior rebeldía. Puede que Vera quisiese demostrar su arrepentimiento con su obediencia y con una exhibición desmesurada del conocimiento de la palabra de Dios; así, el hecho de que dos de las autoridades con mayor número de alusiones sean precisamente san Pablo y san Agustín de Hipona, dos autores convertidos al cristianismo, no deja de resultar significativo. Desconocemos si la circunstancia de este empleo sistemático de la cita religiosa tuvo una determinada intencionalidad; de hecho, algunos de los más conocidos biblistas alcalaínos y salmantinos fueron acusados por la circunstancia de su ascendencia judeoconversa. Pero la recurrencia a este tipo de fuentes eruditas, provenientes en gran parte de una labor exegética de la *Biblia*,auxiliaron a Vera en su voluntad de erudición.

En su deseo de demostrar la dignidad y nobleza del ejercicio poético como un arte digno de celebración que aventaja a todos los demás, lo cual justifica la alabanza como fin primordial del *Panegírico*, Vera recurre a la cita culta como sustento de la erudición. Dicha práctica, además, encuentra su principal motivación en el contexto en el que se desarrolla la juventud del autor, tan influenciada por los debates surgidos a partir del conocimiento de la obra gongorina. Puesto que la poesía está muy desprestigiada, "particularmente en este siglo" –en palabras de Vera– , el panegirista explota hasta la saciedad el argumento de autoridad, con el que intenta ennoblecer y prestigiar el objeto de estudio[1], y por ello acude a la cita religiosa como cauce para la dignificación de la poesía. Sin embargo, si bien con sus cuantiosas citas a los clásicos grecolatinos adornaba su discurso, con sus argumentos y autoridades sagradas pisaba terreno resbaladizo; y es que las exégesis bíblicas y citas a los padres de la Iglesia estuvieron siempre en el punto de mira inquisitorial, por la controversia en torno a los errores contenidos en dichas exégesis, ya existentes entre los primeros cristianos –recuérdense las "controversias origenistas", que abarcan más de dos centurias, en torno a la interpretación alegórica de las *Sagradas Escrituras*, con sus defensores (Eusebio de Cesarea y Juan Crisóstomo, entre otros) y sus detractores

[1] En palabras de Pedro Ruiz Pérez, "hasta mediados del XVII, se proyecta un menosprecio de la poesía lírica que tiene en el síntoma de las defensas y reivindicaciones su constatación más sólida" (*vid*. Pedro Ruiz Pérez, "Géneros y autores: el giro en la cuestión de la poesía", en Begoña López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVII,* Grupo PASO, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 269-303, espec. p. 274).

(Atanasio, Efrén de Antioquía, Justiniano) y luego condenadas en el Concilio de Constantinopla, en el 543.

La intensa búsqueda de la cita religiosa contenida en el *Panegírico por la poesía* nos remite al contexto del Humanismo, analizado ahora en su vertiente cristiana. Fueron los ideales humanistas los que impulsaron la labor de importantes teólogos[2], que incorporaron una nueva percepción, acorde a los nuevos tiempos, en los estudios de teología; así, el francés Jacques Lefèvre d'Étaples (1450-1537), igualmente interesado por los estudios teológicos, incorporó una nueva visión a la labor teológica e inauguró el interés por el comentario de las *Sagradas Escrituras*, punto de arranque de una desconfianza proyectada tras el concilio de Trento hacia los posibles errores doctrinales contenidos en las exégesis bíblicas[3]. En España, será el dominico Francisco de Vitoria (1483-1546), denominado el *Sócrates* español, profesor de la Universidad de Salamanca[4] en el período comprendido entre 1526 y 1546, el que incorpore aspectos inherentes al Humanismo a la teología, tales como la elegancia y claridad en el estilo y la búsqueda de las fuentes originales, entre las que se contaban, como no podía ser de otra manera, las *Sagradas Escrituras* y la autoridad de los santos padres, sin perder de vista las *auctoritates* clásicas,todo ello teñido de la amenidad del método filológico, alejado de la pesadez tan característica de las *disputationes* de la teología escolástica[5]. La Universidad de Alcalá contaba, asimismo, con

[2] Para Juan Belda Plans, el método filológico introducido por los humanistas contribuyó en gran medida a la reforma de los estudios teológicos, siendo por ello precursores de la moderna exégesis bíblica que se inicia en este período (*vid.* Juan Belda Plans, *Historia de la Teología,* Madrid, Palabra, 2010, p. 124).

[3] Fue el espíritu humanista el que promovió nuevas traducciones de la *Biblia* desde las lenguas originales. Precisamente fue ese interés filológico el que pretendía evitar la deturpación de los textos sagrados. Dicho interés originó la creación de la cátedra de Biblia (*vid.* José Luis Canet, "La Universidad en la época de Melchor Cano", en *Melchor Cano y Luisa Sigea, dos figuras del Renacimiento español,* Cuenca, Ayuntamiento de Tarancón-UNED, 2008, pp. 23-40, espec. p. 31).

[4] Sobre la labor de Francisco de Vitoria como fundador de la escuela salmantina, *vid*. Juan Belda Plans, *La Escuela de Salamanca y la renovación de la teología en el siglo XVI*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2000, pp. 313-398.

[5] Sobre el valor del nuevo espíritu filológico en el desarrollo del Humanismo, *vid*. Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia,* Madrid, Edaf, 1982, pp. 135-218.

importantes teólogos, como Andrés Cuesta, Luis de la Cadena y Cipriano de la Huerga, catedrático de Biblia en dicha universidad, maestro de Benito Arias Montano, futuro editor de la *Biblia,* así como de fray Luis de León, durante la estancia de este en la citada universidad entre los años 1556 y 1557; serán estas tres figuras las piezas claves para un acercamiento entre teología y poesía[6] tal y como la concibe el enfoque agustino.

Frente a la decadencia del escolasticismo, el Humanismo impulsó el estudio de los padres de la Iglesia, que ahora no se analizan desde un punto de vista exclusivamente teológico[7], sino, como veremos, también filológico. Y es que las raíces del Estado Moderno continuaban siendo las mismas que las del mundo clásico y la cristiandad medieval, encauzadas hacia la consecución de la unidad política y religiosa; es por ello que las ideas procedentes del maquiavelismo, referentes a la separación entre la política y la religión[8], origen de una exaltación de la libertad efectiva del individuo frente al poder del Estado, base del pluralismo ideológico, no tengan cabida en un Estado unificado política y religiosamente, como lo era España, centrado en una búsqueda de la armonía entre fe (religión) y razón (política), que tiene su raíz en el nacionalismo religioso impulsado por los Reyes Católicos. Fernando de los Ríos expresa con estas palabras dicho sentimiento nacionalista-religioso:

> El mismo año en que la unidad religiosa se logra, tiene lugar la expulsión de los judíos, primeros indeseables a quienes se les deja en la alternativa de convertirse –que es para la conciencia política española de entonces sinónimo de nacionalizarse– o salir. Esta identificación entre confesión y nacionalidad, patria y religión, iba a labrar en el espíritu de España la fusión de Iglesia y Estado[9].

La escolástica del Barroco, especialmente en el período comprendido entre 1550 y 1650, tuvo un papel decisivo en los debates

[6] *Vid.* Valentín Núñez Rivera, "De égloga a lo divino y bucólica sacra. A propósito del *Cantar de los cantares* en la poesía áurea", en *La égloga (VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro)*, ed. Begoña López Bueno, Grupo PASO, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 207-264, espec. p. 226.

[7] *Vid.* Enzo Bellini, *Los Santos Padres en la tradición cristiana,* Madrid, Encuentro, 1988, pp. 63-64.

[8] El *Index et catalogus librorum prohibitorum* (1583) contiene la primera prohibición de las obras de Nicolás Maquiavelo.

[9] Fernando de los Ríos, *Religión y Estado en la España del siglo XVI,* Sevilla, Renacimiento, 2007, p. 61.

políticos e ideológicos arraigados en la Contrarreforma, destacando el papel decisivo de la orden de los jesuitas. Nombres como los de Francisco de Vitoria, Domingo de Soto, Alonso de Castro, Pedro de Oña, Melchor Cano o Benito Pereira fueron claves en el desarrollo de esta nueva escolástica hacia una vinculación con las letras sagradas y humanas.

Melchor Cano (1509-1560), catedrático de Prima de Teología de la Universidad salmantina desde 1546 tras el fallecimiento de su maestro, Francisco de Vitoria, continúa la labor metodológica emprendida por aquel[10]. En su obra *De locis theologicis* (Salamanca, 1563), de gran influencia en su época, Cano expone las fuentes de autoridad (*loci*) en las que se encontraban los argumentos sagrados, los cuales, asimismo, están presentes en el *Panegírico por la poesía*, aplicados en este caso a una defensa de la poesía por motivos sagrados[11]. Posiblemente Vera no había leído la obra de Cano, pero sí es probable que conociera dichos *loci theologici,* dada la autoridad que Melchor Cano ejercía sobre la escuela de Salamanca, cuya labor fue muy estimada por Vera, hecho que se colige de la inclusión en el *Panegírico* de importantes componentes de dicha escuela (Francisco Suárez, Gabriel Vázquez y Luis de Montesinos) en los

[10] *Vid.* Francisco José Martínez, "Melchor Cano, un conquense ilustre", *Revista Iberoamericana de filosofía, política y humanidades*, 23 (2010), pp. 155-163.

[11] Curtius ya llamó la atención sobre la importancia de Melchor Cano para la historia de la Teología en el Humanismo (*vid.* Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina,* trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, vol. II, pp. 767-769). Los diez *loci* o fuentes de la teología, según Cano, son los siguientes:

> Primus igitur locus est auctoritas sacræ scripturæ: quæ libris Canonicis cõtinetur. Secundus est auctoritas traditionum Christi & apostolorũ […]. Tertius est auctoritas ecclesiæ cathoricæ. Quartus, auctorits conciliorum præsertim generalium, […]. Quintus, auctoritas ecclesiæ Romanæ […]. Sextus est auctoritas sanctorum ueterum. Septimus, est auctoritas Theologorũ scholasticorum, […]. Octauus, ratio naturalis est […]. Nonus est auctoritas Philosophorum […]. Postremus deniq[ue]; est humanæ auctoritas historiæ (*vid. Reuerendissimi D. domini Melchioris Cani... De locis Theologicis libri duodecim,* Salmanticae: excudebat Mathias Gastius, 1563, caput primum, "De locorum Theologicorum", p. 4).

Para la relación entre Humanismo y Teología, *vid*. Juan Jesús Valverde Abril, "Teología y humanismo: la correspondencia entre Juan Ginés de Sepúlveda y Melchor Cano", *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica,* 17 (2006), pp. 291-335.

últimos años de la centuria del XVI y principios del XVII. Así, en el *Panegírico* se mencionan cada uno de dichos *loci* aducidos por Cano: 1) la *Sagrada Escritura* (encontramos un total de cincuenta y seis referencias bíblicas); 2) la tradición de Cristo y los apóstoles (se nombra a san Pablo y a varios papas: Urbano V, Gelasio I, Pío II, Telesforo VII y Dámaso I); 3) la Iglesia católica; 4) los concilios (se citan el concilio de Basilea y el de Nicea);5) la Iglesia romana; 6) los padres de la Iglesia (*vid. infra*);7) los teólogos escolásticos (se menciona a su máximo representante, santo Tomás de Aquino, pero también a san Buenaventura y a los principales exponentes de la escolástica barroca, Francisco Suárez y Gabriel Vázquez); 8) la razón humana; 9) los filósofos (especialmente Platón y Aristóteles); y 10) la historia (se localizan obras históricas como las de Jerónimo Zurita, Jerónimo Román o Gonzalo de Illescas, además de la primera historia de la patrología, la *Historiaeclesiástica* de Eusebio de Cesarea).

En este momento histórico en el que la religión deviene una cuestión trascendental en la construcción del Estado, generando un binomio inseparable que se manifiesta tanto en el interior (aparato inquisitorial) como de cara al exterior (guerras de religión y política de cerrazón al exterior por temor a la contaminación protestante), la religión se convirtió en la praxis en un punto de referencia en la sociedad de los siglos XVI y XVII. La literatura se vio contagiada de ese nacionalismo religioso dictado por el Concilio de Trento, que fue la propuesta oficial de la Iglesia católica frente al protestantismo religioso. Los rigurosos dictados de Trento chocaron de frente, a menudo, con las ideas de ese Humanismo cristiano al que hemos aludido; de hecho, fueron muchos los teólogos y escritores eclesiásticos los que fueron acusados de tergiversar con sus exégesis el sentido de las *SagradasEscrituras* (así, por citar un ejemplo, Lefèvre se vio obligado a huir de Francia tras su interpretación de los *Evangelios*). Aquí en España, la lucha contra el misticismo cristiano fue una constante en este momento histórico; además de los conocidos procesos dirigidos contra María de Santo Domingo (la beata de Piedrahita), Ignacio de Loyola y fray Luis de León, entre otros[12], podemos

[12] *Vid.* Antonio Márquez, *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 39-57. Para Pedro Ruiz Pérez, la ambivalencia existente entre procesos tan conocidos como el de fray Luis de León y la permisividad de versiones "a lo divino", escritas en romance, está mediatizada en gran parte por una clara competencia con una literatura profana y de evasión; *vid.* Pedro Ruiz Pérez, "Sobre el debate de la lengua vulgar en el Renacimiento", *Criticón*, 38 (1987), pp. 15-44, espec. p. 28.

destacar el de Martín Martínez Cantalapiedra, autor al que Vera cita en el período octavo del *Panegírico por la poesía*, preso, al igual que fray Luis, en la cárcel de Valladolid y al que se le acusó de alterar el sentido de la *Biblia*[13]. Estos últimos habían manifestado abiertamente su preferencia por Vatablo, restando autoridad a la *Vulgata* de san Jerónimo, único texto oficial reconocido por Trento. La *Biblia* de Vatablo, no obstante, resultó un texto bastante problemático ya desde sus orígenes. La primera edición publicada en París, en 1545, editada por Roberto Stephano, apareció en el *Índice* de Fernando de Valdés de 1551, que, por temor a la oleada de herejía que recorría Europa, seguía la línea de importantes focos culturales, como París, Amberes o Lyon, referente a censura de Biblias, hecho que se consideró de trascendental importancia para atajar el peligro luterano, publicándose en 1554 un nuevo índice dirigido exclusivamente a la censura de textos de la *Biblia*[14]. La edición de Gaspar Portonariis publicada en Salamanca, en 1584, supliría, en parte, los errores contenidos en el primer Vatablo; sin embargo, la nueva inclusión en el *Índice* de Sandoval de 1612, con el consiguiente requerimiento de expurgación del texto ya revisado, evidenciaba que la versión vatablina resultaba, a todas luces, insalvable[15].

[13] Sobre el proceso inquisitorial dirigido contra Martín Martínez Cantalapiedra y otros profesores salmantinos (Gaspar Grajal y fray Luis de León), *vid*. Ángel Alcalá, "Peculiaridad de las acusaciones a fray Luis en el marco del proceso a sus colegas salmantinos", en *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras,* eds. Víctor García de la Concha y Javier San José Lera, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 65-80.

[14] En España, la influencia del humanista francés Petrus Ramus será trascendental para la convicción, por parte de la élite más avanzada de su tiempo, reunida en gran parte en torno a la universidad salmantina, y teniendo a Erasmo, precursor de la reforma protestante, como referente intelectual, de que la traducción de las *Sagradas Escrituras* a las lenguas vernáculas resultaba esencial para la consecución de un vínculo más personal del hombre con Dios, y ello queda claramente de manifiesto en el tratado *Bononia sive de libris sacris in vernaculam linguam convertendis* (1556), de Fadrique Furió Ceriol. Sobre este particular, *vid*. Marco Antonio Coronel Ramos, "Juan de Bolonia y Fadrique Furió Ceriol: la ortodoxia doctrinal frente a la ortodoxia evangélica", *Minerva: Revista de filología clásica,* 10 (1996), pp. 145-165.

[15] Sobre la censura de la *Biblia* de Vatablo, *vid*. José Luis González Novalín, "Inquisición y censura de Biblias en el Siglo de Oro. La Biblia de Vatablo y el proceso de fray Luis de León", en *op. cit*., eds. Víctor García de la Concha y Javier San José Lera, 1996, pp. 125-144.

Vera menciona la *Biblia* de Vatablo en dos ocasiones y, en una de ellas, se incluye una cita textual cuya procedencia, pese al silencio de la fuente, podemos afirmar que es la *Historia del monte Celia,* de Pedro González de Mendoza, quien incorporaba la cita en latín, conforme a los dictados de Trento, pero ofrecía una versión en castellano.

Panegírico por la poesía	*Historia del monte Celia*
Y en lo diuino, algunos Rabinos, sobre el vltimo verso del Salmo 86. entiendẽ por los Poetas las fuentes de Ierusaleu: y lee Batablo, *En tus fuentes (o Siõ) estan todaslasvenas, estudios, y concetos de mi ingenio*[16].	Y ansi algunos Hebreos […] Reconociendo, de donde venia el manantial de la Poesia […] entienden las fuentes de Hierusalem, por los Poetas, y buenos ingenios della. Y Batablo alude a esto diziendo: *Abundantiam fideliũ invrbe Hierusalem Deũ laudantium de scribit.* Y ansiexponẽ*Habitatio est in te, id est omnes fontes mei in te: cantores, sicut& tibicines canent tibi in bæc verba. Fõtes mei (O Siõ) inte sunt, omnes ingenij mei venæ, studia, & cogitationes.* En ti Hierusalẽ estã las fuẽtes, el manãtial d[e] la musica, y poesia, los q[ue] tienẽ tan larga, y fertil vena, que no se agotan en alabanças de Dios", y al margen: "Batab. Ps. 86"[17].

La defensa de la poesía mediante argumentos sagrados enlaza con lo que ya analizamos como una de las premisas fundamentales, y defendidas con más énfasis, por el autor del *Panegírico*: el furor poético o inspiración divina del poeta[18]. Dicha defensa de la poesía por motivos religiosos no es una idea original del *Panegíricopor la poesía*, sino que ya había aparecido en otros tratados, como el *Arte poética castellana* (1580) de Miguel Sánchez de Viana, el *Discurso en alabanza de la poesía* (1591-1594), de Gaspar de Aguilar, el *Cisne deApolo* de Luis Alfonso de Carvallo o el *Compendioapologético* de Bernardo de Balbuena, al que

[16] [Fernando de Vera y Mendoza], *Panegyrico por la poesia,* Montilla, por Manuel de Payua, 1627, f. 13*v*.

[17] Pedro González de Mendoza, *Historia del Monte Celia de Nuestra Señora de la Salceda,* Granada: por Juan Muñoz, 1616, p. 414.

[18] *Vid.* Carmen Delgado Moral, "Argumentos para el Panegírico: la defensa de la poesía por Vera y Mendoza", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society,* 18 (2012), pp. 42-77, espec. pp. 44-47.

Vera sigue tan de cerca. La *Genealogía de los dioses paganos*, en los libros XIV y XV, en los que Boccaccio desarrolla su particular defensa de la poesía, ya contenía esa idea, muy unida aún a esa imagen teocéntrica del mundo medieval, según la cual lo religioso y lo espiritual impregnaba las distintas artes[19]: así, Dios escribió versos, y los ángeles, y los primeros hombres (Adán, Moisés, ….) y también el demonio, idea calificada por Curtius como absurda[20], si bien ya había aparecido en el *Cisne de Apolo*. Las frecuentes alusiones a doctores y padres de la Iglesia católica, auténticas autoridades, acreditan un discurso que, aunque en apariencia resulta pagano, se transforma, por su evocación constante a la materia bíblica, en un alegato que conecta constantemente con lo religioso, muy propio, por otro lado, del espíritu contrarreformista. Con este recurso Vera persigue un doble propósito: por un lado, al demostrar un conocimiento tan profundo de las *Sagradas Escrituras* y sus exégesis, ahuyenta sospechas sobre el linaje, hecho que debió de resultar un motivo de preocupación tanto para el sujeto como para su círculo más próximo; de la misma manera, también le sirve como adorno del discurso (erudición).

Aunque el Renacimiento incorporó una visión más plural de las artes, en un momento de crisis de la poesía se acude nuevamente a argumentos de tipo divinizante en defensa del ejercicio poético, entre los que se incluyen los contenidos en el *Panegírico por la poesía* y otros tratados de preceptiva poética de finales del XVI y principios del XVII. Si bien este tipo de defensas también se estaban utilizando en relación a la pintura, en la obra que nos ocupa destacan por su excesiva frecuencia. El *Panegírico* contiene un total de 179 citas de carácter religioso. Aunque Luis Alfonso de Carvallo, del que Fernando de Vera recogió buena parte de sus motivos y argumentos, ya había demostrado una gran admiración por los padres de la Iglesia, como cabía esperar de un hombre que había dedicado prácticamente toda su vida a la religión, una alusión tan

[19] Recordemos que la obra de Boccaccio, aunque escrita entre 1350 y 1360, fue revisada posteriormente, coincidiendo con un período de meditación religiosa. El capítulo VIII del libro XIV de la *Genealogía* de Boccaccio está dedicado a la antigüedad de la poesía (*vid.* Giovanni Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos,* ed. Mª Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias, Madrid, Editora Nacional, 1983, pp. 818-822).

[20] Según Curtius, el capítulo LIV de la primera apología de Justino defendía la finalidad negativa del origen de los versos: "Podemos demostrar que [las fábulas de los poetas] se inventaron por obra de los espíritus malos para engañar y extraviar al género humano" (*vid.* Curtius, *op. cit.,* vol. II, p. 773). Justino fue uno de los primeros escritores que alentaron el culto a los ángeles.

generosa a textos bíblicos en una obra de las características del *Panegíricopor la poesía* no deja de resultar llamativo.

De las 179 citas a las que hemos aludido, 56 son de carácter bíblico, entre las que destacan once referencias a los *Salmos* y ocho de diferentes obras de san Pablo. La mayoría de dichas citas bíblicas (el 69'6 por ciento) pertenecen a obras del *Antiguo Testamento*. Del *Pentateuco* se cita el *Deuteronomio* a propósito de la defensa de la antigüedad de la poesía, siendo Moisés uno de los primeros poetas. Asimismo, se nombran a exégetas bíblicos que escribieron comentarios al *Génesis* (Ruperto y Nicolás de Lira). De los libros históricos, se citan *Jueces*, el libro segundo de las *Crónicas,* el primer libro de los *Macabeos* y *Judit*, conteniendo también referencias al personaje histórico de Josué. La mayor importancia la reciben los libros poéticos y sapienciales: *Job*, *Eclesiástico* y, especialmente, los *Salmos*, libro del que, además de las dieciocho menciones en el texto (de las cuales once se localizan al margen), se citan seis comentarios, correspondientes a san Ambrosio, Agustín de Hipona, Basilio Magno, Vatablo, Arias Montano y Genebrardo. De los libros proféticos se localizan pasajes de *Isaías*, *Amós*, *Oseas* y *Daniel*, así como comentarios a *Oseas* (de Arias Montano). Casi un tercio de las citas bíblicas corresponden al *NuevoTestamento*; se nombran los cuatro evangelios, así como los *Hechos de los apóstoles*, atribuida a san Lucas, y las epístolas a los corintios, a los efesios y a Tito, de san Pablo.

Sabido es que Trento prohibía las traducciones de la *Biblia* a lenguas vernáculas[21], aunque fuesen autores católicos los que realizasen la

[21] La prohibición procede del Decreto de 8 de abril de 1546, dictado en el cuarto período de sesiones del Concilio de Trento, bajo la dirección de Paulo III, mediante el que se concedía la exclusividad de la Iglesia católica en materia de interpretación de las *Sagradas Escrituras*:

> Pręterea, ad coercẽda petulãtiam ingenia, decernit, vt nemo suæ prudentię innixus, in rebus fidei, & morum, ad ędificationẽ doctrinæ Christianæ pertinentiũ, sacrã Scripturã ad suos sensus cõtorquens, contra eum pensum, quẽ tenuit, & tenet sancta Mater Ecclesia, cuius est indicare de vero sensu, & interpretatione Scripturarum sanctarum, aut et[iam] contra vnanimẽ consensum Patrũ, ipsam Scripturã sacrã interpretari audeat, atsi huiusmodi interpretaciones nullo vnquã tẽpore in lucem edendæ forent. Qui contrauenerint per Ordinarios declarentur, & à pęnis iure statutis puniantur (*vid*. Concilivm Tridentinum. Sub Pavlo III. Ivlio III. & Pio IIII. Pont. Max. celebratum..., Venetiis: apud Hierony. Polum, 1590, "Decretum de editione, & usu sactorum librorum", p. 12).

traducción (conocido es el caso de fray Luis de León), y los índices prescribían la imposibilidad de la utilización de citas procedentes de las *Sagradas Escrituras*[22] en sentido profano. Así, el último índice publicado previamente a la edición del *Panegírico por la poesía* es el *Index librorum prohibitorum et expurgatorum*, impreso en 1612 (al que se le añadiría un apéndice en 1614) del cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas, que contenía en el mismo volumen la modalidad prohibitoria y expurgatoria, declaraba tal prohibición. Vera incumple en repetidas ocasiones dicho impedimento, como se puede comprobar en el siguiente pasaje extraído del *Deuteronomio* 31, 19: "Así dijo Dios a su pueblo: Escreuid este cantico, y enseñaldo a los hijos de Israel, para que lo tengan esculpido en la memoria, y lo canten"[23]. La mayoría de las citas religiosas incluidas en el *Panegírico* proceden de fuentes secundarias, pero mientras dichas fuentes, cuando aluden a pasajes bíblicos, reproducen el texto en latín, como era de esperar tras los dictados de Trento, Vera realiza una paráfrasis del texto original, lo que resulta previsible en un ejercicio escolar, y lo traduce al castellano, como puede observarse en los siguientes ejemplos:

Panegírico por la poesía	*Historia del monte Celia*
los Siracusanos, fueron libertados, por no mas precio, que saber de memoria algunas de sus tragedias, conforme a lo que el Espiritu Santo dixo: Alabemos a los Heroes gloriosos, que sabẽ referir versos (al margen: "Eccle. c. 44. nu. I §. 50)[24].	vaste el que el Spiritu Sancto nos significa en el Eclesiastico […]: pues contando por las que deuen ser alauados en el mundo los varones eminẽtes, santos, y gloriosos. *Laudemus viros gloriosos*. Despues de muchas peregrinas, y notables, en que los tales, para ser loados, an de exercitarse, dize: *Narrantes carmina scripturarum* (al margen: "Ecclesiastici

[22] Así justificaba el *Index librorum prohibitorum et expurgatorum* (1612) tal prohibición:

> Como La experiencia aya enseñado, que de permitirse la sagrada Biblia en lengua vulgar, se sigue, por la temeridad de los hombres, mas daño que prouecho, se prohibe la Biblia con todas sus partes impressa, o de mano, en cualquier lengua vulgar (*vid. Index librorum prohibitorum et expurgatorum,* Illmi. ac Rmi. D.D. Bernardi de Sandoual et Roxas, Madriti: apud Ludouicum Sanchez, 1612, regla IV, s/f).

[23] [Fernando de Vera y Mendoza], *Panegyrico por la poesia,* ed. cit., f. 23*v*.
[24] Ed. cit., f. 11*r*.

c. 44")[25].

Panegírico por la poesía	*Cisne de Apolo*
con lo qual se tiempla bien el original Griego, que (donde el latino dize Criador del cielo y tierra) lee, Poeta de cielo y tierra[26].	Y así donde los latinos tienen en el símbolo de los apóstoles *factorem caeli, et terrae*, y los españoles Criador, tienen los griegos *Poetam*, que significa lo propio[27].

No sabemos si fue su espíritu díscolo, el desconocimiento e ingenuidad adolescente o tal vez su ineptitud lo que llevó a Fernando de Vera a incluir en su obra tal tipo de traducciones. El afán erudito del panegirista convertiría en inexplicable la inclusión de tales versiones de textos sagrados, si ello no fuese unido a una vocación claramente pedagógica –semejante a la de fray Luis y otros maestros salmantinos–, que podemos presumir de la dedicatoria del texto a un público "atento" que tendría que evaluar la asimilación de contenidos expuestos en el *Panegírico*. De hecho, la obra podría haberse concebido como un ejercicio escolar dirigido a una evaluación, de ahí que el autor se vea obligado a hacer gala de una notable erudición que nos muestra a través de traducciones de textos sagrados y profanos, así como de un número importante de citas en los márgenes del texto, a pesar de que muchas de ellas nunca consultó, al menos para la redacción de esta obra. A pesar de la citada transgresión de las normas tridentinas, el *Panegírico por la poesía* no apareció en ninguno de los índices de libros prohibidos, lo cual es fácilmente explicable, dada su escasa difusión y el deficiente control que el Santo Tribunal ejerció sobre los impresos menores, a lo que debemos añadir la desatención que prestó a la poesía, exceptuando los casos de Bartolomé Torres Naharro y Jorge de Montemayor, incluidos en el *Índice* de Valdés en 1559, y la edición póstuma de Luis de Góngora, publicada por Juan López de Vicuña y retirada rápidamente de la circulación para proceder a su expurgación.

Vera cita a 72 autores de la literatura cristiana. Aunque de una cuarta parte de ellos solo se menciona el nombre (entre ellos, san Gregorio, Cipriano de Cartago, san Juan Damasceno, san Julián, san

[25] Ed. cit., p. 439.
[26] Ed. cit., f. 33*v*.
[27] Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo,* ed. Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997, p. 76.

Anfiloquio, san Columbano, san Paulino Aquitano, san Cirilo, santa Teresa, etc.), la mayoría de las referencias aparecen localizadas, al menos con el título de la obra, y se refieren a doctores y padres de la Iglesia católica, santos, papas y comentaristas bíblicos. Los autores más aludidos son, como resulta lógico, los doctores de la Iglesia (especialmente, y por este orden, san Agustín de Hipona, san Jerónimo y san Ambrosio) y los padres de la Iglesia[28] latina (Tertuliano y san Isidoro, sobre todo) y griega (especialmente Eusebio de Cesarea). En relación a los exégetas y otros escritores eclesiásticos, destacan por su abundancia (39 autores), si bien solamente se citan en una o dos ocasiones, exceptuando a Sigeberto de Gembloux cuya *Crónica* aparece en tres ocasiones, aunque sin localización, César Baronio, del que se localizan las citas correspondientes a sus *Anales eclesiásticos* y a su *Martirologio romano,* y el francés Genebrardo, del que se localizan sus comentarios a los *Salmos* y su *Chronografia*, obra esta última que, aunque permitida en Francia, fue expurgada por la Inquisición española por contener alusiones a autores protestantes alemanes[29].

Aparte de su valor teológico, Vera encuentra en los santos padres un modelo de elegancia en el estilo, valor que fue generosamente aprovechado en el Renacimiento. Así, Lactancio Firmiano (h. 245–h. 325), escritor latino convertido al cristianismo, el último gran padre de la iglesia latina, del que Vera cita su obra *Divinaeinstitutiones* (escrita entre el 304 y el 311), fue denominado por los humanistas el "Cicerón cristiano"[30], por su clasicidad y elegancia en el estilo, próximo al de Cicerón. Dicha elegancia, desde siempre asimilada a los escritos de los autores paganos, ahora se equipara a modelos cristianos, prorrogándose

[28] Sobre el concepto de patrología y padres de la Iglesia, *vid*. la introducción de Quaesten. El mismo establece la diferencia entre padres y doctores de la Iglesia. Los primeros se caracterizan por "ortodoxia de doctrina, santidad de vida, aprobación eclesiástica y antigüedad"; si bien esta última falta en algunos doctores de la iglesia, al resto de condiciones se suman dos: estudio eminente y expresa declaración eclesiástica. El resto de escritores que no reúnen dichas condiciones se denominan escritores eclesiásticos, denominación acuñada por san Jerónimo en *De viris illustribus* (*vid.* Johannes Quasten, *Patrología,* vol. I: *Hasta el concilio de Nicea*, ed. Ignacio Oñatibia, Madrid, Editorial Católica, 1973, pp. 1-14).

[29] *Vid. Index librorum expurgatorum,... D.D. Gasparis Quiroga...,* Madriti: apud Alfonsum Gomezium…, 1584, f. 120*v*.

[30] *Vid.* Gilbert Highet, *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental,* trad. Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, vol. II, p. 59.

esa aproximación entre el pensamiento de los primeros padres de la Iglesia y los escritos paganos[31], existente ya desde los primeros tiempos del cristianismo. Así, san Justino (h. 103–h. 163), mártir de la Iglesia cristiana, representa el interés de los apologistas griegos por conciliar la filosofía pagana y los dogmas del cristianismo, como ya señalara Harnack. De hecho, algunos padres de la Iglesia –como Basilio el Grande y Gregorio de Nacianzo, maestro de san Jerónimo– habían estudiado en la Academia platónica de Atenas, que llega hasta el año 529. Influenciado por el platonismo[32], Justino presenta al cristianismo como la verdadera filosofía, y elimina la idea de que la Iglesia era un peligro para el Estado. Los apologistas asumen algunos de los conceptos preexistentes en los escritores paganos (como el concepto de alma contenido en el *Timeo* de Platón) y lo adaptan a los argumentos cristianos para demostrar la superioridad de la religión cristiana. Se produce, pues, una "cristianización" del helenismo. Y, en su deseo de aproximación a las clases intelectuales, adaptaron su lenguaje a dicho grupo social. Vera no cita ninguna de las dos *Apologías* ni el *Diálogo contra el judío Trifón,* las tres obras cuya atribución a Justino parece cierta, sino que se refiere en dos ocasiones a uno de los escritos pseudo justinianos: las *Quaestiones et responsiones ad ortodoxos*, cuya autoría ha sido discutida.

La importancia que Vera asigna a la labor de los padres y doctores de la iglesia tiene su justificación en el contexto de la contrarreforma. Puesto que la reforma protestante había cuestionado la labor interpretativa de los padres de la Iglesia[33], la Contrarreforma se mantuvo fiel a la palabra de estos primeros cristianos, mirando con recelo cualquier tipo de alteración en la interpretación de las *SagradasEscrituras*, por el temor a alguna novedad que pusiese en tela de juicio la tradición cristiana. En el *Panegírico* se citan varias exégesis y comentarios de los textos sagrados realizados por padres y doctores de la Iglesia. Así, de san Juan Crisóstomo, considerado el mejor orador cristiano, se cita una de sus

[31] Hugo Rahner se ocupa en su obra *Humanismo y teología de Occidente* (Salamanca, Sígueme, 1968) de ese humanismo cristiano, que encuentra un modelo de inspiración en ese intento de conciliación que los padres de la Iglesia intentaron realizar con la cultura grecolatina.

[32] *Vid.* Mercedes Bergadá, "San Justino, pionero y modelo de inculturación", *Teología: Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina,* 59 (1992), pp. 7-20.

[33] *Vid.* Enzo Bellini, *op. cit.,* p. 89. A este respecto, hasta el Concilio Vaticano I (1869) no se declaró la infalibilidad de los padres de la Iglesia en su interpretación de las *Sagradas Escrituras.*

homilías exegéticas, sus comentarios sobre el *Génesis*; de san Ambrosio, san Basilio Magno y san Agustín se localizan pasajes de sus comentarios y enarraciones al *Salterio*; y de san Jerónimo se cita su prefacio al libro de *Job.*

En el *Panegírico* encontramos numerosas citas correspondientes a escritores religiosos de los siglos IV y V, la edad de oro de los padres de la Iglesia (Atanasio, Basilio Magno, Gregorio de Nisa, Gregorio Nacianceno, Juan Crisóstomo y Cirilo de Alejandría, en oriente; y Jerónimo, Agustín y Gregorio Magno, en occidente), espacio cronológico que se corresponde, asimismo, con las grandes herejías (especialmente el arrianismo, que subsiste hasta el siglo IX) que dan origen a los grandes concilios, sobre todo en oriente (Concilio de Nicea, Concilio de Constantinopla, Concilio de Éfeso, etc.), y a la construcción de las grandes basílicas (San Pedro, San Pablo Extramuros, San Juan de Letrán, Santa María la Mayor, en Roma, y la basílica de la Santa Cruz, en Jerusalén) por emperadores cristianos, que impulsan la conversión al cristianismo de los habitantes de los pagos, de ahí la denominación de "paganos". En el *Panegírico* aparecen los cuatro grandes doctores de la Iglesia occidental: san Ambrosio de Milán (340-397), san Agustín de Hipona (354-430), san Jerónimo (343-420) y san Gregorio Magno (540-604), aunque en este último caso resulta difícil la identificación –dado que solamente aparece con el nombre, en una única ocasión–, por lo que también pudiera referirse a Gregorio Nacianceno, padre capadocio y doctor de la Iglesia oriental[34]; los cuatro fueron proclamados doctores por el papa Bonifacio VIII, en el año 1295.

San Agustín de Hipona (354-430) es, entre los autores religiosos, el que cuenta con un mayor protagonismo, con doce apariciones en el *Panegírico*. Tres de las citas se refieren a escritos autobiográficos: las *Confesiones* (397-400), en las que se mencionan episodios anteriores a la conversión al cristianismo de san Agustín (en el año 387), contenidos en

[34] Según Miguel Ángel Núñez, los sermones sevillanos de la época barroca recogen un total de 133 autores de la literatura cristiana antigua, de los cuales los nombres que aparecen con más asiduidad son los de los doctores de la Iglesia, especialmente los de la Iglesia occidental (*vid.* Miguel Ángel Núñez Beltrán, *La oratoria sagrada de la época del Barroco: doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII,* Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2000, p. 142), hecho que coincide con el *Panegírico por la poesía.*

la primera parte de la obra, correspondiente a los libros I-IX[35]. También se menciona en una ocasión la *Vida* de san Agustín, escrita por Posidio (entre el 431 y el 439), centrándose en su alabanza como poeta. Entre sus escritos apologéticos se localizan pasajes de *De civitate Dei* (413-426), obra en la que el santo de Hipona expone su defensa de la doctrina cristiana, a la vez que censura la incapacidad social del paganismo. De sus obras exegéticas se cita *Dedoctrina christiana*, obra que representa –en palabras de Xavier Tubau– "el primer intento de trasladar algunos conceptos básicos de la retórica clásica al contexto de la oratoria sagrada"[36]; precisamente los dos pasajes a los que alude Vera se corresponden, por un lado, al consejo de san Agustín acerca de la llaneza y claridad en el estilo, imprescindible para un discurso que tenga como finalidad la enseñanza (presente en la predicación), y, por otro, a la utilización de los recursos de la retórica, como los tropos, cuyo conocimiento resulta imprescindible para la correcta interpretación de las *Sagradas Escrituras*[37]. El estilo de san Agustín devino fundamental en la conformación del latín cristiano; sus dotes como orador, combinando la sencillez en la forma del discurso con la conmoción lírica, ejerció una gran influencia en nuestra literatura áurea, especialmente en los escritores ascéticos y místicos[38]. Finalmente, se alude en una ocasión a su exposición sobre los salmos, las *Enarrationes in Psalmos*, y su epistolario.

[35] Sobre la influencia de san Agustín en la literatura española del Siglo de Oro, como paradigma de "pecador arrepentido", especialmente vertido en sus *Confesiones, vid*. Hugo Lezcano Tosca, "San Agustín en la literatura religiosa de Lope", *Criticón,* 107 (2009), pp. 137-150. Porqueras Mayo ya había señalado a san Agustín como uno de los autores preferidos de Lope (*vid.* Alberto Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles,* Barcelona, Puvill Libros, 1986, p. 15).

[36] Cf. Xavier Tubau, "El De doctrina christiana de san Agustín y las retóricas sagradas españolas del siglo XVI", *Criticón,* 107 (2009), pp. 29-55.

[37] San Agustín, *Sobre la doctrina cristiana,* libro III, cap. XXIX, 42: "Necesidad de conocer las figuras o tropos", en *Obras de san Agustín,* vol. XV, ed. Balbino Martín, Madrid, Editorial Católica, 1958, pp. 195-196. Para Rico García, san Agustín es una "víctima ejemplar de la manipulación de las autoridades", puesto que fue "uno de los bastidores sobre los que se había construido la defensa de la oscuridad poética" (*vid.* José Manuel Rico García, *"La perfecta idea de la altísima poesía". Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui,* Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, p. 158).

[38] *Vid.* Manuel Morales Borrero, "Presencia de san Agustín en la poesía española del Siglo de Oro", *Revista agustiniana,* 29 (1988), pp. 685-724.

San Jerónimo y Tertuliano se citan en seis ocasiones y ocupan el segundo lugar en importancia dentro del *Panegírico*. San Jerónimo (h. 345–420) es doctor de la Iglesia y uno de los cuatro grandes padres de occidente. Figura transcendental en la transmisión de los escritos sagrados, su labor como traductor de la *Vulgata* no es mencionada en el *Panegírico*, pero sí su versión del *Salterio*, además de otros escritos, entre los que destaca su traducción del *Libro de Job*[39]. En su búsqueda hacia una elegancia en el estilo que tiene como modelo sobresaliente la tradición clásica, san Jerónimo conjugó a la perfección la belleza de la traducción y la reproducción fidedigna del texto original, dejando al margen la interpretación literal del texto[40]. De su extenso epistolario, Vera escoge precisamente una de las cartas que san Jerónimo dirige a un interlocutor femenino, concretamente a Paula Urbica[41], cuya amistad le ocasionó una acusación por haber mantenido, presuntamente, relaciones ilícitas. García Gibert ha destacado en san Jerónimo la importancia del papel de la mujer en su epistolario, con lo que se anticipó a la notoria consideración que el Humanismo otorgará a la mujer[42]. La historia del arte y, concretamente, la iconografía de la época barroca, es testigo del papel relevante de san Jerónimo en la época de la Contrarreforma[43], de ahí la importancia que se le concede en la obra que estudiamos.

De san Ambrosio de Milán (h. 334–397), con cuatro apariciones, doctor de la Iglesia católica, se citan algunos de sus escritos exegéticos tomados del *AntiguoTestamento*: sus comentarios a los *Salmos* y el *Hexamerón*, su obra más influyente, que contiene la narración correspondiente a *Génesis* 1, 1-26, sobre los seis primeros días de la

[39] San Jerónimo es uno de los autores cristianos en los que mejor se aprecia la influencia de la tradición clásica, destacando, especialmente, su inclinación hacia Cicerón. Roberto Heredia Correa estudia este aspecto en su artículo "San Jerónimo: la educación clásica", *Nova tellus: Anuario del Centro de Estudios Clásicos,* 19.2 (2001), pp. 187-198.

[40] Sobre la labor como traductor de san Jerónimo, *vid*. Miguel Ángel Vega Cernuda, "La labor traductográfica y la filosofía traductológica de San Jerónimo en su marco biográfico", *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria,* 1 (1999), pp. 167-185.

[41] *Ibidem,* p. 168.

[42] *Vid.* Javier García Gibert, *Sobre el viejo humanismo: exposición y defensa de una tradición,* Madrid, Marcial Pons Historia, 2010, pp. 114-115.

[43] Uno de los ejemplos más significativos es *San Jerónimo en su gabinete* (1514), un simbólico grabado en el que Alberto Durero muestra al santo como un ejemplo de estudio y meditación.

creación[44]. También se destaca su valor como poeta, pero no se menciona ninguno de los himnos que se le atribuyen.

Resulta llamativo que santo Tomás de Aquino (1225–1274), filósofo dominico y teólogo, proclamado doctor de la Iglesia por Pío V en 1567, únicamente aparezca en tres ocasiones, y solo una vez se localice su tratado más importante, la *SummaTheologiae* (1265-1272), una de las obras más significativas de la teología medieval y que tanta influencia ha causado sobre la filosofía posterior. La obra de santo Tomás tuvo una gran repercusión durante los siglos XVI y XVII, especialmente por la labor desarrollada por la escuela de Salamanca; por otro lado, teniendo en cuenta que gran parte del pensamiento de santo Tomás procede de la asimilación de la obra aristotélica y agustiniana, precisamente dos de las autoridades más destacadas en la obra de Vera (Aristóteles se cita en diez ocasiones y san Agustín once), no hemos encontrado ninguna justificación para explicar la escasa relevancia de la obra de santo Tomás en el *Panegírico por la poesía*.

Igualmente se citan, a excepción de la ambigüedad aludida respecto al caso de san Gregorio, los grandes doctores de la Iglesia oriental: san Basilio Magno (329-379), san Atanasio (296-373) y san Juan Crisóstomo (347-407), si bien la importancia que se les asigna es bastante inferior, puesto que el número de apariciones en el texto se reducen a una o dos.

Entre los padres de la Iglesia latina (que no habían sido proclamados doctores con anterioridad a 1627, fecha de publicación del *Panegírico*), se nombran a Orígenes, Tertuliano, san Isidoro de Sevilla y Cipriano (obispo de Cartago). De ellos, es Tertuliano (h. 160–h. 220) el más aludido de todos los padres de la iglesia (entre los griegos y los latinos), con un total de seis apariciones, en las que se nombran cinco de sus tratados: *De monogamia*, *Adversus Marcionem*, *Apologeticum, De baptismo* y *De palio*. El *Apologeticum* o *Apologíacontra los gentiles* (197) es citada en dos ocasiones. En dicho tratado, calificado como el más importante de Tertuliano, su autor trata de convencer a las autoridades romanas de la bondad de la religión cristiana, criticando el procedimiento judicial contra los cristianos, por lo que se trata más de una obra de

[44] La obra, claramente inspirada en otro escrito homónimo de Basilio Magno, recibe también la influencia de escritores latinos, especialmente Cicerón y Virgilio (*vid.* Angelo Di Berardino (dir.), *La edad de oro de la literatura patrística latina,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993, p. 177).

carácter jurídico. A pesar de ridiculizar los ritos religiosos romanos, Tertuliano defiende en ella la libertad de culto y es curioso que finalice su obra concretamente con una exhortación al martirio, poniendo como ejemplo precisamente a dos escritores romanos: Cicerón y Séneca[45]. De sus escritos polémicos se citan *Adversus Marcionem* (207-211) y *De baptismo* (198-200). El tratado *Adversus Marcionem* (*Contra Marción*) es uno de los que Tertuliano escribió en contra de las herejías, ya existentes en los primeros tiempos del cristianismo. Finalmente, entre sus escritos referentes a la moral y la ascesis se citan *De palio* y *De monogamia*. Tertuliano hace una defensa de la libertad del hombre a la hora de cambiar de aspecto y aconseja el uso del *pallium* o manto, muy utilizado en su tiempo por filósofos, poetas y músicos como prenda distintiva. Vera menciona también a su discípulo Cipriano de Cartago (200-258), convertido al cristianismo.

Entre los escritores alejandrinos, Orígenes, el que más influencia ejerció con anterioridad a san Agustín, solamente se nombra en una ocasión. De Orígenes[46] (finales del siglo II–253) se menciona su principal obra, el *Peri Archon* (o *Deprincipiis*), escrito entre los años 220 y 230. Considerado como el primer tratado de teología cristiana, la obra está muy dominada por la filosofía platónica, tal y como se puede comprobar en el texto seleccionado por Vera para referirse a la poesía: "es vna cierta virtud espiritual, que inspira al Poeta y le rompe el entendimiento con su diuina fuerça, que no es otra cosa, sino vna iluminacion del animo, y un lustre del entendimiento"[47]. Precisamente esta obra dio lugar, tras la muerte de su autor, a las "controversias origenistas"[48] acerca de la interpretación alegórica de las *Sagradas Escrituras*; el Concilio de Constantinopla (543) acabó con dichas controversias, condenando el *De principiis* como un

[45] *Vid.* Cecilia Ames, "Religión romana y cristianismo. La mirada de Tertuliano en *Apologeticum* y *Ad nationes*", *Circe,* 10 (2005-2006), pp. 37-57, espec. pp. 50-53.

[46] Domínguez Caparrós destaca la importancia de san Clemente de Alejandría, Orígenes y san Agustín, tres de los autores más citados en el *Panegírico por la poesía,* para la teoría de la interpretación literaria; *vid.* José Domínguez Caparrós, *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación,* Madrid, Gredos, 1993, pp. 136-158.

[47] [Fernando de Vera], *Panegyrico por la poesia,* ed. cit., f. 15*r*.

[48] Sobre esta polémica en torno a los escritos de Orígenes, *vid*. Battista Mondin, *Storia della Teologia,* vol. I, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1996, pp. 228-229.

libro herético. A pesar de ello, la obra tuvo una gran influencia en la teología posterior.

De san Isidoro de Sevilla (560-636), doctor de la Iglesia católica desde 1722, se localizan en tres ocasiones, en el período octavo, sus *Etimologías*, cuyas citas están referidas al origen y la antigüedad de la poesía (concretamente se nombran entre los primeros poetas a Moisés, Ezequías y Jeremías, al que Vera confunde con el profeta Isaías). Por último, el primer obispo africano mártir, Cipriano de Cartago (h. 200–258), es citado en solo una ocasión como autor de versos, al igual que otros padres de la Iglesia.

Entre los padres de la Iglesia griega (u oriental) se citan a Eusebio de Cesarea, Dionisio Areopagita, Cirilo de Alejandría, Clemente de Alejandría, Juan Damasceno, Justino y Efrén Diácono. De ellos destaca, con cinco apariciones en el texto, Eusebio de Cesarea (h. 275-339), considerado el padre de la historia eclesiástica, modelo de erudición y máximo representante de la escuela de Cesarea, una filial de la de Alejandría que fue fundada por Orígenes y que recibió una gran influencia de la filosofía helénica; de hecho, fue la escuela de Alejandría la primera que utilizó la filosofía platónica para explicar la fe cristiana como resultado de la contemplación de Dios, de lo que se derivaría el misticismo. Las obras de Eusebio de Cesarea son el ejemplo paradigmático de dicha escuela; en palabras de Quaesten, sus obras son "verdaderos almacenes de citas que extractaba de obras paganas y cristianas, algunas de ellas que ya no existen"[49], y que Vera también utiliza en provecho propio. En el *Panegírico* aparecen sus dos obras históricas: la *Crónica* (303) y la *Historia eclesiástica*. La primera es una historia de la humanidad, orquestada por su gran artífice, Dios, para preparar la aparición de la verdadera religión, la cristiana. La *Historia eclesiástica,* una historia del cristianismo dividida en diez libros, que va desde el año cero hasta el 324, es la primera fuente para el conocimiento de los primeros escritores cristianos. De sus escritos apologéticos se cita la *Preparación al Evangelio*. En la misma línea que Eusebio de Cesarea se sitúa Clemente de Alejandría (h. 150–h. 215), en cuyas obras se puede

[49] *Vid.* Johannes Quaesten, *Patrología,* vol. II: *La edad de oro de la literatura patrística griega,* ed. Ignacio Oñatibia, Madrid, Editorial Católica, 1973, p. 346.

apreciar un intento de simbiosis entre fe y filosofía[50] que persigue asimismo un acercamiento a la obra de los clásicos grecolatinos[51].

El *Panegírico por la poesía* resulta interesante, entre otros motivos, por la gran profusión de autores y obras de la literatura cristiana que pertenecen al campo de la patrología. Vera introduce en su obra un elevado número de autores cristianos que compusieron versos o bien interpretaron ciertos pasajes bíblicos relacionados con la materia objeto del *Panegírico*, configurando toda una auténtica "poética bíblica". Precisamente Curtius se había ocupado del *Panegírico* en el capítulo "La teoría teológica del arte en la literatura española del siglo XVII", incluido en el segundo volumen de *Literatura europea y Edad Media latina*, y a propósito de ello afirmaba que "la poética teológica fue siempre querida de los poetas, porque dejaba a la poesía el puesto más elevado entre las artes y las ciencias"[52].Porqueras Mayo reafirmaría las palabras del maestro alemán, definiendo esta obra como "la más importante síntesis de poética bíblica de la literatura española"[53]. Nosotros hemos intentado justificar la recurrencia de este tipo de fuentes religiosas en razones de tipo personal relacionadas con un posible origen judeoconverso del autor y que tendría su motivación en un contexto marcado por la intransigencia religiosa ,característica de la época contrarreformista, así como en una voluntad de exhibición de erudición, tan del gusto de su momento histórico.

Citas de autoridad: autores religiosos

A continuación se detallan las citas religiosas que contiene el *Panegírico por la poesía*. Aparece, en primer lugar, el número de citas correspondientes a cada autor, junto con el título de la obra, en el caso en que éste aparezca; entre paréntesis figura el número del período, acompañado de las letras a, b, c, que corresponden, respectivamente, a

[50] *Ibídem,* p. 321.

[51] Menéndez Pelayo señaló un pasaje de la *Epístola a los Corintios* de Clemente de Alejandría como la más antigua muestra de la literatura cristiana donde se percibe la influencia del helenismo literario (*vid.* Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993-1994, vol. I, p. 144).

[52] Cf. Curtius, *op. cit.,* vol. II, p. 766.

[53] Cf. Alberto Porqueras Mayo, *op. cit.,* p. 34.

citas en el texto (a), citas al margen (b) y citas en el texto y al margen (c); y,, por último el número de citas que contiene el mismo.

CITAS BÍBLICAS

Materia			Autores/obras	Referencia genérica a la obra	Cita autor y obra	Localiza la cita	Cita del autor sin localizar
CITAS BÍBLICA	**Antiguo Testamento**	Penta-teuco	*Deuteronomio*	1 (8a:1)		1 (5b:1)	
		Libros históricos	*Jueces*			1 (14b:1)	
			Paralipómenos (Libro segundo de las crónicas)				1 (7b:1: localiza el capítulo, no el libro)
			Judit			2 (1b:1; 14b:1)	
			Macabeos			1 (11b:1)	
		Libros poéticos y sapienciales	*Job*	1 (8a:2)		3 (7c:1; 8c:1; 14c:1)	
			Salmos	2 (7a:2; 8a:5)		11 (1b:1; 3a:1; 7a:2; 8c:5; 8b:1; 8a:1)	
			Eclesiástico			2 (2b:1; 14c:1)	
		Libros proféticos	*Isaías*	1 (8a:1)		2 (1b:1; 8b:1)	
			Daniel			1 (8b:1)	
			Oseas	1 (8a:1)		1 (8c:1)	
			Amós			1 (1b:1)	
	Nuevo Testamento		*Mateo*			2 (9b:1; 10c:1)	
			Marcos			2 (9c:1; 10c:1)	
			Lucas			3 (8b:1; 10c:1; 14b:1)	
			San Juan			1 (10c:1)	
			Hechos de los apóstoles			1 (10c:1)	
			Epístola a los corintios			3 (prólogo b:1; 10c:1; 14c:1)	
			Epístola a los efesios			1 (9c:1)	
			Epístola a Tito			1 (10c:1)	
			Juan				1 (10a:1: cita las profecías)
			San Pablo	2 (5a: 1; 10a:1)			
Total			21	14	0	40	2
Total citas							**56**

PADRES Y DOCTORES DE LA IGLESIA

	Autores	Solo cita autor	Cita autor y obra	Localiza la cita	Localización incompleta	Total citas
DOCTORES DE LA IGLESIA (con anterioridad a 1627)	San Agustín	3 (10a:1; 10b:1: Vida de san Agustín, de Posidio, su biógrafo; 13a:1)	*De civitate Dei*: 1 (8a:1)	*Confesiones*: 2 (5c:1; 7c:1) *De civitate Dei*: 2 (8c:2) *De doctrina christina*: 2 (8c:2) *Enarrationes in Psalmos*: 1 (8c:1) *Epístolas*: 1 (9c:1)		12
	San Jerónimo	1 (8a:1)	*Salterio* (los Setenta): 1 (8a:1)	*Epístolas*: 1 (5b:1) *Libro de Job*: 2 (8c:2) *Epístola a Paula Urbica*: 1 (8c:1)		6
	San Ambrosio			Comentario a los *Salmos*: 2 (3c:1; 14c:1) *Hexaemeron*: 1 (8c:1)	1 (10a:1: cita los himnos)	4
	Santo Tomás	1 (10a:1)		*De regimine principum*: 1 (7c:1) *Suma Theologiae*: 1 (4c:1)		3
	San Basilio Magno	1 (5a:1)		Comentarios a *Salmos*: 1 (8c:1)		2
	Atanasio			*Homilía de Semente*: 1 (7c:1) *Constitutionibus apostolorum*: 1 (8c:1)		2
	Juan Crisóstomo			Comentarios a *Génesis*: 1 (8c:1)		1
	Gregorio Magno o	1 (10a:1)				1

	Gregorio Naciance no					
	San Buenave ntura	1 (10a:1: salve a Nuestra Señora)				1
SANTOS PADRES IGLESIA OCCIDENTAL	Tertulian o			*De monogamia*: 1 (5c:1) *Apologeticus adversus gentes*: 2 (5c:1; 8c:1) *De baptismo*: 1 (10c:1) *Adversus Marcionem*: 1 (10c:1) *De palio*: 1 (14c:1)		6
	San Isidoro		*Etimologí as:* 2 (8b:1)	*Etimologías*: 1 (8c:1):		3
	Orígenes			*Peri Archon*: 1 (3c:1)		1
	Cipriano de Cartago	1 (10a:1)				1
SANTOS PADRESIGLESIA ORIENTAL	**Autores**	**Solo cita autor**	**Cita autor y obra**	**Localiza la cita**	**Localizaci ón incomplet a**	**Tot al cita s**
	Eusebio de Cesarea	1 (8a:1)	*Historia ecclesiasti ca*: 1 (8c:1)	*Chronica*: 1 (5c:1) *Historia ecclesiastica*: 1 (9c:1) *De evangelica praeparatione*: 1 (8c:1)		5
	Dionisio Areopagi ta		*De Coelesti hierarchia* : 1 (8c:1)	*De Eclesiastica Hierarchia*: 1 (8b:1)		2
	Juan Damasce no	2 (10a:2)				2

	San Justino			*Quaestiones ad ortodoxos*: 2 (3c:1; 7c:1)		2
	Cirilo de Alejandría			*Apologético contra Juliano*: 1 (8c:1)		1
	Clemente Alejandrino			*Exhortación a los gentiles:* 1 (9c:1):		1
	Efrén Diácono		*Testamentum*: 1 (9c:1)			1
SANTOS	San Pedro Damián			*Epístolas*: 1 (11b:1)		1
	San Miguel (arcángel)	1 (8a:1)				1
	San Bernardo			Epístola *Ad Romanum:* 1 (11b:1)		1
	San Julián	1 (10a:1)				1
	San Anfiloquio	1 (10a:1)				1
	San Columbano	1 (10a:1)				1
	San Paulino Aquitano	1 (10a:1)				1
	San Cirilo (es Cecilio)	1 (10a:1)				1
	Santa Teresa	1 (14a:1)				1
Total	29	19	7	39	1	66

EXÉGETAS DE LA BIBLIA Y ESCRITORES ECLESIÁSTICOS

	Autores	Solo cita autor	Cita autor y obra	Localiza la cita	Cita del autor sin localizar o localización incompleta	Total citas
EXÉGETAS Y COMENTARISTAS BÍBLIOCS	Sigeberto de Gembloux				*Crónica*: 3 (8c:1; 10b:2). Solo cita obra.	3
	César Baronio			*Annaleseccle siastici*: 2 (9c:1; 10c:19) *Martyrologiu mRomanum*: 1 (10c:1)		3
	Genebrard o			Comentarios a *Salmos*: 1 (8b:1) *Chronograph iae*: 1 (11b:1)	1 (8a:1)	3
	Vatablo			Comentarios a *Salmos*: 1 (3c:1)	1 (8a:1)	2
	Ruperto			Comentario a *Jueces*: 1 (7c:1) Comentario a *Génesis*: 1 (14c:1)		2
	Nicolás de Lira			Comentario a *Reyes*: 1 (7c:1) Comentario a *Génesis*: 1 (8c:1)		2
	Arias Montano			Comentario a *Oseas*: 1 (8c:1) Comentario a *Salmos*: 1 (14c:1)		2

Rutilio Benzonio				2 (8b:1; 14b:1). Localiza sin citar la obra: *Commentariorum… Canticum Magnificat*	2
Padre Martín Antonio del Río		*Conmonitorium*: 2 (10a:2).			2
Masio			*Commentariorum in Iosuam:* 1 (7b:1)		1
Benito Perera			*Historiam Mosis ab exordio*: 1 (8c:1)		1
Francisco de Mendoza			*Commentarii in qvatvor regvm libros:* 1 (8c:1)		1
Obispo de Puzol	1 (8a:1)				1
Agostino Steuco, Eugubino				1 (8a:1)	1
Autores	**Sólo cita autor**	**Cita autor y obra**	**Localiza la cita**	**Cita del autor sin localizar o localización incompleta**	**Total citas**
Nicéforo				1 (9c:1): localiza el capítulo sin citar la obra *Ecclesiasticae historiae*	1
Francisco Ximénez			*De la natura angelica*: 1 (8c:1)		1
Martín Martínez de				1 (8b:1): localiza el capítulo sin	1

Cantalapiedra				citar la obra *Hypotyposeon theologicarum*	
Francisco Suárez			*De angelis*: 1 (9b:1)		1
Gabriel Vázquez				1(9b:1). Localiza sin citar la obra (parece referirse a ***Commentariorum ac disputationum in primam partem S. Thomae***)	1
Luis de Montesinos				1 (9b:1). Localiza sin citar la obra (parece referirse a *Commentaria in Primam Secundae Diui Thomæ*)	1
Egidio Lusitano				1 (9b:1). Localiza sin citar la obra (posiblemente *Disputationes de animæ et corporis*)	1
Pedro de Lorca				1 (9b:1). Localiza sin citar la obra: parece que se refiere a *Commentaria in omnes partes Summae Sancti Thomae*	1
Juvenco	1 (10a:1)				1
Venancio	1 (10a:1)				1
Licencio	1 (10a:1)				1

Sedulio	1 (10a:1)				1
Prudencio	1 (10a:1)				1
Jodoco Clitoveo		1 (1a:1) *Elucidatorium Ecclesiasticum*			1
Oriencio		*Commonitorium*: 1 (10a:1)			1
Posidio		*Vida de san Agustín*: 1 (10b:1)			1
Autores	**Sólo cita autor**	**Cita autor y obra**	**Localiza la cita**	**Cita del autor sin localizar o localización incompleta**	**Total citas**
Cardenal Arátor	*De actibus apostolorum* 1 (10a:1: (se refiere a ella como vida de todos los apóstoles)				1
Diego de Yepes, obispo de Tarazona	1 (14a: 1)		*Vida de Santa Teresa:* 1 (14b:1)		1
Jaime Prada			*Historia de la adoración y vso de las santas imágenes*: 1 (11b:1)		1
Herman Laetmanius			*De Instavranda Religione*: 1 (14b:1):		1
Sixto			*Bibliotheca*		1

	Senense			*Sancta:* 1 (10b:1)		
	Domenico Tempesta		*Vidas de los sumos pontífices:* 1 (10c:1)			1
	Gregorio López Madera (jurista)			*Historia y discursos de la certidumbre de las reliquias, laminas y prophecia descubiertas en el Monte Santo:* 1 (10b:1)		1
	Evagrio Escolástico				1 (9b:1). Localiza sin citar la obra *Ecclesiasticae Historiae*.	1
Total	38	8	6	22	15	51

PAPAS

Autores	**Sólo cita autor**	**Cita autor y obra**	**Localiza la cita**	**Localización incompleta**	**Total citas**
Urbano V		*Agnus dei*: 1 (10a:1)			1
Gelasio I		1 (10a:1): cita himnos		1 (10a:1). Se refie refiere a *De actibus Apostolorum* (cita como secuencia de san Pedro y san Pablo)	2
Eneas Silvio (Pío II)				1 (10a:1: epigramas y versos)	1
Telesforo VII	1 (10a:1)				1
Dámaso I	1 (10a:1)				1
5	2	2	0	2	6

FUROR, MECENAZGO Y *ENÁRGEIA* EN LA *ARCADIA* (1598): LOPE DE VEGA Y LOS FRESCOS DE CRISTOFORO PASSINI PARA EL PALACIO DEL GRAN DUQUE DE ALBA[*]

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel

En la ribera verde y deleitosa
del sacro Tormes, dulce y claro río,
hay una vega grande y espaciosa,
verde en el medio del invierno frío,
en el otoño verde y primavera,
verde en la fuerza del ardiente estío.
Levántase al fin della una ladera
con proporción graciosa en el altura,
que sojuzga la vega y la ribera.
Allí está sobrepuesta la espesura
de las hermosas torres, levantadas
al cielo con estraña hermosura.
No tanto por la fábrica estimadas,
aunque estraña labor allí se vea,
cuando por sus señores ensalzadas.
(Garcilaso de la Vega, Égloga II, vv. 1041-55)

La "verde y deleitosa" ribera del Tormes que canta Garcilaso vería arribar en 1591 o 1592 a Lope de Vega. Recalaba en Alba de Tormes tras la experiencia de la Jornada de Inglaterra, supuesta o no, tras los meses de destierro en Valencia y, finalmente, tras una breve estancia en Toledo, a escasas jornadas de la añorada corte madrileña. En Alba permanecería el Fénix hasta 1595, y allí daría su carrera un importante vuelco, como ha encarecido Jesús Cañas Murillo, para quien "los años de Alba de Tormes fueron esenciales para la biografía y la producción literaria del Fénix. Es una época de auténtico sosiego, de alejamiento de

[*] Este trabajo se enmarca dentro del proyecto PHEBO, «Poesía Hispánica en el Bajo Barroco (repertorio, edición, historia)», FFI2011-24102 del Ministerio de Ciencia e Innovación, y cuyo investigador principal es Pedro Ruiz Pérez. Nació en el contexto del congreso *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, organizado por José Manuel Rico García. Una versión reducida de este artículo aparecerá en las actas del dicho congreso.

las tentaciones y las intrigas de la corte"[1]. Sin embargo, el desarrollo o consolidación de la fórmula de la comedia nueva que ha estudiado Cañas Murillo[2] no fue en absoluto el hito más importante del periodo de Alba, pues de hecho no son estos los años en que más produjo Lope para el teatro. Aunque no dejó de remitirles comedias a los autores madrileños, el ritmo de escritura no es comparable al de otras épocas, debido a que el Fénix tenía ingresos fijos al servicio del Duque y, sobre todo, a que se estaba abriendo camino por otras vías literarias. Los años de Alba los dedicó Lope a formarse en la biblioteca ducal y en la compañía de la corte de intelectuales que el V duque de Alba, don Antonio Álvarez de Toledo, se llevó consigo al exilio[3]. Además, el Fénix dedicó esta época a escribir, pero no solo comedias, sino obras bastante más ambiciosas, como la *Arcadia*, que combinaba intereses sociales —el mecenazgo de los Álvarez de Toledo— y estéticos.

El presente trabajo estudia esa intersección de mecenazgo y estilo centrándose en la presencia en el libro V de la *Arcadia* de una imitación de la Égloga II de Garcilaso empedrada con referencias a objetos artísticos del palacio ducal de Alba. Concretamente, nos referimos a la écfrasis de los frescos de los Passini en la Torre de la Armería que aparece en el vaticinio de 153 tercetos "Altos deseos de cantar me encienden" (645-670), elogio de la Casa de Alba que Lope pone en boca del protagonista de la *Arcadia*, Anfriso. Se trata de un pasaje bastante ignorado de los estudiosos, al que solo Rafael Osuna ha dedicado algunas líneas que oscilan entre lo descriptivo y peyorativo: Osuna denuncia en el poema "una intención extraestética" de "franca adulación" a don Antonio, concluyendo que este "elogio descarnado" es sumamente inferior al texto que identifica como su modelo, la Égloga II de Garcilaso[4]. Sin tratar de evaluar si el vaticinio de Anfriso tiene o no "aliento"[5], nosotros examinaremos la propuesta estética de Lope en su doble circunstancia social y estética, comenzando para ello con un repaso de las circunstancias

[1] Jesús Cañas Murillo, "Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia", *Anuario Lope de Vega* 6 (2000), pp. 75-92 (p. 82).
[2] Cañas Murillo, *ibíd*., pp. 77 y 84.
[3] Lope de Vega, *Arcadia. Prosas y versos*, "Introducción", ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 19-21.
[4] Rafael Osuna, *La "Arcadia" de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Madrid, Real Academia Española, 1973, p. 149.
[5] Osuna, ibíd., p. 149. Por otra parte, el propio Osuna reconoce con sorpresa que, "aunque parezca extraño" (*ibíd*., p. 149), Juan José López de Sedano escogió el vaticinio para publicarlo en el III volumen del *Parnaso español* (1770) (Osuna, *ibíd*., 65-81).

en que se produjo el texto, y singularmente los años de Alba. Al hacerlo, rechazaremos una de las teorías que se ha avanzado sobre la inspiración del texto: la que propone leer ciertas partes de la *Arcadia* como descripciones de los jardines y palacio ducal de Sotofermoso, en La Abadía. Alejándonos de estas hipótesis, sostenemos la nuestra contrastando el texto del vaticinio con la descripción de la Torre de la Armería, que contextualizaremos en el ambiente de la pintura al fresco en la España del Renacimiento y del mecenazgo de don Fernando Álvarez de Toledo, el gran duque de Alba. Concretamente, esta comparación de texto y decoración artística nos servirá para reflexionar sobre el uso que hace Lope de uno de los recursos que más caracterizan su poesía, la hipotiposis, *descriptio* o *evidentia*. De este modo, mostraremos cómo el uso de los frescos de los Passini sirve para alcanzar la ansiada *enárgeia* o viveza visual de la descripción con que emular el modelo garcilasiano.

LOPE EN ALBA DE TORMES

Fue necesaria la conjunción de dos grandes escándalos y sus subsiguientes destierros para que el joven Lope recalara en la ilustre villa de Alba de Tormes, a siete escasas leguas de Salamanca: por una parte, la bigamia accidental en que incurrió en 1590 el quinto duque de Alba, don Antonio Álvarez de Toledo (1568-1639), al negociar su casamiento (y enviar poderes para ejecutarlo) con dos damas de la alta nobleza castellana, Catalina Enríquez de Rivera, hija del duque de Alcalá, y Mencía de Mendoza, hija del duque del Infantado; por otra, los libelos difamatorios que Lope difundió contra Elena Osorio y los Velázquez en 1587, así como su rapto de Isabel de Urbina al año siguiente[6]. Si don Antonio fue desterrado al castillo de la Mota y a sus dominios, Lope lo fue del reino de Castilla (dos años) y de la Corte (ocho años)[7]. El primero, grande de España, que difícilmente podía acudir al incógnito, debió de cumplir a rajatabla las condiciones del destierro, pero el segundo, tras la posible peripecia de la Armada Invencible y una fructífera estancia en Valencia[8], debió de infringir de vez en cuanto las del suyo, acudiendo a escondidas a Madrid desde su residencia toledana[9]. Pero fue Toledo lo que

[6] Hugo A. Rennert y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1968, pp. 59-61.
[7] Anastasio Tomillo y Cristóbal Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1901, p. 79.
[8] Tomillo y Pérez Pastor, *ibíd*., pp. 7 y 9; Rennert y Castro, op. cit., p. 88.
[9] Julián Moreiro Prieto, *Una página en la vida de Lope de Vega: Alba de Tormes*. Salamanca: Sociedad Amigos de Alba, 1978, p. 16.

unió sus destinos, pues Lope acudió a Novés, pueblo toledano de los dominios del Duque, para saludar al ilustre desterrado. Allí, en 1590[10] o 1591[11], entró a su servicio, como demuestra su aparición en los libros de contabilidad de la casa de Alba desde 1591[12], y el hecho de que un testigo afirmara en 1595 haber visto a Lope "en Toledo y otras partes en el servicio del duque de Alba"[13]. Estos viajes le debieron de llevar pronto al valle del Tormes, pero Lope no se mudaría definitivamente a Alba hasta abril de 1592[14], aunque algunos autores hayan especulado con la indemostrable posibilidad de que el poeta se hubiera instalado ya en Alba a final del verano de 1591[15].

Exactamente cuál era el cargo de Lope al servicio del Duque ha sido objeto de cierta polémica. Aunque la mayoría de los estudiosos afirma que el Fénix ejerció de secretario de don Antonio[16], lo cierto es que la Casa de Alba contaba ya con alguien en este puesto, Jerónimo de Arceo, y que, además, Lope nunca aparece con ese título en los documentos conservados, y sí con el más ambiguo de "gentilhombre" o "gentilhombre de cámara"[17]. Más que secretario, el Fénix era, pues, acompañante del Duque en calidad de "poeta y animador literario", como ha indicado Julián Moreno Prieto, aunque no "poeta oficial de la Casa de Alba", como aventura el mismo estudioso[18]. Concretamente, Lope desempeñaría funciones de propaganda de los Álvarez de Toledo, poetizando por ejemplo el azaroso casamiento del Duque en la *Arcadia*, pero, sobre todo, el Fénix sería la joya de la refinada corte de Alba, que parecía girar más en torno a don Diego, hermano bastardo del titular, que de don Antonio,

[10] Cañas Murillo, *op. cit.*, p. 82; Moreiro Prieto, *op. cit.*, p. 21; Rennert y Castro, *op. cit.*, p. 89.
[11] José López Navío, "Lope de Vega estuvo en Zaragoza cuando las revueltas de Antonio Pérez", *Revista de historia Jerónimo Zurita* 10-11 (1960), pp. 179-226 (p. 210 aquí); Lope de Vega Carpio, *Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 10; Osuna, *op. cit.*, p. 49.
[12] Lope de Vega Carpio, *Cartas, documentos y escrituras del dr. frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. Krzysztof Sliwa, Newark, Juan de la Cuesta, 2007, vol. 1, pp. 52-53.
[13] Tomillo y Pérez Pastor, *op. cit.*, p. 10.
[14] Moreiro Prieto, *op. cit.*, pp. 18-22; Osuna, *op. cit.*, p. 51.
[15] Moreiro Prieto, *op. cit.*, pp. 21-22.
[16] Cañas Murillo, *op. cit.*, p. 77; Joaquín de Entrambasaguas, *Vivir y crear de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1946, vol. 1, p. 145; Rennert y Castro, *op. cit.*, p. 89.
[17] Moreiro Prieto, *op. cit.*, p. 34.
[18] Moreiro Prieto, *op. cit.*, pp. 34 y 30.

menos interesado en las artes[19]. Fuera como fuere, los Álvarez de Toledo lograron rodearse de varios brillantes intelectuales: Juan Blas de Castro, el Brasildo de la *Arcadia*, vihuelista y gran amigo del Fénix, Pedro de Medina, "Medinilla", simpático hidalgo poeta e igualmente amigo de Lope[20], los poetas Luis de Vargas[21] y Diego de Mendoza[22], y el ya mencionado secretario ducal Jerónimo de Arceo. Además, Rafael Osuna también menciona como miembros de esta corte a Luis de Vargas y Liñán de Riaza[23], y Moreiro Prieto a los pintores Pedro de Guzmán "el Cojo" y Felipe de Liaño[24].

EL CICLO DEL DESTIERRO: LOS TEXTOS Y LA ABADÍA

Y escribir, Lope escribió en Alba. Pese a que su dedicación al teatro no fue exclusiva, produjo diversas comedias que presentan los catálogos de varios estudiosos[25], por lo que podemos citar el ofrecido por Moreiro Prieto, que incluye *El favor agradecido* (19/12/1593), *El maestro de danzar* (invierno, 1594), *El leal criado* (24/6/1594), *San Segundo de Ávila* (12/8/1594), *Laura perseguida* (12/10/1594), *El hijo venturoso* (¿1588-1595?), *La infanta desesperada* (¿1588-1595?), *Los amores de Albanio e Ismenia* (¿1591-1595?), *El dómine Lucas* (¿1591-1595?) y *La serrana del Tormes* (¿1590-1595?)[26]. Estas comedias, muy influidas por la práctica escénica cortesana, no parecen sin embargo haberse escenificado en Alba, como aventuran algunos estudiosos[27], o al menos no tenemos ni

[19] Moreiro Prieto, *op. cit.*, p. 36.
[20] Lope de Vega Carpio, *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007, p. 212.
[21] Montesinos, *op. cit.*, p. 167.
[22] Morby, *op. cit.*, p. 12.
[23] Osuna, *op. cit.*, p. 64.
[24] Moreiro Prieto, *op. cit.*, p. 39.
[25] Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995, pp. 25-28; "Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro", *Anuario de Estudios Filológicos* 14 (1991): 75-95 (aquí pp. 76-77); Osuna, *op. cit.*, pp. 81-115.
[26] Moreiro Prieto, *op. cit.*, p. 53.
[27] Dominick Finello, *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain*, Brepols, Arizona State University, 2008, p. 180; Joan Oleza, "La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega", en *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, ed. José Luis Canet Vallés, Londres, Tamesis, 1986, pp. 325-335 (aquí pp. 334-335).

documentos que lo muestren ni un espacio destinado a ellas en el palacio ducal[28].

Pese a ello los estudiosos han notado acertadamente que las comedias de Alba muestran la influencia del ambiente en que se movía Lope en ese periodo de su destierro:

> Los textos dramáticos de estos años muestran el gran influjo que ejerce sobre Lope el ambiente cortesano. Reflejan juegos de corte, como el famoso del a, b, c. Se escriben en complicidad con el público cortesano, respetando —y pensando mucho en ello—, el ambiente, las preferencias y gustos propios de ese tipo de espectadores[29].

Por supuesto, todos estos rasgos son incluso más potentes en la *Arcadia* que en las obras dramáticas. Y es que la producción de estas comedias no fue la principal dedicación del Fénix en el valle del Tormes, pues destaca más bien otra serie de textos en prosa y verso que Osuna ha englobado bajo el nombre de "ciclo del duque de Alba" y entre los que destaca la *Arcadia*, escrita entre 1592 y 1595, con posibles retoques posteriores[30]. Su protagonista, Anfriso, es un claro y explícito trasunto del V duque de Alba, con la consabida literaturización por parte de Lope[31]. Además, las conexiones de la *Arcadia* con la Casa de Alba se traducen en elogios del Gran Duque don Fernando en diversos pasajes de la obra, entre los que destaca el que nos ocupa en este trabajo: el vaticinio de Anfriso.

Dejando por el momento este episodio, lo cierto es que en la *Arcadia* aparecen como en las comedias abundantes juegos cortesanos y que en el libro se percibe claramente la influencia del público de palacio. Es lo que ha resaltado uno de los mayores expertos en la obra al comentar que

> existen en *La Arcadia* reflejos de lo que debió de ser aquella compañía que rodeaba al duque don Antonio en su corte de Alba, el cual trataría de hacer más pasable la ausencia de la esposa con tertulias literarias, músicas y fiestas galantes, como ya había hecho su abuelo en la finca de La Abadía[32].

[28] Moreiro Prieto, *op. cit.*, p. 32.
[29] Cañas Murillo, "Lope", *op. cit.*, p. 83.
[30] Donald McGrady, "Introducción", *Lope de Vega. Prosa, I. Arcadia. El peregrino en su patria*, Madrid, Biblioteca Castro, 1997, pp. ix-xxiv.
[31] Osuna, *op. cit.*, pp. 54-77.
[32] Osuna, *op. cit.*, p. 62.

De hecho, el palacio de Sotofermoso, en la dicha propiedad de La Abadía, que don Fernando había hecho labrar en el cacereño valle de Ambroz, ha sido propuesto en dos ocasiones como inspiración o incluso modelo concreto de diversos pasajes de la *Arcadia*. Así, Alexander Samson opina que "La Abadía was also the inspiration for the descriptions of landscape in his 'pastoral-monster' the *Arcadia* (1598)"[33]. Sin duda, los jardines, topiaria, grutescos y juegos de agua[34], así como los conjuntos de estatuaria de La Abadía eran impresionantes, como igualmente lo es el paisaje del valle de Ambroz. Sin embargo, afirmar que inspirara los paisajes de la *Arcadia* resulta cuanto menos difícil de demostrar: los detalles paisajísticos —notablemente en el criticado exordio floral del libro primero (174-178)— resultan demasiado generales como para poder discernir si Lope los observó en algún valle del norte de Extremadura, en la propia vega del Tormes junto a Alba, o simplemente en algún catálogo de plantas de alguno de sus libros de cabecera.

Pese a ello, Miguel Ángel Teijeiro Fuentes lleva la conexión más adelante, insistiendo en la supuesta correspondencia entre el texto de Lope y los jardines de La Abadía:

> Hay pasajes en el relato que inevitablemente nos obligan a la comparación y a la identificación de la ficción con la realidad. La visita al templo de Palas es un paseo por los jardines de La Abadía; el torneo del agua es una evidente exageración de algún otro acontecimiento cortesano en el que Lope pudo haber participado y que podemos relacionar con toda la maquinaria hidráulica que existía en La Abadía y de la que dan cuenta todos sus visitantes; la cueva de Dardanio, en una de cuyas cuadras enseña a Anfriso, el duque, los mármoles que retratan a personas ilustres de Grecia, Italia y España, desde Rómulo y Remo hasta el emperador Carlos V, son muy semejantes a las esculturas dispuestas ordenadamente en diferentes tabernáculos que adornan con sus veinticuatro bustos de emperadores, cónsules y generales romanos las calles de los jardines del Palacio…[35].

[33] Alexander Samson, "Outdoor Pursuits: Spanish Gardens, the *Huerto* and Lope de Vega's *Novelas a Marcia Leonarda*", *Renaissance Studies* 25 (2011), p. 142.
[34] John H. Harvey, "Spanish Gardens in Their Historical Background", *Garden History* 3 (1974), p. 9.
[35] Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, "La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba", *Revista de Estudios Extremeños* 59 (2003), p. 586.

De nuevo, las conexiones señaladas resultan demasiado generales como para poder demostrar que tal o cual pasaje de la *Arcadia* "es" La Abadía. De hecho, la naumaquia a la que se refiere Teijeiro Fuentes[36] tiene mucho más de Gil Polo (302-305) o de Luis Gálvez de Montalvo[37] que de la "maquinaria hidráulica" de La Abadía, por otra parte destinada a la irrigación, fuentes y a juegos de agua —como el del cenador de la Capilla de las Uvas o los de la fuente de la Plaza de Nápoles[38]—, y no desde luego a la celebración de torneos acuáticos. De modo semejante, la galería de mármoles de Dardanio (pp. 386-411) tampoco podría retratar la decoración de Sotofermoso, pues la galería de personajes ilustres es un elemento tópico para el que Lope no necesitaba, ni mucho menos, acudir al valle de Ambroz, y en todo caso los personajes retratados en ella no se corresponden con los romanos que hay en La Abadía. En suma, Lope no describió La Abadía en la *Arcadia*, sino en otro texto claramente marcado como tal, la "Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba" de las *Rimas* (II, 202-233). Sin embargo, lo que sí que es cierto es que el contexto de escritura de la *Arcadia* en Alba de Tormes bajo el auspicio del Duque marcó la obra. Esto se percibe, entre otros rasgos ya notados por estudiosos como los citados arriba, en la presencia de una descripción detallada de otro palacio de los Álvarez de Toledo, el de Alba de Tormes, en el libro V de la obra.

EL VATICINIO DE ANFRISO

El vaticinio poético de Anfriso aparece en el dicho libro como culminación del proceso de curación del protagonista, que adolece de arrebatos de locura consecuencia de los celos. La maga Polinesta consigue eliminarlos, y cambiar el carácter de Anfriso, sometiéndole a una elaborada y simbólica cura que contiene una apología de las artes liberales y la poesía. Concretamente, la sabia recibe a Anfriso en "su escondido estudio" (616), una cueva en la espesura de la sierra donde, tras someterle a unos ritos de purificación, le conduce por una pequeña puerta a un *locus amoenus*:

> un verde llano donde la maestra naturaleza parece que quiso mostrar al mundo el primor de sus pinceles y la hermosa

[36] Teijeiro Fuentes, ibíd., pp. 558-573.
[37] Sánchez Jiménez, *op. cit.*, p. 35.
[38] Pedro Navascués Palacio, "La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 5 (1993), pp. 71-90 (aquí pp. 77 y 83).

> variedad de sus esmaltes. Corrían por la menuda hierba arroyos libres que en la capa verde de aquel campo servían de guarniciones de plata y entre alhelíes, retamas, junquillos, maravillas y jaramagos resplandecían. (616-617)

Allí le muestra al joven un palacio o templo cuyas salas están habitadas por las siete Artes Liberales (Gramática, Lógica, Retórica, Aritmética, Geometría, Música y Astrología), figuras alegóricas que en ese orden se dirigirán a Anfriso. Las alegorías le explican al joven su función con sendas alocuciones en verso y mostrándole una serie de pinturas —no se especifica si murales, en tabla o en lienzo— en las que aparecen retratados los más ilustres representantes o "profesores" de cada una de las artes. De estas siete salas pasa Anfriso al bello palacio de la Poesía, donde escucha embelesado una nueva alocución de la consabida alegoría y contempla parecidos retratos, esta vez de célebres poetas (633-636). Además, el joven encuentra allí a la Fama, que en una sala oculta por una cortina guarda "algunos retratos que para tiempos futuros estaban puestos" (637), artificio que sirve para que Anfriso contemple una galería que constituye un catálogo de poetas españoles del Siglo de Oro (637-643). Es la última etapa de la curación de Anfriso, que se muestra totalmente abrumado por la virtud contemplada, lo que le hace sentir vergüenza y arrepentimiento por haber sentido tanto sus amores con Belisarda (644).

Este es el momento en que el joven enuncia su propio vaticinio, para lo cual recibe primero inspiración poética de manos de la maga:

> Condenó la vida ociosa, el loco amor y los deseos solícitos y, deseoso de mostrar lo que de paso en tan famosas escuelas había visto, dándole primero la sabia del agua versífera de la cabalina corriente, escogiendo por sujeto las alabanzas del famoso duque de Alba don Fernando y el nacimiento de su heroico nieto, como en vaticinio y arrebatado de un furor poético [. . .] cantó así (644).

Es decir, Anfriso ha usado el ejemplo proporcionado por las Artes Liberales y la Poesía para trocar su furor amoroso por el poético y poder cantar en 153 tercetos un modelo de virtud semejante a los contemplados, el doble ejemplo proporcionado por las hazañas del Gran Duque de Alba y por las futuras de su nieto, don Antonio Álvarez de Toledo. El mecanismo que usa Anfriso para estructurar su canto es uno muy querido de Lope, pues se basa en contradecir las intrigas y quejas de la Envidia[39]: esta

[39] La envidia era una de las particulares obsesiones de Lope, que se consideraba perseguido por omnipresentes envidiosos. Véase al respecto el trabajo de Javier

figura sube a la esfera de Marte y, al contemplar a don Fernando Álvarez de Toledo en la galería de talentos militares que allí se conservan, se queja. Ante ello Marte encarga a la Fortaleza que corrija a la Envidia mostrándole, primero, las hazañas del Gran Duque y, luego, el nacimiento de don Antonio, en forma de una serie de pinturas y bustos que se hallan en el Palacio de los Altos Hechos, al que hace conducir a la Envidia para que contemple las imágenes. De este modo, el canto de Anfriso (645-670) se constituye en dos partes paralelas[40], enmarcadas por una introducción e invocación (vv. 1-9) y una conclusión (vv. 451-459). Cada una de ellas contiene unas quejas u objeciones de la Envidia (vv. 100-138 y 253-264) y la descripción detallada de las imágenes que la Fortaleza hace contemplar a la Envidia para refutarla (vv. 139-252 y 265-460). Además, la primera de ellas viene precedida de una descripción de la esfera de Marte, con el consabido catálogo de guerreros esforzados que contiene, y que culmina en la descripción de una imagen del duque de Alba.

Por supuesto, la inspiración principal de este vaticinio es la Égloga II de Garcilaso, y concretamente el impresionante discurso de Nemoroso (vv. 1038-1828), que en tercetos encadenados y, sobre todo, endecasílabos de rima interna, le relata a Salicio lo que le muestra el río Tormes en una urna mágica a fray Severo Varini, preceptor de don Fernando: allí ve el nacimiento del magnate (vv. 1276-1300), con un aparato mitológico-profético que imita Lope en el de don Antonio; allí contempla la educación de don Fernando (vv. 1301-1351) y su edad adulta, en la que destacan sus hechos de guerra, con el sitio de Viena en primer término. Allí aparece también la figura alegórica de la Envidia, que "con sus artes / busca por todas partes daño y mengua" (1562-1563) para don Fernando. Es un texto que Lope conocía bien, y que despertó en él una admiración extraordinaria incluso comparada con el resto de la obra del toledano. No en vano la citó en otro texto relacionado con Alba de Tormes, *El bobo del colegio* (c. 1606)[41]:

> Yace en el sitio que veis,
> mirándose, Salamanca,
> en los cristales del Tormes,

Portús "Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro", *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (2008), p. 139, aplicado a Lope, y el de David Cast, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanistic Tradition*, New Haven, Yale University Press, 1981, p. 8, sobre su extensión en la época en general.

[40] Osuna, *op. cit.*, p. 149.

[41] S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968, p. 293.

cuyas celebradas aguas
Garcilaso pinta bien
en aquella égloga rara
que ha eternizado en el mundo
el nombre del duque de Alba. (522)

En la *Arcadia* esta admiración llegaría a la imitación, pues Lope usó en el vaticinio de Anfriso varios recursos y escenas presentes en la "rara" Égloga II de Garcilaso —la *vaticinatio ex eventu*, las figuras alegóricas, la descripción del nacimiento del héroe— y las desdobló en una peculiar versión que utilizó para elogiar tanto al entonces Duque (don Antonio) como al más ilustre representante de la Casa de Alba, don Fernando.

EL CASTILLO DE ALBA DE TORMES

Para entender el sentido de la imitación lopesca de Garcilaso, es decir, de su actualización de la alabanza de la Casa de Alba, conviene contextualizar el vaticinio de Anfriso en el ambiente del palacio ducal de Alba de Tormes, y en concreto de los frescos de la Torre de la Armería, que sirven de indudable trasfondo al poema. Estos frescos son una de las numerosas manifestaciones culturales que fomentó o directamente patrocinó la Casa de Alba durante el Siglo de Oro, y que engloban actividades literarias como la de Garcilaso o Lope y empresas artísticas. Entre ellas destacan las construcciones del palacio y jardines de Sotofermoso (La Abadía), donde los Álvarez de Toledo organizarían una notable academia[42], y, sobre todo, del castillo de la sede ducal de Alba de Tormes.

El dicho castillo fue heredado a mediados del siglo XV por el primer tenente de Alba que tuvo la familia Álvarez de Toledo, don Gutierre. Con él y sus sucesores, el castillo experimentó varias mejoras durante la segunda mitad del siglo XV, especialmente por la iniciativa del II duque de Alba, don Fadrique, que llamó a Alba a artífices tan famosos como los arquitectos Enrique Egas —que trabajó allí en 1491— y Juan Guas —que dirigió las obras del palacio entre 1493 y 1494—[43]. Sin embargo, las

[42] Juan Luis González García, "Historias relevadas. El parangón entre pintura y tapicería en el Renacimiento hispano-italiano", en *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, ed. Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, p. 45; José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 295-298; Teijeiro Fuentes, *op. cit*.

[43] Manuel Retuerce Velasco, "El castillo de Alba de Tormes: primeros resultados arqueológicos", *Boletín de Amigos del Museo de Salamanca* 2 (1992), p. 20.

principales modificaciones datan de tiempos del III duque de Alba, don Fernando, que adaptó el palacio a los modelos renacentistas que había conocido en sus viajes. Don Fernando hizo venir a diversos artífices italianos —el arquitecto Benvenuto Tortello[44], los Passini, de quienes hablaremos más abajo— y numerosas obras de arte. Así, carretas de mármoles, estatuas, cornisas, pilares y demás elementos decorativos viajarían desde Italia por mar y alcanzarían su destino en el valle del Tormes, en plena meseta castellana[45]. Las antiguas descripciones del palacio destacan, entre otras maravillas, la hoy desaparecida Torre Dorada, decorada con frescos de Tomás de Florencia[46], así como la decoración plateresca de la portada principal del edificio y de las columnas del patio. El palacio tenía incluso una premuseística *Wunderkabinet*, "un camarín decorado con grutescos y guarnecido con 'infinitos géneros de vidrios y barros y muchas cosas', una barahúnda dispuesta de tal manera que se veían todos los objetos a la vez, y que dejó pasmada a Santa Teresa durante una visita"[47]. Estos detalles impresionaron, ya en el siglo XVIII, a Antonio Ponz, que alabó tanto la situación como la factura del palacio:

> Me parece que tenían buen gusto los antiguos señores de este territorio de vivir en la referida habitación, porque ciertamente es muy apreciable, atendiendo al sitio elevado, que domina la vega por donde corre el inmediato Tormes hacia Salamanca. Es también prueba del gusto que tuvieron en las artes por lo que aquí hicieron, y en el célebre sitio de la Abadía, cerca de Baños, no muy distante de aquí[48].

Concretamente, en la carta que estamos citando Ponz resaltó el excelente estado de conservación del palacio, sus pinturas murales (más sobre ellas abajo) y la arquitectura del patio y portada:

> En el patio principal hay galería alta y baja, con catorce arcos en cada una, y columnas caprichosas en la alta, figurando como cuerdas retorcidas entre istrias [sic] espirales desde la basa al capitel. Las columnas de la galería baja son regulares, pero con

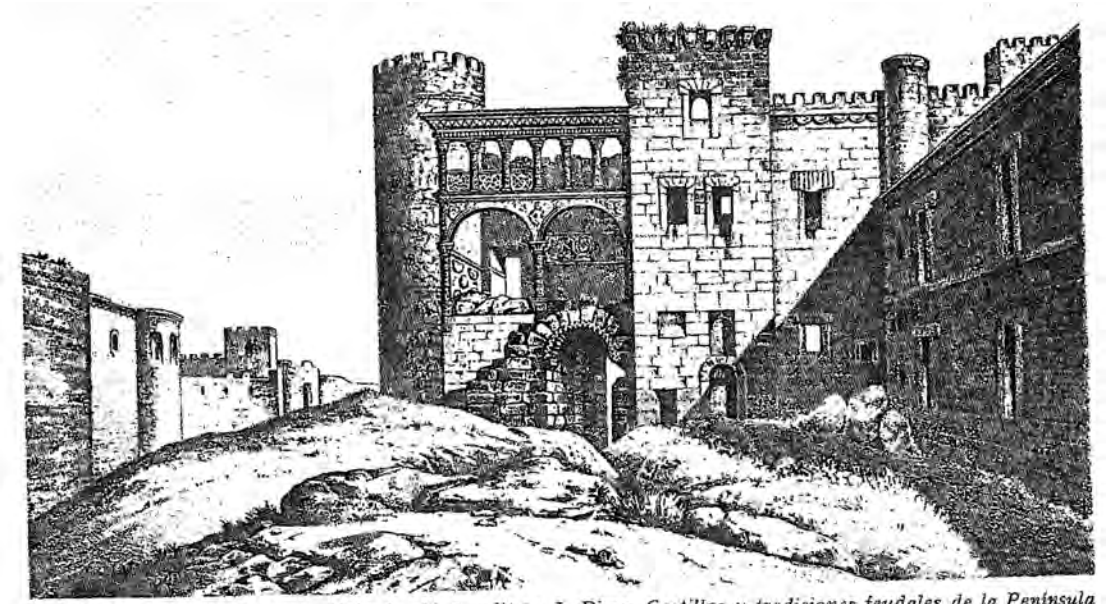
[44] González García, *op. cit.*, p. 46.
[45] Retuerce Velasco, *op. cit.*, p. 20. González García, *op. cit.*, p. 45, cita entre estos objetos artísticos las pinturas y bronces que les encargó "a Tiziano y a Antonio Moro, [. . .] a Leone Leoni y Jacques Jonghelinc".
[46] Retuerce Velasco, *op. cit.*, p. 20.
[47] González García, *op. cit.*, p. 46.
[48] Antonio Ponz, *Viaje de España*, vol. XII, Madrid, Joaquín Ibarra, 1783, p. 292.

> capiteles también caprichosos. A este modo es el trepado de la coronación, el antepecho, los arcos de la escalera, el pasamano hasta la galería alta, etc. La portada del palacio tiene también infinitas de estas labores, con similitud a las de la portada principal de la Universidad de Salamanca[49].

Por desgracia, la Guerra de la Independencia acabaría con este notable edificio: ambos bandos lo usaron para acantonar tropas, y en estas vicisitudes Julián Sánchez "el Charro" lo destruyó finalmente tras haberlo evacuado los franceses, volándolo y dejándolo en tal estado que, aunque el general Castaños ordenó repararlo, fue imposible, y quedó en ruinas.

El Castillo hacia 1850

[49] Ponz, *op. cit.*, pp. 289-290.



Castillo de Alba de Tormes. (Salcedo dib.º y lit.º; J. Bisso. *Castillos y tradiciones feudales de la Península Ibérica*, t. I. Madrid, 1870)

El Castillo hacia 1870

Antes de que comenzaran los trabajos de restauración a mediados del siglo XX quedaban en pie unos lienzos de muralla y la Torre o Torreón de la Armería[50], que es la que nos interesa en este momento.

[50] Luis Martínez de Irujo y Artázcoz, "Pinturas murales del castillo del Gran Duque de Alba en la villa de Alba de Tormes", *Goya: revista de arte* 53 (1954), p. 275; Retuerce Velasco, *op. cit.*, p. 21.

El torreón de la Armería en la actualidad

LA TORRE DE LA ARMERÍA Y LOS FRESCOS DE LOS PASSINI

Esta construcción cilíndrica de tres plantas, típica de la arquitectura militar de mediados del siglo XV, fue mejorada por el Gran Duque de Alba, que hizo ampliar un vano septentrional para iluminar la planta principal y poder así decorarla con frescos. Las pinturas son excepcionales por su calidad, pero también porque los ciclos de pintura histórica escasean en los palacios españoles del siglo XVI. Sin embargo, aunque pocos, no faltaron los nobles que realizaron programas decorativos semejantes a la posterior Sala de Batallas de El Escorial, que Felipe II hizo decorar con frescos de las batallas de La Higueruela, San Quintín y Terceira[51]. Se trata de proyectos pioneros en España, que adoptaban la nueva moda clasicista de sustituir los tapices flamencos —muchos de ellos con famosas escenas históricas, como la toma de Túnez por Carlos V o de la batalla de Mühlberg[52]— por decoración pictórica al fresco[53]. De estos otros programas históricos españoles destacan dos perdidos y cuatro que se conservan. Los perdidos son el que hizo pintar el cronista Luis de Ávila y Zúñiga en su palacio de Plasencia, que dedicó a la batalla de Mühlberg[54] y, ya en la segunda mitad del XVI, los del palacio virreinal de México, que supusieron la desgracia de su patrono, don Gastón de Peralta, marqués de Falces[55] De los conservados, destacan en la primera mitad del siglo los frescos sobre la toma de Orán que el cardenal Cisneros le encargó a Juan de Borgoña en 1516 para la Capilla Mozárabe de la

[51] Henry Kamen, *The Escorial. Art and Power in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 2010, pp. 176-199.
[52] Juan Luis González García, "'Pinturas tejidas'. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la Empresa de Túnez (1535)", *Reales Sitios* 44 (2007), pp. 43-44.
[53] González García, "Historias", *op. cit.*, pp. 44-45.
[54] González García, "Historias", *op. cit.*, pp. 46-47.
[55] Montes González, *op. cit.*, p. 154. Fray Juan de Torquemada relata cómo «fue el caso, que luego que vino, como hombre curioso (que debía de ser) mandó pintar las salas de Palacio, y en una de ellas puso una guerra y batalla de las antiguas, en que pintaron los pintores a su gusto, como el campo de la sala les dio espacio y lugar, treinta mil hombres combatientes, de donde tomaron motivo para decir que los tenía contra el reino, equivocando la razón de lo pintado a lo vivo» (624). Francisco Montes González, *op. cit.*, p. 154, señala que "el sobresalto que estos rumores originaron en el rey desencadenaría la inmediata destitución del gobernante".

Catedral de Toledo[56]. A continuación, encontramos las grisallas del palacio de Óriz sobre la batalla de Mühlberg[57], los magníficos frescos del palacio del marqués de Santa Cruz en El Viso, pintados en los años ochenta por los Perolli y dedicados a la conquista de Portugal[58] y, finalmente, las mencionadas pinturas murales de la Torre de la Armería en Alba de Tormes, también relativas a Mühlberg[59].

Los frescos de Alba fueron descubiertos a mediados del siglo XX cuando el entonces duque de Alba, Luis Martínez de Irujo, distinguió en la bóveda de la Torre grupos de figuras que le movieron a consolidar la torre y limpiar los muros, lo que hizo aparecer las pinturas[60]. El propio Martínez de Irujo estudió los frescos y descubrió en los archivos de la casa ducal que el Gran Duque hizo ensanchar en 1567[61] la ventana norte de la sala de la Torre de la Armería, una de sus preferidas en el palacio, y trajo maestros para decorarla[62]. Basándose en esos archivos, Martínez de Irujo precisa que

> Realizó la obra pictórica un maestro italiano desconocido hasta ahora, Cristóbal Passin o Cristophoro Passini (enviado, probablemente, por los duques de Mantua, muy relacionados con los de Alba, pues hay constancia documental de que el maestro procedía de Sabbioneta), el cual hizo varios retratos de personas de la familia del Duque. Entre los años de 1567 y 1571 Passin tiene a

[56] Olga Marín Cruzado, "Las pinturas de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo: aportación al estudio de la concepción del espacio", *Archivo español de arte* 292 (2000), p. 336; Francisco Montes González, "Sobre la atribución a Simón Pereyns de las escenas de batallas del Palacio de los Virreyes de México", *Laboratorio de Arte* 18 (2005), p. 159.

[57] Fernando Checa Cremades, "(*Plus*) *ultra omnis solisque vias*. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II", *Cuadernos de arte e iconografía* 1 (1988); Montes González, *op. cit.*, p. 163; Francisco Javier Sánchez Cantón, *Las pinturas de Óriz y la guerra de Sajonia*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1944.

[58] Rosa López Torrijos, "Imágenes contemporáneas del duque de Alba y la campaña de Portugal", en *Fernando Álvarez de Toledo : Congreso V Centenario del Nacimiento del III Duque de Alba. Actas: Priedrahita, El Barco de Ávila y Alba de Tormes (22 a 26 de octubre de 2007)*, ed. Gregorio del Ser Quijano, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2008, pp. 557-571 (aquí 557).

[59] Luis Martínez de Irujo y Artázcoz, *La batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1962.

[60] Martínez de Irujo y Artázcoz, "Pinturas", *op. cit.*, p. 275.

[61] Manuel Retuerce Velasco, *op. cit.*, p. 20, se inclina por una fecha anterior, 1560, aunque sin indicar su fuente.

[62] Martínez de Irujo y Artázcoz, "Pinturas", *op. cit.*, pp. 276-277.

> su cargo la decoración de esta torre, en la que le ayuda el pintor Miguel Ruiz de Carvajal, y acaso también su propio hermano, Juan Bautista Passin, que figura con los dos anteriores en las nóminas del castillo ("Pinturas" 277)[63].

Los frescos de la Torre constan de ilusiones arquitectónicas en *trompe-l'oeil* (de casetones, columnas, suelos, mármoles, etc.), probablemente pintadas por el citado Ruiz de Carvajal[64], y de figuras históricas y alegóricas que debieron de pintar los Passini, discípulos de Giulio Romano[65].

Las históricas se concentran en tres grandes frescos que narran diversas escenas de la batalla de Mühlberg en las que participaron de modo destacado don Fernando y sus familiares —su hijo natural, don Fernando, y su cuñado, don Antonio de Toledo, priores de la Orden de Malta—[66]. El primero de los frescos, en el noroeste de la sala, narra el decisivo momento del paso del Elba por parte del ejército imperial, ayudado por un campesino que les muestra un vado y precedido de la visión de una cruz que aporta un toque milagroso al hecho bélico[67].

[63] Los autores de los frescos no fueron, pues, los mencionados por Ponz en su descripción de la sala:

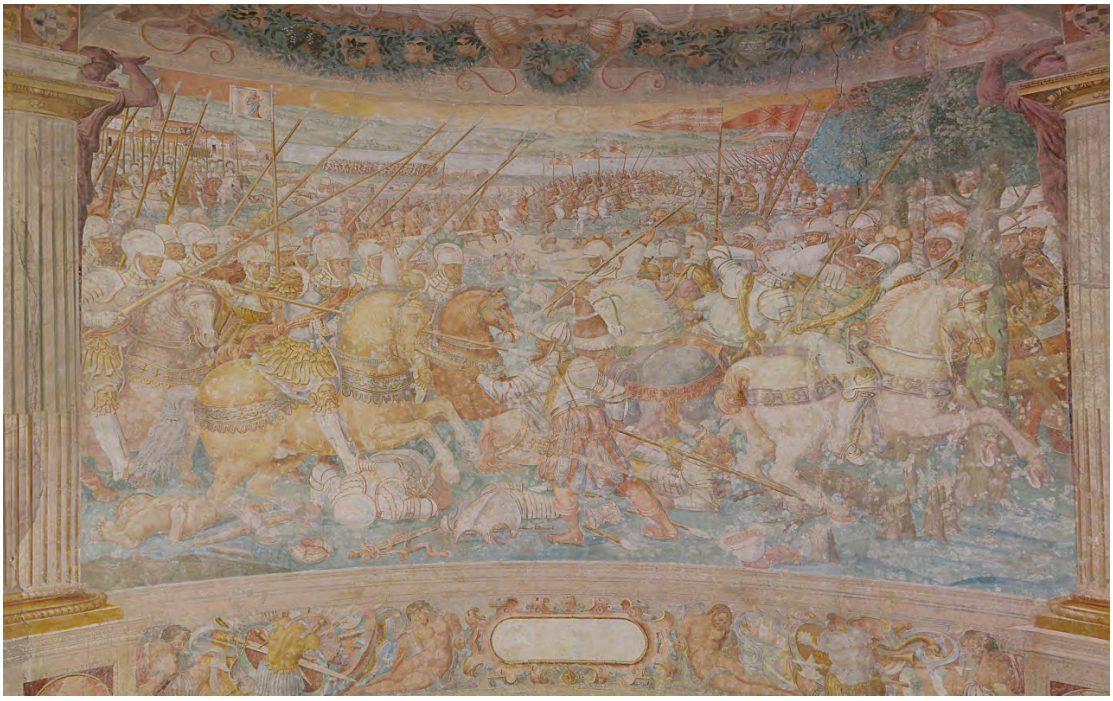
> "También es cosa digna de verse la Armería, así por sus armas y armaduras como por las pinturas que adornan las paredes, ejecutadas por los mencionados Fabricio y Graneli. Se representan tres batallas en que fue general y vencedor el duque de Alba don Fernando Álvarez de Toledo: una de ellas es en la que quedó prisionero el duque Mauricio de Sajonia, de quien se guarda allí mismo un busto de mármol" (*op. cit.*, 291)

[64] González García, "Historias", *op. cit.*, p. 46.
[65] Selina Blasco Castiñeyra, "La traducción italiana de la Descripción del Escorial de fray José de Sigüenza. Apuntes para la historia de la fama de El Escorial en Italia", en *Il barocco romano e l'Europa*. Eds. Marcello Faggiolo y María Luisa Madonna, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, vol. 1, pp. 462-464; David García Cueto, *Seisciento boloñés y Siglo de Oro español: el arte, la época, los protagonistas*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, pp. 217-218.
[66] Martínez de Irujo y Artázcoz, "Pinturas", *op. cit.*, p. 279.
[67] Checa Cremades, *op. cit.*

Christophoro Passini. El paso del Elba. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

A continuación, el segundo fresco, en el este, ilustra el combate de caballería en el bosque de Lochau, acompañado de un nuevo elemento sobrenatural, la permanencia del sol en el cielo hasta que acabó la batalla, detalle que, como los demás presentes en los frescos, aparece en el *Comentario* de Ávila y Zúñiga[68].

[68] Checa Cremades, *ibíd.*



Christophoro Passini. El combate en el bosque de Lochau. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

Por último, el tercer fresco, en el sur, muestra el episodio final de la campaña, con la entrega del magnate rebelde, el elector Juan Federico de Sajonia, al Emperador.

Christophoro Passini. Rendición del elector. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

En todos ellos destaca el papel de los Álvarez de Toledo, siempre en primer plano: en el primer fresco don Fernando y sus familiares acompañan a Carlos V a caballo, ya en la orilla enemiga, a la izquierda de la composición; en el segundo se enfrentan a caballo a los protestantes en un plano central, mientras Carlos V aparece tan solo en un segundo plano; en el tercero, conducen al duque de Sajonia y se lo entregan al Emperador, que los recibe a la izquierda del fresco. Los frescos se encuentran en un excelente estado de conservación, con excepción del tercero, en el que un boquete abierto en el muro durante la Guerra de la Independencia ha hecho desaparecer el grupo de personajes que acompañaba a Carlos V pero, afortunadamente, no el resto de la composición[69].

En cuanto a las pinturas alegóricas, aparecen decorando la bóveda y algunos de los espacios que se encuentran alrededor de los frescos. Así, los rodapiés (simulados en *trompe-l'oeil* sobre un suelo de losas igualmente simulado) presentan imágenes de vencidos con sus armas, mientras que las enjutas de los arcos que separan los frescos contienen victorias aladas.

[69] Martínez de Irujo y Artázcoz, "Pinturas", *op. cit.*, p. 279.

Christophoro Passini. Detalle de rodapiés y suelo de losas en trampantojo. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

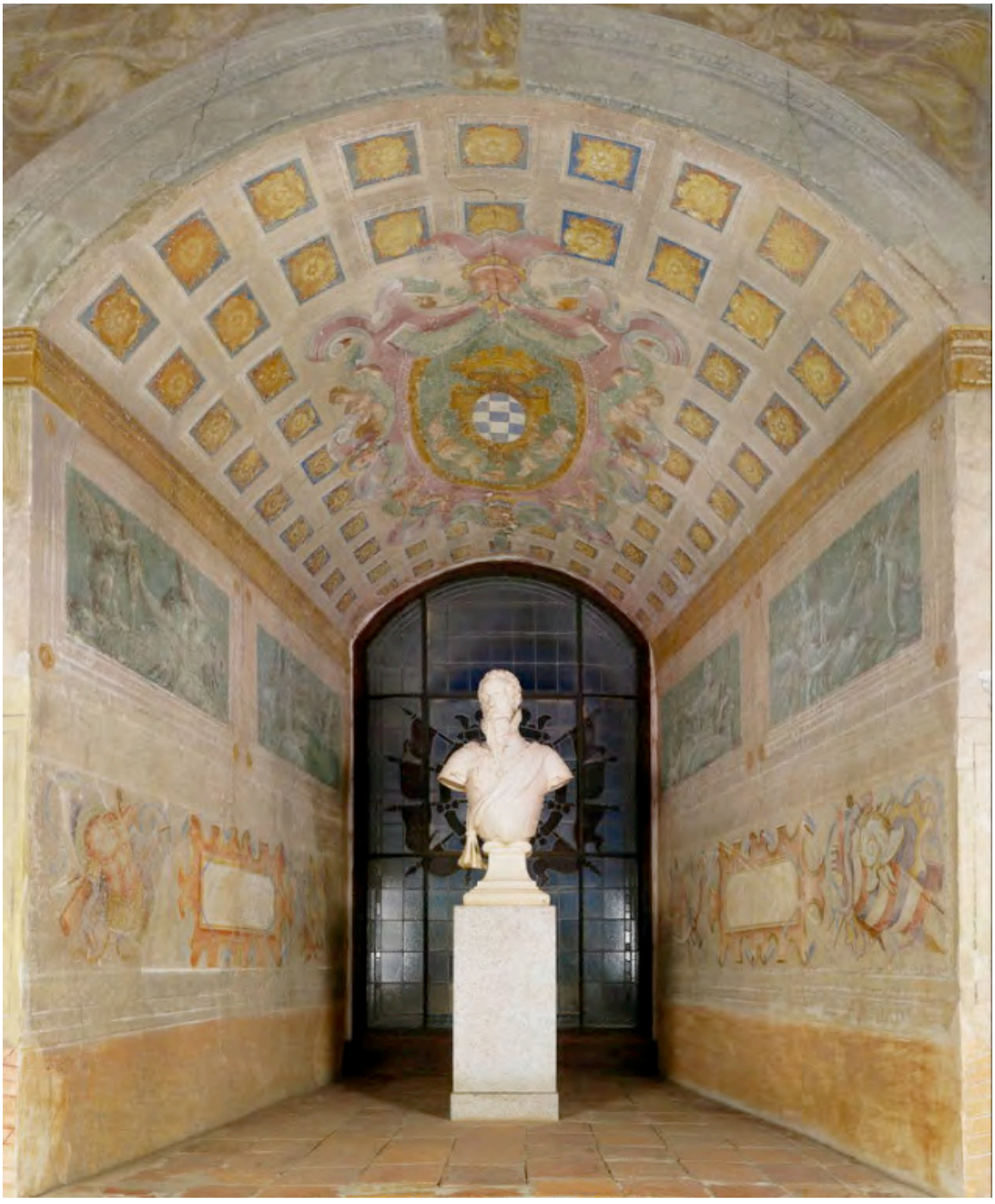
Christophoro Passini. Detalle de las enjutas. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

Sin embargo, las alegorías más destacadas son las que aparecen en la bóveda, la ventana abocinada que separa el fresco primero del segundo, y el pasaje que divide el tercero del primero, que debe de corresponder con el corredor que llevaba antiguamente a la galería meridional adornada con estatuas que describió Ponz[70]. En cuanto a la bóveda, se trata de una cúpula de media naranja presidida, en el centro, por un escudo ducal que rodean tres grupos de figuras: dos cíclopes forjando la armadura del Duque, Marte y la Fama, y dos victorias con corona y palma, alrededor de las cuales revolotean angelotes con armas y estandartes[71].

[70] "Se sale a una espaciosa galería al mediodía de este palacio, adornada de seis columnas de mármol y medallas con cabezas de la misma materia en las enjutas. Dentro la galería se ven algunos bustos de bronce sobre pedestales, y se lee debajo del primero: *Fer. Dux. Albae*. En el segundo: *Phi. Rex. Angliae etc*. En el tercero: *Imp. Caes. Car. V. Aug*. En otro se lee: *Ferdin. Albae Dux* y más abajo: *Lungelinus optimo Duci 1571*" (Ponz, *op. cit.*, 291). Los bustos deben de ser los que se conservan en la actualidad en la Torre de la Armería.
[71] Martínez de Irujo y Artázcoz, "Pinturas", *op. cit.*, pp. 277-279.

Christophoro Passini. Detalles de la bóveda. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

En cuanto a la ventana abocinada —la que, recuérdese, hizo ampliar don Fernando para iluminar la sala—, contiene cuatro figuras alegóricas acompañadas de amorcillos y pintadas en gama de verdes.



Christophoro Passini. Detalle de las Virtudes. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

Martínez de Irujo las ha identificado como "las Virtudes" (Cardinales), aunque solo especifica cuál es la primera a la izquierda, que sería "la Prudencia, con los dos rostros (mujer joven y hombre viejo) prescritos por la iconografía renacentista"[72]. Si esta interpretación es, como parece, correcta —sobre todo teniendo en cuenta el dragón que acompaña a la dama—, no resulta demasiado difícil proponer 1) que la siguiente, tocada con un yelmo, sea la Fortaleza, 2) que la segunda de la derecha sea la Justicia —en virtud de la espada y balanza que sostiene— y 3) que, por eliminación, la primera de la derecha, en la que no se aprecia ningún atributo especial, salvo algo que pudiera ser un freno[73], fuera la Templanza.

[72] Martínez de Irujo y Artázcoz, "Pinturas", *op. cit.*, p. 278.
[73] Es uno de los atributos que recomienda Cesare Ripa para pintar la *Temperanza* (II, 201).

Christophoro Passini. Las Virtudes. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

Eso en lo que respecta a la ventana abocinada, porque en el corredor se conservan otras dos figuras alegóricas y restos de dos más, de las que solo se perciben los amorcillos que las acompañaban. De nuevo ha sido Martínez de Irujo el que las identificado, esta vez como "las Artes liberales, que tanto deben a la magnificencia de los príncipes y prelados renacentistas.

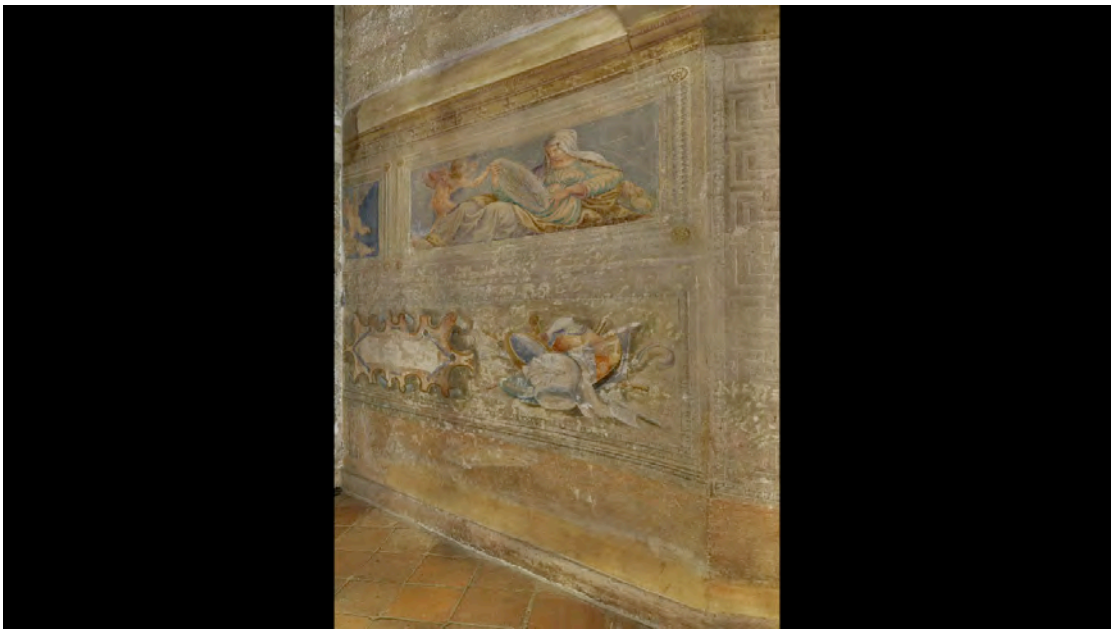
Sitaución de las Artes liberales. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

El mejor de los dos cuadros conservados representa a la Astronomía como hermosa joven yacente, provista del globo y la esfera armillar [sic]"[74].

[74] Martínez de Irujo y Artázcoz, "Pinturas", *op. cit.*, p. 279.

Christophoro Passini. Astronomía. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

La interpretación parece tan acertada como la de las Virtudes Cardinales, pues la otra imagen conservada corresponde con la Dialéctica, como sugiere el dragón velado que oculta, que simboliza la capacidad para destruir los argumentos del contrario y herir con los propios.



Christophoro Passini. Dialéctica. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

Estas dos figuras, y el hecho de que haya restos de dos más, permiten suponer que la galería que conducía a la Torre de la Armería estaba adornada con representaciones de las siete Artes liberales, tal vez acompañadas de otra figura más que permitiera disponer las imágenes de modo simétrico, a uno y otro lado del corredor.

LOS FRESCOS Y EL TEXTO: LA ÉCFRASIS DE LOPE

No podemos demostrar que esta hipotética octava figura del corredor del palacio de Alba de Tormes fuera la Poesía, como en la lista lopesca, pero sí sugerir que las concomitancias entre el texto de Lope y la decoración de la Torre de la Armería son tantas y tales que el Fénix debió de componerlo inspirado por esas imágenes, y para glosarlas. Y es que desde un principio la escena se construye como una écfrasis, es decir un

tipo de *evidentia*[75] que se especializa en la descripción de *objets d'art*[76]. Concretamente, se trata de las obras de arte (estatuas y cuadros o frescos) que contempla la Envidia en el Palacio de los Altos Hechos:

> "Aqueste fiero mostro" —dijo— "encierra
> en el Palacio de los Altos Hechos,
> y en viéndole, a su centro la destierra".
> La Fortaleza entonces por los pechos
> asió la Envidia y dentro del Palacio
> la puso a contemplar muros y techos. (vv. 149-153)

La tradición de la écfrasis permitía desde su origen explícito en las Εἰκόνες o *Imagines* Filóstrato de Lemnos que las obras descritas fueran ficticias, como, en su caso, una imaginada galería de pinturas napolitana,[77] o como en las *éphrasein* por antonomasia[78], los famosos escudos de Aquiles y Eneas en la *Ilíada* (libr. XVIII, vv. 470-615) y *Eneida* (libr. VIII, vv. 608-730), respectivamente. Con esa tradición jugaría Lope, que intercalaría en este vaticinio obras de arte imaginadas con otras presentes en la Torre de la Armería. La torre se convertiría de este modo en un reflejo del Palacio de los Altos Hechos de la *Arcadia*, obrándose el milagro propio de la écfrasis de transformar al lector u oyente en espectador.

De hecho, las semejanzas del espacio arquitectónico con el textual comienzan ya en los preparativos para el vaticinio, pues el corredor que lleva a la Armería estaba decorado con las artes liberales que prepararían

[75]Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, trad. Mariano Marín Casero, Madrid, Gredos, 1983, pp. 179-80.

[76] Claire Preston, "Ekphrasis: Painting in Words", en *Renaissance Figures of Speech*, ed. Sylvia Adamson, Gavin Alexander y Katrin Ettenhuber, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 115; Leo Spitzer, "The 'Ode to a Grecian Urn'; or, Content vs. Metagrammar". *Essays on English and American Literature*, ed. Anne Hatcher, Princeton: Princeton University Press, 1962, p. 72; Peter Wagner, "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality — the State(s) of the Art(s)", en *Icons — Texts — Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, ed. Peter Wagner, Berlín, Walter de Gruyter, 1996, p. 12.

[77] Lo mismo ocurre en otro ilustre precedente: la *Eneida*, en cuyo primer libro Virgilio describe las pinturas murales del palacio de Dido (Michael C. J. Putnam, "Dido's Murals and Virgilian Ekphrasis", *Harvard Studies in Classical Philology* 98 (1998), pp. 243-275).

[78] George Kurman, "Ecphrasis in Epic Poetry", *Comparative Literature* 26 (1974), pp. 1-14; Preston, *op. cit.*, p. 116.

el espíritu para contemplar los modelos de virtud representados en la sala, del mismo modo que las alegorías de las siete artes y la poesía disponen a Anfriso para imaginar el Palacio de los Altos Hechos. Luego, en los citados frescos de la ventana abocinada de la Armería encontramos las alegorías de las cuatro virtudes cardinales, que no aparecen como tales en la *Arcadia*. Pese a ello, en el texto el narrador, Anfriso y sus compañeros señalan reiteradamente que lo que buscan con el tratamiento de Polinesta y el estudio de las artes liberales es la virtud en general, que al fin y al cabo es lo que representan las virtudes cardinales. Ese fin de la obra y de la curación de Anfriso lo indica ya en el primer libro el narrador

> Y no penséis que sin ejemplo escribo, que presto conoceréis con qué fuerza la hermosa, cándida y resplandeciente virtud aparta los ánimos generosos del camino deleitoso de aquella antigua letra de Pitágoras, y cómo, después de tantos pensamientos, su ejercicio solo y el de las partes liberales fueron poderoso remedio (181).

Este anticipo se recoge en una disquisición sobre la virtud trufada de citas de escritores y filósofos de la Antigüedad al comienzo del libro V (585-586) y en numerosos comentarios de los personajes, entre los que podemos citar el siguiente de Frondoso a Anfriso, cuando vienen de ver por primera vez a Polinesta: "la virtud es tan hermosa que aun en la misma aspereza de sus principios se trasluce la dulzura de sus fines deleitosos" (599). Es decir, aunque las alegorías de las virtudes cardinales no aparezcan explícitamente en los aledaños del vaticinio, la virtud se halla aludida y explorada por doquier en ellos.

Otro caso dudoso es el de la estatua alegórica de don Fernando que ve la Envidia en la esfera de Marte y que provoca sus quejas y la visita al Palacio de los Altos Hechos:

> Y entre estos belicosos y otros tales
> que del olvido vivirán sin miedo
> por edades y siglos inmortales,
> vio al gran león del nombre de Toledo,
> al gran Fernando vio, como solía
> a sus ojos estar sereno y quedo;
> y que a sus pies belígeros tenía
> desenlazados ya del peso indino
> que en la vida mortal los oprimía,
> con despojos del belga y del latino,
> mil cívicas coronas y trïunfales
> de mirto, roble y del laurel divino. (vv. 88-99)

Aunque existen tanto noticias de estatuas alegóricas del Duque como una de ellas, la conservada en el Palacio de Liria, que verosímilmente se encontraba en Alba de Tormes en tiempos de Lope, no parece que el Fénix las tuviera en mente al describir esta imagen.

La estatua perdida, de la que se conservan grabados que Lope pudo manejar en Alba, es la famosísima imagen de bronce que don Fernando se hizo erigir en Amberes durante su gobierno de esa ciudad[79], en la que se presentaba, como en el texto de la *Arcadia*, rodeado de símbolos de victoria y hollando "despojos del belga" (que no del "latino"), pero además derrotando a una Sedición bicéfala que no aparece en el texto.

[79] Sylvaine Hänsel, "Benito Arias Montano y la estatua del duque de Alba", *Norba* 10 (1990), pp. 29-52.

Esta impresionante imagen reaparece en la estatua del Palacio de Liria, aunque esta vez la Sedición (o quizás Herejía) es una Hidra tricéfala a la que alancea el Duque. En cualquier caso, resulta improbable que, si el texto de Lope tratara de evocar estas imágenes o se inspirara en ellas, no incluyera un detalle tan significativo como el de la Sedición o Hidra, por lo que debemos concluir que la estatua que la Envidia contempla en la esfera de Marte no corresponde a ningún objeto real.

Lo que sí que es perfectamente real y además se encuentra en la Armería de Alba, y antes en la galería meridional del palacio, es un busto (dos, en realidad) del Gran Duque como el que observa la Envidia tras entrar en la sala y mirar a su alrededor:

> Apenas dio la vuelta al grande espacio
> cuando a Fernando vio del pie al cabello
> armado de un finísimo topacio.
> Viole el tusón [del] Quinto Carlo al cuello,
> banda roja y bastón, y que tenía
> crespa la barba y grave el rostro bello. (vv. 154-159)

El toque de color de la banda podría sugerir un lienzo como el que hoy se conserva en el Palacio de Liria, pero el texto lopesco señala claramente que tanto este retrato como el de doña María son estatuas, "bultos" (v. 166), y los contrasta con "una tabla" que la Envidia observa a continuación (v. 167).

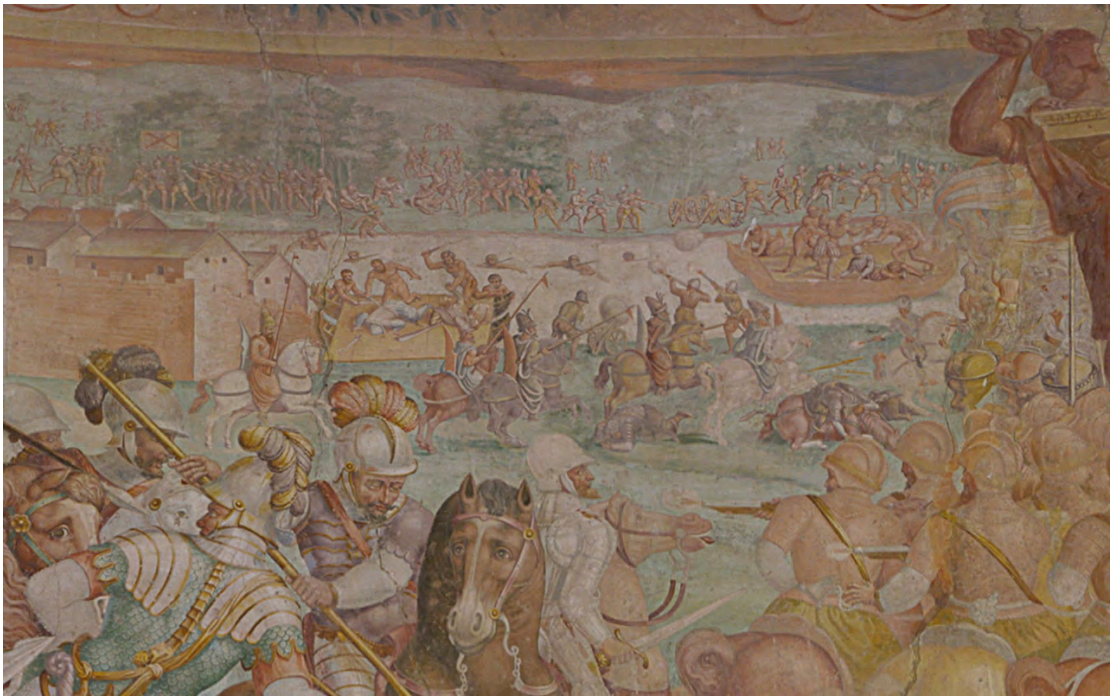
Don Fernando Álvarez de Toledo.

Por tanto, la referencia del texto sería el dicho busto de don Fernando, que tras las artes liberales sería el primer objeto de arte real que describe el vaticinio.

Los siguientes, los más destacados, son los impresionantes frescos de la Armería. En el vaticinio aparecen tras la descripción de una serie de cuadros sobre la infancia y hazañas de don Fernando que, probablemente, no tuvieron nunca representación pictórica. Tras ellos la Envidia dirige su mirada al Elba y la batalla de Mühlberg:

> Vio luego el Albis, con la sangre [fiero]
> de inumerable gente degollada,
> sobre las barcas, de español acero;
> y cómo a nado la querida espada,
> para valerse de la diestra mano,
> pasaban en la boca atravesada;
> y cómo por milagro de un villano,
> el Duque y los priores valerosos
> el vado incierto caminaron llano. (vv. 202-210)

Gracias al recurso a verbos de vista ("vio") y enumeraciones ("y cómo", "y cómo"), por otra parte típicos de la hipotiposis, los lectores nos convertimos en espectadores contemplando, con la Envidia, lo que en el primer fresco de la Armería (el paso del Elba) corresponde a la parte superior derecha: las luchas sobre las barcas y los soldados cruzando el río con la espada entre los dientes.



Christophoro Passini. Detalle del paso del Elba. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

Si esta es la escena que aparece en los primeros dos tercetos citados, el siguiente describe la parte superior izquierda y centro izquierda del fresco: ahí se aprecia el villano que indica el vado, ahí vemos el elemento milagroso de la cruz, y ahí encontramos al Duque y sus familiares, los priores de Castilla de la Orden de San Juan de Malta don Fernando de Toledo (Fernández Conti) y don Antonio.

Christophoro Passini. Detalle del milagro. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

A continuación, Anfriso describe el fragor de la batalla centrándose en sus armas, lo que parece corresponder al enfrentamiento del centro del fresco:

> y luego de instrumentos belicosos
> toda la copia que el furor aplica
> a los brazos de Marte sanguinosos. (vv. 211-213)

Este "furor" le sirve para conectar con la otra batalla narrada en la sala, la del bosque de Lochau, en la que se fija en la impresionante escena central del fresco, el furioso enfrentamiento entre don Fernando y un piquero:

> y un flamenco en el bote de una pica
> esperando a Fernando por matallo,
> en que su fiero corazón publica. (vv. 214-216)

Christophoro Passini. Detalle del combate en el bosque de Lochau. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

Anfriso completa la escena con un detalle que no aparece en el fresco, que es la herida recibida por el caballo y el túmulo con el que posteriormente el Duque honraría al bravo animal (vv. 217-219). Pero estas escenas, que no podrían presentarse coherentemente en una pintura sobre la batalla, parecen más bien una digresión que no responde a la obra de arte. En contraste, el siguiente terceto describe sucintamente el tercer fresco, con la entrega del derrotado Elector de Sajonia al Emperador:

> En otra parte, al tiempo que derrama
> la paz su oliva en la sangrienta tierra,
> al de Sajonia vio, que al César llama,
> que ya las armas y furor destierra, (vv. 220-223)

La locución adverbial "en otra parte" que abre el terceto indica ya un cambio de imagen, como en efecto ocurre en la Armería, en la que la escena esbozada en este terceto ocupa el tercer y último de los frescos de la sala.

Christophoro Passini. Detalle del elector. Alba de Tormes. Palacio Ducal.

Además, un detalle de estos últimos, la herida que el Elector tiene en el pómulo izquierdo, aparece también en el vaticinio:

> bañado en sangre el rostro de una herida,
> reliquias de prisión, que no de guerra. (vv. 224-225)

Con estas tres escenas, las elegidas por los frescos de Passini, acaba el relato de la esencial batalla de Mühlberg, y Anfriso sigue recordando las hazañas del Duque en otras latitudes. Se trata, pues, de una écfrasis detallada de la Torre de la Armería y sus aledaños, comenzando por las artes liberales, las alusiones a la virtud, el busto de don Fernando y, sobre todo, los frescos sobre la batalla. No estamos, por supuesto, ante información a la que cualquier contemporáneo no pudiera haber tenido acceso sin visitar la Armería de Alba y ver los frescos, pues cualquier crónica de la batalla, como es el caso de la del citado Ávila y Zúñiga, la incluía. Sin embargo, una visión de los hechos tan centrada en la gloria de los Álvarez de Toledo, y obra de un escritor que vivió en Alba al servicio de la Casa y que compuso la obra en esa villa, no pudo ser escrita sin tener como punto de referencia los frescos de la torre.

LOS MOTIVOS DE LA ÉCFRASIS: EMULACIÓN Y *ENÁRGEIA*

Esta conexión muestra hasta qué punto influyó en la *Arcadia* el hecho de que se creara para el duque de Alba, contexto que nos sirve además para proponer algunas hipótesis acerca del por qué de la écfrasis de la Torre de la Armería en el libro V de la obra. La respuesta a esta pregunta se halla, como es habitual en Lope, en una intersección de sus intereses artísticos y de sus necesidades sociales. Estas últimas pasaban por conseguir un mecenazgo estable y acorde con sus expectativas, algo por lo que luchó durante toda su vida. En el momento de escribir la *Arcadia* ese apoyo procedía del duque de Alba, al que la Fortaleza reitera, al final del vaticinio de Anfriso, que existen poetas dispuestos a eternizar sus hazañas y a recibir por ello patrocinio:

> que, aunque sea esta edad de premio avara,
> cisnes hay en el Tajo que desean
> hacer su fama con la tuya rara;
> quieren cantar y que morir los vean
> deshechos en el gusto y la dulzura,
> tus altas obras, que mil siglos lean. (vv. 450-455)

El cisne aludido es, por supuesto, el propio Lope, cuya descripción de la Torre de la Armería sería evidente para el Duque y sus cortesanos, pero no para el resto de los lectores de la *Arcadia*. De este modo, el texto del vaticinio cumple una doble función que Lope pensó que debía de ser muy halagadora para don Antonio: difunde las hazañas de los Álvarez de Toledo entre todos los lectores de la obra y, además, haría un guiño particular a los cortesanos de Alba, que no solo se sabían aludidos en clave, sino que también podían reconocer en el texto detalles muy concretos de su entorno. Cabe incluso pensar que Lope concibiera el vaticinio no solo para ser incluido en la *Arcadia*, sino también para ser leído en la Torre de la Armería ante los frescos que describe, pues, en todo caso, el texto permite perfectamente este doble uso, pues funciona como poema independiente amén de como efecto del furor poético del curado Anfriso. El vaticinio sería, pues, una peculiar solución que habría encontrado Lope para adaptar una materia cortesana al desafío provocado por la aparición de la imprenta. Se trata de un problema que Pedro Ruiz Pérez ha documentado en el caso de la lírica del momento, cuya función concreta de poetización de los sucesos de la corte habría sido diluida al imprimirse los textos poéticos y alcanzar, por tanto, a un público que no

manejaba los códigos referenciales, las circunstancias del poema[80]. Ante esta coyuntura, Lope habría dado con una solución especial, que supondría producir un texto de doble filo: por una parte, el vaticinio (y toda la *Arcadia*) estaría destinado a los receptores privilegiados de la corte ducal, a los que haría guiños tan concretos como esta descripción de La Armería; por otra, y para regocijo de los cortesanos, el texto alcanzaría también a una masa de lectores que intuirían la vida de la corte de Alba pero que no podrían nunca comprender todos los detalles del texto.

Además de a esta mezcla de intereses sociales (deseo de mecenazgo) y estéticos (adaptación a la imprenta), la écfrasis de los frescos de Passini responde a un factor que vuelve a combinar estos dos elementos, aunque tal vez privilegiando, en esta ocasión, los artísticos. Se trata de la emulación de "aquella égloga rara" de Garcilaso, príncipe de los poetas castellanos y obvio referente de la poesía de Lope, pero en particular de esta *Arcadia* y del vaticinio. El Fénix era perfectamente consciente de sus paralelos con el otro gran Vega, que se extremaron cuando, al recalar Lope en Alba, el madrileño se dio cuenta de que los dos habían sufrido exilio y habían acompañado (aunque en muy diferentes circunstancias) a los Álvarez de Toledo. El Fénix utilizó estas semejanzas para dignificar la imagen de su exilio, pero también para afrontar un proyecto más puramente estético: la emulación de los poemas del toledano con gran égloga en prosas y versos. De hecho, no conviene olvidar que la *Arcadia* escoge como interlocutores virtuales a los "pastores del dorado Tajo" (p. 180), apelación que se repite en diversas ocasiones y que resalta el hecho de que al escribir la obra Lope está pensando en los poetas toledanos, y singularmente en el más célebre de ellos, Garcilaso.

No es casual que el libro V comience recordando de nuevo a esos interlocutores toledanos, los "pastores amigos del dorado y cristalino Tajo", en primer lugar, y luego los "de mi patrio Manzanares y del famoso Jarama" (p. 584), porque el capítulo contiene una imitación directa del gran poeta toledano precisamente en el vaticinio de Anfriso, que se construye sobre la admirada Égloga segunda de Garcilaso. Para emular este modelo, Lope blandió las mismas armas retóricas que el toledano, y singularmente el tipo particular de hipotiposis o *evidentia* que era la écfrasis. Este recurso, un clásico de los ejercicios de retórica *progymnasmata*[81], conseguía la *demonstratio*[82] o *evidentia*[83], es decir, un

[80] Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009p. 53.
[81] González García, "Historias", *op. cit.*, p. 38.
[82] *Retórica a Herenio*, ed. Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997, IV, liv, 68.

"poner las cosas delante de los ojos"[84] que transformaba al lector en espectador[85] produciendo para ellos imágenes (*fantasíai*, *visiones*) que les daban la impresión de que lo relatado ocurría *hic et nunc*[86]. Cuando eran efectivas, se decía que estas descripciones poseían *enárgeia* o viveza [87], y se reconocía que podían provocar un enorme *pathos*[88]. El orador o escritor que conseguía ese maravilloso efecto gozaba, según Quintiliano, de una capacidad especial para la imaginación visual y podía recibir el nombre de *euphantasiotos* (*Institutio oratoria*, VI, ii, 30). Según su amigo Vicencio Carducho (*Diálogos de la pintura*), Lope tenía las cualidades del *euphantasiotos*, y movía cuando describía (pintaba):

> Nota, advierte y repara qué bien pinta, qué bien imita, con cuánto afecto y fuerza mueve su pintura las almas de los que le oyen [. . .]. Pues ¿qué si pinta un campo? Parece que las flores hierbas engañan al olfato, y los montes y arroyuelos a la vista; si un valle de pastores, el sentido común oye y ve el copioso rebaño; si un invierno, hace erizar los cabellos y abrigarse; si un estío, se congoja y suda el auditorio (61v).

Como sugiere Carducho al describir la primera de estas pinturas verbales, lo esencial de estas escenas son sus detalles (en la jerga retórica *circumstantiae* o, en palabras de Quintiliano, *accidentia* [VIII, iii, 70]) que hacían la imagen parecer presente, o "manifiesta"[89].

---

[83] Marco Fabio Quintiliano, *Institutio oratoria*, ed. Harold Edgeworth Butler, Cambridge, Harvard University Press, 1920-1922, 3 vols. VI, ii, 32. En las retóricas renacentistas hay muchos sinónimos para expresar la *enárgeia* y *evidentia*: así, en el difundido *Epitome troporum ac schematum et grammaticorum et rhetorum* de Joannes Susenbrotus (1562) se identifican con *hypotyposis* e *illustratio* (Plett, Heinrich F., *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, Leiden, Brill, 2012, p. 12).

[84] Bartolomé Jiménez Patón, *Elocuencia española*, ed. Francisco J. Marín. Barcelona: Puvill, 1993, p. 203.

[85] Heinrich F. Plett, *op. cit.*, p. 11; Graham Zanker, "*Enargeia* in the Ancient Criticism of Poetry", *Reinisches Museum* 124 (1981), pp. 297-311.

[86] Plett, *op. cit.*, p. 9.

[87] González García, "Historias", *op. cit.*, p. 38; Plett, *op. cit.*, p. 7.

[88] Luisa López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994; "Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I", *Anuario Lope de Vega* 4 (1998), pp. 179-191; Plett, *op. cit.*, pp. 7 y 12; Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination, and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009.

[89] González García, "Historias", *op. cit.*, p. 38; Plett, *op. cit.*, pp. 11 y 13; Zanker, *op. cit.*, p. 298.

Un escritor *euphantasiotos* como Lope podía sin duda producir estas *circumstantiae* en su obra, pero debió de decidir que para emular a Garcilaso en el libro V de la *Arcadia* no le bastaba con recurrir a catálogos de flores, frutos o animales, como hiciera en muchas otras ocasiones. En el vaticinio, el Fénix mezcló numerosísimos detalles imaginados *à la* Filóstrato con *circumstantiae* reales, y esta mezcla le proporciona al texto de Lope una singular *enárgeia* que debieron de apreciar los lectores de la corte ducal, ya al serles recitado el poema en la Torre de la Armería y contemplar cómo los frescos cobraban vida en los versos, ya al leerlo en otro lugar y darse cuenta de que esas imágenes de los Passini poblaban los tercetos. El efecto debió de ser notable, algo digno del mismísimo Garcilaso, pensaría Lope.

Alcanzara o no la altura del poeta toledano, el vaticinio de Anfriso se revela un caso particularmente interesante y revelador del modo de trabajar de Lope. Concretamente, muestra cómo el Fénix trataba de añadir desafíos estéticos a sus evidentes deberes sociales, es decir, a la función epidíctica de muchos de sus textos. Servil, como piensa Osuna[90], o no, el vaticinio le sirvió a Lope para presentarse ante sus señores y lectores como un nuevo Garcilaso al servicio de los duques en Alba. De este modo, el poema funcionaba como un intento de dignificación del exilio del Fénix, cumpliendo así con la doble función social que le debió de dar Lope: alabar a su señor don Antonio y su linaje, por una parte, y colocarse como un poeta digno de él y en la línea de Garcilaso, por otra. Además, el vaticinio le sirve al Fénix para ensayar un nuevo tratamiento de la *descriptio* o hipotiposis. La hipotiposis es uno de los recursos que más dominan en la *Arcadia* y que más comúnmente sirve para conformar la amplificación, que Lope denominó "la más gallarda figura en la retórica y que más majestad causa a la oración suelta" precisamente en una defensa de la *Arcadia*, la del prólogo "A don Juan de Arguijo" de las *Rimas* (I, 137). Y es que, como hemos demostrado con nuestro contraste del texto con los frescos, Lope recurre a una mezcla de elementos reales y ficticios en la descripción del Palacio de los Altos Hechos, cuya correspondencia con el palacio ducal le otorgaría al texto una peculiar viveza o *enárgeia*, la virtud que más se apreciaba en la *descriptio*.

En suma, este temprano contacto de Lope con el mundo de la pintura, que tanto desarrollaría en años posteriores y que llegaría a caracterizar su carrera[91], nos ha servido además para apreciar cómo el Fénix logró compaginar el mundo del lector anónimo de la obra impresa

[90] Osuna, *op. cit.*, p. 149.
[91] Antonio Sánchez Jiménez *, El pincel del Fénix. Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011

con el íntimo de la corte ducal. Este pasaje de la *Arcadia* podía ser leído por ambos públicos, pero guardaba para el segundo una sorpresa secreta, irreconocible para aquellos que no frecuentaban los privilegiados salones de Alba: la *enárgeia* de la écfrasis de la Torre de la Armería convertía el poema de Anfriso en un texto con un doble mensaje, dirigido tanto al multitudinario lector como al exclusivo miembro de la corte de Alba de Tormes.

OBRAS CITADAS

Blasco Castiñeyra, Selina, "La traducción italiana de la Descripción del Escorial de fray José de Sigüenza. Apuntes para la historia de la fama de El Escorial en Italia", en *Il barocco romano e l'Europa*. Eds. Marcello Faggiolo y María Luisa Madonna, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, vol. 1, pp. 457-483.

Cañas Murillo, Jesús, "Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia". *Anuario Lope de Vega*, 6 (2000), pp. 75-92.

---. *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1995.

---. "Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro", *Anuario de Estudios Filológicos*, 14 (1991), pp. 75-95.

Carducho, Vicencio, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.

Carreño, Antonio, ed., *Laurel de Apolo*. 1630, de Lope de Vega Carpio, Madrid, Cátedra, 2007.

Cast, David, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanistic Tradition*, New Haven, Yale University Press, 1981.

Checa Cremades, Fernando. "(*Plus*) *ultra omnis solisque vias*. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II", *Cuadernos de arte e iconografía*, 1 (1988): ww.fuesp.com/revistas.pag/cal0104.html.

Entrambasaguas, Joaquín de, *Vivir y crear de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1946, vol. 1.

Fernández Conti, Santiago, "El prior don Hernando de Toledo, capitán de Felipe II y de sus consejos de Estado y Guerra", en *Il perfetto capitano, immagini e realtà (secoli XV-XVII): atti dei seminari di studi Georgetown University a Villa "Le Balze", Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara 1995-1997*, ed. Marcello Fantoni, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 87-134.

Filóstrato, *Imagines*, ed. A. Fairbanks, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

Finello, Dominick, *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain*, Brepols, Arizona State University, 2008.

García Cueto, David, *Seisciento boloñés y Siglo de Oro español: el arte, la época, los protagonistas*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006.

Gil Polo, Gaspar, *Diana enamorada*. 1564, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1987.

González García, Juan Luis, "Historias relevadas. El parangón entre pintura y tapicería en el Renacimiento hispano-italiano", en *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, ed. Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 37-52.

---. "'Pinturas tejidas'. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la Empresa de Túnez (1535)", *Reales Sitios*, 44 (2007), pp. 43-44.

Hänsel, Sylvaine, "Benito Arias Montano y la estatua del duque de Alba", *Norba*, 10 (1990), pp. 29-52.

Harvey, John H., "Spanish Gardens in Their Historical Background", *Garden History*, 3 (1974), pp. 7-14.

Homero, *Ilíada*. Ed. Antonio López Eire. Madrid: Cátedra, 1989.

Jiménez Patón, Bartolomé, *Elocuencia española*, ed. Francisco J. Marín. Barcelona: Puvill, 1993.

Kamen, Henry, *The Escorial. Art and Power in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 2010.

Kurman, George, "Ecphrasis in Epic Poetry", *Comparative Literature*, 26 (1974), pp. 1-14.

Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, trad. Mariano Marín Casero, Madrid, Gredos, 1983.

López Grigera, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.

---. "Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I". *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998), pp 179-191.

López Navío, José, "Lope de Vega estuvo en Zaragoza cuando las revueltas de Antonio Pérez", *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 10-11 (1960), pp. 179-226.

López de Sedano, Juan José, *Parnaso español*. Vol. III, Madrid, Joaquín de Ibarra, 1770.

Marín Cruzado, Olga. "Las pinturas de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo: aportación al estudio de la concepción del espacio". *Archivo español de arte* 292 (2000): 315-39.

Martínez de Irujo y Artázcoz, Luis, *La batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1962.

---. "Pinturas murales del castillo del Gran Duque de Alba en la villa de Alba de Tormes", *Goya: revista de arte*, 53 (1954), pp. 274-281.

McGrady, Donald, "Introducción", *Lope de Vega. Prosa, I. Arcadia. El peregrino en su patria*, Madrid, Biblioteca Castro, 1997.

Montes González, Francisco, "Sobre la atribución a Simón Pereyns de las escenas de batallas del Palacio de los Virreyes de México", *Laboratorio de Arte*, 18 (2005), pp. 153-164.

Montesinos, José F., *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967.

Morby, Edwin S., ed., *Arcadia*, de Lope de Vega Carpio, Madrid, Castalia, 1975.

Moreiro Prieto, Julián, *Una página en la vida de Lope de Vega: Alba de Tormes*, Salamanca, Sociedad Amigos de Alba, 1978.

Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.

Navascués Palacio, Pedro, "La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 5 (1993): 71-90.

Oleza, Joan, "La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega", en *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, ed. José Luis Canet Vallés, Londres, Tamesis, 1986, pp. 325-335.

Osuna, Rafael, *La Arcadia de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1972.

Preston, Claire. "Ekphrasis: Painting in Words", en *Renaissance Figures of Speech*, ed. Sylvia Adamson, Gavin Alexander y Katrin Ettenhuber, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 115-129.

Putnam, Michael C. J., "Dido's Murals and Virgilian Ekphrasis", *Harvard Studies in Classical Philology*, 98 (1998), pp. 243-275.

Rennert, Hugo A. y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1968.

Retuerce Velasco, Manuel, "El castillo de Alba de Tormes: primeros resultados arqueológicos", *Boletín de Amigos del Museo de Salamanca*, 2 (1992), pp. 19-22.

Plett, Heinrich F., *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, Leiden, Brill, 2012.

Ponz, Antonio, *Viaje de España*. Vol. XII. Madrid, Joaquín Ibarra, 1783.

Portús Pérez, Javier. "Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro", *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (2008), pp. 135-149.

Quintiliano, Marco Fabio, *Institutio oratoria*, ed. Harold Edgeworth Butler, Cambridge, Harvard University Press, 1920-1922, 3 vols.

Retórica a Herenio, ed. Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997.
Ripa, Cesare, *Iconologia*, ed. Piero Buscaroli, Torino, Fògola, 1988, 2 vols.
Ruiz Pérez, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
Samson, Alexander, "Outdoor Pursuits: Spanish Gardens, the *Huerto* and Lope de Vega's *Novelas a Marcia Leonarda*", *Renaissance Studies*, 25 (2011), pp. 124-150.
Sánchez, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Las pinturas de Óriz y la guerra de Sajonia*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1944.
Sánchez Jiménez, Antonio, "Introducción". *Arcadia. Prosas y versos*, de Lope de Vega Carpio, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 11-140.
---. *El pincel del Fénix. Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
Sliwa, Krzysztof, ed. *Cartas, documentos y escrituras del dr. frey Lope Félix de Vega Carpio*. 2 vols. Newark: Juan de la Cuesta, 2007.
Spitzer, Leo, "The 'Ode to a Grecian Urn'; or, Content vs. Metagrammar", en *Essays on English and American Literature*, ed. Anne Hatcher, Princeton, Princeton University Press, 1962, pp. 67-97.
Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel, "La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba", *Revista de Estudios Extremeños*, 59 (2003), pp. 569-587.
Tomillo, Anastasio, y Cristóbal Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1901.
Torquemada, fray Juan de, *Monarquía Indiana.* 1615, ed. Miguel León Portilla, México, Porrúa, 1969.
Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
Vega Carpio, Lope de, *Arcadia. Prosas y versos*. Ed. Antonio Sánchez Jiménez. Madrid, Cátedra, 2012.
---. *El bobo del colegio. Obras de Lope de Vega, 11*, ed. Justo García Soriano, Madrid, Real Academia Española, 1929. 508-46.
---. *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, 2 vols.

Virgilio Marón, Publio, *Opera*, ed. R.A.B. Mynors, Oxford, Clarendon, 1969.

Wagner, Peter, "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality — the State(s) of the Art(s)", en *Icons — Texts — Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, ed. Peter Wagner. Berlín, Walter de Gruyter, 1996, pp. 1-40.

Webb, Ruth, *Ekphrasis, Imagination, and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009.

Zanker, Graham, "*Enargeia* in the Ancient Criticism of Poetry", *Reinisches Museum*, 124 (1981): 297-311.

FORTUNAS Y ADVERSIDADES DE PEDRO DE URDEMALAS, UN PÍCARO DRAMÁTICO[*]

Adrián J. Sáez
CEA-Université de Neuchâtel

Uno de los rasgos generalmente aceptados en torno al pícaro es su condición de ser de novela[1]. En cambio, las otras características que salen al paso en sus definiciones entran en cuestión según los autores y textos seleccionados, la preeminencia atribuida a la forma y el contenido, etc. Pero no hay duda en cuanto al personaje: del *Lazarillo* al *Guzmán* —y más allá—, el ámbito natural del pícaro es, sin duda, la narrativa.

Como toda norma que se precie, cuenta con su correspondiente excepción, a saber: *La vida del pícaro* (Valencia, Imprenta junto al molino de la Rouella, 1601), poema en tercia rima del que Rubio Árquez ha desvelado sus principales claves[2]. Pero es que esta autobiografía en verso es fruto directo del éxito de la novela picaresca, que ha dado pie a un determinado gusto literario que se intenta satisfacer por medio de otros cauces[3]. No es el único, ni mucho menos, porque desde la novela el pícaro va a saltar al género más popular del momento: el teatro.

Esta metamorfosis dramática da fe de la condición proteica del personaje, más fuerte que toda frontera genérica, y de un interés general por la narrativa picaresca, que se convierte en rica cantera de trabajo para los mejores ingenios de España, que gustan de introducir ambientes, escenas y personajes de aire picaresco en sus creaciones. De hecho, se ha llegado a considerar que una forma propia de los primeros tanteos dramáticos de

[*] Este trabajo se enmarca en el proyecto «Cervantes, comedias y tragedias. Edición crítica, estudio e historia» [FFI2012-32383], del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España) y cuyo IP es Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva).

[1] Para esta laberíntica historia crítica, ver Juan Antonio Garrido Ardila, *El género picaresco en la crítica literaria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

[2] Ver Marcial Rubio Árquez, *Estudios sobre el género picaresco*, Roma, Nuova Cultura, 2011, pp. 35-46, con la edición en pp. 47-93.

[3] Rubio Árquez, cit., pp. 45-46; con toda razón, expresa que a este nuevo gusto "ningún género —de forma directa o indirecta— se ve ajeno" (p. 46). Una cuestión pareja —si bien no idéntica— es la recreación poética de episodios del *Lazarillo* u otras novelas picarescas, como el soneto amoroso de Góngora «Muerto me lloró el Tormes en su orilla», recordado por Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, ed. corregida y aumentada, Barcelona, Seix Barral, 1989, pp. 97-98.

Lope es la "comedia de / con pícaros", que disfruta de una vida efímera pero que —más episódicamente— extiende su impronta hacia piezas posteriores, sin que acabe de quedar claro los elementos constitutivos de este —dizque— microgénero.

Todos estos hilos que voy trazando parecen converger en *Pedro de Urdemalas* (h. 1610-1611, publicada en 1615), que tiene un lugar capital en este sentido, al punto de que frecuentemente se denomina "comedia picaresca", uno de los caballos de batalla críticos en torno al texto. En las líneas que siguen, pretendo repasar brevemente la vida dramática del pícaro para, así, poder examinar cabalmente la dimensión apicarada del Urdemalas cervantino.

MÁS TEATRO QUE NOVELA: LAS COMEDIAS PICARESCAS

Para no perderse en esta reflexiones, por de pronto conviene diferenciar entre la novela picaresca *stricto sensu* —si es que puede hacerse tal cosa— y la materia picaresca, todo ese conjunto de elementos que se arremolinan en torno a la figura del pícaro y el esquema autobiográfico[4]. De preferencia, será este nuevo y moderno personaje de ficción quien pueda aparecer aquí y allá en textos de diferente naturaleza, desligado del género al que ha dado lugar, aunque según estrategias e intenciones muy dispares.

Un temprano eco picaresco en la dramaturgia aparece en *Los Menennos* de Timoneda (en *Las tres comedias*, 1559), donde hace de las suyas un mozo llamado Lázaro, pariente directo del personaje de la novela de 1554, según palabras —algo exageradas— de su amo, el médico Averróiz: "Es el más agudo rapaz del mundo, y es hermano de Lazarillo de Tormes, el que tuvo trezientos y cincuenta amos" (esc. 11). Como bien dice Núñez Rivera, esta pronta subida a las tablas del "protopícaro" *par excellence* daba lugar "a que la materia picaresca, de naturaleza eminentemente narrativa, pero no exclusiva, desde luego, se entrecruzara con la comedia"[5].

[4] Es deslinde de Rico, cit., pp. 100-114. Gonzalo Sobejano, «Lope de Vega ante la picaresca», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia, 25-30 de agosto de 1980)*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, p. 990, entiende este material como aquel que «puede ser objeto de arte en diversos géneros (poesía, drama, pintura), no ciertas costumbres del mundo de la época por sí mismas».

[5] Valentín Núñez Rivera, «Metamorfosis cervantinas de la picaresca: novela y teatro», *XXIV Coloquio Cervantino Internacional (Guanajuato, México, 11-15 de noviembre, 2013)*, Fundación Cervantina de México/ Museo Iconográfico del

Esta primera aparición dramática, por significativa que sea, no debe llegar a engaño: el paso del pícaro desde la prosa hasta el teatro no se realiza a través de dramatizaciones que conviertan una serie de materiales novelísticos al modelo de la comedia nueva; es decir, antes que ejemplos de reescritura son casos de intertextualidad, pruebas de que predomina —y con mucho— los componentes dramáticos usuales frente a la influencia de un tipo de novela en boga[6]. Cierto, no hay adaptaciones directas de las peripecias de Lazarillo, Guzmán, Pablos y el resto de la familia picaril; tampoco Timoneda —ni los otros ingenios que comento *infra*— firma una comedia picaresca, sino una traducción libre —como se estilaba— y confesa ("puesta en gracioso estilo y elegantes sentencias", *introito*) de los *Menecmi* de Plauto. Únicamente después surgirán algunas versiones dramáticas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona*, reescrituras que seguramente deban más al prestigio de Cervantes y las *Novelas ejemplares* que a sus afinidades electivas con el molde picaresco[7].

Justamente, la preocupación de Cervantes con este tema que tenía entre ceja y ceja le lleva a experimentar frecuentemente con elementos picarescos, y hasta a ofrecer nuevas propuestas al modelo. Entre muchas otras calas (los galeotes de *Don Quijote*, I, 21-22[8], y varias de las ejemplares novelitas) que no vienen al caso por combatir en el mismo terreno narrativo, interesan ahora las experimentaciones en las que Cervantes echa mano de las armas dramáticas, según distintos alcances, estrategias y modalidades: *Rinconete y Cortadillo* es un caso puente en tanto relato con una forma teatral que parece haberse concebido como un entremés luego reciclado en novela[9]; ya más decididamente, *El rufián dichoso* y *El rufián viudo* constituyen unos tanteos en la dramatización de la materia picaresca, pero solo representan elementos anejos del universo

Quijote, en prensa. Un excelente trabajo que manejo gracias a la generosidad del autor.

[6] Ver Adrián J. Sáez, «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117 (2013), pp. 159-176, para precisiones conceptuales.

[7] Con todo, ver Katerina Vaiopoulos, 2010, *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 49-67 y 117-139, sobre estas versiones teatrales.

[8] Ver Valentín Núñez Rivera, «Don Quijote, Pasamonte y la picaresca de soslayo», *Lecturas del Quijote*, *Philologia Hispalensis*, 18.2 (2004) [2006], pp. 93-105.

[9] Domingo Ynduráin, «Rinconete y Cortadillo: de entremés a novela», *Boletín de la Real Academia Española*, 46 (1966), pp. 320-333; Alberto Sánchez, «Ambientes picarescos en el teatro de Cervantes», en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1981, pp. 673-674, incide en la dimensión teatral del relato.

hampesco y personajes que no pasan de jaques y valentones[10]; finalmente, estas tentativas desembocan en *Pedro de Urdemalas*, que constituye la apuesta más firme —y arriesgada— de dar vida dramática al pícaro. Porque, es cierto, esta comedia combina con fuerza dos de los intereses fundamentales de Cervantes: su pasión por el teatro y su intensa preocupación por la picaresca, según se verá.

No es lugar para trazar el panorama de los muchos contactos entre novela picaresca y teatro, que habría de tener en cuenta las aportaciones de *La Celestina* y otros títulos, ni tampoco de esbozar las coordenadas que siguen las escurridizas relaciones de Cervantes con la picaresca tanto en su prosa como en su teatro, tarea que ya ha desarrollado excelentemente Núñez Rivera[11]. Por el contrario, prefiero ensayar un camino menos

[10] Ver Sánchez, cit., y «Los rufianes en el teatro de Cervantes», en *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*, ed. Víctor García de la Concha, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 597-616. Por su parte, Emmanuel Marigno, «El concepto de "picaresca dramatúrgica" y la prefiguración de un teatro de lo absurdo», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, ed. M.ª Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. 2, pp. 993-1004, señala el parentesco del esquema picaresco con la jácara.

[11] Núñez Rivera, «Metamorfosis cervantinas de la picaresca: novela y teatro», cit. Solo para el caso de las novelas, recomiendo los acercamientos de Carlos Blanco Aguinaga, «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11.3-4 (1957), pp. 313-342; Peter N. Dunn, «Cervantes De/Re-Constructs the Picaresque», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2.2 (1982), pp. 109-131; Claudio Guillén, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco», en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, 197-211; Monique Joly, «Cervantes y la picaresca de Mateo Alemán: hacia una revisión del problema», en *La invención de la novela*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 269-276; Anthony J. Close, «The Legacy of *Don Quijote* and the Picaresque Novel», en *The Cambridge Companion to the Spanish Novel: From 1600 to the Present*, ed. Harriet Turner y Adelaida López de Martínez, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 15-30; Chad M. Gasta, «The Picaresque Accoding to Cervantes», *Philological Quarterly*, 89.1 (2010), pp. 31-53; y Juan Ramón Múñoz Sánchez, «La novela de Cervantes y las primeras novelas picarescas», *Revista de Filología Española*, 93.1 (2013), pp. 103-132. Ver, además, las perspectivas más generales de Mariano Baquero Goyanes, «El entremés y la novela picaresca», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal, VI*, Madrid, Patronato Marcelino Menéndez Pelayo, 1956, pp. 215-246; y «Comedia y novela en el siglo XVII», en *Serta Philológica F. Lázaro Carreter*, ed. Emilio Alarcos Llorach, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 13-29.

trillado y recordar otros ejemplos parejos que se encuentran en la dramaturgia áurea antes de pasar a evaluar el carácter apicarado del personaje urdemalesco, de la que deriva la definición genérica habitual de la comedia. Así se verá que *Pedro de Urdemalas* no es un caso aislado en este sentido, pero sí una muestra paradigmática de la entrada de ingredientes picarescos en el teatro coetáneo.

Algo más de una década atrás, y en significativa coincidencia con la salida de las dos partes del *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604), el interés por el mundo del pícaro se había disparado y había llegado —más o menos directamente— hasta Lope, quien por entonces se hallaba probando teclas y tonos antes de dar con la partitura de la comedia nueva[12]. En este contexto, una serie de piezas (*El anzuelo de Fenisa*, *El caballero de Illescas*, *El rufián Castrucho*, etc.) del primer Lope (fechadas h. 1596-1606) se han definido como "comedias de pícaro", que reciben nombre porque «de pícaros y de costumbres picarescas tratan, si bien nada tienen que ver […] en su esquema argumental, con el propio de las novelas picarescas», en palabras de Oleza[13]. Los personajes, por tanto, responderían más al tipo del pícaro de la calle que al de la narrativa, aunque en sentido contrario Sanz mantiene que en verdad se puede distinguir entre las "comedias picarescas", en las que "el protagonista, sobre el telón de fondo de los ambientes degradados y prostibularios de los que puede provenir o no, agudiza su ingenio para lograr bienes y dinero que le proporcionen un ascenso social»; y las «comedias con pícaros", en las que "los personajes propios del ambiente celestinesco, rufianesco y del mundo del hampa son secundarios y constituyen la materia complementaria a la acción principal"[14].

[12] Ver Sobejano, cit.

[13] Joan Oleza, «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en *Comedias y comediantes*, ed. Manuel Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 165-188; ver también la revisión de María Vázquez Melio, «Una tupida red de engaños: las comedias de pícaros de Lope de Vega», en *«Festina lente». Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, ed. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013, pp. 481-492. [En red.]. Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. VI, Crónicas y leyendas de España (conclusión) y comedias novelescas*, Santander, Aldus, 1949, pp. 485-493, las denominaba «comedias de malas costumbres». Ya Baquero Goyanes, cit., p. 216, se refería al «picarismo teatral».

[14] Omar Sanz, «La materia picaresca en el teatro de Lope de Vega: el caso de *El amante agradecido*», *Anuario Lope de Vega*, 16 (2010), p. 178. Este deslinde no parece muy funcional, toda vez que podría añadirse una tercera variante: las "comedias de pícaros", con la presencia —mucho más general— del personaje

El código que agrupa a esta gavilla de comedias se compone de los siguientes rasgos constitutivos:

> la condición de comedia, tal como es definida por oposición a la tragedia y por diferencia con la tragicomedia en las poéticas barrocas; su vinculación al estilo, personajes y mundo medianos o mediano-bajos, ocupando el espacio social teórico que se dividían los subgéneros latinos de las comedias *trabeatas, tabernarias y atelanas*; su proximidad al teatro de los actores-autores; la herencia de *La Celestina* y de las comedias «a noticia» de Torres Naharro; el parentesco con las comedias novelescas italianas; la materia picaresca, conformada por fanfarrones, alcahuetas, rufianes, cortesanas y soldados como protagonistas de engaños y trampas que tienen por objetivo la ascensión social del pícaro; el escenario italiano; la impregnación por un costumbrismo urbano, muchas veces satírico, especialmente por lo que se refiere a la imagen de los españoles en Italia; el contenido amoroso de la intriga, pero en el marco de unas coordenadas de rapiña y de lucha por la existencia[15].

A buen seguro, Cervantes, aficionado a la farándula y amigo de leer hasta los papeles rotos de las calles, conocía de primera mano este pronto reflejo dramático del paradigma picaresco, con el que pondremos en diálogo sus propias jugadas[16].

---

del pícaro en un ambiente alejado de los bajos fondos de la sociedad, como se verá.

[15] Oleza, cit., p. 187. La alargada sombra del pícaro también ha alcanzado a Calderón, especialmente en la configuración de algunos graciosos apicarados (Juan Portera, «El gracioso pícaro en Calderón», en *La picaresca: orígenes, textos y estructura. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, coord. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1979, pp. 841-847) y en la ridícula pareja de don Mendo y Nuño en *El alcalde de Zalamea* (Juan M. Escudero, «El gracioso trágico calderoniano: un caso de multiplicidad», en *Otro Calderón: Homenaje a Maria Teresa Cattaneo*, ed. Alessandro Cassol y Juan M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 3 (2010), pp. 123-125); Ana Suárez Miramón, «Peregrinos y pícaros en los autos de Calderón», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster, 20-24 de julio de 1999)*, coord. Christoph Strosetzki, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 1243-1253, rastrea el personaje del pícaro en la dramaturgia sacramental, como viajero forzoso y contrapartida del peregrino.

[16] Así lo avalan las fechas de estreno —y hasta de publicación— de las comedias picarescas de Lope, como muy bien indica Núñez Rivera, cit., en prensa, que no solamente recuerda a este propósito *El galán Castrucho* —y es pionero en establecer esta relación— sino otros «discursos picarescos» en novelas de caballerías y diálogos que seguramente Cervantes tenía en mente —o al alcance de la mano— a la hora de tomar la pluma.

No obstante, en estas comedias en verdad solamente salen a escena unos sujetos apicarados, escoltado por una fauna de esportilleros, rufianes y prostitutas, en ambientes un tanto barriobajeros. Todo eso, claro está, linda con las directrices principales de la picaresca —si se hace caso omiso de lo que toca a la novela—, pero centradas en su mayoría en los rasgos del personaje, que, no obstante carece de misma dimensión que en la novela. En sabias palabras de Rico:

> En el batiburrillo entremesil [y dramático en general, añado], en efecto, abundan acciones y caracteres apicarados, pero no hay medio de distinguir al pícaro. La figura no se deja reconocer en una escena o en un rasgo, que fatalmente acaban por caracterizar mejor a otro linaje específico de entre la nómina de capigorrones, bromistas y demás ralea aludida. Para no disolverse en tal o cual otro ejemplar, el pícaro requiere el contexto, la perspectiva de una historia y hasta de una prehistoria: lo que le había dado la novela y el entremés no podía darle. Si cabe tratar de «pícaro» al Pedro de Urdemalas de la comedia cervantina, verbigracia, no es por la admirable trama en que interviene, sino por el largo y poco teatral monólogo en que relata su vida, combinando (incluso con reminiscencias literales) los esquemas autobiográficos del *Lazarillo* y el *Guzmán*[17].

En suma, de aquí se desprende que la metamorfosis de la materia picaresca en ficción dramática pasa por el pícaro, aunque suene a perogrullada. En otras palabras: la clave está en que el retrato del personaje principal no se quede en simples pinceladas exteriores acerca de las peripecias de un sujeto astuto y tretero que vive a salto de mata en una atmósfera hostil, sino que intente concederle el espacio necesario para la expresión de su vida.

Si hasta aquí he evitado conscientemente el marbete "comedia picaresca" para referirme a *Pedro de Urdemalas* es por varias razones: primero, porque difumina la mixtura de teselas sacadas del corpus novelístico y teatral de Cervantes (episodios de corte pastoril, pasos de entremés, lances de comedia palatina, etc.) que caracteriza a la comedia, más que probable canto de cisne dramático[18]; segundo, porque establece un enlace directo y confuso tanto con la novela picaresca como con una tentativas anteriores de Lope que eran de muy diferente signo; y tercero, porque en todos los

[17] Rico, cit., p. 107.

[18] Sobre esta mixtura incide Antonio Rey Hazas, «*Pedro de Urdemalas*: vida y literatura», *Torre de los Lujanes*, 27 (1994), pp. 209-210; «Cervantes y el teatro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 20 (2005a), p. 53. Para la red intertextual de la comedia, ver Adrián J. Sáez, «Entre novela y teatro: la red intertextual de *Pedro de Urdemalas*».

casos la base se encuentra en la caracterización del personaje, que parece escaso sustento para una definición genérica[19].
Es por ello que la etiqueta "comedia picaresca" debe entenderse en este caso como un intento de dar cuenta de su original revisión de la materia picaresca en forma de teatro, concentrada en el personaje del pícaro y no en cualquiera de sus aledaños (ambiente urbano, estilo humilde, comparsas de mala catadura, etc.) como hiciera en su día Lope, razones por las que a mi juicio Pedro de Urdemalas se define mejor como un pícaro dramático, en tanto —repito— los rasgos de la materia picaresca se reúnen en él y no en el resto de *dramatis personae*, episodios, etc.

URDEMALAS, UN PÍCARO DRAMÁTICO

La mejor prueba de esto se encuentra en la usual definición de *Pedro de Urdemalas* como "comedia picaresca", concepto con el que se ha intentado cifrar el carácter heterogéneo y propio de un texto que se antoja único en su especie. Aunque se emplea y critica por lo menos desde Cotarelo Valledor[20], derivan de la sencilla razón de que en el centro de la pieza se halla una suerte de pícaro: un pícaro dramático.
Si bien realmente no se aclaran ni sus razones de ser ni sus rasgos principales, ya que tanto partidarios como detractores no suelen entrar en detalles ni ir mucho más allá del nombre, es cierto que estas disquisiciones genéricas parten del personaje principal y de la valoración que merezcan sus rasgos más o menos apicarados. En el trasfondo de esta *quaestio* se encuentra otra razón de mayor calado: la amplitud con que se maneje el concepto del género picaresco, que, por si fuera poco, se complica porque ni tuvo una poética propia en su tiempo ni se contempla

[19] Entiéndase: la novela picaresca también gira en torno al personaje principal, pero acompañado de una serie de rasgos que le aportan sentido global.
[20] Armando Cotarelo Valledor, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915, p. 389; Ángel Valbuena Prat (ed.), M. de Cervantes, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1943, vol. 2, p. 441; Edward Nagy (ed.), *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*, Nueva York, Las Americas, 1965, pp. 33-34; contra quienes se manifiestan Bruce W. Wardropper, «Comedias», en *Suma cervantina*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley, London, Tamesis Books, 1973, pp. 147-169, p. 163; Stanislav Zimic, «Sobre la clasificación de las comedias de Cervantes», *Acta Neophilologica*, 14 (1981), p. 80, Raquel Arias Careaga, «*Pedro de Urdemalas*: otro ejemplo de libertad cervantina», *Annali di Ca' Foscari*, 31.1-2 (1992), p. 46 (es "algo más que una comedia picaresca"); Eberhard Müller-Bochat, «Las ideas de Cervantes sobre el teatro y su síntesis en *Pedro de Urdemalas*», *Arbor*, 119.467-468 (1984), p. 87 (*El rufián dichoso* "es mucho más picaresca" y los *Entremeses* también tienen rasgos).

en sus representantes "puros" —si es que los hay— sino en las respuestas críticas ideadas por Cervantes. Además, en el caso de Urdemalas entra en conflicto con su carácter proteico y con la postrera entrada del personaje al mundo de los comediantes: así, Talens y Spadaccini defienden que "no es tanto un *pícaro* […] cuanto un *cómico*", mientras que Surtz alega que no es "a picaresque hero" porque solo se trata de un episodio de un hombre que quiere ser "all men"[21].

No está de más remachar de una vez por todas que la materia picaresca se manifiesta fundamentalmente a través de la figura de Urdemalas; o, dicho de otro modo: el género de la novela picaresca hace su entrada en la comedia a través del personaje principal que, a su vez, es el hilo conductor de la estructura episódica del texto. Si se pone en diálogo con el subgénero de la "comedia picaresca" arriba comentado, se verá que faltan buena parte de sus rasgos constitutivos: la acción no sucede en Italia, ni hay ambientación urbana sino campestre; la trama amorosa alrededor de Belica queda en simple esbozo, o en dos, ya que no alcanza a emparejarse nunca con Urdemalas ni la pasión del rey llega a mayores; del mundo celestinesco pueden recodarse acaso el catálogo de oraciones y remedios populares (vv. 1358-1384); no abundan las voces germanescas, ni tampoco hay más maleantes que el bueno de Urdemalas. Y es más: las burlas y los engaños que lleva a cabo no buscan el medro social para sí, sino que guardan una cierta orientación positiva, ya que persiguen un buen fin (la resolución de problemas que le encomiendan otros personajes) y las más de las veces echa mano de la astucia más que de auténticos engaños y fraudes, al punto de que en uno de ellos (el juego de identidades con que resuelve el matrimonio clandestino de Clemente y Clemencia), se interroga sobre la moralidad de la acción individual, en un fugaz caso de conciencia que explica su perfil positivo (Urdebuenas)[22].

Tal vez estas desviaciones de *Pedro de Urdemalas* respondan a la "comedia picaresca" del primer Lope, en un nuevo episodio de su tortuosa

[21] Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini, M. de Cervantes, *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 76; Ronald E. Surtz, «Cervantes' *Pedro de Urdemalas*: The Trickster as Dramatist», *Romanische Forschungen*, 92 (1980), p. 123. Para Müller-Bochat, cit., p. 91, "Los componentes picarescos que Cervantes ha introducido en esta obra, con mucho ni tan claramente ni con tanta acentuación de ambiente como ha querido hacerlo en muchas de sus demás obras, resultan ser al final un puro pretexto para otro tema: el mundo del teatro como metáfora del mundo".

[22] Más detalles sobre este y otros puntos religiosos en Sáez, «Elementos religiosos en *Pedro de Urdemalas*», *e-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, en prensa a.

polémica[23]; fuese así o no, desde luego que Cervantes apuntaba con toda intención a una serie de rasgos de la novela picaresca, y significativamente esta vez lo hacía fuera del terreno habitual: con las cartas del teatro, gracias a las que podía ensayar nuevas propuestas o extremar otras que ya había toca previamente.

Entre estas, puede hacerse caso omiso de la libertad que rompe con el determinismo picaresco, ya tan comentado por la crítica[24]. Más interesante resulta la decidida individualidad de Urdemalas, que actúa a solas a diferencia de la mayoría de pícaros cervantinos: fuera de Pasamonte, en *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona* (Carriazo y Avendaño) y el *Coloquio de los* perros (Berganza y Cipión) los personajes picarescos cervantinos se presentan en parejas, en la estela de la tradición clásica de los dos amigos que examinara con tanta finura Avalle-Arce[25], y hasta los más pseudopicarescos Campuzano y Estefanía aparecen a dúo[26]. Urdemalas, por el contrario, prefiere hacer de las suyas en solitario, por mucho que vaya saltando de lugares y compañías (criado del alcalde Crespo, gitano, actor). Pero es que si la soledad es una de las características esenciales de los pícaros de la calaña de Guzmán, que nacen y mueren en los aledaños de la sociedad, las acciones de Urdemalas son más bien solidarias, pues vienen guiadas por la buena voluntad y corresponden a demandas de amigos (Clemente, Pascual).

Por fin, resta por dedicar un par de palabras al proteísmo de Urdemalas y a su etapa de comediante. La cercanía con Proteo, emblema de la inconstancia y de la naturaleza del hombre, es ya marca propia de Guzmán de Alfarache, definido como "Proteus alter" en uno de los

[23] Entre muchos otros escritos, ver José Montero Reguera, «Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 39 (1999), pp. 313-336; Abraham Madroñal, «Entre Cervantes y Lope: Toledo, hacia 1604», *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), pp. 300-332; y Maria Grazia Profeti, «Cervantes, Lope y el teatro áureo», *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), pp. 552-567.

[24] Ver Arias Careaga, cit.; y Antonio Rey Hazas, «Claves dramáticas: grandeza y frustración de un teatro en libertad», en *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005b, pp. 295-317, especialmente.

[25] Juan Bautista Avalle-Arce, «Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos», *Nueva Revista Filología Hispánica*, 11.1 (1957), pp. 11-35; y «Cervantes entre pícaros», *Nueva Revista Filología Hispánica*, 38.2 (1990), pp. 591-603.

[26] Ver Adrián J. Sáez, «De soldados, putas y sífilis: modelos y géneros literarios en torno al alférez Campuzano en *El casamiento engañoso*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, en prensa [2014].

poemas preliminares (II, tetradístico "A Mateo Alemán" de Ruy Fernández de Almada, p. 365), y por extensión de otros pícaros que viven en continua transformación de disfraces, identidades y oficios. Entre ellos, en más de una ocasión el pícaro se hace comediante, como Pablos al final del *Buscón* (III, 9)[27], y especialmente en novelas más tardías van a insertarse piezas dramáticas: el entremés de *La castañera* en *Las aventuras del bachiller Trapaza* (pp. 636-642), dos más en *Teresa de Manzanares* (*El barbador*, pp. 310-321, y *La prueba de los doctores*, pp. 350-366) y hasta unos fragmentos de la comedia *La señora de Vizcaya* en *La garduña de Sevilla* (pp. 636-642), todas de Castillo Solórzano.

En este sentido, Casalduero señala que uno de los aciertos de Cervantes es hacer que Urdemalas condense "esta experiencia múltiple", convertido en «la figura ideal, esencial, del actor», en el que "están en potencia todas las formas posibles del hombre"[28]. Así, desata una serie de consecuencias bien expresadas por Núñez Rivera:

> Cervantes, bajo figura de Urdemalas, ofrece una explicación definitivamente convincente para ese mito del pícaro comediante, que lleva aquí a sus últimas consecuencias, mediante este personaje caleidoscópico más que ninguno. […] Pedro de Urdemalas ha sido siempre un tracista embustero, eso es verdad, pero con la intervención de la profecía de Malgesí y su cumplimiento a la postre, Cervantes da un aldabonazo final al concepto del determinismo picaresco, burlándose de nuevo de él, ya que la existencia propia no depende de unos orígenes determinados y determinantes, sino que se diseña en instancias más elevadas y ajenas[29].

Por ello, frente a otras ocasiones en las que Cervantes disemina elementos teatrales en sus novelas[30], en *Pedro de Urdemalas* ha delineado una comedia a partir de ingredientes de origen novelístico, con el personaje a la cabeza. Es más: si se tiene en cuenta el patente carácter dramático del episodio de maese Pedro (*Don Quijote*, II, 27), los rasgos picariles de este

[27] Ver Rey Hazas, cit., p. 207; Núñez Rivera, «Metamorfosis cervantinas de la picaresca: novela y teatro», cit.

[28] Joquín Casalduero, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 170-171.

[29] Núñez Rivera, «Metamorfosis cervantinas de la picaresca: novela y teatro», cit.

[30] Ver el repaso de Héctor Urzáiz, «La quijotización del teatro, la teatralidad de *Don Quijote*», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglo de Oro: Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (julio 2005, Almagro)*, ed. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 2007, pp. 469-480.

personaje que antes es Ginés de Pasamonte, galeote que escribe su vida para desgracia de Lazarillo y compañía, y las similitudes apreciadas entre este farsante (Ginés de Pasamonte) y Urdemalas[31], se pueden entender que las dos partes de *Don Quijote* y la comedia urdemalesca son eslabones de la misma cadena en la que se juega a la par con esquemas picarescos y teatrales. Entiéndase: no defiendo que Cervantes realmente pensase cada caso como piezas sucesivas hacia un rompecabezas más general, sino más bien que los diversos ensayos dramático-picarescos confluyen al cabo en Pedro de Urdemalas, un verdadero pícaro dramático.

FINAL

En conclusión, en la comedia *Pedro de Urdemalas* se fusiona el interés de Cervantes por el esquema picaresco, que apreciaba tanto como criticaba, con su pasión por el teatro. De ahí resulta una nueva apuesta estética con la que la serie de enmiendas —por así decirlo— a la poética de Alemán y otros le permite al mismo tiempo lanzar nuevos dardos a la comedia nueva y a la formulación dramática del pícaro, que ya había intentado Lope. Así, en un último y genial escorzo, Cervantes es capaz de avanzar un paso más en la fusión de novela y teatro para, al tiempo que reflexiona sobre el sujeto picaresco y su propio arte de hacer comedias, dar vida a un pícaro dramático, tal vez más que a una comedia picaresca.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

[31] Ver Cotarelo Valledor, cit., p. 389; Forcione, «The Triumph of Proteus: Pedro de Urdemalas», en *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton, Princeton University Press, 1970, pp. 319-323, 336-337; Darío Fernández-Morera, «Algunos aspectos del universo cervantino en la comedia *Pedro de Urdemalas*», en *Cervantes: Su obra y su mundo. Actas del I Congreso internacional sobre Cervantes*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, p. 240; Augustin Redondo, «Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento: de *Pedro de Urdemalas* al *Viaje de Turquía* y al *Lazarillo de Tormes*», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, vol. 1, pp. 65-88; Alfred Rodríguez y Frederike Schlumbom, «Ginés de Pasamonte / Ginesillo de Parapilla / maese Pedro: la barroca transformación del pícaro», *Romanische Forschungen*, 102.4 (1990), pp. 438-442; Ángel Estévez, «La (re)escritura cervantina de *Pedro de Urdemalas*», *Cervantes*, 15.1 (1995), pp. 89-90; Núñez Rivera, «Metamorfosis cervantinas de la picaresca: novela y teatro», cit.

ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid / Barcelona, RAE / Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2013.

ARIAS CAREAGA, Raquel, «*Pedro de Urdemalas*: otro ejemplo de libertad cervantina», *Annali di Ca' Foscari*, 31.1-2 (1992), pp. 43-59.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos», *Nueva Revista Filología Hispánica*, 11.1 (1957), pp. 11-35.

— «Cervantes entre pícaros», *Nueva Revista Filología Hispánica*, 38.2 (1990), pp. 591-603.

BAQUERO GOYANES, Mariano, «El entremés y la novela picaresca», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal, VI*, Madrid, Patronato Marcelino Menéndez Pelayo, 1956, pp. 215-246.

— «Comedia y novela en el siglo XVII», en *Serta Philológica F. Lázaro Carreter*, ed. Emilio Alarcos Llorach, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 13-29.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11.3-4 (1957), pp. 313-342.

CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966.

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *Aventuras del bachiller Trapaza*, ed. Jacques Joset, Madrid, Cátedra, 1986.

— *Teresa de Manzanares. La garduña de Sevilla*, ed. Fernando Rodríguez Mansilla, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012.

CLOSE, Anthony J., «The Legacy of *Don Quijote* and the Picaresque Novel», en *The Cambridge Companion to the Spanish Novel: From 1600 to the Present*, ed. Harriet Turner y Adelaida López de Martínez, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 15-30.

COTARELO VALLEDOR, Armando, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.

DUNN, Peter N., «Cervantes De/Re-Constructs the Picaresque», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2.2 (1982), pp. 109-131.

ESCUDERO, Juan M., «El gracioso trágico calderoniano: un caso de multiplicidad», en *Otro Calderón: Homenaje a Maria Teresa Cattaneo*, ed. Alessandro Cassol y Juan M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 3 (2010), pp. 115-135.

ESTÉVEZ, Ángel, «La (re)escritura cervantina de *Pedro de Urdemalas*», *Cervantes*, 15.1 (1995), pp. 82-93.

FERNÁNDEZ-MORERA, Darío, «Algunos aspectos del universo cervantino en la comedia *Pedro de Urdemalas*», en *Cervantes: Su obra y su*

mundo. Actas del I Congreso internacional sobre Cervantes, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 239-242.

FORCIONE, Alban K., «The Triumph of Proteus: Pedro de Urdemalas», en *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton, Princeton University Press, 1970, pp. 319-337.

GARRIDO ARDILA, Juan Antonio, *El género picaresco en la crítica literaria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

GASTA, Chad M., «The Picaresque Accoding to Cervantes», *Philological Quarterly*, 89.1 (2010), pp. 31-53.

GUILLÉN, Claudio, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco», en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, 197-211. [Originalmente en: *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, vol. 1, pp. 221-231.]

JOLY, Monique, «Cervantes y la picaresca de Mateo Alemán: hacia una revisión del problema», en *La invención de la novela*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 269-276.

Lazarillo de Tormes, ed. Francisco Rico, Madrid / Barcelona, RAE / Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011.

MADROÑAL, Abraham, «Entre Cervantes y Lope: Toledo, hacia 1604», *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), pp. 300-332. [En red.]

MARIGNO, Emmanuel, «El concepto de "picaresca dramatúrgica" y la prefiguración de un teatro de lo absurdo», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, ed. M.ª Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. 2, pp. 993-1004.

MONTERO REGUERA, José, «Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 39 (1999), pp. 313-336.

MÜLLER BOCHAT, Eberhard, «Las ideas de Cervantes sobre el teatro y su síntesis en *Pedro de Urdemalas*», *Arbor*, 119.467-468 (1984), pp. 81-92.

MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «La novela de Cervantes y las primeras novelas picarescas», *Revista de Filología Española*, 93.1 (2013), pp. 103-132.

NAGY, Edward (ed.), *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*, Nueva York, Las Americas, 1965.

NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Don Quijote, Pasamonte y la picaresca de soslayo», *Lecturas del Quijote*, *Philologia Hispalensis*, 18.2 (2004) [2006], pp. 93-105.

— «Metamorfosis cervantinas de la picaresca: novela y teatro», *XXIV Coloquio Cervantino Internacional*, Fundación Cervantina de México/ Museo Iconográfico del *Quijote*, Guanajuato, México, 11-15 de noviembre, 2013, en prensa.

«Don Quijote, Pasamonte y la picaresca de soslayo», *Lecturas del Quijote*, *Philologia Hispalensis*, 18/2 (2004) [2006], pp. 93-105.

OLEZA, Joan, «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en *Comedias y comediantes*, ed. Manuel Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 165-188.

PORTERA, Juan, «El gracioso pícaro en Calderón», en *La picaresca: orígenes, textos y estructura. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, coord. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1979, pp. 841-847.

PROFETI, Maria Grazia, «Cervantes, Lope y el teatro áureo», *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), pp. 552-567. [En red.]

QUEVEDO, Francisco de, *La vida del Buscón*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, Madrid / Barcelona, RAE / Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011.

REDONDO, Augustin, «Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento: de *Pedro de Urdemalas* al *Viaje de Turquía* y al *Lazarillo de Tormes*», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, vol. 1, pp. 65-88.

REY HAZAS, Antonio, «*Pedro de Urdemalas*: vida y literatura», *Torre de los Lujanes*, 27 (1994), pp. 197-210.

— «Cervantes y el teatro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 20 (2005a), pp. 21-96.

— «Claves dramáticas: grandeza y frustración de un teatro en libertad», en *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005b, pp. 295-317.

RICO, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, ed. corregida y aumentada, Barcelona, Seix Barral, 1989.

RODRÍGUEZ, Alfred, y Frederike SCHLUMBOM, «Ginés de Pasamonte / Ginesillo de Parapilla / maese Pedro: la barroca transformación del pícaro», *Romanische Forschungen*, 102.4 (1990), pp. 438-442.

RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, *Estudios sobre el género picaresco*, Roma, Nuova Cultura, 2011. [Además de la edición del texto, se reproduce aquí «Para la edición de La *vida del pícaro* (1601)», en *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*, ed. Patrizia Botta, Modena, Mucchi Editore, 2005, pp. 459-466.

SÁEZ, Adrián J., «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117 (2013), pp. 159-176.

— «De soldados, putas y sífilis: modelos y géneros literarios en torno al alférez Campuzano en *El casamiento engañoso*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2014.

— «Elementos religiosos en *Pedro de Urdemalas*», *e-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, en prensa a.

— «Entre novela y teatro: la red intertextual de *Pedro de Urdemalas*», en prensa b.

SANZ, Omar, «La materia picaresca en el teatro de Lope de Vega: el caso de *El amante agradecido*», *Anuario Lope de Vega*, 16 (2010), pp. 155-180.

SÁNCHEZ, Alberto, «Ambientes picarescos en el teatro de Cervantes», en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1981, pp. 663-681.

— «Los rufianes en el teatro de Cervantes», en *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*, ed. Víctor García de la Concha, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 597-616.

SOBEJANO, Gonzalo, «Lope de Vega ante la picaresca», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia, 25-30 de agosto de 1980)*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 987-995.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «Peregrinos y pícaros en los autos de Calderón», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster, 20-24 de julio de 1999)*, coord. Christoph Strosetzki, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 1243-1253.

SURTZ, Ronald E., «Cervantes' *Pedro de Urdemalas*: The Trickster as Dramatist», *Romanische Forschungen*, 92 (1980), pp. 118-125.

TALENS, Jenaro, y Nicholas SPADACCINI (ed.), *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, Madrid, Cátedra, 1986.

TIMONEDA, Juan, *Los Menennos*, ed. Manuel V. Diago, *Lemir*, 2000, en red.

URZÁIZ, Héctor, «La quijotización del teatro, la teatralidad de *Don Quijote*», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglo de Oro: Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (julio 2005, Almagro)*, ed. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 2007, pp. 469-480.

VAIOPOULOS, Katerina, *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

VALBUENA PRAT, Ángel (ed.), M. de Cervantes, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1943, vol. 2.

VÁZQUEZ MELIO, María, «Una tupida red de engaños: las comedias de pícaros de Lope de Vega», en *«Festina lente». Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, ed. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013, pp. 481-492. [En red.]

YNDURÁIN, Domingo, «Rinconete y Cortadillo: de entremés a novela», *Boletín de la Real Academia Española*, 46 (1966), pp. 320-333.

ZIMIC, Stanislav, «Sobre la clasificación de las comedias de Cervantes», *Acta Neophilológica*, 14 (1981), pp. 63-83.

FERNANDO DE ROJAS Y LA CALIDAD LITERARIA DEL PLANTO DE PLEBERIO

José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo
IES Jorge Santayana y UNED (Ávila)

DISTINTOS ACERCAMIENTOS AL PLANTO DE PLEBERIO

Sobre el planto de Pleberio existe una bibliografía muy amplia. Se han estudiado sus fuentes, sus relaciones con otros plantos, sus recursos retóricos; se ha analizado su función en la obra, su sentido; se ha debatido sobre si Pleberio es portavoz de Rojas o no...[1]

Entre todos estos estudios, me parecen muy destacables las páginas que dedica al planto José Guillermo García-Valdecasas en su fundamental libro sobre *La Celestina*[2]. Para este crítico, el planto de Pleberio es una pieza muy mediocre desde el punto de vista literario.

Este severo juicio cuenta con antecedentes. El primero es bien ilustre: ya en el siglo XVI Juan de Valdés expresó su preferencia por el primer autor de *La Celestina* frente al segundo, quien, lógicamente, es el autor del planto[3]. Otro antecedente es el destacado crítico Keith Whinnon, para quien Rojas elaboró retóricamente un complejo de *topoi* que resulta

[1] Una amplia relación de estos estudios puede encontrarse en Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Real Academia Española, 2011, pp. 447 (nota 166), 485-486 (notas 254-255) y 947. En nuestro trabajo nos vamos a referir especialmente a los siguientes: Dunn, Peter N., "Pleberio's world", *PMLA* 91 (1976), pp. 406-419; Ramajo Caño, Antonio, "Tópicos funerarios en el discurso de Melibea (acto XX) y en el planto de Pleberio (con una nota ciceroniana)", *Voz y Letra*, 11 (2000), pp. 21-36; Saguar García, Amaranta, "Diego de San Pedro en *Celestina*: más allá de *Cárcel de amor*", *Dicenda*, 30 (número especial 2012), pp. 127-139; Salvador Martínez, H., "Cota y Rojas: contribución al estudio de las fuentes y la autoría de *La Celestina*", *Hispanic Rewiew* XLVIII (1980), pp. 37-55, y Vicente, Luis Miguel, "El lamento de Pleberio: contraste y parecido con dos lamentos en Cárcel de amor", *Celestinesca* 12-1 (1988), pp. 35-43.

[2] García-Valdecasas, José Guillermo, *La adulteración de "La Celestina"*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 213-222.

[3] Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, en *Obras completas*, Madrid, Fundación Juan Antonio de Castro, 1997, I, 151-266, p. 258.

inapropiado como final de la obra[4]. Otros críticos ven desaciertos parciales, si bien acaban aprobando el planto en su conjunto[5].

La diferencia en el acercamiento al planto que hace García-Valdecasas y el que hacen otros críticos se relaciona con su distinta visión de la autoría. Para García-Valdecasas el genio creador de *Celestina* es anónimo, y habría escrito los actos I-XIV. Rojas, en su primer contacto con la obra anónima, añadiría los actos XV-XVI (versión *Comedia*)[6]. En opinión de García-Valdecasas, salta a la vista la diferencia abismal entre un genio que escribe tantos pasajes inolvidables y el joven estudiante sin talento literario que concluyó la obra con dos largos y desacertados discursos, el de Melibea en el acto XV y el de Pleberio en el XVI[7]. En una línea semejante, Sánchez y Prieto, aunque no entran a valorar la calidad literaria

[4] Whinnon, Keith, "Interpreting *La Celestina*: The motives and the personallity of Fernando de Rojas", en *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in honour of P. E. Russell*, ed. Hodcroft F. W. *et alii*, Oxford, Society for the Study of Mediaeval Languages and Literatures, 1981, pp. 53-68.

[5] Por ejemplo, Carlos Mota señala: "Hoy se tiende a ver el lamento de Pleberio – como el adiós a la vida de Melibea en el auto XX- demasiado trufado de erudición: no estamos acostumbrados a que tal pueda ser una forma de enaltecer un discurso. Más importante, y situado en otro orden de cosas, es que vacilamos también ante las claves éticas en que ese lamento se entona: nos parece que hay en él tal vez demasiada expresión de dolor por la ruina de unos cálculos puramente materiales y crematísticos: que en él se ostenta en demasía el desengaño ante cosas obvias" (p. 487). Pero concluye que "el mensaje de Pleberio está traspasado de seriedad dramática", y que "este pasaje queda bien justificado en la maquinaria literaria de la obra". Fernando de Rojas, *La Celestina*, cit., p. 488.

[6] Defienden concepciones parecidas, desde hace mucho tiempo, Fernando Cantalapiedra y Sánchez y Prieto, aunque cada uno con sus matices. Otros autores, como Josehp Snow, José Luis Canet o Devid Paolini, también aceptan la posibilidad de que el papel de Rojas sea bastante menos importante del que tradicionalmente se le suele atribuir. Paolini, por ejemplo, ha dedicado dos importantísimos artículos a la situación de la comedia terenciana y humanística en España en la época de Rojas, situación que hace muy difícil aceptar la autoría de Rojas para la *Comedia de Calisto y Melibea*.

[7] Según esta hipótesis, más tarde, pero todavía antes de imprimir la *Comedia*, Rojas interpolaría muchos pasajes en los actos I-XIV, dañando la obra original. Estos añadidos disimulan la gran diferencia que hay entre los actos I-XIV del anónimo y los actos XV-XVI de Rojas. Unos años después el mismo Rojas añadió el *Tratado de Centurio* y otras muchas interpolaciones, dejando la obra como la suele leer el público en la actualidad; es decir, mucho peor que como estaba antes de sus intervenciones.

del planto, sí señalan su radical diferencia con la materia anterior, con la que, a su juicio, no ajusta en absoluto[8].

Por el contrario, otros críticos parten de la base de que el autor del planto y de casi toda la obra es el mismo (Fernando de Rojas), por lo que no se cuestionan la calidad literaria del planto o encuentran justificación para sus defectos. A lo largo de estas páginas veremos algunos ejemplos de ello. Pero García-Valdecasas no es tan complaciente con estas deficiencias. Con su acostumbrada vehemencia, comenta:

> De Fernando de Rojas, como literato, solo sabemos a ciencia cierta que ha escrito –según él refiere- "el fin que el principio desata" o desenlace de la *Comedia*, su dedicatoria y el acróstico, más el Prólogo de la *Tragicomedia*, sus adiciones y las octavas conclusivas. Todo lo cual es pésimo y hace imposible achacarle una obra como la *Comedia*[9].

En las páginas siguientes pretendo mostrar por qué en mi opinión el dictamen de García-Valdecasas es absolutamente certero. A mi juicio, el planto de Pleberio carece de valor artístico fundamentalmente por tres razones:

1.- Su falta de originalidad y creatividad.

2.- Un estilo deficiente.

3.- Un personaje mal trazado.

Quiero apuntar también que, si esto fuera cierto, el análisis del sentido del planto pasaría a un modesto segundo plano, ya que este texto sería un añadido con un valor para la comprensión de la obra anónima menor del que habitualmente se le atribuye.

FALTA DE ORIGINALIDAD Y CREATIVIDAD

Es cierto que *La Celestina* pertenece a una época en que la originalidad no es un valor tan absoluto como lo pueda ser en la actualidad porque se maneja también, por influencia aristotélica y horaciana, el principio de la *retractatio*; pero eso no quiere decir, ni mucho menos, que la novedad fuera un valor prescindible. El gran éxito de *La Celestina*, precisamente, radicó en la rotunda originalidad de su realismo, de sus escenas, de sus personajes, de su lenguaje..., novedad esta última ponderada por el mismo Rojas: "su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído"[10]. Por tanto, legítimamente se puede cuestionar el planto de Pleberio

[8] Sánchez, Antonio y Remedios Prieto, *Fernando de Rojas y "La Celestina"*, Barcelona, Teide, 1991, p. 95.

[9] García-Valdecasas, cit., p. 173.

[10] Cito por Bernaldo de Quirós, José Antonio, *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia la "Celestina" anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, Manuscritos, 2ª ed. 2011, p. 80.

si en cuanto a originalidad no está a la misma altura que el resto de la obra. Y parece claro que no lo está, debido a que:

1) No es original la idea de acabar *La Celestina* con un planto, puesto que esta idea le vino a Rojas, con toda evidencia, de la lectura de *Cárcel de amor*[11].

2) No es original el desarrollo del planto, ya que el hilo conductor lo constituyen una serie de tópicos frecuentadísimos en la época[12]. Los más evidentes son:

a. Las habituales muestras externas de dolor ("¿Por qué arrancas tus blancos cabellos? ¿Por qué hieres tu honrada cara?", dice Alisa a Pleberio)[13].

b. El deseo de morir ("¡No queramos más vivir! [...] Quejarme he de la muerte, incusarle he su dilación cuanto tiempo me dejare solo después de ti. Fálteme la vida, pues me faltó tu agradable compañía")[14].

c. Invitación a compartir el llanto ("¡Oh gentes que venís a mi dolor, oh amigos y señores, ayudadme a sentir mi pena!")[15].

d. Alteración del orden natural de las muertes ("Más dignos eran mis sesenta años de la sepultura que tus veinte. Turbóse la orden del morir con la tristeza que te aquejaba. [...] Mejor gozara de vosotras la tierra que de aquellos rubios cabellos que presentes veo")[16].

e. Quejas contra la variable Fortuna ("¡Oh fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes!")[17].

f. Quejas contra el mundo, como lugar lleno de trampas ("¡Oh mundo, mundo! [...] ¿Cómo me mandas quedar en ti, conociendo tus falacias,

[11] Puede verse una comparación del lamento de Pleberio y los lamentos de la madre de Leriano en Vicente, Luis Miguel, "El lamento de Pleberio: contraste y parecido con dos lamentos en *Cárcel de amor*", *Celestinesca* 12-1 (1988), pp. 35-43.

[12] Cfr. Ramajo Caño, Antonio, "Tópicos funerarios en el discurso de Melibea (acto XX) y en el planto de Pleberio (con una nota ciceroniana)", *Voz y Letra*, 11 (2000), pp. 21-36.

[13] Bernaldo de Quirós, José Antonio, *Comedia*... cit., p. 257. Un ejemplo cercano, señalado por Amaranta Saguar, encontramos en la *Pasión trovada*, de Diego de San Pedro: "Su rostro abofeteando,/ sus carnes despedazando,/ entraba la Madalena/ sacando con rabia esquiva/ sus cabellos a manojos". Saguar García, Amaranta, "Diego de San Pedro en *Celestina*: más allá de *Cárcel de amor*", *Dicenda, 30* (número especial 2012), pp. 127-139.

[14] Bernaldo de Quirós, José Antonio, *Comedia*... cit., p. 257.

[15] *Ibidem*, p. 257.

[16] *Ibidem*, p. 257.

[17] *Ibidem*, p. 258.

tus lazos, tus cadenas y redes, con que pescas nuestras flacas voluntades?")[18].

g. El mundo como una feria ("por triste experiencia lo contaré, como a quien las ventas y compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron")[19].

h. *Ubi sunt?* ("¿A dó me pones mi hija?")[20].

i. Lo mejor es no haber nacido ("Del mundo me quejo porque en sí me crió; porque, no me dando vida, no engendrara en él a Melibea; no nacida, no amara; no amando, cesara mi quejosa y desconsolada postrimería")[21].

j. El mundo como valle de lágrimas ("¿Por qué me dejaste triste y solo *in hac lachrymarum valle*?")[22].

Por supuesto, ninguno de estos tópicos ha pasado desapercibido a la crítica, que los ha detectado desde los orígenes de los estudios celestinescos. Pero se aduce que en el siglo XV el empleo de tópicos es habitual y que no menoscaba la calidad literaria de un texto, como, poe ejemplo, demuestran perfectamente las *Coplas* de Jorge Manrique[23]. A esto se puede añadir el juicio de Luis Miguel Vicente, quien destaca la originalidad del planto al haber suprimido dos de los tópicos más comunes: el elogio del difunto y el hallazgo de consuelo, que en el caso de Pleberio son imposibles por el mal comportamiento de Melibea[24].

Ciertamente, se pueden emplear tópicos y crear una obra de arte; pero para ello hace falta acertar con el lenguaje y con el tono, cosa que no logra Rojas, como veremos.

3) Dos tercios de la materia del planto es cita literal o adaptación de textos ajenos.

Las citas literales son sobre todo traducciones de Petrarca[25]. Es cierto que esta práctica no es novedad en la *Comedia*, puesto que también una buena parte de la materia de los actos I-XIV son traducciones, casi siempre de sentencias de Aristóteles, Petrarca y Séneca, intercaladas por Rojas dentro

[18] *Ibidem*, p. 258.
[19] *Ibidem*, p. 258.
[20] *Ibidem*, p. 260.
[21] *Ibidem*, p. 262.
[22] *Ibidem*, p. 262.
[23] Cfr. Salinas, Pedro, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1947.
[24] Vicente, Luis M., art. cit.
[25] Cfr. el apéndice que se incluye al final de este trabajo.

del texto del autor original[26]. Se puede justificar esta acumulación de sentencias alegando la alta estima en que las tenían algunos lectores del siglo XVI[27], pero otra cosa es atribuirles valor literario. Lo que hace de *Celestina* una obra magistral no es la traducción e interpolación de sentencias (cosa que podría hacer cualquiera), sino la impactante creación de unos caracteres únicos y el empleo creativo del lenguaje.

En cuanto a las citas no literales en el planto, se trata de préstamos, modificados en mayor o menor medida, que proceden especialmente de la poesía de los cancioneros castellanos del siglo XV. Las huellas más evidentes proceden de Juan de Mena, Cota (*Diálogo del amor y un viejo*), Diego de San Pedro (*Cárcel de amor* y *Pasión trovada*) y el anónimo *Diálogo del viejo, el amor y la hermosa.* Algunas veces el mismo pasaje original ha dejado huella en distintos lugares del planto[28].

La mayor parte del planto de Pleberio, por tanto, es traslado o adaptación de textos ajenos, ensartados siguiendo el hilo de una decena, como mínimo, de tópicos. Esto plantea el problema de cómo analizar su coherencia interna, su relación con el resto de la obra o incluso el sentido mismo del planto. Si, por ejemplo, Pleberio traduce a Petrarca cuando opina que el mundo es "un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras", ¿qué valoración se puede hacer de estas palabras?

Al mismo tiempo, la abundancia de material traducido también nos pone frente a la cuestión de la calidad literaria del texto. ¿Hasta qué punto tiene valor literario la traducción de textos ajenos? Es un amplio campo para la discusión. Por ejemplo, en un reciente artículo, Amaranta Saguar tiene el gran mérito de descubrir una fuente nueva para los dos actos finales de *Celestina*: la *Pasión trovada* y *Las siete angustias de Nuestra Señora* (poema derivado del anterior), de Diego de San Pedro. En su opinión, Rojas, al tomar textos simultáneamente de varias obras del

[26] La hipótesis de que es Rojas quien intercala las sentencias dentro del texto original no cuenta con respaldo documental; pero un convincente argumento a su favor son los evidentes daños que las interpolaciones causan al texto original, como he intentado mostrar en otros trabajos. Cfr. Bernaldo de Quirós, José Antonio, "Efectos provocados por las adiciones primeras en la *Comedia de Calisto y Melibea*. Una clasificación", *Etiópicas* 8 (2012), pp. 172-199.

[27] Un ejemplo es el anónimo autor de *Celestina comentada.* Cfr. Fernández, Enrique, "Una forma no lineal de leer *Celestina*: el compendio de *sententiae* como mapa textual", *Celestinesca* 21 (1997), pp. 31-47.

[28] En el anexo final pueden verse las fuentes identificadas con más seguridad hasta el momento, casi todas conocidas gracias a *Celestina comentada*, Menéndez Pelayo, Cejador, Castro Guisasola, Deyermond y Salvador Martínez.

mismo autor (las dos citadas más *Cárcel de amor*), "demuestra una gran sofisticación en el tratamiento de las fuentes"[29]. Personalmente, me inclinaría más bien por condenar el abuso del plagio por parte del joven bachiller.

Obsérvese, de paso, que la fuente señalada por Saguar afecta solo a los dos últimos actos, es decir, justo los que, según García-Valdecasas, añadió Rojas en su primera intervención; pero la autora no menciona este hecho.

ESTILO DEFICIENTE

El primer autor logró un maravilloso equilibrio entre el realismo lingüístico y la estilización, como se comprueba constantemente en los actos I-XIV. Esto no se percibe en el planto, que emplea una prosa mucho más retórica[30].

Uno de los rasgos deficientes del estilo del planto es la adjetivación, explicativa y antepuesta: *amada heredera, desconsolada vejez, cruel ira, mudables ondas, florida planta, triste experiencia, engañosa feria,* etc.[31] Este es un rasgo característico de escritores primerizos (como Rojas), que creen que hacer literatura consiste principalmente en alejarse por medio de adornos de la espontaneidad y del lenguaje común.

Se puede argüir, para justificar este defecto en el planto, que es una práctica corriente en la época; pero eso no puede ser una justificación para un presunto genio de la literatura. También es práctica corriente en la época de *El Lazarillo* y en la de *El Quijote*, pero no la encontraremos en estas obras. Ni tampoco la encontramos en las páginas del primer autor de *Celestina*.

Además de la adjetivación, en el planto abundan otras muestras de retoricismo[32]. Veamos algunos ejemplos, sin intención de hacer un análisis exhaustivo:

[29] Saguar García, art. cit., p. 137.

[30] Puede haber quien opine que esta prosa es artística, como el retórico Miguel de Salinas, en el siglo XVI, que alababa este estilo. Cfr. Taylor, Barry, "Reading *Celestina* in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", en *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía". Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, ed. Devid Paolini, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, pp. 317-324.

[31] Bernaldo de Quirós, José Antonio, *Comedia…* cit., p. 258.

[32] Para un estudio detallado del estilo de *La Celestina*, cfr. Fraker, Charles E, *"Celestina", genre and rhetoric*, Londres, Támesis Books, 1990. En mi opinión, los estudios lingüísticos de *La Celestina* aportan poco si no diferencian los textos

a) Amplitud del período sintáctico (frecuentemente sirviéndose de anáforas y paralelismos):

> Pues agora, sin temor, como quien no tiene qué perder, como aquél a quien tu compañía es ya enojosa, como caminante pobre que sin temor de los crueles salteadores va cantando en alta voz[33].
>
> Que si aquella severidad y paciencia de Paulo Emilio me viniere a consolar con pérdida de dos hijos, muertos en siete días, diciendo que su animosidad obró que consolase él al pueblo romano y no el pueblo a él, no me satisface, que otros dos le quedaban dados en adobción[34].

b) Reiteraciones (de términos, ideas, períodos sintácticos).

> Quejarme he de la muerte, incusarle he su dilación[35].
>
> ¿Por qué no ejecutaste tu cruel ira, tus mudables ondas, en aquello que a ti es subjeto?[36]
>
> ¿Por qué no destruiste mi patrimonio, por qué no quemaste mi morada, por qué no asolaste mis grandes heredamientos?[37]

c) Derivación y poliptoton.

> Muchos mucho de ti dijeron[38].
>
> Muchos te dejaron con temor de tu arrebatado dejar.[39]
>
> Corremos por los prados de tus viciosos vicios[40].
>
> ¿Quién acompañará mi desacompañada morada? [41]

d) Antítesis.

> En la recia y robusta edad que no en flaca postremería[42].
>
> Triste la mocedad con vejez alegre[43].
>
> Dulce nombre te dieron; amargos hechos haces[44].
>
> Alegra tu sonido; entristece tu trato[45].
>
> Enemigo de amigos, amigo de enemigos.[46]

---

del primer autor y las presuntas interpolaciones de Rojas, ya que de lo contrario presentan mezclados los rasgos de ambos.

[33] Bernaldo de Quirós, José Antonio, *Comedia…* cit., p. 258.
[34] *Ibidem*, p. 259.
[35] *Ibidem*, p. 257.
[36] *Ibidem*, p. 258.
[37] *Ibidem*, p. 258.
[38] *Ibidem*, p. 258.
[39] *Ibidem*, p. 259.
[40] *Ibidem*, p. 259.
[41] *Ibidem*, p. 260.
[42] *Ibidem*, p. 258.
[43] *Ibidem*, p. 258.
[44] *Ibidem*, p. 261.
[45] *Ibidem*, p. 261.
[46] *Ibidem*, p. 261.

f) Concatenaciones.

> Si amor fueses, amarías a tus sirvientes. Si los amases, no les darías pena. Si alegres viviesen, no se matarían, como agora mi amada hija[47].
>
> Del mundo me quejo porque en sí me crió; porque, no me dando vida, no engendrara en él a Melibea; no nacida, no amara; no amando, cesara mi quejosa y desconsolada postrimería[48].

Toda esta retórica, en un personaje que está desgarrado por el dolor, es un error artístico. Sencillamente porque no brota del corazón, sino de la mente. Muestra a un personaje que declama ante un auditorio, real o imaginario, a una figura de cartón piedra. No es el lenguaje de un personaje realmente trágico.

Comparemos con el lenguaje de los personajes creados por el primer autor. Veamos, en ejemplos espigados a lo largo de toda la obra, cómo hablan cuando se sienten impulsados por alguna emoción[49]:

> CELESTINA (acto I): ¡Pues fuego malo te queme, que tan puta vieja era tu madre como yo! ¿Por qué me persigues, Pármeno? ¡Él es, él es, por los sanctos de Dios! Allégate a mí, ven acá, que mil azotes y puñadas te di en este mundo, y otros tantos besos. ¿Acuérdaste cuando dormías a mis pies, loquito?
>
> ---
>
> PÁRMENO (acto II): ¡Mas nunca sea! ¡Allá irás con el diablo! A estos locos decildes lo que les cumple; no os podrán ver. ¡Oh desdichado de mí, por ser leal padezco mal!
>
> ---
>
> ALISA (acto IV): ¡Ji, ji, ji! ¡Mala landre te mate si de risa puedo estar, viendo el desamor que debes de tener a esa vieja, que su nombre has vergüenza nombrar! Ya me voy recordando della. ¡Una buena pieza! No me digas más: algo me verná a pedir. Di que suba.
>
> ---
>
> MELIBEA (acto IV): ¿Qué siente ese perdido, que con tanta pasión vienes? ¡De locura será su mal! ¿Qué te parece, si me hallaras sin sospecha dese loco? ¡Con qué palabras me entrabas!
>
> ---
>
> CALISTO (acto VI): ¡De qué gana va el diablo! No hay, cierto, tan mal servido hombre como yo, manteniendo mozos adevinos, rezongadores, enemigos de mi bien. ¿Qué vas, bellaco, rezando? Envidioso, ¿qué dices, que no te entiendo?
>
> ---

[47] *Ibidem*, p. 261.
[48] *Ibidem*, p. 262.
[49] Bernaldo de Quirós, José Antonio, *Comedia…*, cit., pp. 114, 129, 140, 147, 166, 199, 239, 242, respectivamente.

> ELICIA (acto IX): ¡Apártateme allá, desabrido, enojoso! ¡Mal provecho te haga lo que comes! Tal comida me has dado. Por mi alma, revesar quiero cuanto tengo en el cuerpo, de asco de oírte llamar aquélla gentil. ¡Mirad quién gentil! ¡Jesú, Jesú! ¡Y qué hastío y enojo es ver tu poca vergüenza!
>
> ---
>
> SEMPRONIO (acto XII): ¡Déjate comigo de razones! A perro viejo no cuz cuz. Danos las dos partes por cuenta de cuanto de Calisto has recebido. No quieras que se descubra quién tú eres. A los otros, a los otros con esos halagos, vieja.
>
> ---
>
> TRISTÁN (acto XIII): Desgreñado viene el bellaco. En alguna taberna se debe haber revolcado, y si mi amo le cae en el rastro, mandarle ha dar dos mil palos. Que, aunque es algo loco, la pena le hará cuerdo. ¡Parece que viene llorando! ¿Qué es esto, Sosia? ¿Por qué lloras? ¿De dó vienes?

Hay expresividad, palabras que brotan del corazón de forma natural; no largos períodos, ni adjetivos ornamentales, ni retórica artificial. Este es el lenguaje del verdadero autor de la *Comedia*, no el de Fernando de Rojas. Como ha señalado acertadamente García-Valdecasas: "ambas prosas no se parecen en nada. Delatan dos mentalidades diferentes y aun opuestas"[50].

UN PERSONAJE MAL TRAZADO

Pleberio es un personaje literariamente mal trazado porque no refleja con verosimilitud el dolor que sufre una persona real enfrentada a la tragedia. A mi juicio, las causas de esto, además de su artificial lenguaje, son principalmente tres: a) un planteamiento general equivocado, b) exhibición de erudición en lugar de sentimiento; c) afirmaciones sin coherencia ni fundamento.

a) Un planteamiento general equivocado.

- La construcción general del planto es un discurso teórico e intelectual sobre las propiedades de entes abstractos: fortuna, mundo y amor. Es, salvo en algún brevísimo destello[51], pura declamación impersonal, como demuestra el hecho de que la propia hija muerta desaparece del planto en largos fragmentos.
- Hay un alejamiento antinatural entre Pleberio y el cadáver de Melibea. Alejamiento físico, marcado por los deícticos ("ves allí a la que tú pariste y yo engendré, hecha pedazos", "aquellos rubios cabellos que presentes veo", "Dejárasme aquella florida planta en quien tú poder

[50] García-Valdecasas, cit., p. 314.

[51] Por ejemplo, "¿Qué haré cuando entre en tu cámara y retraimiento y la halle sola? ¿Qué haré de que no respondas si te llamo?" Se trata de preguntas tópicas, pero, por lo menos, tratadas de forma personal.

no tenías"); y alejamiento temporal, provocado por el empleo del pretérito perfecto simple ("mi Melibea mató a sí misma de su voluntad a mis ojos", "mi triste hija quiso tomar la misma muerte por seguirle"). Desde el punto de vista artístico, no parece justificado el empleo de este tiempo verbal por parte de un personaje que acaba de vivir una horrible tragedia, la cual aún sigue presente ante él.

Podría pensarse que Rojas, voluntariamente, ha dejado de lado el verismo porque la función del planto es presentar el mensaje final de la obra (sea cual sea); pero esto no puede salvarlo desde el punto de vista literario: un final tan antirrealista es un error artístico en una obra que tiene como una de sus señas de identidad el realismo más descarnado.

b) Exhibición de erudición en lugar de sentimiento.

- Es desacertada, y alejada de un sentimiento humano real, la búsqueda intelectual de consuelo que emprende Pleberio. Partiendo del artificioso principio de que "es alivio a los míseros como yo tener compañeros en la pena", busca en su memoria si hay otros hombres que han tenido el mismo dolor que él, y razona con mucho detalle y seriedad sobre si perdieron más Paulo Emilio, Pericles, Jenofonte, David o él. Cuando exclama "¡qué solo estoy!" se refiere a esto, no a la pérdida de su hija:

> [Oh, mundo,] haces mal a todos por que ningún triste se halle solo en ninguna adversidad, diciendo que es alivio a los míseros como yo tener compañeros en la pena. Pues, desconsolado viejo, ¡qué solo estoy! Yo fui lastimado sin haber igual compañero de semejante dolor; aunque más en mi fatigada memoria revuelvo presentes y pasados. Que si aquella severidad y paciencia de Paulo Emilio me viniere a consolar con pérdida de dos hijos…

- También parece alejado de todo calor humano el pasaje dedicado a ponderar la fuerza del amor, ya que, en lugar de focalizar en el caso de su hija, Pleberio cita ejemplos de historias desgraciadas de amantes.

Se pueden explicar estos alardes de erudición considerándolos una marca de época: los escritores están descubriendo con entusiasmo el mundo clásico y aprovechan cualquier ocasión para hacer referencias a él. Pero esto, aparte de no ser norma general, no excusa que las referencias cultas sean defectos desde el punto de vista artístico. Comparemos con pasajes de la *Comedia* como la visita de Celestina y Pármeno a casa de Areúsa, o el asesinato de Celestina. Son magistrales desde todos los puntos de vista, y entre otras cosas porque carecen de exhibición de erudición. Es claro que el antiguo autor no compartía el

criterio de Rojas y algunos contemporáneos en lo que se refiere a injerir erudición para ennoblecer un texto.

c) Afirmaciones sin coherencia ni fundamento.

Hay en el planto despropósitos que denotan falta de sentido artístico. Veamos algunos casos:

- Afirma Pleberio que Lucrecia le ha dado detalles sobre las causas del suicidio de Melibea: "La causa supe della; más la he sabido por extenso desta su triste sirvienta"[52]. No parece muy creíble que el personaje tenga necesidad de preguntar más detalles a la criada, ante el cadáver de su hija, después de que esta ha dedicado tres páginas completas a explicarle todo[53].

- Pleberio apela a un auditorio de gentes que se congregan ante él para oír su planto: "¡Oh gentes que venís a mi dolor, oh amigos y señores, ayudadme a sentir mi pena!" Este auditorio es inverosímil, ya que estamos en plena noche y todo ha sido una tragedia familiar privada. Podrían congregarse los criados de la casa, pero no "amigos y señores". Probablemente el despropósito se debe a que los plantos en los que se basa Rojas (muy especialmente el planto final de *Cárcel de amor*) se hacen en público.

- El anciano dirige después una serie de reproches al *mundo*. Según dice, va a contar ahora lo que es el mundo, después de haber callado durante largos años para no encender su ira:

> Muchos mucho de ti dijeron, muchos en tus cualidades metieron la mano, a diversas cosas por oídas te compararon; yo por triste experiencia lo contaré, como a quien las ventas y compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron, como aquel que mucho ha hasta agora callado tus falsas propiedades, por no encender con odio tu ira, por que no me secases sin tiempo esta flor que este día echaste de tu poder.

Esto tiene poco sentido. El *mundo* es un ente tan abstracto que, aun personificado por medio del apóstrofe, resulta inverosímil dirigirse a él en tales términos. Tampoco parece tener mucho sentido afirmar

[52] Bernaldo de Quirós, José Antonio, *Comedia…* cit., p. 257.

[53] De paso comentaré que esta técnica dramática es completamente opuesta a la del primer autor: entre el suicidio y el planto hay un paréntesis en la representación, en el cual ocurren cosas que no vemos. Esta falta de concepción teatral es propia de la parte redactada por Rojas. Cfr. García-Valdecasas, cit., p. 247 y José Antonio Bernaldo de Quirós, "*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría", *Lemir* 13 (2009), pp. 97-108.

que durante años no se ha contado "la verdad sobre el mundo" para no atraer su venganza.
- Una afirmación posterior entra en contradicción con el resto del planto: "y yo no lloro, triste, a ella muerta, pero la causa desastrada de su morir". Si tomamos literalmente esta frase, todo el planto se viene abajo, ya que significa que Pleberio no lamenta que Melibea haya perdido la vida, sino que solo lamenta su muerte deshonrosa[54].
- Algo después Pleberio hace referencia a Celestina: "La falsa alcahueta Celestina murió a manos de los más fieles compañeros que ella para su servicio emponzoñado jamás halló". Pero ¿qué sabe Pleberio de la vida de Celestina y sus relaciones con los criados para poder decir que son "los más fieles compañeros... que jamás halló"? Seguramente nada. Es solo una nueva falta de verosimilitud. Llevado por el deleite de la retórica (adjetivos, hipérbole, verbo pospuesto), Rojas hace hablar a Pleberio sin sentido.

Algunos estudiosos consideran que la situación anímica en que se encuentra Pleberio dota al personaje de verosimilitud y justifica su discurso: está tan turbado que no sabe muy bien lo que dice y lo que hace[55]. Pero esta manera de verlo no da una explicación suficiente a tantos defectos como tiene el planto. Por el contrario, sí es satisfactoria la explicación de García-Valdecasas: los defectos se deben a que el autor del planto (Rojas) no es buen escritor. No encontramos en el planto al antiguo autor: ni la radical originalidad,

[54] Supongamos que significa que el dolor por la muerte de su hija (que sí siente aunque aquí lo niegue) se acrecienta al pensar en la causa de su muerte. En tal caso esta frase sería solamente una manera poco acertada de expresarse.

[55] Cfr. Fernando de Rojas, *La Celestina*, cit., p. 947: "Otros estudiosos se inclinan a subrayar que las palabras de Pleberio, nutridas de tópicos manidos y dirigidas contra la fortuna, el mundo y el amor –no contra instancias más altas-, no expresan más que la reacción de este concreto personaje, casi inédito hasta aquí (y poco lucido en sus intervenciones), en una situación de abatimiento y confusión en la que muestra no tanto grandeza de ánimo como iluso egoísmo y negligencia para cuanto no sea la procura de riquezas." Es digno de mención que Juan A. Sánchez se refiere de forma semejante al otro añadido de Rojas: el soliloquio de Melibea antes de suicidarse: "Mirado de cerca, el discurso final de Melibea no tiene pies ni cabeza (a causa, quizá, de la "gran turbación") y está lleno de contradicciones, equívocos y declaraciones sin fundamento", cfr. Sánchez Fernández, Juan A., *La tesitura de "La Celestina" (una aproximación)*, Universidad Carolina de Praga, 2012, p. 198.

ni la exactitud expresiva, ni el sentido artístico, ni el acierto al crear caracteres[56].

APÉNDICE: FUENTES DEL PLANTO

Planto de Pleberio	Fuentes literales (negrita) y adaptadas (subrayado).
PLEB. ¡Ay, ay, noble mujer! **Nuestro gozo en el pozo**. Nuestro bien todo es perdido. ¡No queramos más vivir! Y porque **el incogitado dolor te dé más pena** todo junto, sin pensarle, porque más presto vayas al sepulcro, porque no llore yo solo la pérdida dolorida de entramos, ves allí a la que tú pariste y yo engendré, hecha pedazos. La causa supe della; más la he sabido por extenso desta su triste sirvienta. Ayúdame a llorar nuestra llagada postremería. ¡Oh gentes que venís a mi dolor, oh amigos y señores, ayudáme a sentir mi pena! ¡Oh mi hija y mi bien todo! Crueldad sería que viva yo sobre ti. **Más dignos eran mis sesenta años de la sepultura que tus veinte. Turbóse la orden del morir** con la tristeza que te aquejaba. ¡Oh mis canas, salidas para haber pesar! Mejor gozara de vosotras la tierra que de aquellos rubios cabellos que	Refrán. Gravius nocet qodcumque inexpertum accidit[57]. O vos omnes qui transitis per viam attendite et videte si est dolor sicut dolor meus[58]. Más razón había para que conservases los veinte años del hijo mozo que para que dejases los sesenta de la vieja madre[59]. Ordine turbato succedis[60]. En la muerte de Leriano no hay esperanza, y mi tormento con la mía recibirá consuelo[61].

[56] Posiblemente esta es la causa de que Dunn viera, con acierto, que el Pleberio del planto no es el mismo que el Pleberio que ven otros personajes en los actos anteriores. Dunn lo considera un logro del arte de Rojas, pero podría también verse como una consecuencia de que el autor es distinto. Cfr. Dunn, Peter N., "Pleberio's world", *PMLA* 91 (1976), pp. 406-419.
[57] Publilio Siro, *Sentencias*, G, 6.
[58] *Lamentaciones*, I-12.
[59] Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 137.
[60] *Decretales*, III, XXXIX, 6.
[61] Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 137.

presentes veo. Fuertes días me sobran para vivir. Quejarme he de la muerte, incusarle he su dilación cuanto tiempo me dejare solo después de ti. Fálteme la vida, pues me faltó tu agradable compañía. ¡Oh mujer mía! Levántate de sobre ella y, si alguna vida te queda, gástala comigo en tristes gemidos, en quebrantamiento y sospirar.	
Y si por caso tu espíritu reposa con el suyo, si ya has dejado esta vida de dolor, ¿por qué quesiste que lo pase yo todo? En esto tenés ventaja las hembras a los varones, que puede un gran dolor sacaros del mundo sin lo sentir; o a lo menos perdéis el sentido, que es parte de descanso. ¡Oh duro corazón de padre!, ¿cómo no te quiebras de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quién edifiqué torres? ¿Para quién adquirí honras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos? ¡Oh tierra dura!, ¿cómo me sostienes? ¿Adónde hallará abrigo mi desconsolada vejez? ¡Oh fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes!, ¿por qué no ejecutaste tu cruel ira, tus mudables ondas, en aquello que a ti es subjeto? ¿Por qué no destruiste mi patrimonio, por qué no quemaste mi morada, por qué no asolaste mis grandes heredamientos? Dejárasme aquella florida planta en quien tú poder no tenías; diérasme, fortuna flutuosa, triste la mocedad con vejez alegre, no pervertieras la orden. Mejor sufriera persecuciones de tus engaños en la recia y robusta edad	¿Cuál es el duro que, cuando/ este paso está pensando,/ no quiebre su corazón?[62] Extruxisti domum, … insevisti arbores, … misisti… novas merces in maria, … pronum ad te opibus summis atque honoribus atratum iter[63]. ¿Adónde iré, qué haré? … ¿con quién me consolaré?[64]

[62] Diego de San Pedro, *Pasión trovada*, ed. cit., est. 227, vv. 6-9.
[63] Petrarca, *De remediis*, I, 90.
[64] Diego de San Pedro, *Pasión trovada*, ed. cit., est. 212, vv. 1-4.

que no en flaca postremería. ¡Oh vida, de congojas llena, de miserias acompañada! ¡Oh mundo, mundo!	

échasnos de ti por que no te podamos pedir que mantengas tus vanos prometimientos.**Corremos por los prados de tus viciosos vicios, muy descuidados, a rienda suelta; descúbresnos la celada cuando ya no hay lugar de volver**. Muchos te dejaron con temor de tu arrebatado dejar. Bienaventurados se llamarán cuando vean el galardón que a este triste viejo has dado en pago de tan largo servicio. **Quiébrasnos el ojo y úntasnos con consuelos el casco.** Haces mal a todos por que ningún triste se halle solo en ninguna adversidad, diciendo que **es alivio a los míseros como yo tener compañeros en la pena**. Pues, desconsolado viejo, ¡qué solo estoy! Yo fui lastimado sin haber igual compañero de semejante dolor; aunque más en mi fatigada memoria revuelvo presentes y pasados. Que si aquella severidad y paciencia de Paulo Emilio me viniere a consolar con pérdida de dos hijos, muertos en siete días, diciendo que su animosidad obró que consolase él al pueblo romano y no el pueblo a él, no me satisface, que otros dos le quedaban dados en adobción.	No mirando a nuestro daño/ corremos a rienda suelta/ sin parar;/ cuando vemos el engaño/ e queremos dar la vuelta/ no hay lugar[65]. Bien sabes quebrar el ojo/ y después untar el casco[66]. Calamitatum habere socios miseris est solatus[67]. Emilius Paulum vir amplissimus et sue etatis ac patrie summum decus, ex quattuor filiis preclarissime indolis, duos extra familiam in adoptionem aliis dando ipse sibi abstulit, duos reliquos intra septem dierum spatium mors rapuit;… audiente populo romano casum suum tam magnifice consolatus est[68].

[65] Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*, vv. 145-150.
[66] Rodrigo Cota, *Diálogo entre el amor y un viejo*, vv. 368-369.
[67] Sentencia latina muy divulgada.
[68] Petrarca, *Familiares*, II, I, 31.

¿Qué compañía me ternán en mi dolor aquel Pericles, capitán ateniense, ni el fuerte Jenofón, pues sus pérdidas fueron de hijos ausentes de sus tierras? Ni fue mucho no mudar su frente y tenerla serena, y el otro responder al mensajero, que las tristes albricias de la muerte de su hijo le venía a pedir, que no recibiese él pena, que él no sentía pesar. Que todo esto bien diferente es a mi mal. Pues menos podrás decir, mundo lleno de males, que fuimos semejantes en pérdida **aquel Anaxágoras** y yo, que seamos iguales en sentir y que responda yo, muerta mi amada hija, lo que él su único hijo, **que dijo: Como yo fuese mortal, sabía que había de morir el que yo engendraba.** Porque mi Melibea mató a sí misma de su voluntad a mis ojos, con la gran fatiga de amor que la aquejaba; el otro matáronle en muy lícita batalla. ¡Oh incomparable pérdida! ¡Oh lastimado viejo! Que cuanto más busco consuelos, menos razón hallo para me consolar. **Que si el profeta y rey David al hijo que, enfermo, lloraba, muerto no quiso llorar, diciendo que era casi locura llorar lo irrecuperable**, quedábanle otros muchos con que soldase su llaga; y yo no lloro, triste, a ella muerta, pero la causa desastrada de su morir.	Pericles, Atheniensis dux, intra quattuor dies duobus filiis orbatus, non solum non ingemuit, sed nec priorem frontis habitum mutavit… Xenophon, filii morte nuntiata, sacrificium cui tunc intererat, non omisit… ut ostenderet de cuiusquam morte non delendum, nisi turpiter et ignave morientis[69]. Anaxagoras, mortem filii nuntianti, "Nichil", inquit… "ego enim, cum sim mortalis, sciebam ex me genitum esse mortalem"[70]. Propheta idem ex rex filium quem langentem fleverat non flevit extinctum, cogitans quod irrecuperabilia lugere supervacuae dementiae verius quam pietatis est[71].

Agora perderé contigo, mi	Amisisti simul et metus multos

[69] Petrarca, *Familiares*, II, I, 32 y 34.
[70] Petrarca, *Familiares*, II, I, 35.
[71] Petrarca, *De remediis*, II, 48.

desdichada hija, **los miedos y temores que cada día me espavorecían: sola tu muerte es la que a mí me hace seguro de sospecha**. ¿Qué haré cuando entre en tu cámara y retraimiento y la halle sola? ¿Qué haré de que no respondas si te llamo? ¿Quién me podrá cobrir la gran falta que tú me haces? Ninguno perdió lo que yo el día de hoy, aunque algo conforme parecía **la fuerte animosidad de Lambas de Auria, duque de los atenienses, que a su hijo herido con sus brazos desde la nao echó en la mar.** Porque todas estas son muertes que, si roban la vida, es forzado de complir con la fama. Pero ¿quién forzó a mi hija a morir sino la fuerte fuerza de amor? Pues, mundo halaguero, ¿qué remedio das a mi fatigada vejez? ¿Cómo me mandas quedar en ti, conociendo tus falacias, tus lazos, tus cadenas y redes, con que pescas nuestras flacas voluntades? ¿A dó me pones mi hija? ¿Quién acompañará mi desacompañada morada? ¿Quién terná en regalos mis años que caducan? ¡Oh amor, amor, que no	infinitamque materiam sillicitudinum et curarum, quibus ut careres vel tibi vel filio moriendum fuit. Securum patrem sola mors faciat[72]. ¿Adónde iré, qué haré/ hijo, bien de los mortales?/ ¿A quién me querellaré?[73] Fijo mío, ¿qué haré?/ ¿con quien me consolaré?/ ¿a quién quexaré mis males?[74] ¿Cómo no me respondéis?[75] Lambas de Auria, vir acerrimus atque fortissimus, dux Ianuensium… filius illi unicus… proiecit in medios fluctus[76]. Es amor fuerza tan fuerte/ que fuerza toda razón[77]. ¿Qué es el cebo con que engañas/ nuestra mudable afición?/ Que con engañosas mañas/ al tiempo que tú te ensañas/ dejas preso el corazón[78]. ¿Con quien me consolaré?/ ¿a quién quexaré mis males?[79] No creyendo que tenga amor tanto poder de matar a ninguno[80].

[72] Petrarca, *De remediis*, II, 48.
[73] Diego de San Pedro, *Pasión trovada*, ed. cit., est. 212, vv. 1-4.
[74] Diego de San Pedro, *Las siete angustias de Nuestra Señora*, ed. cit., est. 23, vv. 6-8.
[75] Diego de San Pedro, *Pasión trovada*, ed. cit., est. 212, v. 11.
[76] Petrarca, *Familiares*, II, II, 7-9.
[77] Jorge Manrique, *Diciendo qué cosa es amor*, vv. 1-10.
[78] Anónimo, *Diálogo del viejo, el amor y la hermosa*, vv. 6-10.
[79] Diego de San Pedro, *Las siete angustias de Nuestra Señora*, ed. cit., est. 23, vv. 6-8.
[80] Quirós, Canción *A una señora porque se burlaba de los que dicen que se mueren de amores y que están muertos, no creyendo que tenga amor tanto poder de matar a ninguno*, Cancionero general de Hernando del Castillo, Valencia, 1511, f. 206v.

pensé que tenías fuerza ni poder de matar a tus subjetos! Herida fue de ti mi juventud, por medio de tus brasas pasé.	

¿Cómo me soltaste para me dar la paga de la huida en mi vejez? Bien pensé que de tus lazos me había librado cuando los cuarenta años toqué, cuando fui contento con mi conyugal compañera, cuando me vi con el fruto que me cortaste el día de hoy. No pensé que tomabas en los hijos la venganza de los padres. Ni sé si hieres con hierro ni si quemas con fuego. Sana dejas la ropa; lastimas el corazón. **Haces que feo amen y hermoso les parezca.** ¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no te conviene? Si amor fueses, amarías a tus sirvientes. Si los amases, no les darías pena. Si alegres viviesen, no se matarían, como agora mi amada hija. ¿En qué pararon tus sirvientes y sus ministros? La falsa alcahueta Celestina murió a manos de los más fieles compañeros que ella para su servicio enponzoñado jamás halló. Ellos murieron degollados. Calisto, despeñado. Mi triste hija quiso tomar la misma muerte por seguirle. Esto todo causas. Dulce nombre te dieron; amargos hechos haces. No das iguales galardones. **Inicua es la ley que a todos igual no es.**	La edad y la razón/ de ti me habían libertado[81]. Castigo la iniquidad de los padres en los hijos[82]. Dicen que el amor no mata/ ni con hierro ni con palo[83]. Que te comparan al rayo/ porque con sotiles mañas/ nos arrancas las entrañas/ sin horadarnos el sayo[84]. Refrán. Iniquissima vero lex quae non omnibus una est[85].

Alegra tu sonido; entristece tu trato.	

[81] Rodrigo Cota, *Diálogo entre el amor y un viejo,* vv. 5-6.
[82] *Deuteronomio*, XXIV, 16.
[83] Canción tradicional anónima.
[84] Anónimo, *Diálogo del viejo, el amor y la hermosa,* vv. 466-470.
[85] Sentencia latina muy divulgada.

Bienaventurados los que no conociste o de los que no te curaste. Dios te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traídos. Cata que Dios mata los que crió; tú matas los que te siguen. Enemigo de toda razón, a los que menos te sirven das mayores dones, hasta tenerlos metidos en tu congojosa danza. Enemigo de amigos, amigo de enemigos, ¿por qué te riges sin orden ni concierto? Ciego te pintan, pobre y mozo. Pónente un arco en la mano, con que tiras a tiento; más ciegos son tus ministros, que jamás sienten ni veen el desabrido galardón que se saca de tu servicio. Tu fuego es de ardiente rayo que jamás hace señal do llega. La leña que gasta tu llama son almas y vidas de humanas criaturas, las cuales son tantas que de quién comenzar pueda apenas me ocurre. No sólo de cristianos; mas de gentiles y judíos, y todo en pago de buenos servicios. ¿Qué me dirás de aquel Macías de nuestro tiempo, cómo acabó amando, cuyo triste fin tú fuiste la causa?	De los tuyos más de dos/ por colorar su locura/ te pusieron nombre dios[86]. A los menos méritos, más galardones[87]. Tú traidor eres, amor/ de los tuyos enemigo[88]. Siendo mozo, pobre y ciego[89]. Pues los que viven contigo/ ministros son de dolor[90]. Que te comparan al rayo/ porque con sotiles mañas/ nos arrancas las entrañas/ sin horadarnos el sayo[91]. La leña para tus llamas/ no serían vidas ni famas/ de quien sigue tus placeres[92]. Amarás más que Macías/ […] y fenecerán tus días/ en ciega catividad[93].

¿Qué hizo por ti Paris? ¿Qué Elena? ¿Qué hizo Ypermestra? ¿Qué Egisto? Todo el mundo lo sabe. Pues a Sapho, **Ariadna, Leandro,**	Che fecce Paris per costui, che Elena, che Clitennestra e che Egisto, tutto il mondo conosce […]. Di Adriana, di Leandro […] e di più molti non dico[94].

[86] Anónimo, *Diálogo del viejo, el amor y la hermosa*, vv. 231-233.
[87] Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, 115h.
[88] Rodrigo Cota, *Diálogo del amor y un viejo*, vv. 46-47.
[89] Anónimo, *Diálogo del viejo, el amor y la hermosa*, v. 226.
[90] Rodrigo Cota, *Diálogo del amor y un viejo*, vv. 48-49.
[91] Anónimo, *Diálogo del viejo, el amor y la hermosa*, vv. 467-470.
[92] Anónimo, *Diálogo del viejo, el amor y la hermosa*, vv. 238-240.
[93] Rodrigo Cota, *Diálogo del amor y un viejo*, vv. 536-540.
[94] Boccaccio, *Fiammeta*. Cfr. Boccaccio, *Decamerón. La elegía de doña Fiameta*, Madrid, Espasa, 1999, p. 808.

¿qué pago les diste? Hasta David y Salomón no quisiste dejar sin pena. Por tu amistad Sansón pagó lo que mereció, por creerse de quien tú le forzaste a darle fe. **Otros muchos que callo,** porque tengo harto que contar en mi mal. Del mundo me quejo porque en sí me crió; porque, no me dando vida, no engendrara en él a Melibea; no nacida, no amara; no amando, cesara mi quejosa y desconsolada postrimería. ¡Oh mi compañera buena, oh mi hija despedazada! ¿Por qué no quesiste que estorbase tu muerte? ¿Por qué no hobiste lástima de tu querida y amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dejaste, cuando yo te había de dejar? ¿Por qué me dejaste penado? ¿Por qué me dejaste triste y solo *in hac lachrymarum valle*?	Mas blasfemo de la tierra/ porque me sufre en el mundo, ca si muriera en nascer/ o si nasciendo muriera/ no me pluguiera el placer/ ni me diera yo al querer/ ni él a mí no se me diera[95]. ¿Por qué os negó pïadad,/ hijo mío, Vuestro Padre?/ No uséis d'enemistad,/ ni menos de crüeldad/ con vuestra cuitada madre[96].

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, José Antonio (2009): "*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de la autoría", *Lemir*, 13, pp. 97-108.

--- (2011): *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia la "Celestina" anterior a Fernando de Rojas*, Madrid, Manuscritos, 2ª ed.

--- (2012): "Efectos provocados por las adiciones primeras en la *Comedia de Calisto y Melibea*. Una clasificación", *Etiópicas*, 8, pp. 172-199.

CANET VALLÉS, José Luis (ed.) (2011): *Comedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Universidad.

CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando (1986): *Lectura semiótico-formal de "La Celestina"*, Kassel, Reichenberger.

CASTRO GUISASOLA, Florentino (1973): *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, Madrid, CSIC.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio (ed.) (1913): Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe.

[95] Juan de Mena, *Ya non sufre mi cuidado*, vv. 30-36.
[96] Diego de San Pedro, *Pasión Trovada*, ed. cit., vv. 6-10.

DEYERMOND, Alan (1961): *The petrarchan sources of "La Celestina"*, Oxford, University Press,.
DUNN, Peter N. (1976): "Pleberio's world", *PMLA*, 91, pp. 406-419.
FERNÁNDEZ, Enrique (1997): "Una forma no lineal de leer *Celestina*: el compendio de *sententiae* como mapa textual", *Celestinesca*, 21, pp. 31-47.
FOTHERGILL-PAYNE, Louise, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne (eds.) (2002): *Celestina comentada*, Salamanca, Universidad.
FRAKER, Charles E. (1990): *"Celestina", genre and rhetoric*, Londres, Támesis Books.
GARCÍA-VALDECASAS, José Guillermo (2000): *La adulteración de "La Celestina"*, Madrid, Castalia.
MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943): *Orígenes de la novela. Vol 15: Cuentos y novelas cortas. La Celestina*. En *Obras completas*, Santander, CSIC.
PAOLINI, Devid (2011): "Sobre un tópico equivocado (las representaciones de las comedias de Plauto y Terencio en España a finales del siglo xv) y Celestina", *Celestinesca*, 35, pp. 67-84.
--- (2012): "La comedia humanística, *La Celestina* y España", en Patrizia Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, II, pp. 281-287.
RAMAJO CAÑO, Antonio (2000): "Tópicos funerarios en el discurso de Melibea (acto XX) y en el planto de Pleberio (con una nota ciceroniana)", *Voz y Letra*, 11, pp. 21-36
ROJAS, Fernando de (2011): *La Celestina*, Madrid, Real Academia Española.
SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2012): "Diego de San Pedro en *Celestina*: más allá de *Cárcel de amor*", *Dicenda*, 30 (número especial), pp. 127-139.
SALVADOR MARTÍNEZ, H. (1980): "Cota y Rojas: contribución al estudio de las fuentes y la autoría de *La Celestina*", *Hispanic Rewiew,* XLVIII, pp. 37-55.
SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan A. (2012): *La tesitura de "La Celestina" (una aproximación)*, Praga, Universidad Carolina.
SÁNCHEZ, Antonio, y Remedios Prieto (1991): *Fernando de Rojas y "La Celestina"*, Madrid, Teide.
SNOW, Joseph (2005-2006): "La problemática autoría de *La Celestina*, *INCIPIT*, XXV-XXVI, PP. 537-561.
TAYLOR, Barry (2010): "Reading *Celestina* in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", en Devid Paolini (ed.), *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía". Estudios celestinescos y medievales en*

honor del profesor Joseph Thomas Snow, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 317-324.
VALDÉS, Juan de (1997): *Diálogo de la lengua*, en *Obras completas*, Madrid, Fundación Juan Antonio de Castro, I, pp. 151-266.
VICENTE, Luis Miguel (1988): "El lamento de Pleberio: contraste y parecido con dos lamentos en Cárcel de amor", *Celestinesca*, 12-1, pp. 35-43.
WHINNON, Keith (1981): "Interpreting *La Celestina*: The motives and the personallity of Fernando de Rojas", en *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in honour of P. E. Russell*, ed. Hodcroft F. W. *et alii*, Oxford, Society for the Study of Mediaeval Languages and Literatures, pp. 53-68.

ACADEMIAS LITERARIAS EN SEVILLA: 1665, 1666, y 1667*.

Cipriano López Lorenzo
Universidad de Sevilla

La decadencia literaria o la idea de que las academias literarias desaparecieron durante el reinado de Felipe IV son tópicos frecuentes en la bibliografía especializada del siglo XIX[1]. Desde mediados del siglo XX, en cambio, éstos han sido rebatidos y se ha visto necesario reescribir el bullir poético que se dio bajo el reinado de los últimos Austrias ante los nuevos datos y perspectivas de estudio. Algunas obras ya clásicas que contribuyeron a este cambio de rumbo a partir de 1960 fueron las de José Sánchez y Willard F. King, además de las matizaciones propuestas por Soledad Carrasco Urogoiti en torno a las academias madrileñas[2]. Investigaciones más recientes sobre el período bajobarroco han trocado el prejuicio de raíz neoclásica por un impulso de apertura y dignificación de los autores de finales del siglo XVII y su actividad. Así, estudios como los de Aurora Egido, Mª José Rodríguez Sánchez de León, Inmaculada Osuna, Alain Bègue, o Jesús Cañas Murillo, entre otros, han contribuido

* Este artículo se inscribe dentro de las labores de investigación y divulgación del grupo PASO, HUM-241, dirigido por la Dra. Begoña López Bueno.

[1] *Vid*. Juan Pérez de Guzmán y Gallo, «Las Academias literarias del siglo de los Austrias», *La Ilustración española y americana*, 24, 32 y 33 (1880). Joaquín Hazañas y la Rúa, *Noticia de las Academias literarias, artísticas y científicas de los siglos XVII y XVIII,* Sevilla, Carlos de Torres y Daza, 1888. Guzmán y Gallo subrayaba el declive político y económico de las monarquías de Felipe IV y Carlos II para justificar la decadencia literaria palpable en el fin de las academias españolas, que no volverían a resucitar hasta el siglo XVIII bajo el patrón francés y la protección de Felipe V. Hazañas y la Rúa por su parte califica a los poetas de las academias sevillanas de «más copleros que poetas» o de «turba de copleros, chavacanos ó conceptuosos», retomando las palabras de D. Cayetano Fernández, expresadas en 1883.

[2] José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961; Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española X-Imprenta Silverio Aguirre Torre, 1963; Mª Soledad Carrasco Urgoiti, «Notas sobre el Vejamen de Academia en la segunda mitad del siglo XVII», *Revista Hispánica Moderna*, 31-1 (1965), pp. 97-111. Son obras esenciales que han pasado ya a ser monografías de referencia.

enormemente a este desarrollo, sin desmerecer la labor de bibliotecarios y archiveros que no paran de sacar a la luz más documentos y con mejores herramientas de accesibilidad[3].

Los principales autores que abordan la cuestión de las academias literarias españolas de la segunda mitad del siglo XVII frecuentemente optan por comenzar con unas líneas para definir el objeto de estudio, recurriendo casi siempre a las referencias bibliográficas recién citadas. Similarmente, debemos iniciar este capítulo excluyendo de nuestro análisis los certámenes y justas literarias de la Sevilla del siglo XVII. Por academias entenderemos exclusivamente aquellos eventos literarios de carácter privado que se dieron en España con especial profusión a partir de 1660, organizados por un grupo de autores unidos por lazos de amistad o camaradería, quienes reunidos con motivo de la celebración de un evento ocasional o regular componen e intercambian poemas compuestos *ad hoc*. Por extensión, también entenderemos por academia el grupo de poetas reunidos bajo este nombre, así como el impreso que publicaron a fin de dar testimonio del acto y hacer públicas sus composiciones.

En el caso de las academias literarias sevillanas, muy poco se ha escrito en torno a ellas y normalmente mezclándolas con los certámenes y justas literarias de la ciudad. Además del desinterés general de las investigaciones en estos derroteros, uno de los motivos por lo que no hemos encontrado un estudio de conjunto hasta el momento es porque no se habían localizado ejemplares de la academia de 1666, pese a haberse descrito su existencia en catálogos como el de Palau y en alguna que otra reseña de artículo. Afortunadamente y gracias a las pistas de José Sánchez, un ejemplar pudo ser localizado entre los fondos de la Real

[3] Aurora Egido, «De las academias a la academia», en *The Fairest Flower: the Emergence of Linguistic National Consciousness in Renaissance Europe*, Firenze, Firenze Presso L'Academia, 1985, pp. 85-94; Aurora Egido, *Fronteras de la Poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990; Mª José Rodríguez Sánchez de León, «La academia literaria como fiesta barroca en tres ejemplos andaluces: (1661, 1664 y 1672)», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, VIII, 3 (1989), pp. 915-926; Inmaculada Osuna, «Aproximación a las academias granadinas del siglo XVII», en *Memoria de la Palabra Actas del VI Congreso de la AISO (2002),* Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana–Vervuert, 2004, 2, pp. 1401-1410; Alain Bègue, *Academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII,* Madrid, Biblioteca Nacional, 2007; Jesús Cañas Murillo, «Corte y academias literarias en la España de Felipe IV», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXV (2012), pp. 5-26.

Academia Española, donde su anterior propietario, el eminente Rodríguez-Moñino, la depositó junto a gran parte de su biblioteca[4].

Por fin, con los ejemplares juntos constatamos que existió una academia sevillana reunida periódicamente al menos entre 1665 y 1667 con motivo siempre del festejo del Carnaval: *Academia que se celebro en Sevilla iueves doze de febrero de 1665. años. En festejo de las Carnestolendas, presidiola d. Fernando de la Torre Farfan. En casa de Don Nicolas Riser Barba de la Cueva; y de Don Geronimo de Texada, y Aldrete, Secretario della.* (Impresso en Sevilla : por Iuan de Ossuna, [1665]); *Academia que se celebró en Sevilla iueves veinte de febrero de 1666. años. En festejo de las Carnestolendas. Presidiola Don Estevan Feliz Dongo, y Barnuevo. Siendo secretario don Mateo Monte de Soria. En casa de D. Geronimo de Texada, y Aldrete; y de Don Nicolas Riser Barba de la Cueva.* (Impresso en Sevilla : por Iuan de Ossuna, [1666]); y *Academia que se celebro en Sevilla iueves diez y siete de febrero de 1667. años, en festejo de las Carnestolendas. Presidiola Don Christoval Bañes de Salcedo. Siendo secretario Don Fernando de la Torre Farfan. En casa de D. Geronimo de Texada y Aldrete, y de Don Nicolas Riser Barba de la Cueva.* (En Sevilla : por Lucas Antonio de Bedmar, [1667])[5].

La vida que pudieron tener estas tertulias no puede establecerse a ciencia cierta, aunque las referencias internas encontradas en los impresos apuntan a que debió celebrarse como mínimo otra de iguales características en 1664, en la que Fernando de la Torre Farfán actuó como presidente. Así se deduce de los siguientes versos del propio Farfán[6]:

quieren que en Presidente (grande arbol)
me transforme tantas vezes (1665, f.[3]r)

con todo, en años passados
(pero aunque passados, verdes)
en semejantes teatros,
hize los mismos papeles (1665, f.[3]r)

[4] La pista en cuestión la da José Sánchez, *op. cit*. p. 213, donde al hablar de la academia de 1666 dejó la siguiente nota, recogida en la p. 330: "[...] He podido consultar la academia de 1666 gracias a la gentileza del distinguido bibliógrafo don Antonio Rodríguez-Moñino, cuyo reconocimiento por éste y otros datos bibliográficos y culturales deseo hacer constar aquí".

[5] Para el presente trabajo hemos cotejado los ejemplares de las academias localizados en los siguientes fondos: 1665: NUEVA YORK. *The Hispanic Society of America*; 1666: MADRID. Real Academia Española RM VAR-1492; 1667: MADRID. Biblioteca Nacional R/8112.

[6] De aquí en adelante transcribiremos siempre conforme al original impreso, sin modernizar puntuación ni grafías.

Ya ha un año, y no es la postrera
vez, que con otros laureles
(qual estos que agravio) frito
me vi en el propio escabeche (1665, f.[3]r)[7]

O! que ya fui Presidente
otras vegadas: mas fallo
que ya no montan dos higos
los presidentes passados. (1667, f.31r)

O incluso entre la prosa de sus cédulas: "Dada en la nuestra Academia Hispalense, a los Idus de Febrero, Año segundo de nuestra Presidencia" (1665, f.[20]r). A todas estas alusiones habría que apuntar varias noticias más: cuando Farfán vuelve la vista atrás y rememora sus cargos puede tener en mente ahí también otros festejos recientes, como su papel en la justa poética de la Hermandad Sacramental del Sagrario de 1662, y su presidencia en la "academia" (entiéndase aquí *certamen público*) celebrada el día de Reyes de 1665 en el Convento de Religiosas Mínimas de Triana[8]. No obstante, esto no quita que haya habido otras academias privadas antes de 1665 donde nuestro poeta haya ejercido como presidente, pues, por un lado, en la justa de 1662 era oficialmente secretario, y por otro, la de Triana no podría contar dentro de ese "Año segundo de nuestra Presidencia" por haberse celebrado en el mismo año, apenas un mes antes, de la academia en que pronuncia tales palabras. También el resto de participantes de la academia de 1665 ratifica la existencia de otra un año antes, como se desprende del vejamen del secretario Jerónimo de Tejada: "Dios guarde mi juyzio, dixe un dia, que me hallava loco de contento, por juzgarme libre de vejar en la Academia, que despues de dormir un año, ya se andava arrullando" (1665, f.[21]v). En todas estas referencias siempre se alude a Farfán repitiendo cargo -al menos dos como presidente- y a la academia como una cita anual. Más difícil si cabe es determinar cuándo se puso fin a estas reuniones pues no hemos encontrado referencias internas en la de 1667 que puedan arrojar más luz a su disolución, o a una convocatoria para el siguiente año.

[7] Nótese aquí la alusión al ataque de Torre Peralta.

[8] De esta academia y del cargo de Farfán nos da noticia Joaquín Hazañas gracias a la lectura de un manuscrito adquirido por su amigo D. José Vázquez y Ruiz. Joaquín Hazañas y la Rúa, *op. cit.*, p. VI. Desconocemos el paradero actual de ese manuscrito, pues a la muerte de Vázquez y Ruiz en 1892, su biblioteca se dispersó.

En definitiva, el origen de estos cenáculos parece remontarse hacia 1662-1664, si es que acaso el de 1664 no fuese el primero. De ser así, nos hacemos cargo de que aquella hipotética academia se desarrolló en medio de una fuerte polémica literaria que atañía al grupo liderado por Farfán, desatada por los mecanismos de autocanonización empleados por este último en su obra *Templo panegirico,* de 1663[9]. La consiguiente polémica levantada ha sido estudiada por Juan Montero, tanto en lo que concierne a las reacciones generadas por la obra de José Román de la Torre Peralta *Festin de las tres gracias* -cuyos preliminares están fechados en enero de 1664[10]-, como a las críticas lanzadas desde el manuscrito *Xícara de chocolate*, igualmente corrosivo con la obra de Farfán[11]. Aquella academia de 1664 tuvo que darse seguramente bajo el ambiente caldeado propiciado por tales dimes y diretes y no es totalmente descabellado pensar, por tanto, que la polémica suscitada tras la publicación fuese un factor catalizador para que un determinado grupo de

[9] *Templo panegirico al certamen poetico que celebro la hermandad....de santissimo sacramento, estrenando la grande Fabrica del sagrario Nuevo de la Metropoli sevillana*...(En Sevilla : por Juan Gomez de Blas, 1663)

[10] *Festin de las tres gracias, en celebridad del primer instante puro de Maria Santissima concebida sin mancha. Vexamen al demonio, y a un poeta, que se laureò a si mismo. Recuperacion de lo proprio, que por suyo vendio la malicia. Restitucion de lo ageno, que usurpo el error o la ignorancia. / Por D. Ioseph Roman de la Torre y Peralta. Dedicalo al mas azerrimo defensor de la mas intacta Virgen. Al zelo mas fervoroso de su concepcion purissima. Al verdadero unico y legitimo autor, de la ingeniosissima estampa de su triunfo inmaculado, que en abiertas laminas publicó Sevilla. Año de 1663. El M.R.P.D. Fray Bruno de Solis Valenzuela monxe profeso de la Real Cartuxa del Paular de Segovia, y natural de Santa Fè del nuevo Reyno.* (Impresso en Sevilla : por Miguel de Aldabe, 1664).

[11] Juan Montero, «*Xicara de chocolate* contra Torre Farfán y su *Templo Panegírico* (Sevilla, 1663)», *Manuscrt. Cao*, 13 (2012); Juan Montero, «Una polémica literaria en la Sevilla de la segunda mitad del XVII: el *Templo panegirico* (1663) de Fernando de la Torre Farfán atacado y defendido», *Bulletin Hispanique*, 115, 1 (2013), pp. 27-48. Las aportaciones de Montero revelan cómo la relación del certamen sevillano de 1662 compuesta por Fernando de la Torre Farfán provocó la indignación de algunos de los participantes, que se vieron mal parados en el vejamen u ofendidos por la soberbia del autor y quisieron tomar la pluma para vindicarse, causando a su vez la réplica de Farfán y sus defensores, y generando todo un caudal de diatribas manuscritas e impresas.

escritores cerrara filas en torno a Torre Farfán y lo erigiera como bastión y presidente de estos encuentros[12].

Además de la disputa literaria, las fechas en que debió aparecer esta academia fueron igual de movidas en el plano sociopolítico, con la muerte de Felipe IV el 17 de septiembre de 1665 y el ascenso al trono de Carlos II bajo la regencia de su madre, todo lo cual demuestra que así como los asuntos de la corona no influyeron en la celebración de tales reuniones, tampoco esta literatura se hizo eco de los avatares políticos del país. La poesía de academia en el caso sevillano se suma de este modo a la actitud evasiva que mostró al respecto la mayoría de las academias celebradas en otras ciudades[13].

Para Almudena Marín, "desde el momento en que se detectan movimientos, ataques, pugnas, presencias y ausencias significativas, es decir, desde el momento en que existe un esfuerzo de algún tipo por distinguirse, podemos hablar de campo literario"[14]. La cita nos obliga a rendirnos ante la idea de que en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVII existió un espacio de creación literaria armado por autores que se disputaban una posición más o menos centralizadora. Maniobrar dentro de ese espacio para conformar un círculo cerrado de poetas que buscan distinguirse como la flor y nata de las letras del momento implicaba un estudiado plan de autorreconocimiento y desarrollo de identidad propia. Como ya sabemos, a Torre Farfán le pasó factura la estrategia tomada para autocanonizarse a través de las páginas e ilustraciones del *Templo Panegírico,* de modo que la proyección de un colectivo excelso debía ser más meditada pero igualmente implacable. Una de las primeras medidas en esta creación de identidad propia fue el modo de autodenominarse, casi

[12] Todavía en la academia de 1666 se leen unos versos finales de don Martín Leandro Costa y Lugo, en donde se compara a Torre Farfán con la Torre de Babel a través de la metonimia iconográfica de su apellido:
"Aquella Torre famosa [la de Farfán], / que ciencias altas labraron / en competencia, y sin ella / de otra, que allá en Senaar se / iva arrullando. / Hasta el Cielo sube aquella / en cimiento humilde, y sabio. / Essotra fue de un sobervio / vana idea, y por esso pagó el pato. / De Don Fernando es la Torre / del Oro, la otra del barro, / que muy crudo, o muy cocido / vino a parar en lenguas de estropajo". Sospechamos que tras la Torre de Nimrod, convertida en barro y origen de las diferentes lenguas habladas en el mundo, se puede esconder un guiño al duelo batido entre Torre Farfán y Torre Peralta, articulado por entonces también en torno a la misma metonimia de los apellidos.

[13] Cfr. Aurora Egido, *op. cit*., (1990) p. 128.

[14] Almudena Marín Cobos, «Relaciones sociales y literarias en los impresos poéticos de Granada (1650-1665)», *Bulletin Hispanique*, 115, 1 (2013), p. 140.

siempre bajo el marbete *Academia sevillana:* "Academia de Sevilla" (1665, f.[4]v, 1666, f.[3]v), "Serenissima Academia" (1666, f.[4]r), "Serenissima Academia Sevillana" (1665 f.[19]v), "Academia anual de Sevilla" (1666, f.[4]r), "Academia Hispalense" (1665, f.[20]r), y aisladamente "Academia Apollinea" (1665, f.[21]v), y "Asamblea Castalia" (1666, f.[2]v), entre otros. Conforme pasaron los años y la identidad colectiva fue cohesionándose, la autorreferencialidad se diluyó hasta prácticamente desembarazarse de adjetivos localistas. Así ocurre en la academia de 1667, donde solo quedó impreso el sustantivo "Academia", sin más.

El título con que se autodenominaron implicaba además la construcción de una identidad propia en tanto que enfrentada a otros grupos de características similares. En consecuencia, la academia sevillana se posicionó frente a los cisnes del Manzanares o frente a los cisnes del Genil y aprovechó las oraciones introductorias de sus reuniones para convocar a los poetas en medio de una alabanza a la ciudad de Sevilla, exaltando virtudes como su caudal económico basado en el oro americano -una proyección del esplendor de otros tiempos que contrasta con el declive económico del período- y las aguas argentadas de su río, que les sirvió para autoproclamarse "canoros cisnes del Betis" (1666, f.[34]r). Traemos a colación un pasaje de la convocatoria de la academia de 1665 en el que Farfán se inflama contra la idea de que la presencia de un poeta madrileño garantizase acaso la calidad literaria de la sevillana:

Que es lo que escucho? à Castilla
por presidencias? O pese
a quantos sitian sitiales
y dosilizan doseles!
No en mis dias, ni se cante
tal denuesto; que no tiene
la garganta Mançanares
con mas gallillo que el Betis.
Ni el Genil, ni el Tormes, ni
todo el Nilo, aun quando vierte
sobre el Catadupa, aquellos
Fauzes, que llegan a siete.
Presidentes a Sevilla!
ni de Madrid! quando deven
a sus Poetas candiales
presidir nuestros molletes? (f. [3]v)

Es, interpretamos, una muestra de malestar hacia la excesiva centralización de la monarquía española, y reflejo asimismo de la vieja dilogía Corte-centro *versus* resto de ciudades-periferia[15].

El círculo poético granadino también se vio salpicado por el desdén sevillano según se aprecia en el ejemplo anterior, y de forma más explícita cuando, por ejemplo, Mateo Gabriel Monte de Soria defiende la originalidad de su vejamen en la academia de 1666 argumentando no haber copiado sus versos:

> Ni del Genil escuchè,
> en los margenes sagrados,
> las blancas aves, que acuerdan
> a el sonoro vuelo el canto.
> Ni de Mançanares, cuyo
> cristal numeroso en lazos
> de admiracion aprisiona
> la libertad de los astros,
> besé la feliz orilla. (f.[5]v)

Paradójicamente, cuanto más se esforzaban en poner tierra de por medio, más subrayaban su reconocimiento hacia esos otros poetas. En efecto, debemos señalar que la academia sevillana da sus primeros pasos justo cuando se empieza a consolidar este fenómeno en Granada, cuyas iniciales academias de ocasión -aunque con ciertos rasgos de periodicidad- surgen entre 1661 y 1664. Que ambas ciudades se mantenían al tanto de sus vidas literarias es evidente, pues algunos participantes de las academias granadinas repetían suerte en el certamen inmaculista sevillano de 1662, amén de las noticias que suponemos correrían de un lugar a otro entre autores y otros agentes del gremio[16]. Dicho esto, la academia sevillana pudo tomar como referente más próximo al núcleo granadino. No obstante, se alejó rápidamente de él al

[15] Cfr. Ángel L. Prieto de Paula, «El modelo italiano en la formación de las academias literarias españolas del primer barroco: los 'Nocturnos' como paradigma», en Enrique Giménez, Juan A. Ríos, y Enrique Rubios (eds.), *Relaciones culturales entre Italia y España: III Encuentro entre las universidades de Macerata y Alicante (marzo 1994),* Alicante, Universidad de Alicante, [1994], pp. 133-147. El artículo de Prieto de Paula centra precisamente en esta disyuntiva la aparición de conciliábulos que reflejaban la estructura jerárquica de la Corte en sus propios núcleos municipales, y cómo el menosprecio de Corte que entonaban repudiaba y ensalzaba al mismo tiempo el *status quo* impuesto.

[16] Ponemos por caso al poeta Nicolás de Cervantes y Hervías Calderón, activo en las academias/certámenes granadinos de 1661, 1662 y 1663, y participante en el certamen sevillano de 1662.

configurarse como un evento anual en el que participaría una nómina cerrada y estable de autores en un idéntico espacio. Estos rasgos de periodicidad se transfirieron a los impresos que publicaron, desde la *mise en page* de sus portadas hasta el orden temático de sus asuntos poéticos. Comenzando por la portada, los sevillanos siguieron de cerca seguramente las que don Melchor de Fonseca y Almeida venía auspiciando en su casa desde 1661 -o a veces participando en ellas sin que tengamos noticias claras de dónde se celebraron[17]-, muchas de ellas con una tipografía y una disposición textual parecidas a las empleadas por los cisnes sevillanos en los años sucesivos (véase *fig*.1).

Los impresos sevillanos tienen todas las trazas de haberse cuajado bajo las pautas madrileñas, con o sin orla tipográfica, para participar de esta tradición textual[18].

Volviendo a las cuestiones de la periodicidad, las portadas de las academias sevillanas intentaron mantener siempre una configuración que las hiciera partícipes, por un lado, de un mismo fenómeno extendido a lo

[17] Véanse: *Academia que se celebro en Madrid a siete de agosto siendo presidente don Iuan Ioseph Porter y Casanate...* ([Madrid : s.n.], 1561 [i.e. 1661]); *Academia que se celebro en seis de Enero en casa de don Melchor de Fonseca de Almeida siendo presidente D. Iuan Alfonso Guillen de la Carrera..., secretario don Fernando de M¯oleon y Cortes..., y fiscal don Alonso de Zarate y la Hoz...* (Madrid : [s.n.], 1661); *Academia que se celebro en siete de Enero al feliz nacimiento del Serenisimo Principe D. Carlos, N. S. presidiola en su casa Don Melchor de Fonseca y Almeida, fue Secretario D. Luis Nieto, y Fiscal D. Alonso de Zarate y la Hoz...* (Madrid : [s.n.], 1652 [i.e. 1662]); *Academia que se celebro en veinte y tres de Abril en casa de Don Melchor de Fonseca y Almeida siendo presidente Don Luis Antonio de Ouiedo y Herrera, secretario Don Fermin de Sarasa, y fiscal Don Luis Nieto* (Madrid : [s.n.], 1662); *Academia que se celebro en siete de Enero en casa de Don Melchor de Fonseca de Almeyda siendo Presidente Don Ioseph Porter y Casanate, Secretario D. Luis de Ouiedo, y fiscal D. Iuan de Montenegro y Neyra...* (Madrid : por Don Francisco Nieto, 1663); *Academia que se celebro en casa de Don Melchor de Fonseca de Almeyda en quatro de Febrero siendo presidente él mismo, Secretario Don Iuan de Montenegro y Neyra y Fiscal Don Ioseph Berné de la Fuente...* (Madrid : por Francisco Nieto, 1663). La primera de las academias citadas no indica lugar de celebración, pero de don Melchor de Fonseca participa como un poeta más en lo que pudo ser punto de arranque de las celebradas en su casa.

[18] Otro dato que apunta a las relaciones entre los sevillanos y las reuniones de Fonseca es la participación en las academias madrileñas de Mateo Freire de Andrade, -que suponemos hermano del capitán Manuel Freire de Andrade- el 7 de enero y el 4 de febrero de 1663. No obstante, lo común del apellido portugués y su enorme extensión no nos dejan certificar que ambos fuesen hermanos o familiares directos.

largo del tiempo y, por otro, de un mismo producto fácilmente reconocible para el lector, que lo lee y entiende como obra anual. El contenido de sus títulos, las fechas, motivos y lugares de encuentro le otorgaron una férrea estructura sin parangón en ninguna de las academias españolas de la segunda mitad del siglo XVII.

Respecto del motivo de celebración, Farfán y los suyos se citaron para festejar el primer jueves de Carnestolendas, denominado popularmente como *Jueves Lardero*, el cual inicia los festejos de Carnaval hasta el Miércoles de Ceniza. En lo esencial, estas fiestas se entendían como una introducción o introito -de ahí que se le conozca también en el noroeste español como *Antruejo*- al período de recogimiento de la Cuaresma, que preparaba el espíritu para el gozo y la gloria de la Pascua primaveral[19]. A pesar de ser un festejo propio del año litúrgico, sus orígenes paganos y su expresión popular le convirtieron en uno de los eventos menos religiosos del año, donde se permitía –hasta cierto grado- la transmutación de la identidad bajo la máscara y el exceso en todos sus sentidos. El Jueves Lardero da fe de ello, pues como su nombre atestigua (del latín *lardus*; i.e. 'grasa' o 'tocino') era el día por excelencia de la carne y grasa porcinas, así como de los postres que incorporaban huevo y otros alimentos que durante más de cuarenta días iban a ser restringidos por el ayuno cuaresmal. La elección de tal fecha para las reuniones de nuestra academia hizo posible que pudiéramos leer pasajes tan cómicos en sus impresos, como cuando Mateo Gabriel Monte de Soria interpreta la tertulia como un convite al que él deja sin postre –el vejamen- después de haberse atiborrado de chorizo y jamón; interpretación humorística que solo se entiende en este contexto de glotonería carnavalesca[20].

En contrapartida, el Carnaval era un festejo que generaba algo de controversia, principalmente por los oficios eclesiásticos que ostentaban muchos de ellos, como luego veremos. Evidentemente sabían a todas claras que si podían componer versos de dudosa moralidad cristiana y disfrutar de ese ocio no había mejor momento en el año que las

[19] *Víd*. Julio Caro Baroja, *El carnaval*, Madrid, Alianza editorial, 2006; José María Balcells (coord.), *El carnaval: tradición y actualidad*, León, Universidad de León, 2010.

[20] "Tan corrido estoy, y tal / es mi pesar, y mi enojo, / que en vez de jabon, y lana / como jamon, y vizcochos. / Un chorizo topè ayer, / y dividiendole en trozos, / (por no poder de una vez) / me lo comi poco a poco. / Es mi sentimiento mucho, / no se como no me ahorco, / O mal Secretario, afrenta / Del sepan quantos, y otorgo! / Sin Vexamen has dejado / la Academia, que es lo proprio / Que al mas luzido combite / sin el postre mas gustoso?" (1666, f. [34]r)

Carnestolendas, que haría de perfecta tapadera, como explicó Jerónimo de Tejada y Aldrete en su vejamen de 1665:

> El tiempo, y la ceremonia,
> preciosos ambos, disculpan
> tanto la voz en el labio,
> quanto en la mano la pluma.
> O costumbre, lo que puedes!
> pues a fuerça de tu industria
> hazes, contra la modestia,
> forçosa la travesura [...] (1665, f.[26]r)[21]

Conscientes de lo mucho que arriesgaban y para acallar las malas lenguas, no faltaron en sus sesiones algunas líneas dedicadas a justificar su actividad, que de este modo se disfrazaba de *peccata minuta*, o chascarrillo piadoso propio de esas fiestas. En esta tesitura se defendió Tejada y Aldrete al dedicar la academia de 1665 a su hermano Juan Agustín de Tejada (1635-1679), canónigo de la Catedral, juez sinodal del Arzobispado de Sevilla y años más tarde Capellán Mayor del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid[22]:

> Quedè tan gustoso de lograr la apazible tarde de el Iueves (festejo que mirò bien el entretenimiento licito de las Carnestolendas) y en ella, lo precioso de el caudal de tan grandes Ingenios, que me pareciò, para observarlo con toda veneracion, hazer el deposito de su agrado en el estudio de v.m. que puesto que no es labor hermanada con las tareas, que le impiden el ocio, no ay letras, de aquellas que caben en lo decente, que ya que no las ate el nudo del pare[n]tesco, por lo menos no las estreche el abraço de la amistad (1665 f. [2]r)

La celebración de las Carnestolendas con tertulias poéticas no fue precisamente común en el siglo XVII, quizá por esa dificultad que entrañaba hermanar lo profano con el beneplácito eclesiástico. En toda la centuria solo hemos encontrado otras dos academias ofrecidas al Carnaval: una es la madrileña *Academia que se celebro por Carnestolendas, iueves 21. de febrero de este año de 1675. en casa del licenciado D. Gabriel de Campos, abogado de los Reales Consejos, que fue presidente de ella. Secretario don Francisco Bueno; y fiscal el Lic. D.*

[21] Repárese también en estas coplas la naturaleza oral de las academias y su posterior fijación escrita.

[22] Algunas notas biográficas sobre Juan Agustín de Tejada y Aldrete pueden leerse en, Mario Méndez Bejarano, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, Tipografía Gironés, 1925, vol. 3, ref. 2592.

Manuel de Flores Velez, Abogado de los Reales Consejos. Dedicada al señor don Gabriel Bernardo de Quirós (Madrid : en la oficina de Lucas Antonio de Bedmar, [1675]); y la segunda, la granadina *Festiva academia, celebrada en la Real Fortaleza del Alhambra, y en casas de D. Francisco Antonio de Viedma Narvaez y Arostigui el dia iueves trece de febrero deste año de 1681. Presidiendola D. Pedro de Soria y Sarabia, siendo Secretario don Luys Andres Bermudo* (Granada : en la Imprenta de Francisco de Ochoa, 1681)[23]. Estas dos academias sintieron la misma necesidad de justificar de algún modo sus composiciones como propias de la época e insertaron sendas dedicatorias donde poderse defender de murmuraciones. La madrileña de 1675 erige una dedicatoria -escudo de armas calcográfico incluido- al señor Gabriel Bernardo [i.e. Bernaldo] de Quirós, secretario de guerra del Consejo de Carlos II, a modo de solicitud de amparo frente a la calumnia. Destacan entre esas líneas firmadas por Juan González de Valdés palabras como "temores" o "maldicientes" previendo las reacciones de sus conciudadanos y confirmando la reprobación social que el ejercicio de la pluma suscitaba, incluso durante un tiempo de ociosidad y diversión como el Carnaval:

> Mi buena dicha me puso en el numero de los que componen la Academia, pero tuve por mayor el persuadirles, me permitiessen sacarla à luz, por los temores q[ue] injustamente ha[n] ocasionado los Maldizientes, que juzgan inco[m]patibles estos exercicios con los de qualquiera juiziosa Profession, sin distinguir de ocasiones, y tie[m]pos. (Ff. [3]r-[3]v)

Lo que resulta en que toda actividad literaria puede excusarse en determinados tiempos y ocasiones, como las Carnestolendas[24]. La granadina de 1681 por su parte lo hizo de manera más desenfadada y resuelta, con una dedicatoria burlesca firmada por "el Placer Cortesano" y

[23] Suponemos la existencia de una tercera academia con motivo de las Carnestolendas de 1700, según se desprende del romance heroico *Gracias al rey nuestro señor (que Dios guarde) por averse servido de tener Comedia, y Academia de repente, los dias de Carnestolendas deste año de 1700, que dedica al excelentissimo señor, Conde Oñate, Marques de Guevara, Conde de Campo-Real, Conde de Villa-Mediana, Gentil-Hombre de la Camara de su Magestad, y Correo Mayor de España, Don Pedro Davila, y Vera* (Madrid : Lucas Antonio de Bedmar y Narvaez, [1700]), en la BNE sign. VE/1183-12. El impreso de esa academia en cambio no nos ha llegado.

[24] Cfr. Mª José Rodríguez Sánchez de León, «Las Carnestolendas de 1675, motivo de una academia poética madrileña», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, CSIC, enero 1, 43 (1988), pp. 499-505.

con un destinatario ficticio: el Domingo de Carnestolendas. Reivindicaron nuevamente el Carnaval como un tiempo que debía ser respetado *per se* –sin que éste sobrepasase el Miércoles de Ceniza y sin que tampoco la Cuaresma se anticipase-, y digno de recibir sus "travesuras de entendimiento". Así pues, las academias sevillanas no fueron una excepción en la defensa de la poesía carnavalesca. Repiten además como en las dos academias recién vistas la tradición de celebrarse en sus Jueves Larderos, por la tarde[25]: la de 1665, el jueves 12 de febrero; la de 1666, el jueves 20 de febrero; y la de 1667, el jueves 17 de febrero. Sin embargo, al ir comprobando estas fechas en los calendarios de cada año, hemos advertido que la de 1666 no pudo haberse celebrado el 20 de febrero, pues tal día era sábado y no jueves. Tampoco en ningún año anterior o posterior a éste encontramos un 20 de febrero jueves. Veamos: en 1666 la Pascua se celebró el 25 de abril, particularmente tarde[26]; el Miércoles de Ceniza se desplazó al 10 de marzo; y el 4 de marzo sería el Jueves Lardero en que debía haberse fechado la academia. Pero ni 4 de marzo ni 20 de febrero encajan con nuestro asunto. Para poder cuadrar este desbarajuste de fechas hemos de suponer que aquel año nuestros poetas decidieron adelantarse una semana y no adentrarse en el mes de marzo, lo que atentaría contra la tradición de reunirse en febrero por mucho que las Carnestolendas corrieran días después. A nuestro juicio, o bien el día de celebración fue el sábado 20, o bien el jueves 25 de febrero. De seguir la segunda hipótesis, lo que creemos que debería haber figurado en el título del impreso era "veinte [i cinco]". Esta elipsis enmascarada la haríamos fruto de un despiste del impresor Juan de Osuna quien ante la atípica fecha de reunión omitiría el segmento hipotético "i cinco" y trasladaría el evento a un sábado que no le correspondía. Tanto si nos convence la idea de que se reunieran el 20 o el 25 de febrero, es innegable que en el rótulo existe un

[25] Así se desprende de las palabras de Jerónimo de Tejada en la dedicatoria a su hermano: "Quedé tan gustoso de lograr la apazible tarde de el Iueves [...]" (1665, f. [2]r).

[26] Desde el Concilio de Nicea (325 d.C.), la Pascua podía celebrarse entre el 22 de marzo y el 25 de abril (ambos inclusive). Una Pascua tan tardía como la de 1666 se daba en muy raras ocasiones y se le denominaba *enmarcá* (enmarcada). Después de 1666 volvió a repetirse esta circunstancia en 1734 y 1886. Estas Pascuas tan tardías alimentaban la superstición popular y auguraban años de mala cosecha o hambruna, calando en el refranero con dichos como: «Pascuas enmarcás / o hambre o mortandad» (Cfr., José Manuel Pedrosa, «Pascuas faustas e infaustas: creencias y paremias», *Paremia*, 15 (2006) pp. 151-162). La Iglesia no podía mover las Pascuas *enmarcás* por muy mala fama que tuvieran, de forma que si se adelantó el día de celebración de la academia de 1666 tuvo que ser por voluntad de los contertulios.

error en la datación, que por supuesto no pasaría desapercibido para nuestros vates. Ese error lo podríamos achacar a Juan de Osuna, e interpretarse como uno de los motivos por los que al año siguiente se decidiera cambiar de impresor mediante un nuevo contrato con Lucas Antonio de Bedmar, instalado en la ciudad apenas un año antes, y de seguro con nuevas y más apetitosas ofertas[27]. Ahora bien, lo cierto es que entre 1666 y 1670 la actividad laboral de Osuna debió menguar o parar por completo, pues no hemos localizado ningún otro impreso suyo entre esos años. De modo que el contrato con Bedmar a partir de 1667 también podría justificarse por un cese temporal de actividad en el taller de Osuna[28].

La escrupulosa regularidad también incidió en el lugar de celebración: la casa de Jerónimo de Tejada y su hijo Nicolás Riser Barba de la Cueva, fruto del matrimonio con María Nicolasa Riser y Barba[29]. No sabemos dónde se encontraba la casa de Tejada, aunque por su condición nobiliaria sería un inmueble importante de la ciudad de Sevilla. Fue veinticuatro del cabildo sevillano a partir de 1668, cargo que solo podía alcanzarse si se pertenecía a la nobleza[30]. Así al menos lo manifestó en su soneto para los preliminares del *Triunfo Inmaculado de la Emperatriz de Cielo, y Tierra,*

[27] En 1665 imprime en Madrid *Sucessos y prodigios de amor en ocho nouelas exemplares / por el doctor Iuan Perez de Montalvan*. Tras abandonar Madrid, la imprenta de Lucas Antonio de Bedmar se instala en Sevilla, en la calle Génova, entre 1666 y 1667. A partir de 1669 lo vemos de vuelta en la Corte donde su imprenta conseguirá el título de imprenta real y se adentrará hasta el siglo XVIII bajo la dirección de sus herederos. En Sevilla alguien como Bedmar, en contacto con las tendencias literarias y tipográficas de Madrid, se situaría en el punto de mira de aquellos autores que ansiaban acceder a círculos poéticos de mayor fama.

[28] Tras el nombre de Juan de Osuna (*fl.* 1652-1699) realmente se esconden, como mínimo, dos generaciones: Juan Méndez de Osuna padre, y Juan de Osuna hijo. El trasvase de actividad entre una y otra generación pudo ocurrir entre 1666 y 1671, años de convalecencia o enfermedad que hicieran parar las prensas por completo.

[29] *Vid.* José Díaz de Noriega y Pubul, *La Blanca de la Carne en Sevilla*, IV, Madrid, Ed. Hidalguía, 1975, p. 57. Nicolás Riser tomó el apellido materno seguido del de su abuelo paterno Juan Tejada de la Cueva, regidor del cabildo de Sevilla.

[30] *Vid*. Guillermo Álvarez de Toledo Pineda, «Análisis socio-económico de una veinticuatría y una alcaldía mayor de Sevilla en los siglos XVII y XVIII», *Trocadero*, 17 (2005), pp. 101-129. El expediente de su nombramiento como veinticuatro de Sevilla tiene fecha de 1668, Archivo Municipal de Sevilla, Libro de Escribanías de Cabildo, 2ª escribanía, sección 4ª, tomo 40, n. 38, signatura H/277.

Maria (1669), de Pedro Torrado de Guzmán[31]. Méndez Bejarano en las líneas dedicadas al autor declaró que "brilló en la poesía"[32], pero exceptuando el soneto preliminar mencionado y los poemas escritos para las academias no parece que fuera particularmente prolífico. Según los vejámenes, Jerónimo de Tejada fue un erudito polifacético y curioso, aficionado a la pintura y la música, inconstante y algo pícaro, si tomamos por ciertas las acusaciones que se le hacen de esconder letrillas en su escritorio para mezclarlas con las que compone para las tertulias. Su nombre además está unido al de su hijo Nicolás Riser Barba de la Cueva. La piedad religiosa, la afición por la literatura griega y el conocimiento calibrado de gramática que demostraba Nicolás Riser contrastaban con su juventud. Su carrera poética estuvo ligada a la de su padre, pues aparte de las composiciones académicas y un coloquio alegórico titulado *Competencias de Amor* –escrito para la profesión de una monja sevillana hacia 1669-, solo nos ha llegado impreso un soneto suyo nuevamente en los preliminares de la aludida obra de Torrado Guzmán, justo al vuelto de la misma hoja[33].

La casa de don Jerónimo de Tejada se vio honrada con la presencia de ingenios procedentes de un amplio espectro social para estas ocasiones. Alto dignatario fue Manuel Freire de Andrade, Capitán de Infantería de la Real Armada española, quien participó en la academia de 1667 con un soneto amoroso y unas décimas humorísticas. Los datos biográficos recabados sobre él son decepcionantemente exiguos. Era de origen portugués, eso sí, a pesar de residir en la Corte. Justo en un momento en que la paz entre Portugal y el reino de España estaba en vías de pactarse, la ascendencia lusa de Freire de Andrade pudo significar tanto la conciliación tras años de revueltas como la justificación de recelos patrióticos. Muy bien se encargaron los poetas hispalenses de aclarar que don Manuel Freire era persona de fiar, con "devocion a los Estandartes

[31] *Triunfo Inmaculado de la Emperatriz de Cielo, y Tierra, Maria, concebida sin mancha de culpa Original, en el primer instante de su Ser. / Compuesto por Don Pedro Torrado de Guzman, natural y vezino de la Villa de Feria, en Estremadura, y residente en esta Ciudad de Sevilla. Dalo a la estampa Don Iuan Francisco Ladron de Cegama, amigo del Autor* (En Sevilla : por Juan Francisco de Blas, 1669). F. [6]r: *De don Geronimo de Texada y Aldrete, Veinte y Quatro de la Ciudad de Sevilla, al Autor. Soneto.* "Esta sonora suspension del viento / del Orbe tierno encanto, dulce Lira [...]"

[32], Mario Méndez Bejarano, o*p. cit*., vol. 3, ref. 2591.

[33] F. [6]v: *De don Nicolas Ryser Barba de la Cueva, al Autor. Soneto*. "O Pluma, que tal Citara templaste / Dulce pulsando sacra fantasia [...]"

Castellanos, donde la lealtad le endulçava los rigores de la Campaña"[34]. Hizo sus pinitos en la lírica con versos tan cálidos que derretía a las damas; de poeta de amores o incluso de poeta erótico lo disfrazó Farfán en su vejamen. Nos han llegado algunos poemas suyos que compuso para la academia madrileña. Desafortunadamente para nuestro estudio, el apellido hispano-luso Freire/Freyle de Andrade/Andrada se extendió tanto que no estamos seguros de si nuestro soldado es también el autor de la famosa comedia *Verse y tenerse por muertos*, con varias ediciones en el s. XVIII[35].

Fuera de las esferas nobiliarias y militares, la figura más descollante de la Academia Sevillana fue indudablemente el sacerdote Fernando de la Torre Farfán (1609-1677), "abadejo (pero sin sal) deste mar de Ingenios" (1667, f. 44r), en sus propios términos. Ya entre sus coetáneos se redactaron algunas líneas sobre su persona, en las que no falta la admiración hacia su formación y su prolija pluma. Un breve retrato suyo lo compuso Diego Ignacio de Góngora en las páginas liminares del conocido manuscrito con sus poesías de la Biblioteca Colombina de Sevilla[36]. Y otro lo leemos en los *Anales eclesiásticos y seculares* de Diego Ortiz de Zúñiga[37]. Entre la crítica contemporánea se le

[34] El nombre Manuel Freire de Andrade lo hemos encontrado a uno y otro bando durante la guerra de la independencia de Portugal. Uno de ellos fue el teniente general de la caballería, que en la frontera de Beira hizo prisionero a Felix de los Reyes Nieto de Silva, soldado al servicio del Duque de Osuna durante las refriegas de los años 60. Las aventuras de este soldado quedaron por escrito en sus propias memorias hacia 1690. Fueron editadas en el siglo XIX por Antonio Cánovas del Castillo: *Memorias de D. Felix Nieto de Silva, marqués de Tenebrón (1888),* Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 1888. Visto así, los recelos que pudiera despertar el apellido de nuestro poeta y Capitán de Infantería tenían ciertos fundamentos históricos que necesitaban aclararse.

[35] *Comedia famosa, Verse y tenerse por muertos / de don manuel Freyle de Andrade*, publicada suelta en el siglo XVII y también en *Parte treinta y quatro de Comedias nueuas escritas por los mejores ingenios de España ...* (En Madrid : por Ioseph Fernandez de Buendia : acosta de Manuel Melendez ..., 1670). Tenemos noticia de una edición de 1697 de la *Comedia famosa, La venganza en el despeño, y Tyrano de Navarra,* a partir de la cual se colige que Freyle de Andrade pudo ser coautor del drama junto con Juan de Matos Fragoso.

[36] *BCC* ms. 58-2-25, titulado *Poesías de Don Fernando de la Torre Farfán, insigne poeta sevillano, copiadas de los originales del autor y algunas que tenía en la memoria dictadas por él mesmo.* Ff. [2]r- [5]v.

[37] *Anales ecclesiasticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla ... que contienen sus mas principales memorias desde el año de 1246... hasta el de 1671... / formados por Diego Ortiz de Zuñiga* (En Madrid : en la Imprenta Real : por Iuan Garcia Infançon : A costa de Florian Anisson ..., 1677)

está rescatando con la intención de definir mejor el panorama literario sevillano de la segunda mitad del seiscientos. Rogelio Reyes lo consagró en 1987 como animador de justas poéticas y desde entonces no ha parado de suscitar cierto interés[38]. Podemos afirmar que Farfán es el único autor del grupo con una clara conciencia de autoría, desde sus inicios en justas y certámenes sevillanos alrededor de 1650 hasta los ordenados manuscritos que dejó sin publicar a su muerte. Tal conciencia y trayectoria autoriales no solo derivaron en las obras que dio a las prensas, sino también en poemas que trufaron los preliminares de muchas otras piezas[39]. Las

[38] Rogelio Reyes Cano, «Fernando de la Torre Farfán, un animador de justas poéticas en la Sevilla del XVII», *DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), pp. 501-507. También cabe mencionar: Mª José Osuna Cabezas e Inmaculada Osuna Rodríguez, «Catalina Clara Ramírez de Guzmán y Fernando de la Torre Farfán: dos romances cruzados a cuenta de una comedia desconocida de la escritora», en Luis Gómez Canseco, Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *Aurea Poesis: estudios para Begoña López Bueno*, Córdoba-Sevilla-Huelva, Secretariado de Publicaciones de las Universidades de Córdoba-Sevilla-Huelva, 2014, pp. 393-410.

[39] *Templo panegirico al certamen poetico que celebro la hermandad....de santissimo sacramento, estrenando la grande Fabrica del sagrario Nuevo de la Metropoli sevillana...*(En Sevilla : por Juan Gomez de Blas, 1663); *Fiestas que celebro la Iglesia Parrochial de S. Maria la Blanca, Capilla de la Sta. Iglesia Metropolitana, y Patriarchal de Sevilla: en obsequio del nuevo breve concedido por N. Smo. Padre Alexandro VII. en favor del purissimomysterio de la Concepcion sin Culpa Original de Maria Santissima Nuestra Señora, en el Primero Instante physico de su Ser. Con la circunstancia de averse fabricado de nuevo su Templo para esta fiesta. Dedicase a la augusta Blanquissima Señora, por el postrado afecto de un Esclavo de la Purissima Concepcion.*(En Sevilla : por Iuan Gomez de Blas, 1666); ***Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey S. Fernando el tercero de Castilla y Leon : concedido a todas las Iglesias de España, por la Santidad de Nuestro Beatissimo Padre Clemente X ... / y escriviolo de orden tan superior, don Fernando de la Torre Farfán...***(En Sevilla : en casa de la viuda de Nicolás Rodriguez, [1672]). En cuanto a los poemas sueltos, véanse: *Amorosa exclamacion, a Christo Señor Nuestro en la cruz. / Escriviola Francisco Ximenez Sedeño. Dedicada al Licenciado D. Domingo Pieragullano, Abogado de la Real Audiencia de Sevilla, y Padre general de Menores* (En Sevilla : Impressa en la Emprenta [sic] de Iuan Gomez de Blas, 1652). F. 3r: D*. Fernando de la Torre Farfan, a Francisco Ximenez Sedeño. Soneto.* "Estas lagrimas tiernas, bien lloradas"; *Breve Rhetoricae Compendium cum oratorio recte scribendi ornatu : opus in hispanum idioma redactum* [...] */ authore P. Fr. Thomas de Aguilar, Sacri Ord. Praed* [...] (Hispali : apud Io. Fr. de Blas, 1669). F. [13]r: *De D. Fernando de la Torre Farfan, heroe sin segundo en Poesia Castellana. Soneto al autor.* "Aguila buelas, y vencido el viento".

academias sevillanas lo esbozaron como de ánimo melancólico, calvo y canoso a partes iguales, poco corpulento, seco como el esparto y sin más, "poeta de missa"[40]. El vejamen de 1665 lo coronó de ciprés (alto y funesto como él), y el de 1666 lo subió a un carro alegórico en forma de templo lleno de laureles, con que se alababan sus dos templos –el del Sagrario y el de Sta. María la Blanca-, y sus éxitos en certámenes. Por último, se menciona la comedia titulada *Las tres noches de la quinta*, compuesta siendo aún joven, si bien abandonó pronto su faceta dramatúrgica[41].

Mano derecha de Farfán fue Cristóbal Báñez de Salcedo. De ascendencia guipuzcoana, destacó en la Sevilla de la segunda mitad del XVII como crítico censor de importantes obras, entre las que se encontraron el ya conocido *Templo Panegírico* de su amigo y el *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, publicado en 1692. Su amistad con Farfán es seguramente la más veterana de cuantas existían en la academia. De ella quedaron testimonios impresos en algunos preliminares de obras ajenas en los que ambos compusieron codo con codo sonetos encomiásticos a sus autores, como se verá en la *Amorosa exclamación a Cristo* de Francisco Jiménez Sedeño (1652) y en el *Breve rhetoricae compendium* de Tomás de Aguilar (1669)[42]. Muerto Farfán, la actividad literaria de Báñez Salcedo se atestigua aún por 1689, reclamando todavía el título de «Cisnes del Betis» con que se bautizaron en estos encuentros. Así se lee en el *Sermón en las honras que celebró la nobilísima ciudad de Sevilla a la reina nuestra señora doña María Luisa de Borbón*, y en los *Cantos funebres de los cisnes del Betis en la muerte*

[40]El retrato que Matías de Arteaga le hizo para insertarlo en el *Templo panegírico* parece más benevolente con el autor. En él aún conserva bastante pelo además de un pequeño bigote.

[41]Se refiere a *Las tres noches de la quinta: comedia famosa de don Fernando de la Torre Farfán*, impresa en Sevilla. Se guarda copia del impreso entre los papeles manuscritos del tomo de la Colombina ms. 58-2-25, ff. 118-135. La prologa una nota manuscrita de Diego Ignacio de Góngora en f. 117: "Esta comedia de Las tres noches de la quinta, que escribió Dn. Fernando de la Torre Farfán se representó en Sevilla y en ella se imprimió, porque al tiempo que se representó, los farsantes devieron de reñir aquel día unos con otros, (como les sucede casi siempre) y no pareció el primero día como quisiera el autor, con cuyo [sic] la hizo imprimir. Y esto el mesmo Dn. Fernando de la Torre me lo dixo".

[42]*Amorosa exclamacion, a Christo Señor Nuestro en la cruz, op. cit.* F. [3]v: *De D. Christoval Bañez de Salzedo, al autor. Soneto*. "Despues que en braços de la muerte fria [...]"; y *Breve rhetoricae Compendium, Op. cit.* F. [13]v: *De don Christoval Bañez de Salzedo, profundo, y discreto ingenio Sevillano, en alabança de la obra. Soneto*. "Ya del culto Aguilar la noble frente [...]".

de la reina...María Luisa de Borbón, ambas impresas hacia 1689[43]. Junto a su labor poética, dejó escritos otros tratados sobre cuestiones del cabildo catedralicio: una descripción del cuerpo incorrupto de San Fernando tras su inspección ocular en 1668, con motivo de la canonización; y una relación de todos los concilios y sínodos catedralicios celebrados en Sevilla entre el año 159 y 1604. Entre pullas y burlas, se le describe como poeta sucio por entintar en exceso las composiciones que debía entregar en las reuniones y esputar al leer. Las alusiones a dietas, ayunos, calderos con pucheros, santos como Nicomedes y la Cofradía de la Cena daban cuenta, además, de su extremada delgadez, solo comparable a la de los flacos rocines que tiraban de su carro alegórico en el vejamen de 1666. También se menciona su estatura en varias ocasiones por lo que además de zancarrón, sería menudo.

Un caso peculiar es el de Lorenzo Dávila y Medina. Las primeras referencias documentales nos llevaron hacia don Lorenzo Dávila Rodríguez de Medina (ca. 1646- 1711), primer Conde de Valhermoso a partir de 1699 y futuro fundador de la Maestranza de Sevilla[44]. Las pistas que dejaba el vejamen de 1666 en cambio no cuadraban con el perfil del futuro conde, por aquel entonces de veinte años de edad. Afortunadamente, pudimos dar con las noticias biográficas de don Lorenzo Dávila y Macías (†1685), maestro pintor, estofador y dorador vecino de la collación de San Martín, hermano cofrade y responsable de algunos trabajos de la Hermandad Sacramental del Sagrario, amigo de Matías de Arteaga y miembro de su academia de artesanos de la lonja. Este perfil encaja a la perfección en el entramado social de nuestras tertulias y en aquel carro alegórico de enorme lienzo donde se leían los versos: "Luzira sin duda alguna /con la claridad que ofrece/ si despues no se obscurece". Jacas que hacen gala de los remiendos de sus pieles, alusiones a lo dorado y lo "flamante", un carro que parece más bien paso

[43]*Sermon. En las honras, que celebro la nobilissima ciudad de Sevilla, a la Reina nuestra Señora Doña Maria Luisa de Borbon / predicolo el R.P.M. Fr. Juan de San Bernardo…* (En Sevilla : por Juan Francisco de Blas, [1689]). Ff. [17]r- [19]r: De Don Christoval Bañez de Salzedo. Cancion. "Durava casi, con error eterno [...]"; y *Cantos fúnebres de los cisnes del Betis, en la muerte de la Reina Nuestra señora D. Maria Luisa de Borbon, que sea en gloria… / incerto* [sic] *authore.* [S.l. ; s.n., s.a.]. Ff. [21]r- [24]v: *De Don Christoval Bañez de Salçedo. Liras*. "Sobre Real Mausoleo [...]".

[44]Sobre Lorenzo Dávila Rodríguez de Medina puede leerse el artículo de Juan Cartaya Baños, « "Noble es bien aderezado": los inventarios de bienes de los fundadores de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla», *Laboratorio de arte*, 24 (2012), pp. 315-333.

de semana santa, alhajas propias de su oficio... nos llevan a identificar a ese Lorenzo Dávila y Medina como el dorador del círculo de Arteaga don Lorenzo Dávila Macías. La cuestión del segundo apellido genera un torrente de hipótesis que va desde el despiste del impresor Juan de Osuna hasta el uso de un apellido procedente de algún ancestro desconocido. En realidad, el segundo apellido solo se lee al inicio de sus poemas, mientras que en el cuerpo del escrito los académicos lo nombran como Lorenzo Dávila a secas[45]. Participó un año y con escasas composiciones métricas: un soneto amoroso y un romance a la muerte de Séneca. Por ser principiante en la corte de Apolo, se le zahiere en el vejamen de 1666 transformándole en un infante con andador, aunque destacando al mismo tiempo algunos tempranos versos que por entonces ya había compuesto; a saber: unos dedicadas a San Antón, otros a una prelada de un convento, otros a Santa Lucía y unas quintillas cuyos cinco versos estaban dedicados a los cinco dedos de la mano de una negra.

A Martín Leandro Costa y Lugo le suponemos algún cargo o función en la iglesia de San Bartolomé, donde se le sitúa en el vejamen de 1667 tañendo campanas en un episodio a medio camino entre la anécdota real y la exageración jocosa. Era profeso de la Virgen de la Alegría, cuya hermandad -Hermandad del Rosario de Nuestra Señora de la Alegría- germinaría años después en el seno de la misma iglesia de San Bartolomé, así que podemos decir que Costa y Lugo estaría entre sus primeros cofrades. En 1676 compuso un soneto para los preliminares de la obra de Carlos Alberto Cepeda y Guzmán, *Origen y fundación de la Imperial Religion Militar y cavallería constantiniana llamada oy de San Iorge*[46], y

[45] *Vid*. Duncan T. Kinkead, *Pintores y doradores en Sevilla 1650-1699: documentos*, Bloomington, Authorhouse, 2006. Kinkead transcribe la documentación hallada en diferentes archivos sevillanos, entre la que se encuentra una hoja de 1680 con la firma autógrafa de don Lorenzo Dávila, con el apellido *Mesia*. Kinkead normaliza el nombre del maestro estofador bajo el asiento Lorenzo Dávila *Macías* puesto que su padre fue Juan Rodríguez Macías. No sabemos si el dorador está haciendo uso del apellido de un familiar (abuelo, tío...) que desconocemos, como tantas veces ocurría en esta época. Otra hipótesis, en cambio, nos lleva a pensar que quizá el dorador usara para sus composiciones el apellido de su compadre Pedro de Medina y Valbuena, fiscal en la academia de Arteaga y padrino de su hija Francisca María, para señalar la coautoría de los versos presentados en la academia de 1666.

[46] *Origen, y fundación de la Imperial Religion Militar, y Cavalleria Constantiniana, llamada oy de San Jorge, que milita debaxo de la Regla del doctor de la Iglesia, y Padre de todas las Religiones, San Basilio Magno, arzobispo de Cesarea. / Sacado a luz por don Carlos Alberto de Zepeda y Guzman, cavallero de justicia en dicha imperial religion, vizecanciller della en*

en 1689 junto a Cristóbal Báñez de Salcedo ofreció sus sonetos para las obras en honor a la muerte de la reina María Luisa de Borbón. Su devoción por la Virgen de la Alegría se ha interpretado en los vejámenes como una ecuación inevitable para alguien con el rostro tan encendido que no inspira otra cosa más que vitalidad. Efectivamente sus mejillas y su cara en general son la diana preferida de los dardos vejatorios: roja a lo guinda o gema, predispuesta a infundir calor y color a cuantos lo precisen. Pasa por ser un joven carialegre entre los contertulios, cosa que avala la lejana fecha de 1691 en que se imprime su única obra conocida: *Acción de gracias de Sevilla a la Gloriosissima Virgen Maria por el gran favor que reconoce en su Ssmo. Rosario*[47], que traducía en aquel momento el éxito de los rosarios públicos sevillanos a partir de 1691 y a cuyas primeras procesiones sabemos se unieron cofrades de la Hermandad de la Alegría para cantar glosas y alabanzas compuestas al efecto[48].

El licenciado Juan Gómez Cárdenas era cura del Hospital del Cardenal de Sevilla, Hospital de San Hermenegildo, con residencia en él según lo atestigua documentación analizada por Joaquín Herrera Dávila[49]. Solo participó en la academia de 1665 con unas décimas para el cuarto asunto, suficientes para no escapar al picotazo de las cédulas y el vejamen, donde se le describe aficionado a los villancicos y coplas -¿autor de unas *coplas del Diablo*?- y dedicando sus chanzonetas a las monjas de San Juan de la Palma. Era calvo, por lo que se mereció la corona de hojas del álamo blanco, caduco como su pelo.

"Poeta alienígena" era el calificativo con que la academia de 1666 despachó a Mateo Gabriel Monte y Soria, vecino de Triana y por tanto "extra-riano". No poseemos datos biográficos o literarios sobre él; de

---

estos reynos, capitan de infanteria española. Que lo dedica al excelentissimo señor don Carlos de Herrera Henriquez Remirez de Arellano, cavallero del orden de Santiago, del Consejo de su Magestad en el real de Castilla, y del de Indias, assistente, y maestre de campo general en esta ciudad de Sevilla, y su tierra. (Impresso en Sevilla : por Iuan Cabeças, 1676). F. [12]r: *De Don Martin Leandro Costa y Lugo. Al autor*. "Si la ignorancia, el tiempo, ò el olvido [...]".

[47] *Accion de gracias de Sevilla a la Gloriosissima Virgen Maria por el gran favor que reconoce en su Ssmo. Rosario. / Escriviala D. Martin Leandro Costa y Lugo.* (En Sevilla : por Juan Francisco de Blas, 1691)

[48] Diego Ortiz de Zúñiga, *Anales ecclesiasticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla ... que contienen sus mas principales memorias desde el año de 1246... hasta el de 1671... / formados por Diego Ortiz de Zuñiga...Tomo V.* (En Madrid : en la Imprenta Real : 1796), p.421.

[49] Joaquín Herrera Dávila, *El Hospital del Cardenal de Sevilla y el Doctor Hidalgo de Agüero*, Sevilla, Ediciones de la Fundación de Cultura Andaluza, 2010, p. 92.

hecho no se le conocen más versos que los escritos en estas tres reuniones, de modo que entre las burlas y veras del vejamen se nos hace difícil determinar qué responde a la realidad y qué a la fantasía del secretario. Era carirredondo y de tez oscura –"poeta amusco" o "bazo" le llaman, y él mismo se compara a un cisco-. Mateo Gabriel Monte y Soria según estos sucintos datos sería uno de los negros o mulatos de Triana que se asentaron alrededor del antiguo barrio de Portugalete[50], llamado así precisamente por el origen portugués de muchos de ellos y como resultado del comercio de esclavos en torno al eje Guinea-Lisboa-Sevilla; de ahí la "medio risa de Guinea" con que lo describe Farfán. Fue en esa zona donde se inició en el siglo XVI la Hermandad de los Negros de Triana, que para mediados del siglo XVII había entrado en declive después de la epidemia de 1649 y la independencia de Portugal[51]. Su presencia continua entre los fogones de cocinas, las sentencias irreverentes de Menandro acerca de la libertad y su identificación como "clérigo injerto en seglar" nos hacen pensar que fuese esclavo dentro del servicio doméstico de algún eclesiástico de Triana, cosa frecuente en el Siglo de Oro -recuérdese el caso del poeta esclavo Juan Latino-. La posibilidad de que fuese ya por entonces liberto al servicio de todos aquellos que requerían sus dotes culinarias resulta menos plausible a la luz de las pistas del vejamen. A esto habría que añadir lo difícil que lo tenían los negros del sur peninsular para conseguir ahorría, frente a otros esclavos como los moros granadinos o los berberiscos del norte africano[52]. Cocinero y alcahuete –de ahí su olfato y su curiosidad pecaminosa- no faltaba a ningún sarao sevillano, ganándose a pulso la corona de aromo que le concedió Tejada en el vejamen de 1665.

[50] El barrio de Portugalete se extendía desde el final de la actual calle Castilla y bajo jurisdicción de Camas, *vid*. Juan José Antequera Luengo, *Portugalete, un barrio diferenciado en la Sevilla del conde duque*, Sevilla, FACEdiciones, 2009. (Aparece con variante de título en la página de la editorial: *Portugalete, barrio extinto en la Triana del Conde Duque*).

[51] Vicente Rus Herrera, y Federico García de la Concha, *Leyenda , Tradiciones y Curiosidades Históricas de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, Editorial Castillejo, 1993. También menciona esta hermandad Moreno Navarro en su estudio sobre la hermandad de "Los Negritos", *vid*. Isidoro Moreno Navarro, *La antigua hermandad de los negros de Sevilla; etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.

[52] *Vid.* Alfonso Franco Silva, *Los esclavos de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1980; Alfonso Franco Silva, «Los negros libertos en las sociedades andaluzas entre los siglos XV y XVI», en *De l'esclavitud a la llibertat*, Barcelona, CSIC, 2000, pp. 573-592.

El segundo poeta "alienígena" de nuestras academias era Francisco Barrientos, de quien se dice que era parroquiano y amigo de Mateo Gabriel Monte y Soria; esto es, vecino trianero aunque no sabemos si originario de la sierra extremeña, según un par de alusiones de Farfán a las algarrobas y a la villa de Fregenal. ¿Sería Barrientos el eclesiástico dueño de Monte y Soria? Aparece en los impresos con el título de Bachiller, y partir de 1666 con el de Doctor. El uso de estos títulos ha evitado que podamos confundir a Francisco Barrientos con el Licenciado Francisco de Prada Barrientos, también poeta activo hacia 1650 en el ámbito jesuita del Colegio de San Hermenegildo de Sevilla. Nuestro Barrientos era Administrador y Capellán Mayor del Hospital de los Mareantes, y según Monte y Soria también lo fue de la Alhóndiga y Matadero de Sevilla. Se le describe como asiduo a certámenes y academias, pero lo cierto es que la primera incursión poética suya de que tenemos noticia data del año 1653: un soneto laudatorio para los preliminares de la obra *Aplauso heroyco y descripción poética...*, de Bernardo Nicolás Quesada[53]. Las cédulas de la academia de 1666 aseguran que don Francisco Barrientos fue el autor de un *Vejamen al Demonio* compuesto en romance de esdrújulos de donde se espigó la copla que sigue:

Responde patas de trébedes,
pues eres tan Matemático,
¿Cómo asestando a este Horóscopo
te pones de morbo gálico?

E igualmente se le atribuye la autoría de una comedia titulada *El primer confessor San Pedro*, a punto de representarse en la ciudad. No obstante, si por algo es reconocido este poeta entre sus colegas es por su predilección por los esdrújulos en los romances. De ellos hace bandera su orgullo, y ya los saque como fuegos artificiales ya los use de arma arrojadiza en los vejámenes, siempre se sujeta a ellos como marchamo de

[53] *Aplauso heroyco, y descripcion poetica del solemne voto, y fiesta, que en defensa de la Purissima Concepcion de nuestra señora en su primer instante, hizo la insigne cofradia de las penas de Christo, y Triunfo de la Cruz, en el Convento Ilustre de Nuestra Señora de la Victoria, de la Orden de N. Padre San Francisco de Paula, en Triana. A Don Laureano Bejarano Infante, Secretario del Santo Oficio de la Inquisicion de Sevilla, Alcayde, Administrador, y Governador del Castillo y Fortaleza de la villa de Aracena. / Por Don Bernardo Nicolas de Quesada.* (Impresso en Sevilla : por Iuan Gomez de Blas, 1653). - F. [6]v: *Del bachiller Francisco de Barrientos, Administrador del Hospital de los Mareantes. Al Autor. Soneto*. "Pecó Adan, do[n]de vie[n]do Dios, quebrado [...]".

su poesía. Además del esdrújulo, la academia de 1665 hace una advertencia al lector sobre la ortografía con que escribe el autor: "Deste ingenio, a ser possible, se imprimieran aun sus caracteres; observase empero, lo que no se opone con la dificultad, y assi van guardadas hasta las reglas de sus Ortografias". La peculiaridad ortográfica de Barrientos estriba en una constante vacilación de las sibilantes –rima de "firmesa" y "empresa"-, aspiraciones fuertes de la *h* inicial procedente de *f* latina, aislados casos de metátesis en las alveolares y uso asistemático de minúscula en nombres propios y mayúscula en algunos comunes. Cuando Farfán compone una copla en su nombre para las cedulillas de 1665 escribe "anciosa" tratando de emular su estilo. A partir de aquí deducimos que el autor era seseante o ceceante y de marcada fonética dialectal con una clara conciencia de sus rasgos en pro de un uso expresivo diferenciador del resto de los contertulios. La convención escrituraria a la que recurre solo queda advertida al lector en la academia de 1665, hecho que nos plantea que fuese esa su primera participación. A lo dicho hay que sumar que pasaba los cincuenta años de edad en 1667, que era grande y seco como un pino y que sus piernas eran zambas, a juego con sus ojos. Esto de los ojos de don Francisco Barrientos no solo afectaba a la forma fisonómica –"lánguidos"- sino también a su mirada, de "niñas reñidas". ¿Estrábico tal vez? El caso es que estarían tan hinchados que eran comparables a los ojos de una persona con sífilis; el "morbo gálico" del que hablaba la copla recién transcrita.

Culminan nuestra galería otros poetas de los que apenas tenemos más datos que los ofrecidos por las propias academias. Por ejemplo, sabemos que Esteban Félix Dongo y Barnuevo debía pertenecer a la Orden Trinitaria por las continuas alusiones al hecho de ser poeta *calzado* amén de alusiones a la nación turca y a sus coplas *moriscas*. Fue además poeta excesivamente prudente por no querer incurrir en inmoralidades, de ahí la corona de moras en el vejamen de 1665. Aunque en ese año solo se atrevió a participar con un romance, se animó en los siguientes encuentros con más poemas. Las rarezas insertadas en el romance de 1665 sobre Aquiles le acompañaron en las burlas de todas las academias y quedó para entonces retratado como poeta que vacila entre su furor épico y la censura externa. En consideración al padre fray Julio Orsino solo sabemos que hablaba alto como para alcanzar a todos los habitantes de Sevilla y que su vocerío además reposaba sobre una cantata cual si estuviese dando uno de sus sermones. Tampoco tenemos más información sobre Carlos de Sorza excepto que su voz aflautada a duras penas se oía y que era delgado como un fideo. Se le atribuyen algunas letrillas dedicadas al mártir San Sebastián y una facilidad notable para los versos acrósticos. Un dato

curioso es el que deja Farfán al vejarle en 1667, cuando escribe que este poeta al principio -imaginamos que en la reunión de 1666- parecía un caduceo por algún tipo de calzón estampado a cuadros que llevaba, similar a un kilt de tartán y motivo por el que lo compara con un Escoto; esto es, un escocés en su vestimenta, pero también con Juan Duns Scoto por sus sutilezas.

En total, trece participantes a lo largo de tres años; aunque siempre a razón de diez poetas por academia. Lo habitual era que se incorporaran un par de nuevos poetas y salieran otros año tras año. Con el ejemplo de la admisión de Lorenzo Dávila y Carlos de Sorza en la academia de 1666, se ve a las claras que la entrada en el club se hacía por cooptación de sus miembros y atendiendo a un currículum donde se valoraba especialmente la trayectoria poética del aspirante, hasta cerrar el cupo. Casualmente o no, que fueran siempre diez venía al pelo para aquellos manidos vejámenes en los que realidad y tradición mitológica se daban la mano. Es decir, que mientras el secretario daba el vejamen, los otros nueve poetas podían ser coronados por las nueves musas del Parnaso en recompensa a sus ingenios. Eso sí, acompañando a estos diez poetas, en el salón privado de Jerónimo de Tejada también hubo "mirones de academia" -en palabras de Castillo Solórzano-, que atendían e incluso irrumpían durante la celebración de las tertulias[54]. Uno de esos invitados fue el propio hermano de Jerónimo de Tejada en 1665, quien además de poder leer los poemas impresos ya "los oyo sonoros en las palabras" (1665, f. [2]v). En 1665 también se hace mención en una cedulilla a una poeta tapada haciendo una petición al secretario para que se echen coplas a aquellos poetas que descaminados de la "Poesía Castellana" andaban perdidos en "culterías". Las poetas tapadas inmediatamente recuerdan a las poetas tapadas de medio ojo que recogía Luis Vélez de Guevara en su *Diablo cojuelo,* como trasunto de la dramaturga Ana de Caro Mallén que acudía envuelta en misterio a similares academias sevillanas años atrás. Nos decantamos por pensar que en aquella sala en 1665 hubo también mujeres –y mujeres poetas- que si bien mudas, tenían mucho que decir sobre estilo y arte poética.

Los poetas sevillanos practicaron en sus reuniones una estructura ceremonial muy parecida a la del resto de las academias de la época, en la que solemos encontrar una oración introductoria con música, un desarrollo de los asuntos sobre los que se componen los poemas, y un vejamen final. La academia sevillana de 1667 se ciñó a este esquema protocolario,

[54]Alonso de Castillo Solórzano, "A los mirones de una Academia. Romance", *Donayres del Parnaso*, Madrid : por Diego Flamenco, 1624, ff. 63r - 65r.

aunque años atrás había practicado un *orden del día* con pequeñas modificaciones: la de 1665 presentaba una dedicatoria y unas cedulillas justo antes del vejamen, y la de 1666 antes de dar paso a la oración introductoria expuso las cedulillas con la presentación de los dos nuevos miembros y un interrogatorio poético. Por lo demás, no hay grandes novedades que merezcan más atención, salvo quizá los cargos rotatorios que eligieron para sus funciones. A diferencia de otras academias, la sevillana no echó mano del cargo de fiscal, que reemplazó por el de alguacil en la de 1665. Parece que se contentó exclusivamente con los cargos de presidente y secretario, ambos rotatorios como era lo habitual.

Volviendo a la estructura ceremonial, podemos profundizar algo más en cada una de sus secciones. Empezando por la oración, esta consistía en un discurso polimétrico pronunciado por el presidente de la academia en el que se demandaba la protección y el beneplácito del dios Apolo y sus musas, entre otras divinidades. Este rezo pagano se aderezaba por momentos con cierto oropel y voces paródicas procedentes del campo jurídico, manifestándose en un lenguaje técnico-administrativo que perseguía la deformación del latín y la risa: "Iten mas presido. Bueno [...] Absit, mis señores, nec / nominetur, tan perenne / pensamiento in vobis, que / mi humildad es mas corriente" (1665, f. [3]r). Hay que recordar que los mismos cargos rotatorios son una trasposición del Juez (Presidente), Fiscal (secretario) y alguaciles de un tribunal de justicia. Las ensaladas polimétricas de las oraciones tomaron como base un romance al que se le intercalaba una octava real o una canción. El romance se iniciaba con las excusas del presidente por su torpe discurrir; unos fragmentos cargados de la falsa modestia y la *captatio benevolentiae* propias de cualquier prólogo. Inmediatamente después y con ayuda de pasajes musicales, el poeta se adentraba en las estrofas de arte mayor con encomios y expresiones laudatorias hacia sus colegas y el conciliábulo. En este momento es donde la erudición clásica salía a flote y los versos se salpicaban de incesantes referencias mitológicas mediante un estilo pretendidamente elevado. El esquema de la oración de 1665 (romance-música-romance-octavas reales-romance-música) varió para los siguientes encuentros hacia la secuencia música-romance-música-canción- (y solo en 1667) música. Como se verá, la música en las academias sevillanas jugó un papel fundamental para articular e hilar los distintos tipos métricos empleados en las ensaladas de estas oraciones, y para amenizar los introitos con dos o tres intervenciones, que a su vez podían servir al presidente de réplica en su parlamento, según la técnica empleada por Farfán en 1665. Amenizaba eventualmente los cierres de sesión también, como se aprecia en el vejamen de la academia de 1666, donde facilita la transición del romance

a la prosa final. Apenas contamos con alusiones a cómo se organizaban los músicos de las academias, exceptuando estos breves versos de Farfán: "Mas con instrumentos andan, / si serà Musica? Deben, / pues andan, ser passacalles. / Mas que seria si fuessen?" (1665, f. [3]v). No estamos seguros de si en los versos de Farfán se juega en un mero plano lingüístico o se trasluce una circunstancia real; es decir, que los músicos, ya en la sala o ya en la calle, formaran un pasacalle al estilo de las típicas mojigangas carnavalescas, presentes por ejemplo en la ya citada academia madrileña de 1675 en casa de Gabriel de Campos[55]. La mojiganga, además, aparece como receta explícita con que dio fin Mateo Gabriel Monte y Soria a su vejamen de 1666. María Sanhuesa Fonseca, basándose en documentación de Juan Ruiz Jiménez, afirma que los músicos contratados de las academias granadinas procedían del ámbito catedralicio, entre otros[56]. Desafortunadamente, la autora no menciona nuestras academias sevillanas, y tampoco nosotros poseemos más datos sobre este punto, aunque no sería descabellado plantear que los músicos de nuestras ceremonias procediesen del ámbito catedralicio de Sevilla, sobre todo si pensamos en que Farfán conocía bien aquel territorio.

Siguiendo con los asuntos, en las academias sevillanas estos siempre fueron seis. Resulta una cifra extraña en comparación con otras academias o con el número de contertulios. La cercanía a la Cuaresma y la carga religiosa de sus miembros nos mueven a pensar que estaban tomando como referencia los seis domingos comprendidos entre el Miércoles de Ceniza y el Domingo de Pascua -este último no incluido en el cómputo-. Este número ya lo empleó con éxito Farfán en su *Templo panegírico*, donde cada uno de los seis templos-argumentos paganos se cristianizaba en el transcurso del certamen. Que aquel certamen veraniego de 1662 fuera el patrón por el que se cortó la estructura de las academias posteriores sería una posibilidad cabal, aunque también hay que reparar en que la Cuaresma era el período por excelencia de la conversión, por lo que el recurso organizador de Farfán en 1662-63 bien puedo haberse extrapolado del calendario religioso. Por encima de si fue antes la gallina o el huevo, pensamos que este recurso intentaría mínimamente divinizar la academia para suavizar el festejo carnal y hacer énfasis en que Doña Cuaresma era la única vencedora posible de la tertulia. Quién sabe si cuando éstas corrieron impresas no faltó quien las concibiera como

[55] Mª José Rodríguez Sánchez de León, *art. cit*., (1988).

[56] María Sanhuesa Fonseca, «Armería del ingenio y recreación de los sentidos: la música en las academias literarias españolas del siglo XVII», *Revista de Musicología*, XXI, 2 (1998), p. 524.

calendarios cuaresmales, cuyos asuntos poéticos podían leerse a razón de uno por semana.

Ya anunciamos que el Carnaval no es solo un elemento puramente formal en la celebración de las academias; además "justifica hasta cierto punto algunos de los temas"[57]. La festividad permitió la composición de poemas de tema serio, pero desarrolló todo su ingenio transgresor a través de poemas jocosos con grandes dosis escatológicas, las cuales acercan estas academias a la literatura carnavalesca barroca más popular, así como a la semiculta de "estilo goliárdico"[58]. Entre los poemas serios fueron constantes las escenas mitológico-históricas, con protagonistas como Aquiles y Héctor, Dido y Eneas, Andrómeda, Cleopatra, Julio César, o Séneca en la hora de su muerte. Serios también fueron los poemas con escenas amorosas entre dama y galán, siguiendo un petrarquismo que, sorprendentemente, aún no se ve totalmente afectado por un proceso de banalización común en la poesía amatoria de las academias del s. XVII, según atestiguaba Jeremy Robbins:

> The set topic in particular radically affected the style of amatory verse composed for academies and completely altered the Petrarchan psychology of love in several ways: it directed the poetic focus away from an analysis of emotions to the description and narration of amatory scenarios; it shifted poetic interest from the ideal world of courtly and/or neoplatonic love to the voyeuristic and often banal sphere of mundane reality; and, consequently, it replaced the sustained analysis of the internal psychology of the poet-lover with the vicissitudes of the frequently melodramatic interaction between two lovers. [59]

Los sonetos de nuestras academias presentan a un poeta-amante activo, sufridor del proceso de separación u olvido, y destellan momentos emotivos con una ligera indagación en la tópica crueldad antagónica del amor y la frialdad corrosiva de la dama. En los poemas jocosos, la burla se centró en cuadros populares, pequeñas escenas animadas por viejas con sus partes púdicas al aire, alcahuetes que riñen con carniceros, barberos y poetas, o frailes flatulentos. Sirvan de ejemplos estos asuntos: "A un Frayle, que dando la mano a una Beata en un mal passo, suspiró por dó non deviera" (1665), "A un Tuerto, que yendo una noche a ver a su Dama,

[57] Joaquín Hazañas y la Rúa, o*p. cit.*, p. 39.

[58] *Vid*. Mª Cruz García de Enterría, «Transgresión y marginalidad en la literatura de cordel», en Javier Huerta Calvo (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, pp. 119-152.

[59] Jeremy Robbins, *Love poetry of the Literary Academies in the reigns of Philip IV and Charles II*, Londres, Tamesis, 1997, p. 59.

se le apagò la Lanterna, y ella saliendo a recebirlo, tropeçò en un velador" (1665), "A una vieja, que porque no le viera el rostro un Albañil, se le tapò con las naguas, siendo su unica vestidura" (1666), "A un Poeta, que para ir a un combite se hizo echar una ayuda, y despues no halló que comer" (1667). Aquí la burla se expande desde la transgresión moral o sexual hasta la inconformidad en la compostura social, y en su amplitud toca de lleno las cinco famosas categorías de lo «ridículo» descritas por Robert Jammes: "lo disparatado" -con figuras graciosas como la del poeta gorrón-, "lo descompuesto" -con comilonas carnavalescas ya vistas-, "lo escatológico" -con la presencia de ventosidades, pestilencias, y calzones nada higiénicos-, "lo picaresco" -con un carnicero estafador-, y "lo erótico" -con reiteradas alusiones sexuales-[60]. Valentín Núñez Rivera atestigua esta "*poética de la graciosidad*" de cuño ariostesco ya en la poesía sevillana de la primera mitad del siglo XVI, y considera que esta poesía de los risible "constituye uno de los rasgos distintivos más evidentes, por su cantidad y su calidad, en la conformación y confirmación de la poesía sevillana del Siglo de Oro"[61].

La organización temática siguió en la academia de 1665 un orden vertical tradicional desde lo serio a lo jocoso; sin embargo, en las academias posteriores ese esquema se rompió a favor de la alternancia temática seria/jocosa, lo que repercutió en una ceremonia más dinámica y entretenida. Como es de esperar de cierto decoro poético, la temática escogida y su orden condicionaron el uso de unas estrofas métricas, como fueron el soneto, la canción, la octava real y el romance para las composiciones serias; y las décimas, las quintillas, las sextillas de pie quebrado y el "romance disparado" para las burlescas. Quedaba así el romance como fórmula *bisagra* entre ambos grupos temáticos: de arte menor y tradición popular pero con suficiente fuerza expresiva aún para el

[60] Robert Jammes, «La risa y su función social en el Siglo de Oro», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro (Actes du 3e colloque du Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol. Toulouse 31 janvier-2 février 1980)*, París, Editions du CNRS, 1980, pp. 3-11. Véase también el trabajo de Ferri Coll sobre la poesía satírico-burlesca en la Academia de los Nocturnos de Valencia: José María Ferri Coll, «Burlas y chanzas en las academias literarias del Siglo de Oro: los *Nocturnos* de Valencia», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerra (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, 1, (2000), pp. 327-335.

[61] Valentín Núñez Rivera, «Hacia un doble paradigma. Lírica ornada y poética familiar», en Begoña López Bueno (coord.), *La "idea" de la Poesía Sevillana en el Siglo de Oro: X Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, p. 216.

contenido épico; mientras que el "romance disparado" o romance con cuarto verso endecasílabo, desde su invención por Pantaleón de Ribera, se acogía plenamente en academias y certámenes de la segunda mitad del s. XVII para los poemas de tono lúdico y festivo[62]. Únicamente el soneto, el romance, las décimas y las quintillas repitieron suerte en todas las reuniones y siempre precedidas por el soneto como cauce formal predilecto. Los ajustes realizados entre la academia de 1665 y las posteriores trastocaron la organización y sustituyeron las octavas y sextillas por la canción y el romance disparado, con lo que los 303 versos recogidos en los asuntos poéticos de la de 1665 aumentaron hasta los 340 de la de 1666, o hasta los 346 versos de los asuntos de 1667. Por otro lado, nuestros vates sevillanos se vieron a sí mismos insertos en una corriente posgongorina, muy a pesar de las contradicciones que suscitan algunos de sus posicionamientos estilísticos en las academias. Una de las contradicciones más llamativas es la surgida a raíz del ataque constante a la poesía oscura, cultista y llena de voces extranjeras, mientras se apela constantemente al orden y sosiego de la "poesía castellana". ¿A qué tipo de oscuridad formal es a la que hacen referencia?, ¿qué desarrollo crítico tuvo el legado gongorino entre estos círculos literarios, y cómo afecta este a la construcción del canon áureo? Son preguntas que dejamos apuntadas aquí sin poder resolver, habida cuenta de su complejidad, que excede las breves páginas de nuestro ensayo.

Por último, el vejamen. Clímax humorístico de las academias, género satírico en sí mismo e incluso codificado como categoría poética por Bajtin[63]. Abraham Madroñal lo sitúa entre dos aguas, expresión de su ambigüedad y personalidad múltiple:

> [...] se sitúa a medio camino entre la prosa y el verso, entre la oralidad y la escritura, entre la lectura y la representación, y se utiliza para destacar de forma burlesca los defectos de una persona o sus logros y actividades, a sabiendas de que no se dice toda la verdad. [64]

La construcción del vejamen casi siempre ha ido pareja a la técnica del *somnium* lucianesco; "siendo cosa que otros le saben hacer

[62] Antonio Alatorre, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007, pp. 141-142.

[63] Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais,* Barcelona, Barral, 1974.

[64] Abraham Madroñal, *"De grado y de gracias": vejámenes universitarios de los siglos de oro,* Madrid, CSIC, 2005, p. 27.

soñando", maldecía sobre él Mateo Gabriel Monte y Soria en 1666[65]. Ciertamente nuestro Farfán fue un auténtico entusiasta de esta técnica, e hizo uso de ella en el *Templo Panegírico* y en la academia de 1667. En esta última enhebra el viaje en sueños con la *loggia* de personajes del infierno dantesco ("Inquisición de los Poetas", lo nombró Farfán) para dar a cada uno el merecido escarnio. No obstante, los vejámenes de 1665 y 1666 prefirieron tirar por otros derroteros. En 1665 Jerónimo de Tejada construye su vejamen mediante la entrega de coronas que el dios Apolo, en su monte Parnaso, fue haciendo a los ingenios de la academia. Asunto manido donde los haya, pero con la particularidad de que la visión del Parnaso se le presenta en mitad de los jardines del Real Alcázar de Sevilla, en pleno paseo. El condimento localista tuvo su eco en el vejamen que Monte y Soria compuso para la academia de 1666, en el que el poeta oye voces extrañas en mitad del Prado de Santa Justa que lo conducen hacia el barrio de San Julián, a través primero de la antigua Puerta del Sol y llegando hasta la calle Rascaviejas, actual calle Hiniesta, junto a la iglesia de San Marcos. A su vez, aquellas voces las emitía el mago Clarión desde la Torre de la Huerta (Torre de Don Fadrique) en la collación de Santa Clara. Estaban dibujando, sin saberlo, un auténtico mapa de la ciudad en el seiscientos. Lo de las voces extrañas en el vejamen de 1666 es uno de los numerosos pasajes que con gracia y originalidad escribió Monte y Soria, forjados todos bajo la influencia del cuento popular ("Erame, señores míos [...]"), la novela de caballerías (encuentro con un sabio astrólogo y nigromante llamado Clarión), y los autos sacramentales (procesión de carros alegóricos por una plaza principal). La bibliografía consultada pone de manifiesto otras técnicas usadas en el vejamen, procedentes de la novela popular, pero el eclecticismo del vejamen de 1666 no tiene parangón con ningún otro leído. La originalidad de la academia de 1666 rezuma por todos lados según lo hasta ahora visto, y más si cabe gracias a la introducción que se hizo para la aceptación de los nuevos miembros mediante un interrogatorio cargado de tópicos sobre la figura del poeta. El interrogatorio repasa de manera cómica los rasgos principales por los que la profesión de poeta había ido cristalizando en el Barroco, como la falta de dinero ("sordidos de vestidos, magros de mexillas y cairelados de uñas"), la falta de higiene ("sin puños, con balona sucia, y despolvoreada la ropilla de tabaco"), la contemplación ensimismada ("a la margen, no a la orilla [...] de algun arroyo, estudiando figuras"), la dama como fuente de inspiración y objeto poético ("mirar al Sol para comparar las crines de

[65] *Vid*. Teresa Gómez Trueba, *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 87-126.

alguna Dama"), o la ociosidad y las lecturas poéticas ("se retiren a exercicios Poeticos a alguna parte de las soledades de Gongora, o a qualquiera de las obras antiguas del Boscan", nótese aquí la ausencia de Garcilaso). La imagen satírica del poeta que los académicos proyectan recoge los tópicos recurrentes que se granjeó el oficio de las letras en el Siglo de Oro, según los expone Miguel Herrero García[66]. Los propios académicos afianzaron una imagen estereotipada del oficio del poeta de la que ellos mismo se mofaban; lo que no nos debe sorprender en la encrucijada de burlas de estos encuentros, donde según Bajtin la risa "escarnece a los mismos burladores" puesto que "expresa una opinión sobre el mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen"[67].

CONCLUSIONES

Gracias al hallazgo y análisis de una tercera academia sevillana de 1666, comprobamos que las academias literarias sevillanas de la segunda mitad del siglo XVII disfrutaron de una vida breve pero con un férreo carácter periódico ya difícil de atestiguar en el resto del panorama literario peninsular. A esto hay que subrayar las conexiones que las diferentes academias de la Península tendieron entre sí, especialmente el modo en que llegaron a crear toda una red de interferencias que iban desde las técnicas de inserción en el mercado editorial hasta el trasiego de poetas buscando el renombre a través de sus ingenios. Olvidamos muchas veces que esa red es la traducción de un flujo de mercado donde el producto poético genera un importante capital, económico y simbólico, todo lo cual repercutió en la formación de un granado campo literario sevillano en fechas aún vírgenes por explorar.

Las academias sevillanas gozaron de igual carácter parateatral que otras, con actores que interpretan y entretienen, con escenas que se suceden y con el aplauso del auditorio como barómetro de la creatividad de los poetas. Seguían representando una importante fiesta menor del Bajo Barroco sevillano y un espacio de cohesión social donde el religioso y el soldado tragaban pullas de igual conformidad. El amplio espectro social al que dio cobijo la academia, desde la nobleza al servicio doméstico de un posible esclavo negro, fue posible en parte por el trasfondo religioso de la mayoría de sus miembros y el ejercicio de la piedad, máscara a su vez que

[66] Miguel Herrero García, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1977, pp. 233-258.

[67] Mijail Bajtin, *op. cit*., p.17.

neutralizaba el tono carnavalesco de las veladas. Aunque sus poetas desarrollaron una carrera más o menos prolija minando los preliminares de impresos de finales del seiscientos con composiciones de escasa repercusión literaria, las relaciones familiares y de amistad que mantenían ayudan a un mejor dibujo del panorama sociocultural sevillano, que no volvió a contar con otro trasfondo poético académico hasta las postrimerías del seiscientos y principios del siglo XVIII a través de los miembros de la nueva Real Academia de Medicina.

Fig. 1

ACADEMIA
QVE SE CELEBRO
EN SEVILLA IVEVES
DIEZ Y SIETE DE FEBRERO
DE 1665. AÑOS,
EN FESTEJO DE LAS CARNESTOLENDAS.
PRESIDIOLA
DON CHRISTOVAL BAÑES
DE SALCEDO,
SIENDO SECRETARIO DON FERNANDO
DE LA TORRE FARFAN.
EN CASA
DE D. GERONIMO DE TEXADA
Y ALDRETE, Y DE DON NICOLAS
ESER BARBA DE LA CVEVA.
CON LICENCIA
En Sevilla, Por Lucas Antonio de Bolour,
en la calle de Genoua.

ACADEMIA
QVE SE CELEBRO
EN MADRID A SIETE
DE AGOSTO,
SIENDO PRESIDENTE
DON IVAN IOSEPH
PORTER Y CASANATE,
SECRETARIO,
DON IVAN PELLICER
DE TOBAR Y ABARCA,
CAVALLERO DEL ORDEN DE
Santiago, Gentil-Hombre de la Casa de
su Magestad.
FISCAL,
DON BALTASAR
FERNANDEZ DE MONTOYA.
Año M. DC. LXI.

ACADEMIA
QVE SE CELEBRO
EN SIETE DE ENERO, AL
feliz nacimiento del Serenissimo
Principe D. Carlos, N.S.
PRESIDIOLA EN SV CASA
Don Melchor de Fonseca
de Almeida,
FVE SECRETARIO DON LVIS
Nieto, y Fiscal D. Alonso de Zarate
y la Hoz.
DEDICADA
Al Excelentissimo señor Don Fernando de
Noroña, Conde de Linhares, Gentil-
Hombre de la Camara de su
Magestad, &c.
Impreso en Madrid, Año M. DC. LII.

Sevilla 1667 [Madrid], 1661 Madrid, 1652 [i.e. 1662]

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alatorre, Antonio (2007): *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, pp. 141-142.

Álvarez de Toledo Pineda, Guillermo (2005): «Análisis socio-económico de una veinticuatría y una alcaldía mayor de Sevilla en los siglos XVII y XVIII», *Trocadero*, 17, pp. 101-129.

Antequera Luengo, Juan José (2009): *Portugalete, un barrio diferenciado en la Sevilla del conde duque*, Sevilla, FACEdiciones.

Bajtin, Mijail (1974): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais,* Barcelona, Barral.

Balcells, José María (coord.) (2010): *El carnaval: tradición y actualidad*, León, Universidad de León.

Bègue, Alain (2007): *Academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII,* Madrid, Biblioteca Nacional.
Cánovas del Castillo, Antonio (1888): *Memorias de D. Felix Nieto de Silva, marqués de Tenebrón (1888),* Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles.

Cañas Murillo, Jesús (2012): «Corte y academias literarias en la España de Felipe IV», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXV, pp. 5-26.
Caro Baroja, Julio (2006): *El carnaval*, Madrid, Alianza editorial.

Carrasco Urgoiti, Mª Soledad (1965): «Notas sobre el Vejamen de Academia en la segunda mitad del siglo XVII», *Revista Hispánica Moderna*, 31-1, pp. 97-111.
Cartaya Baños, Juan (2012): « "Noble es bien aderezado": los inventarios de bienes de los fundadores de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla», *Laboratorio de arte*, 24, pp. 315-333.

Díaz de Noriega y Pubul, José (1975): *La Blanca de la Carne en Sevilla*, IV, Madrid, Ed. Hidalguía, p. 57.

Egido, Aurora (1985): «De las academias a la academia», en *The Fairest Flower: the Emergence of Linguistic National Consciousness in Renaissance Europe*, Firenze, Firenze Presso L'Academia, pp. 85-94.
— (1990): *Fronteras de la Poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica.
F. King, Willard (1963): *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española X-Imprenta Silverio Aguirre Torre.
Ferri Coll, José María (2000): «Burlas y chanzas en las academias literarias del Siglo de Oro: los *Nocturnos* de Valencia», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerra (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, 1, pp. 327-335.

Franco Silva, Alfonso (1980): *Los esclavos de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla.

— (2000): «Los negros libertos en las sociedades andaluzas entre los siglos XV y XVI», en *De l'esclavitud a la llibertat*, Barcelona, CSIC, pp. 573-592.

García de Enterría, Mª Cruz (1989): «Transgresión y marginalidad en la literatura de cordel», en Javier Huerta Calvo (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 119-152.

Gómez Trueba, Teresa (1999): *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, pp. 87-126.

Hazañas y la Rúa, Joaquín (1888): *Noticia de las Academias literarias, artísticas y científicas de los siglos XVII y XVIII,* Sevilla, Carlos de Torres y Daza.

Herrera Dávila, Joaquín (2010): *El Hospital del Cardenal de Sevilla y el Doctor Hidalgo de Agüero*, Sevilla, Ediciones de la Fundación de Cultura Andaluza, p. 92.

Herrero García, Miguel (1977): *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, pp. 233-258.

Jammes, Robert (1980): «La risa y su función social en el Siglo de Oro», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro (Actes du 3e colloque du Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol. Toulouse 31 janvier-2 février 1980)*, París, Editions du CNRS, pp. 3-11.

Kinkead, Duncan T. (2006): *Pintores y doradores en Sevilla 1650-1699: documentos*, Bloomington, Authorhouse.

Madroñal, Abraham (2005): *"De grado y de gracias": vejámenes universitarios de los siglos de oro,* Madrid, CSIC, p. 27.

Marín Cobos, Almudena (2013): «Relaciones sociales y literarias en los impresos poéticos de Granada (1650-1665)», *Bulletin Hispanique*, 115, 1, p. 140.

Méndez Bejarano, Mario (1925): *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, vol. 3, Sevilla, Tipografía Gironés.
Rodríguez Sánchez de León, Mª José (1988): «Las Carnestolendas de 1675, motivo de una academia poética madrileña», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, CSIC, enero 1, 43, pp. 499-505.

Montero, Juan (2012): «*Xicara de chocolate* contra Torre Farfán y su *Templo Panegírico* (Sevilla, 1663)», *Manuscrt. Cao*, 13.
— (2013): «Una polémica literaria en la Sevilla de la segunda mitad del XVII: el *Templo panegirico* (1663) de Fernando de la Torre Farfán atacado y defendido», *Bulletin Hispanique*, 115, 1, pp. 27-48.
Moreno Navarro, Isidoro (1997): *La antigua hermandad de los negros de Sevilla; etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Núñez Rivera, Valentín (2012): «Hacia un doble paradigma. Lírica ornada y poética familiar», en Begoña López Bueno (coord.), *La "idea" de la Poesía Sevillana en el Siglo de Oro: X Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, p. 216.

Ortiz de Zúñiga, Diego (1796): *Anales ecclesiasticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla ... que contienen sus mas principales memorias desde el año de 1246... hasta el de 1671... / formados por Diego Ortiz de Zuñiga...Tomo V,* Madrid : en la Imprenta Real, p. 421.

Osuna Rodríguez, Inmaculada (2004): «Aproximación a las academias granadinas del siglo XVII», en *Memoria de la Palabra Actas del VI Congreso de la AISO (2002),* Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana–Vervuert, 2, pp. 1401-1410.
Osuna Cabezas, Mª José, y Osuna Rodríguez, Inmaculada (2014): «Catalina Clara Ramírez de Guzmán y Fernando de la Torre Farfán: dos romances cruzados a cuenta de una comedia desconocida de la escritora», en Luis Gómez Canseco, Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *Aurea Poesis: estudios para Begoña López Bueno*, Córdoba-Sevilla-Huelva, Secretariado de Publicaciones de las Universidades de Córdoba-Sevilla-Huelva, pp. 393-410.

Pedrosa, José Manuel (2006): «Pascuas faustas e infaustas: creencias y paremias», *Paremia*, 15, pp. 151-162.

Pérez de Guzmán y Gallo, Juan (1880): «Las Academias literarias del siglo de los Austrias», *La Ilustración española y americana*, 24, 32 y 33.
Prieto de Paula Ángel L. (1994): «El modelo italiano en la formación de las academias literarias españolas del primer barroco: los 'Nocturnos' como paradigma», en Enrique Giménez, Juan A. Ríos, y Enrique Rubios (eds.), *Relaciones culturales entre Italia y España: III Encuentro entre las universidades de Macerata y Alicante (marzo 1994),* Alicante, Universidad de Alicante, pp. 133-147.

Reyes Cano, Rogelio (1987): «Fernando de la Torre Farfán, un animador de justas poéticas en la Sevilla del XVII», *DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, pp. 501-507.

Robbins, Jeremy (1997): *Love poetry of the Literary Academies in the reigns of Philip IV and Charles II*, Londres, Tamesis, p. 59.

Rodríguez Sánchez de León, Mª José (1989): «La academia literaria como fiesta barroca en tres ejemplos andaluces: (1661, 1664 y 1672)», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, VIII, 3, pp. 915-926.
Rus Herrera, Vicente, y García de la Concha, Federico (1993): *Leyenda, Tradiciones y Curiosidades Históricas de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, Editorial Castillejo.

Sánchez, José (1961): *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos.
Sanhuesa Fonseca, María (1998): «Armería del ingenio y recreación de los sentidos: la música en las academias literarias españolas del siglo XVII», *Revista de Musicología*, XXI, 2, p. 524.

ABREVIATURAS EMPLEADAS

art. cit. = artículo citado
cf./cfr. = compárese
coord., coords. = coordinador(es)
dir., dirs. = director(es)
ed., eds. = edición / editor(es)
f., ff. = folio(s)

ibid. = *ibídem*
i. e. = *id est*
ms., mss. = manuscrito(s)
op. cit. = *opus citatum*
p., pp. = página(s)
r = recto
v = vuelto
vid. = véase
vol., vols. = volumen, volúmenes

LA POLÉMICA GONGORINA: RESPUESTAS AL *ANTÍDOTO* DE JÁUREGUI[·]

MARÍA JOSÉ OSUNA CABEZAS

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

I. INTRODUCCIÓN

Cuando Góngora difundió sus poemas mayores, el *Polifemo* y las *Soledades*, en 1613, no imaginaría que iba a cambiar irremediablemente el rumbo de la poesía española, ni que iba a protagonizar una de las más intensas polémicas literarias, «la más importante, sin duda, de la historia de nuestra poesía» en palabras de Emilio Orozco.[1]

El debate suscitado dio como resultado un amplio conjunto de textos, de muy diferente índole y extensión, que distintos especialistas en Góngora han intentando clasificar. Así, Roses Lozano[2] hace una división del ingente arsenal de textos atendiendo a varios criterios y establece diez grupos: los pareceres; difusión generalizada de la *Soledad primera*, que incluye las *Advertencias* de Andrés de Almansa y Mendoza y la *Silva* de Manuel Ponce; la polémica epistolar entre los círculos de Lope y Góngora; el *Antídoto* y sus respuestas; la polémica epistolar entre Francisco de Cascales y Francisco del Villar; la polémica entre Juan de Jáuregui y Pedro Díaz de Ribas; documentos tardíos de la polémica; los comentaristas de las *Soledades*; la polémica entre Faria y Sousa y Espinosa Medrano; y otros documentos perdidos.

· Este trabajo se inscribe en el Proyecto I+D "El canon de la poesía áurea: constitución, transmisión e historiografía (III)" (FFI2011-27449), dirigido por Juan Montero Delgado.

[1] Emilio Orozco, *En torno a las "Soledades" de Góngora: Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad de Granada, 1969, p. 18.

[2] Joaquín Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las "Soledades" en el siglo XVII*, Madrid, Tamesis, 1994.

Por su parte, Antonio Pérez Lasheras[3] hace una clasificación de este corpus, al que califica de "extraño", en dos grandes apartados. En primer lugar, los textos motivados por la aparición del *Polifemo* y las *Soledades*: pareceres solicitados por Góngora antes de hacer públicos los poemas; textos de crítica a los poemas (detractores); textos en defensa de los poemas; y textos que son comentarios a los poemas. En segundo lugar, textos que analizan otros poemas gongorinos: comentarios de los sonetos y otras obras de arte mayor; comentarios de otras obras de arte menor; noticias sueltas sobre determinadas cuestiones; y otros textos.

Robert Jammes,[4] en el valioso catálogo de textos de la polémica gongorina que ofreció junto a la edición de las *Soledades*, apuesta por una clasificación cronológica de los testimonios. Así, registra un total de sesenta y cinco documentos, que van desde el *Parecer* de Pedro de Valencia, fechado en 30 de julio de 1613 hasta la *Lira de Melpómene* de Enrique Vaca de Alfaro Gómez, fechada en 1666.

Teniendo en cuenta estas clasificaciones, es fácil deducir, al menos, tres cuestiones importantes. En primer lugar, la duración de la polémica, que abarcó más de cincuenta años y que permaneció candente incluso tras el fallecimiento del cordobés. En segundo lugar, la heterogeneidad de los textos que nos encontramos en el debate: cartas, pareceres, poemas satíricos, comentarios, etc. Por último, la dificultad para establecer relaciones y poner en diálogo ese *maremagnum* de textos o esa babel de opiniones, como también ha sido calificado. En este sentido, el objetivo de este trabajo es contribuir al esclarecimiento de un grupo de textos de la polémica gongorina que guardan una estrecha relación entre sí, puesto que todos ellos surgen como respuestas a uno de los testimonios más importantes, el *Antídoto* de Jáuregui.

II. EL *ANTÍDOTO* Y SUS RESPUESTAS

Sin duda, uno de los hitos fundamentales de la polémica gongorina fue la difusión del *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades", aplicado a su autor para defenderse de sí mismo*, de Juan de Jáuregui, del que se puede afirmar que marca un antes y un después en la

[3] Antonio Pérez Lasheras, «La crítica literaria en la polémica gongorina», *Bulletin Hispanique*, CII, 2 (2000), pp. 429-459, pp. 431-433.

[4] Robert Jammes (ed.), *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994.

polémica gongorina. Hasta el momento de su aparición, tanto los amigos como los enemigos de Góngora, se habían limitado, salvo en contadas ocasiones, a plantear argumentos teóricos en torno a la oscuridad, al género, a las voces "peregrinas", al abuso de tropos, hipérbatos, hipérboles, etc. Jáuregui va más allá, manteniendo un contacto directo con el texto de las *Soledades*, al que continuamente recurre para ejemplificar sus argumentos, siempre negativos y, en muchas ocasiones, excesivos, utilizando grandes dosis de humor que amenizan su lectura.

El gran impacto que causó su difusión queda atestiguado por la gran cantidad de reacciones que provocó: las notas marginales puestas al *Antídoto* por Díaz de Ribas, Francisco de Amaya, Sebastián de Herrera y Rojas, y otros;[5] las décimas anónimas "Antídoto ha intitulado";[6] el *Antiantídoto* de Amaya;[7] el "papel" del alférez Estrada;[8] *Anti-Jáuregui del licenciado D. Luis de la Carrera;*[9] el *Examen del "Antídoto"* del Abad de Rute;[10] la "nota de cierto advertente",[11] que redactará también un

[5] Para más datos, *vid.* Robert Jammes, «L´ *Antidote* de Jáuregui annoté par les amis de Góngora», *Bulletin Hispanique*, LXIV (1962), pp. 193-215.

[6] Fueron publicadas por Eunice Joiner Gates, *Documentos gongorinos*, México, Colegio de México, 1960, p. 152.

[7] Este texto, considerado la primera reacción al *Antídoto*, se ha perdido. Para más datos, véase el número XXI del Catálogo de Robert Jammes (ed.), *op. cit.*, pp. 634-637.

[8] Conocemos la existencia de este texto solo por la mención que se hace de él en el *Anti-Jáuregui del licenciado D. Luis de la Carrera*, publicado por Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote: Biografía y estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1925, p. 569: "y aquí bien pienso que V.m. dijera "banastos" o "cestos", cosa tan ordinaria como en sus Rimas "piltrafa", "gatafa", "dizque", "quizque" y "morro"; sin los que remito al Papel del alférez Estrada en defensa de D. Luis de Góngora".

[9] Puede leerse en Miguel Artigas, *op. cit.*, pp. 587-605. Para más datos, *vid.* Robert Jammes (ed.), *op. cit.*, pp. 656-658.

[10] Es, sin duda, el texto más importante de todos los que respondieron al *Antídoto*. Fue publicado por Miguel Artigas, *op. cit.*, pp. 400-467. Para otros datos, *vid.* el número XXIV del Catálogo de Robert Jammes (ed.), *op. cit.*, pp. 645-649. No olvidemos que Francisco Fernández de Córdoba había escrito antes también *Apología por una décima del autor de las "Soledades"*, texto muy breve limitado a la palabra "apologizar", que había sido utilizada por Góngora en una de las composiciones que escribe en su defensa y que Jáuregui había censurado. Para más datos, *vid.* el número XX del Catálogo de Robert Jammes (ed.), *op. cit.*, p. 634. Asimismo, para la lectura del texto, *vid.* la ed. de Eunice Joiner Gates, *op. cit.*, pp. 144-151.

[11] Fue publicada por Eunice Joiner Gates, *op. cit.*, p. 143.

Opúsculo contra el "Antídoto";[12] las *Anotaciones y defensas* de Pedro Díaz de Rivas, así como sus *Discursos apologéticos*;[13] las *Décimas del Padre Luis de Guzmán contra las sofisterías del "Antídoto"*; la *Soledad primera, ilustrada y defendida*; y, como dice Jammes, "todo lo que no nos ha llegado, cuya existencia ignoramos".[14]

La transmisión textual de estos testimonios, al igual que la de todos los textos que integran la polémica, ha sido muy desigual. Así, hay algunos textos que se han perdido como, por ejemplo, el *Antiantídoto de Amaya*, considerado la primera reacción al *Antídoto* o *El "papel" del alférez Estrada*, cuya existencia conocemos solo por la mención que se hace de él en el *Anti-Jáuregui del licenciado D. Luis de la Carrera*. Hay otros textos que tenemos que leerlos en ediciones que están reclamando una importante revisión. Tal es el caso del *Examen del "Antídoto"* de Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, que hay que leerlo en la edición realizada por Miguel Artigas en 1925. Hay, por último, otros testimonios que hay que leerlos en ediciones parciales, o bien que no se pueden leer porque permanecen inéditos y, por tanto, son de difícil acceso.

En los últimos años venimos dedicando nuestra atención a este último grupo de obras y, en este sentido, hemos editado dos textos que se integran en ese contexto de respuestas al *Antídoto* que estamos comentando.[15]

III. DÉCIMAS DEL PADRE FRAY LUIS DE GUZMÁN CONTRA LAS SOFISTERÍAS DEL "ANTÍDOTO"

El primero de ellos lleva el largo título de: *El Padre fray Luis de Guzmán, de Sevilla, varón religioso y en poesía sapiente, hizo contra las*

[12] Es un texto breve, publicado por Artigas, *op. cit.*, pp. 395-399. Para más datos, sobre todo los referentes a su posible autor y fecha, véase el número XXXVII del Catálogo de Robert Jammes (ed.), *op. cit.*, pp. 671-672.

[13] Para el primer texto *vid.* el número XXV y para el segundo el XXVI del Catálogo de Robert Jammes (ed.), *op. cit.*, pp. 650–656.

[14] Robert Jammes (ed.), *op. cit.*, p. 621.

[15] María José Osuna Cabezas, «Décimas del Padre Fray Luis de Guzmán contra las sofisterías del *Antídoto* (Estudio y edición)», *Calíope*, 14, 2 (2008), pp. 27-43 y María José Osuna Cabezas, *Góngora vindicado, Soledad primera, ilustrada y defendida*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2009.

sofisterías del "Antídoto", y en favor de las "Soledades" y de su autor estas décimas, que él mismo comentó.

La existencia de este documento, así como su ubicación, fue señalada por Jammes.[16] Sin embargo, ningún estudioso había llevado a cabo la tarea de editarlo; además, salvo en el *Catálogo* de Jammes, este testimonio ni siquiera es mencionado en los trabajos más importantes que se han realizado sobre la polémica gongorina.

El texto, que consta de dos décimas y de un comentario del propio autor, se conserva en los folios 101r.-102r .del manuscrito 3726 de la Biblioteca Nacional de España, manuscrito bien conocido por los investigadores de la polémica gongorina por contener otros muchos documentos de la polémica.[17]

En cuanto a la cronología, el texto no nos aporta ningún tipo de información para establecerla, por tanto, lo único que se puede asegurar es que tuvo que ser redactado necesariamente después de la difusión del *Antídoto*.

Establecer la cronología de los textos de la polémica, y en concreto del *Antídoto* de Jáuregui, no es tarea fácil, entre otras cuestiones porque hay que tener en cuenta varios órdenes de problemas: cuándo se redacta, cuándo empieza a circular en forma manuscrita, cuándo es recibido por los participantes en la polémica, etc.

Son muchos los estudiosos de la polémica gongorina que se han afanado por establecer la cronología del *Antídoto*, de ahí que su datación se haya visto modificada en varias ocasiones.[18] La última propuesta, que parece ser aceptada de forma unánime por la reciente crítica literaria, es la de Jammes, quien determina que Jáuregui comenzó a redactarlo en 1614 y que lo difundió durante el verano de 1615.[19] De este modo, es fácil deducir que nuestro testimonio no puede ser anterior a 1615.

En cuanto al autor, él mismo declara su lugar de origen, Sevilla, y su condición eclesiástica, dato que permite diferenciar a nuestro Luis de

[16] Robert Jammes (ed.), *op. cit.*, p. 621.

[17] Para más datos sobre el ms., *vid.* María José Osuna Cabezas, art. cit., pp. 28-29.

[18] Puede consultarse el clarificador estado de la cuestión que realiza José Manuel Rico García, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades por don Juan de Jáuregui*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2002.

[19] Robert Jammes (ed.), *op. cit.*, pp. 618-621.

Guzmán de otros autores llamados de la misma manera y que vivieron también entre finales del siglo XVI y principios del XVII. Perteneció a la Orden de San Jerónimo y fue censor de la Inquisición. A la luz de las delaciones que realizaba se puede deducir que Guzmán aplicaba a las obras un rígido criterio de utilidad.[20] Además de censor de la Inquisición, fray Luis de Guzmán fue, como tantos otros participantes en la polémica, poeta o aficionado a la poesía, como lo demuestra su participación en dos eventos poéticos:

El primero fue la *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso S. Ignacio fundador de la Compañía de Jesús*, Sevilla, Luis Estupiñan, 1610.[21] Participa, en concreto, con cuatro composiciones: un soneto, una glosa y dos canciones. Pero quizás lo más importante es señalar que en esta *Relación* aparecen composiciones del mismísimo Góngora, Jáuregui y Francisco Fernández de Córdoba.

El otro evento en el que nos encontramos a fray Luis de Guzmán es en la *Relación de la solemnidad, con que se han celebrado en la ciudad de Barcelona, las fiestas a la Beatificación de la Madre S. Teresa de Jesús... Van añadidas todas las fiestas de las otras Ciudades de Cathaluña. Con muchos sermones de Varones muy doctos, que en todas partes predicaron*, Barcelona, Sebastián Matevad, 1615.[22] Nuestro autor solo aportó unas octavas. De los que participaron en esta *Relación* sobresale Lope de Vega, que compuso diversos villancicos y seguidillas.

IV. *SOLEDAD PRIMERA, ILUSTRADA Y DEFENDIDA*

El otro texto es el que, en nuestros trabajos, venimos denominando *Soledad primera, ilustrada y defendida*. El testimonio se encuentra conservado en la Biblioteca del Seminario de San Carlos de Zaragoza, con la signatura A5, 26 (14458). Se trata de una copia de finales del siglo XVII o principios del XVIII, encuadernada en pergamino. Consta de 142 folios y en el lomo se puede leer con dificultad: "Soledades de Góngora comentadas". El manuscrito presenta dos partes bien diferenciadas: la primera ocupa los folios 1r.-23v. y aparece bajo el título

[20] Para más datos, *vid.*, María José Osuna Cabezas, art. cit., pp. 30-33.

[21] José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica, Tomo XIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, pp. 723-727.

[22] José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica, Tomo IX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, pp. 263-265.

de *Introducción a la Soledad primera de don Luis de Góngora, ilustrada y defendida*; la segunda ocupa los restantes folios, del 24r. al 142v., y lleva por título: *Soledad primera del príncipe de los poetas españoles, don Luis de Góngora, ilustrada y defendida*.[23]

Conocemos la existencia de este testimonio gracias a José Manuel Blecua,[24] quien lo dio a conocer en la década de 1960, señalando su ubicación y reproduciendo algunos fragmentos del mismo.

En el proceso de estudio y edición del texto encontramos muchos problemas. Dos de ellos fueron establecer la cronología y la autoría del testimonio, ya que en principio no lleva indicación de fecha ni de autor. Las conclusiones a las que llegamos, en lo que a la cronología se refiere, son las siguientes: entendemos que el texto empezaría a concebirse a finales de 1615 y su redacción se prolongaría hasta por lo menos el año 1620. Uno de los datos que hemos tenido en cuenta para establecer esta cronología es la cita que se hace de un romance de Góngora, el que comienza "Las esmeraldas en hierba", del que se reproducen los versos 17-20 en el f. 101r.[25] Este romance está fechado por Carreira en 1620 y la gran cantidad de manuscritos que lo recogen, así como el hecho de que se refiera a unas circunstancias históricas concretas, nos hacen pensar que esta fecha, en principio, no plantea dudas.[26]

En cuanto a la autoría, como apuntábamos antes, en principio, nuestro testimonio es anónimo. Los datos que se pueden extraer del texto sobre su posible autor son los siguientes:

Es de Antequera: en los ff. 63r.-63v., dice: "[…] y no la merece menor [estimación] la traducción que della hizo el licenciado Luis Martín(ez) de la Plaça, elegante espíritu de Antequera, dulcísima patria mía".[27]

[23] Para más datos sobre el ms., *vid.* María José Osuna Cabezas, *op. cit.*, 2009, pp. 21-22.

[24] José Manuel Blecua, «Una nueva defensa e ilustración de la *Soledad* primera», en *Hommage to John M. Hill: in memoriam*, Indiana, University, 1968, pp. 113-122. Reedición: José Manuel Blecua, «Una nueva defensa e ilustración de la *Soledad* primera», en *Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas)*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 213-233.

[25] María José Osuna Cabezas, *op. cit.*, 2009, p. 316.

[26] Para más datos en torno a esta cuestión, *vid.* Antonio Carreira (ed.), *Romances*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols., vol. II, p. 453.

[27] María José Osuna Cabezas, *op. cit.*, 2009, p. 235.

Es poeta o, al menos, aficionado a la poesía, ya que en el f. 64 r. pone un soneto, compuesto por él mismo, dedicado a Cartago, y hecho a imitación del estilo de Góngora.[28]

Manifiesta su deseo de comentar a Claudiano en el f. 111v.: "Querrá Dios que algún día tengamos ocio para cumplir un deseo de ver un buen escrito sobre tan fértil obra".[29] Es amigo de Francisco de Amaya, al que en repetidas ocasiones le da las gracias por haber compartido con él información sobre el significado de algunos versos de las *Soledades* o por haberle aportado referencias interesantes al respecto.[30] Por este motivo, Blecua[31] dice que tal vez nuestro autor pudo estudiar en Salamanca, donde conocería a Amaya. Nosotros no estamos de acuerdo con esto, pues fácilmente se pudieron conocer en Antequera, de donde era también Amaya y donde pasaba los veranos. Precisamente en Antequera comenzó a escribir su *Antiantídoto*.[32]

Conoció a Góngora, tal como se desprende de estas palabras: "[…] el sentido es que el estambre que hilaren las Parcas sea plata cardada por la felicidad que les desea, y así me dijo el mismo don Luis que era éste su pensamiento"[33] (f. 125v., al comentar el verso 898 de la *Soledad primera*).

Basándose solo en los datos aportados por Blecua, Jammes dice: "[…] sospecho que el autor [...] podría ser el padre Francisco de Cabrera".[34] Siguiendo esta sospecha, comenzamos a interesarnos por quién era este Francisco de Cabrera. Algunos datos encontrados sobre él se recogieron en el estudio que precedía la edición del texto[35] que venimos estudiando y otros datos los aportamos ahora por haberlos encontrado después de la publicación del libro.

[28] Puede leerse el soneto en María José Osuna Cabezas, *op. cit.*, 2009, p. 237.

[29] María José Osuna Cabezas, *op. cit.*, 2009, p. 339.

[30] *Vid* los ff. 32v., 46v., 55r., 70r.-70v. y 93r.-93v: María José Osuna Cabezas, *op. cit.*, 2009, pp. 158, 195, 217, 252-253 y 302.

[31] Cfr. José Manuel Blecua, *op. cit.*, 1970, p. 214.

[32] Para más datos, *vid.* Robert Jammes (ed.), *op. cit.*, p. 636.

[33] María José Osuna Cabezas, *op. cit.*, 2009, p. 367.

[34] Robert Jammes (ed.), *op. cit.*, p. 658.

[35] María José Osuna Cabezas, *op. cit.*, 2009, pp. 29-33.

Lo primero que hay que decir es que este Francisco de Cabrera es citado en la lista de autores que defendieron a Góngora, publicada por Ryan, donde se puede leer:

> Don Francisco de Cabrera (1589-1649). Natural de Antequera, Agustino, y según Nicolás Antonio, cultivó con fruto la poesía, así en latín como en castellano. Su única obra impresa que se ha conservado es *Remedios espirituales y corporales para curar y preservar el mal de peste*..., 1649. De sus *Ilustraciones* de Góngora no se encuentra nada.[36]

Merece la pena que reproduzcamos también todo el pasaje que le dedica Nicolás Antonio, porque matiza y aumenta lo recogido en el párrafo anterior:

> Natural de Antequera, de la Orden de San Agustín, hombre culto tanto en las letras sagradas como en las profanas, escribió con acierto poesías en latín y en castellano, era además aficionado a los estudios genealógicos, de cuya materia tratan sus *Stemmata*, o *Iconismi familiarum Baeticae illustrium Ponciorum et Cordobarum* y también algunos otros de ciertos nobles, que sus conciudadanos guardan en sus casas. Pero solo publicó: *Remedios espirituales y corporales para curar y preservar el mal de peste*. Se publicó en 1649, en folio. Dejó escrita en fichas una obra histórica de mayor envergadura, que D. Francisco del Real y Cabrera, nieto de un hermano o de una hermana del autor, creemos que aún no ha publicado. Se trata de: *La historia de la ciudad de Antequera, sus grandezas y antigüedades*. Murió a los LXVIII años de edad el día I de octubre de MDCXLIX[37].[38]

[36] Hewson A. Ryan, «Una bibliografía gongorina del siglo XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, 33 (1953), pp. 427-467, pp. 451-452.

[37] Según esto, habría nacido en 1581, no en 1589, como se señala en el párrafo anterior.

La información que nos da Nicolás Antonio sobre el libro dedicado a Antequera, se completa con otra de Tomás Muñoz y Romero, quien al enumerar en su *Diccionario* los libros referentes a la ciudad de Antequera, sitúa en el número cuatro:

> Descripción de la fundación y antigüedad, lustre y grandezas de la muy loable ciudad de Antequera, obra póstuma del muy reverendo padre maestro Fr. Francisco de Cabrera, hijo suyo y religioso del orden de San Agustín. Sácala a luz pública D. Luis de la Cueva, canónigo de esta ciudad, con algunas adiciones de su tiempo hasta el presente año de 1679.[39]

Efectivamente, la edición realizada por Luis de la Cueva, más algunas otras refundiciones, es lo que ha llegado a nosotros.[40] Aunque Francisco de Cabrera, según estas informaciones, no la llegó a publicar en vida, parece que al menos desde 1629 ya la estaba concibiendo, pues, desde Antequera, con fecha de 24 de febrero de 1629, escribe una carta a Rodrigo Caro, al que, entre otras cosas, comenta:

---

[38] Nicolás Antonio, *Biblioteca Hispana Nueva o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV: Ahora se edita por primera vez, traducida al castellano de la que fue revisada, corregida y ampliada por el autor mismo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, tomo I, p. 413. Puede consultarse también, en latín, en *Bibliotheca Hispana Nova*, Madrid, Visor, 1996, tomo I, p. 411.

[39] Tomás Muñoz y Romero, *Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos reinos, provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1858, p. 18.

[40] Para más datos sobre estas ediciones, *vid.* Inmaculada Osuna Rodríguez, «Las ciudades y sus *Parnasos*: poetas y *varones ilustres en letras* en la historiografía local del Siglo de Oro», en Begoña López Bueno (ed.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 2006, pp. 233-283, especialmente las pp. 246-247, 254, 271 y ss.

> De mucha importancia me fuera a mí el poder comunicarme a V.m. más de cerca por tener un cuidado entre manos de las Antigüedades de Antequera, en que se explican e ilustran las inscripciones que conserva el muro de esta ciudad (que son muchas) en que V.m. puede servir a todos de Corifeo. Pero de la suerte que me fuere posible, habré de consultarle por cartas, y remitirle algunos cuadernos.[41]

Esta carta es además interesante porque en ella se hace mención a Juan de Aguilar,[42] a Tamayo de Vargas y a Lorenzo Ramírez de Prado, los tres amigos y defensores de Góngora. Teniendo en cuenta esto, más la amistad que le unía a Francisco de Amaya, parece que este Cabrera pertenecía o se relacionaba con un círculo muy cercano al cordobés. En este sentido, y ahondando en la amistad que le unía a Francisco de Amaya, es interesante señalar que este lo menciona en una de sus cartas dirigidas a Pellicer a propósito de haberle pedido este que le enviase el *Examen del "Antídoto"* del Abad de Rute:

> En lo que vuestra merced manda le envíe los demás papales, procuraré buscarlos y los remitiré. La Apología de don Francisco de Córdoba no la tengo, prestéla y quedáronse con ella; quien pienso que la tiene es el padre fray Francisco de Cabrera, de la

[41] Esta carta se conserva en el ms. 58.1.9. de la Biblioteca Capitular Colombina de Sevilla: *Segundo Tomo de cartas y papeles pertenecientes al doctor Rodrigo Caro*, f. 276 (f. 205 según el índice, que remite al f. donde estaba la carta originalmente, no en esta copia).

[42] Precisamente Juan de Aguilar encargó en su testamento, otorgado el 27 de noviembre de 1634, a Francisco de Cabrera que se hallase "presente a la venta de los dichos libros [los de su propiedad] por su persona por tener como tengo satisfacción de su paternidad que tan bien entiende de los dichos libros.". El testamento puede consultarse en el Archivo de Protocolos de Antequera. Leg. 2661 del año 1634. Cfr. Fermín Requena Escudero, *Historia de la Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial de Antequera en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1974, pp. 246-247 y p. 323.

> Orden de San Agustín, que vive en Antequera, que es una persona muy curiosa de estas cosas.[43]

Este comentario de Francisco de Amaya es interesante además porque el autor de nuestro testimonio, independientemente de que sea Francisco de Cabrera o no, manejó el *Examen del "Antídoto"* para escribir su texto, hasta tal punto de que podríamos hablar de plagio en términos modernos. Valga como ejemplo el siguiente: cuando comenta en el folio 73v. los versos 307-308 de la *Soledad primera* ("trofeo ya su número es a un hombro, / si carga no y asombro"), que habían sido censurados por Jáuregui ("¿Cuándo puede ser asombro una carga de conejos? Cierto que son cosas para dar carcajadas de risa"),[44] nuestro autor da la siguiente explicación: "Fácilmente pudiera excusar esta pregunta sabiendo que una carga de conejos puede ser asombro cuando son tantos, que nos espante haber podido morir a un tiempo, o llevarlos juntos un hombre solo".[45] La respuesta que da el Abad de Rute a la misma censura del *Antídoto* es la siguiente: "[…] pues pregunta cuándo puede ser asombro una carga de conejos, decírselo hemos: cuando sean tantos, que nos espante haber podido morir a un tiempo, o llevarlos juntos un hombre solo.[46]

Es cierto que siempre se ha señalado que los defensores de Góngora utilizan argumentos parecidos en sus exposiciones, provenientes de una formación y de un intercambio de ideas comunes, pero verdaderamente es llamativo el caso que hemos puesto como ejemplo: no aparece solo la misma idea sino que está expresada exactamente con las mismas palabras.

Francisco de Cabrera se relacionó también con otros amigos o adeptos a la poesía de Góngora como fueron Agustín de Tejada y Rodrigo Fernández de Ribera. Así, cuando en 1629 Fernández de Ribera escribe sus *Lecciones naturales contra el descuido común de la vida*[47] le pide

[43] La carta está fechada en Granada a 30 de julio de 1630. Puede leerse en Luis Iglesias Feijoo, «Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 59 (1983), pp. 185-187, p. 186.

[44] José Manuel Rico García, *op. cit.*, p. 44.

[45] María José Osuna Cabezas, *op. cit.*, 2009, p. 261.

[46] Miguel Artigas, *op. cit.*, pp. 450-451.

[47] Estas *Lecciones* están formadas por doce odas morales dedicadas a: gusano de seda, hormiga, púrpura, mariposa, rémora, abeja, mosquito, salamandra, luciérnaga,

tanto a Agustín de Tejada como a Francisco de Cabrera que le escriban un poema laudatorio. De esta forma Agustín de Tejada compone una décima para la ocasión y Francisco de Cabrera un soneto. Es preciso destacar además que Fernández de Ribera le dedicó esta obra a su hermano fray Francisco de Ribera, que pertenecía también a la congregación de los agustinos.

Algunos datos más se pueden aportar sobre este Francisco de Cabrera. Se conservan en la actualidad dos de sus sermones, uno dedicado al traslado de los cuerpos de los Santos Plácido y Quirino y otro dedicado a la marquesa de Quintana.[48]

Para terminar con los datos identificados sobre Francisco de Cabrera hay que mencionar una obra de Bartolomé Jiménez Patón que lleva por título *Discurso de los tufos, copetes y calvas*, impreso en Baeza en 1639. Se trata de un texto de claro carácter satírico, bien conocido por los quevedistas, puesto que en él se publica por primera vez la famosa "Epístola satírica y censoria" de Quevedo. Pues bien, precisamente el prólogo de esta obra está escrito por nuestro Francisco de Cabrera: "Prólogo del Padre fray Francisco de Cabrera, predicador de la orden de san Agustín, natural de la ciudad de Antequera".[49]

Hasta aquí han quedado expuestos los datos que hemos conseguido obtener de Francisco de Cabrera, pero todavía resta por responder algunas preguntas; quizás las más importantes sean: si Cabrera había escrito unas *Ilustraciones* de las *Soledades*, tal y como se dice en la lista que reproduce Ryan, ¿por qué Francisco de Amaya no las menciona? Una ocasión propicia hubiera sido la citada carta que le escribe a Pellicer: cuando comenta que Cabrera "es una persona muy curiosa de estas cosas", refiriéndose al *Examen* del Abad de Rute, podría haber especificado que estaba escribiendo –o que ya lo había hecho– un texto al respecto.

Por otra parte, en todas las fuentes a las que hemos acudido siempre aparece el dato de que Cabrera era miembro de la Orden de San Agustín. El autor de nuestro texto no tuvo reparos en confesar su patria en cuanto tuvo ocasión; ¿por qué, entonces, si efectivamente era agustino, no lo menciona? Las ocasiones no le faltaron, pues hace referencia en varias

camaleón, araña y perla. En los poemas se descubre el ingenio y el carácter filosófico del autor.

[48] Cfr. María José Osuna Cabezas, *op. cit.*, 2009, p. 32.

[49] Un estudio y edición de este prólogo se publicará por María José Osuna Cabezas en el núm. 2 de la revista *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas.*

ocasiones a san Agustín. En este sentido hay que reconocer, no obstante, que siempre se refiere a él con palabras laudatorias. Valgan como ejemplos los siguientes: "aquel ingenio de ingenios, san Augustín" (f. 70r.),[50] "como nos dejó escrito el grande Augustín, luz de la Iglesia" (f. 113r.).[51]

Otra pregunta interesante que debemos hacernos es: aun aceptando que Cabrera escribiera unas *Ilustraciones* de las *Soledades*, ¿qué nos hace pensar que sean estas y no otras, que todavía se encuentran sin localizar?

Aunque lamentablemente no tenemos respuestas certeras, podemos hacer una serie de reflexiones. El hecho de que los participantes en la polémica no mencionen otros escritos de la misma no es algo infrecuente.[52] Por otra parte, conviene tener en cuenta las motivaciones que pudo tener para escribir sus *Ilustraciones*: las que había tenido el Abad de Rute eran muy claras: defender sin límites a Góngora y sus poemas. Todos los partidarios del cordobés conocían sus intenciones y esperaban con ansiedad leer el texto, del que se hicieron muchas copias. Sin embargo, el autor de nuestro texto dice escribirlas para entretenerse. Lógicamente esto responde a un tópico, pero también es posible que el texto fuera concebido casi como un ejercicio de erudición, en el que, tomando como pretexto los versos gongorinos, se desplegaba una gran cantidad de conocimiento sobre muy diversas cuestiones. Tengamos en cuenta además que su obra sobre Antequera tampoco fue difundida, dejándola simplemente en fichas, a pesar de que la había comenzado muchos años antes de morir. También su libro sobre genealogías fue solo transmitido a algunos vecinos.

Todo parece apuntar a que nos encontramos con el perfil de un erudito, de un humanista de finales del XVI y principios del XVII, que se siente atraído por aspectos muy diversos, pero sin deseos de notoriedad o de que su obra sea muy divulgada. A este perfil parece responder Francisco de Cabrera y el autor de nuestro texto.

[50] María José Osuna Cabezas, *op. cit.*, 2009, p. 251.

[51] María José Osuna Cabezas, *op. cit.*, 2009, p. 341.

[52] El propio autor de este testimonio no va a nombrar ningún documento anterior, haciendo solo referencia a que "[…] muchas [críticas] han tenido las *Soledades*" (f. 1v.): María José Osuna Cabezas, *op. cit.*, 2009, p 64.

Queremos finalmente aplicar a esta cuestión el sentido común: por un lado tenemos a Francisco de Cabrera, antequerano, aficionado a la poesía, amigo de partidarios de Góngora, interesado por cuestiones muy diversas. Por otro lado tenemos al autor de nuestro texto, también antequerano, aficionado a la poesía y con gran conocimiento sobre materias muy diferentes. Todo parece apuntar a que se trata acaso de la misma persona.

V. A MODO DE CONCLUSIÓN

Durante las últimas décadas, sobre todo tomando como base los fundamentales trabajos sobre la polémica gongorina realizados por Dámaso Alonso, Emilio Orozco, Antonio Carreira o Robert Jammes, se ha avanzado mucho en la ordenación, estudio y edición de los textos suscitados por los poemas mayores del cordobés, pero trabajos como este demuestran que todavía queda mucho por hacer si queremos tener un pleno conocimiento de la historia de la polémica gongorina y acaso de la poesía áurea. Ya decía Lorca, en su conferencia sobre "La imagen poética de Luis de Góngora":

> Hay que seguir trabajando en él, hasta que no se oiga una sola voz en contra. No crean los catedráticos y críticos de la españolada picaresca que los poetas abandonamos a Góngora. Siempre habrá alguno que vuelva del frente para explicarlo a la gente de buena fe y corazón atento, como yo hago en estos instantes.[53]

En primer lugar, hay que tener en cuenta los textos, no solo los ya editados y/o estudiados, sino también aquellos que, en su momento, fueron localizados por prestigiosos investigadores, pero que nadie se ha preocupado en recuperarlos. Hemos tenido la ocasión de presentar en este trabajo dos claros ejemplos al respecto. Así, para establecer el corpus de la polémica gongorina no es necesario solo indagar en bibliotecas públicas o

[53] Federico García Lorca, «La imagen poética de don Luis de Góngora», en Miguel García-Posada (ed.), *Obras, VI*, Madrid, Akal, 1994, pp. 236-259, pp. 236-237.

privadas buscando testimonios inéditos, sino que hay que dar a conocer los ya encontrados.

En segundo lugar, no solo hay que tener en cuenta los textos en sí, sino los autores. Superan la centena los contemporáneos de Góngora que se sintieron atraídos por la poesía del cordobés y que no se resistieron a participar, con mayor o menor fortuna, para elogiar o zaherir, en la disputa literaria. Un estudio detenido del perfil humano y literario de estos autores puede ayudar a comprender mejor las ramificaciones de la polémica y los contextos en los que se libró la batalla. En este trabajo también hemos tenido ocasión de ejemplificar esta cuestión a propósito de Luis de Guzmán y Francisco de Cabrera. Y hay muchos nombres más: basta con que echemos un vistazo a los listados de defensores de Góngora que se publicaron en algunos de los testimonios de la polémica.[54]

En tercer y último lugar, es necesario poner en diálogo los textos, pues unos no se explican sin los otros. Lo hemos visto también en este trabajo a propósito de las concomitancias que se pueden establecer entre el texto denominado *Soledad primera, ilustrada y defendida* y el *Examen del "Antídoto"* o de la importancia de tener en cuenta la cronología de algún testimonio, como el *Antídoto*, para poder fijar la datación de documentos posteriores. Además, al poner en diálogo los textos, se descubre también una amplia red de contactos entre los defensores de Góngora, que sabían que "hay seguir trabajando en él hasta que no se oiga una sola voz en contra".

[54] Cfr. María José Osuna Cabezas, «Enrique Vaca de Alfaro y su *Lira de Melpómene* en el contexto de la polémica gongorina», en Ignacio García Aguilar (ed.), *Tras el canon: La poesía del Barroco tardío*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2009, pp. 41-58 y María José Osuna Cabezas, «Algunas reflexiones en torno a las *Advertencias* de Almansa y Mendoza y la canonización de los partidarios de Góngora», en Pedro Ruiz Pérez (coord.), *El parnaso versificado: La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2010, pp. 463-479.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Antonio, Nicolás (1996): *Bibliotheca Hispana Nova*, Madrid, Visor, 1996, tomo I.

— (1999): *Biblioteca Hispana Nueva o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV: Ahora se edita por primera vez, traducida al castellano de la que fue revisada, corregida y ampliada por el autor mismo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, tomo I.

Artigas, Miguel (1925): *Don Luis de Góngora y Argote: Biografía y estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.

Blecua, José Manuel (1970): «Una nueva defesa e ilustración de la *Soledad* primera», en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, pp. 213-233.

— (1968): «Una nueva defesa e ilustración de la *Soledad* primera», en *Hommage to John M. Hill: in memoriam*, Indiana, University, 1968, pp. 113-122.

Carreira, Antonio (ed.) (1998): *Romances*, Barcelona, Quaderns Crema, 4 vols. vol. II.

García Lorca, Federico (1994): «La imagen poética de don Luis de Góngora», en Miguel García-Posada, *Obras, VI*, Madrid, Akal, pp. 236-259.

Gates, Eunice Joiner (1960): *Documentos gongorinos*, México, Colegio de México.

Iglesias Feijoo, Luis (1983): «Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 59, pp. 141-203.

Jammes, Robert (1962): «L´ *Antidote* de Jáuregui annoté par les amis de Góngora», *Bulletin Hispanique*, LXII, pp. 16-42.

— (ed.) (1994): *Soledades*, Madrid, Castalia.

Muñoz y Romero, Tomás (1858): *Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos reinos, provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

Orozco, Emilio (1969): *En torno a las "Soledades" de Góngora: Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad de Granada.

Osuna Cabezas, María José (2010): «Algunas reflexiones en torno a las *Advertencias* de Almansa y Mendoza y la canonización de los partidarios de Góngora», en Pedro Ruiz Pérez (coord.), *El parnaso versificado: La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada Editores, pp. 463-479.

— (2008): «Décimas del Padre Fray Luis de Guzmán contra las sofisterías del *Antídoto* (Estudio y edición)», *Calíope*, 14, 2, pp. 27-43.

— (2009): «Enrique Vaca de Alfaro y su *Lira de Melpómene* en el contexto de la polémica gongorina», en Ignacio García Aguilar (ed.), *Tras el canon: La poesía del Barroco Tardío*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 41-58.

— (2009): *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, Zaragoza, Prensas Universitarias.

Osuna Rodríguez, Inmaculada (2006): «Las ciudades y sus *Parnasos*: poetas y *varones ilustres en letras* en la historiografía local del Siglo de Oro», en Begoña López Bueno (ed.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, pp. 233-283.

Pérez Lasheras, Antonio (2000): «La crítica literaria en la polémica gongorina», *Bulletin Hispanique*, CII, 2, pp. 429-459.

Requena Escudero, Fermín (1974): *Historia de la Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial de Antequera en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.

Rico García, José Manuel (2002): *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades por don Juan de Jáuregui*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Roses Lozano, Joaquín (1994): *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las "Soledades" en el siglo XVII*, Madrid, Tamesis.

Ryan, Hewson A. (1953): «Una bibliografía gongorina del siglo XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, 33 (1953), pp. 427-467.

Simón Díaz, José (1962): *Bibliografía de la literatura hispánica. Tomo IX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

— (1984): *Bibliografía de la literatura hispánica. Tomo XIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ABREVIATURAS EMPLEADAS

art. cit. = artículo citado

cfr = compárese

coord. = coordinador

ed. = editor

f., ff. = folio(s)

ms. = manuscrito

núm. = número

op. cit. = *opus citatum*

p., pp. = página (s)

r. = recto

ss. = siguientes

v. = vuelto

vid. = véase

vol., vols. = volumen, volúmenes

RESEÑAS

Fuensanta Garrido Domené

Francisco Javier Álvarez Amo

Abigail Castellano López

Encarna Podadera Solórzano

Alfredo Rodríguez López-Vázquez

EBERHARD GEISLER, *El dinero en la obra de Quevedo. La crisis de identidad en la sociedad feudal española a principios del siglo XVII*. Traducción del alemán por Elvira Gómez Hernández. Edition Reichenberg (Problemata Literaria 73), 2013, 270 páginas.

FUENSANTA GARRIDO DOMENÉ

Universidad de Huelva

Uno de los temas de la obra de don Francisco de Quevedo al que, por extraño que parezca, su ingenio no le reservó ningún género en especial es el dinero. Así, tomando como punto de partida la lectura y análisis de escritos salidos de la pluma de diversos economistas coetáneos a nuestro poeta, a lo que se añade la revisión de las teorías de Karl Marx y otros conceptos modernos de índole psicológica de la identidad, Eberhard Geisler acomete la ambiciosa labor de describir el grado de sensibilidad con el que Quevedo plasmó las tensiones, las posibilidades y los fracasos de su sociedad.

Dividida en ocho bloques más un prólogo a la traducción española y un epílogo en forma de catálogo bibliográfico, en el que se clasifican las referencias en virtud de su naturaleza, el propio autor reconoce y resalta, ya desde el prefacio, los tres pilares en los que cimienta su metodología de trabajo: el paso histórico de la economía feudal a la economía capitalista, la

contemporaneidad del presente estudio con la corriente del NewCriticism y, en fin, su propio intento de inclusión de la noción de identidad social. De esta suerte, consciente del interés del público por la cuestión económica, Eberhard Geisler presenta su trabajo con la esperanza de servir de punto de partida paraulteriores indagaciones y perspectivas más amplias. Cuatro de las ocho partes que conforman el presente estudio no son sino un análisis crítico-histórico del contexto social y económico por el que pasó Europa desde el descubrimiento del Nuevo Mundo hasta el siglo XVII, en general, y España, en particular. De ellas, únicamente la sección cuarta muestra algún atisbo de contenido literario quevediano.

No obstante, en el capítulo introductorio Eberhard Geisler puntualiza, organiza e indica los aspectos que, para él, han de tenerse presentes a la hora de emprender la lectura y buen entendimiento de la temática aquí tratada. En este sentido, el autor comienza su estudio arrojando algo de luz sobre el planteamiento de la cuestión. Como ya se ha indicado, ese aspecto cuasi comodín del dinero, un tema, a la vez, preeminente en la poesía quevediana, está patente en aquellas composiciones de argumento político, filosófico y religioso forjadas por el ingenio del poeta de cuna madrileña. De ahí, por tanto, la equiparación económica con lo moral, lo social, lo político y, por qué no, con el poder divino. A este *status quaestionis* sigue un breve análisis e intento de concreción del concepto de

identidad y de crisis de identidad. Para Eberhard Geisler, la obra de Quevedo refleja la crisis que experimentó la sociedad española en su paso del sistema social feudal a una nueva organización burguesa, para lo que adopta el concepto de identidad de Erik H. Erikson. Su pretensión, en definitiva, no es sino la de describir la situación de la sociedad feudal española a partir de los textos por él elegidos, en los que se vislumbran las dificultades de España en lo que a los cambios socio-económicos a escala mundial se refiere. En un contexto tal, por añadidura, los autores, estudiosos y, en general, las gentes de la época fueron capaces de percibir la ruptura en la tradicional unidad. Por lo tanto, el problema que comprende la cuestión del dinero -y esto se deja entrever en la obra de Quevedo- reside en si éste se limita a formas que frenan el cambio de la praxis feudal o si, por el contrario, se torna en capital productivo, fundando una nueva praxis burguesa a la manera de los demás países de Europa.

Enel segundo capítulo, «Breve sinopsis sobre la historia del tesoro americano en la España del Siglo de Oro», Eberhard Geisler ofrece un panorama histórico general enfocado en un análisis socio-político de la situación de Europa y del Nuevo Mundo, por un lado, y de la España de Quevedo, por otro. Sin ninguna aportación literaria, este apartado es más una crítica subjetiva con juicios de valor de tinte personal. Y en la misma línea se desarrolla la siguiente sección, «Tradición y estado de la teoría económica»,

iniciada con un muy peculiar y personal concepto de «Siglo de Oro» sacado del contexto que le es propio, a saber, el artístico y literario. En estas páginas, el autor esboza una teoría económica de la España de los siglos XVI y XVII partiendo de la tradición aristotélica y escolástica reflejada, respectivamente, en la *Política* del filósofo de Estagira y en los comentarios a la*Ética a Nicómaco* y en la *Summa theologica* de Tomás de Aquino, éstos debidamente citados en latín y aquéllos, lamentablemente, en traducción española. Estos textos tenidos como clásicos sirven al autor para dedicar unas líneas al análisis y aportación económica de Tomás de Mercado y de la Escuela de Salamanca del siglo XVI, por un lado, y de Martín González de Cellorigo y Sancho de Moncada, en el siglo XVII, por otro. Si el mérito de aquéllos reside en haber descubierto las leyes de mercado y de presentar al burgués como «hombre universal», en tanto que participa del comercio -entendido como instrumento de cultura y civilización-, y como perfecto ejecutor del mandato de Dios, procurando dejar a un lado el tradicional recelo de ver al burgués como destructor más que como conservador del sentido religioso, éstos, los «arbitristas», son dignos de reconocimiento por su intento de dar respuesta a la situación de crisis provocada, según Eberhard Geisler, tras la conquista del Nuevo Mundo y la explotación y exportación de sus riquezas naturales. Con ellos, se forja un nuevo concepto de riqueza, al tiempo que la nueva situación precisa, de manera cada vez más evidente, de una necesidad de manufactura,

descrita y determinada en sus respectivos estudios. En tamaño contexto socio-económico, el concepto de riqueza y, por ende, el valor de los bienes sufre un cambio de perspectiva: el trabajo invertido en la producción de tales fortunas promoverá y originará, según González de Cellorigo, una ganancia colectiva. A pesar de este adelanto conceptual, los autores arbitristas no pueden negar la tan lacerante crisis de identidad de la sociedad española del momento, una crisis engendrada, en opinión de Moncada, por la propia expansión del imperio y agudizada por la competencia económica extranjera y por la carestía de un mercantilismo nacional propio. La propuesta de los arbitristas para solventar esta difícil realidad es, en definitiva, la creación de una universidad propia de obligada concurrencia para todos aquellos que tomen parte del gobierno y la legitimación de la forma de vida feudal.

El cuarto capítulo de esta monografía, «El dinero, la pequeña nobleza y el problema de la identidad; "soy poeta"», está dedicado al detenido examen y descripción de las experiencias personales de un miembro de la pequeña nobleza, como Quevedo, en una época que fue testigo de la gestación de la economía monetaria. En sus páginas, antes de analizar de qué forma la obra quevediana refleja, en la temática del dinero, los problemas específicos desde el punto de vista social, el autor plantea la cuestión de cómo vivió nuestro poeta dicho tema en relación con su situación personal. Así, luego de dedicar unas pocas líneas a la biografía de Quevedo, Eberhard

Geisler presenta cuatro textos en los que, con matiz diverso, se reflexiona acerca de la trascendencia de la cuestión material sobre el concepto que tiene de sí mismo el señor feudal y en los que, a su vez, el papel y la actividad del productor literario se presenta como una salida capaz de librar de la inseguridad de ese concepto que tiene de sí mismo. En estos cuatro documentos, pues, partiendo de la discrepancia de la autoconcepción del hidalgo como señor feudal y de la precariedad material, el autor ofrece una explicación de la crisis de identidad en la que éste cae. A estos cuatro pasajes se agrega un quinto, intercalado en medio, que presenta una función contrastiva y muestra las condiciones para que no se produzca tal inseguridad. De esta suerte, en el primer texto, *Epístolas del Caballero de la Tenaza*, Quevedo previene de cómo cuidarse, de la mejor manera posible, de las exigencias de los acreedores y conservar, al mismo tiempo, el dinero propio. El segundo, *Romance burlesco*, se presenta como ideal argumentativo o de comportamiento similar que trata de las tentativas de acercamiento de un amante a su amada, con el claro propósito, por parte de aquél, de evitar malentendidos relacionados con la cuestión dela pecunia. El tercer poema, *Responde a la carta de un médico*, es el mencionado texto interpuesto que coteja los dos anteriores, pues en él se aborda el problema de las aspiraciones sociales y su realización. El cuarto documento, *Memorial que dio don Francisco de Quevedo y Villegas en una academia pidiendo una plaza en ella*, testimonia, a la

manera de un autorretrato satírico, la satisfacción del poeta con su propia situación social. Por último, Eberhard Geisler selecciona cuatro versos del poema quevediano 678 (según la edición de Blecua) en los que el poeta discute con Fortuna y se lamenta del mal trato recibido por ella y por su caprichoso gobierno. Pese a ello, Quevedo da muestras de gallardía al afirmar su seguridad para independizarse del inconstante dominio de aquélla. Es notable, en definitiva, que a lo argo de estos escritos conceptistas, formulados burlonamente como forma de pago compensatorio, Quevedo reacciona ante la inseguridad de la conciencia de sí mismo mostrando lo inagotable de su producción. Culmina este apartado, en fin, con una visión general en la que el autor trata la objetividad del problema, en general, y la situación de Quevedo como hidalgo y sus dificultades para autodefinirse, en particular.

En los siguientes capítulos, analizará la postura de Quevedo ante el problema del dinero tenido como algo objetivo y que, *de facto*, afecta a la sociedad feudal de su tiempo. No obstante, las últimas páginas del presente capítulo están destinadas a la escena de *La Fortuna con seso y la hora de todos* dedicada a los holandeses, como potencia mundial en auge, y a su conquista de una posesión portuguesa al norte de Brasil, por entonces propiedad de la corona española. En este discurso, nuestro poeta vuelve a hacer alarde de su talento y maña poética a través del doble sentido de la palabra «ingenio», en

el que se relaciona la factibilidad y conexión de una vida intelectual con su producción material.

Que Quevedo no es defensor de la práctica económica burguesa se manifiesta en los capítulos siguientes. En ellos, Eberhard Geisler vuelve a seleccionar y a analizar una serie de textos quevedianos sobre el dinero en calidad de objeto. No obstante, el autor organiza el material en tres etapas, correspondientes a cada uno de los capítulos que forman este bloque. El capítulo quinto, «El *Sermón estoico*. El oro del Nuevo Mundo y el ciudadano burgués como sujeto», resulta ser una reflexión crítica sobre las trascendentes funciones del dinero, tomando como pretexto para ello la explotación del oro de América. Con tal riqueza de ultramar, en fin, se reflejará la praxis burguesa y la relación social con el mundo. Así, la denuncia quevediana al lujo y su consecuente exhortación a un estilo de vida modesta y natural al estilo estoico la plasma Quevedo en una extensa silva, *Sermón estoico de censura moral*, que versa sobre la historia del tesoro americano, un tesoro que se convertirá en tirano del hombre y provocará un caos en las costumbres. En un intento por arrojar algo de luz en lo que a la fecha de composición de este poema se refiere, al final del capítulo Eberhard Geisler se refiere a Luis Astrana Marín, quien remite a una carta de nuestro poeta en la que éste anuncia a su destinatario el envío de esta composición y en la que se ocupa de la pragmática delos precios promulgada por el cardenal de Trejo y

Paniagua, presidente del Consejo de Castilla. Luego de presentar su argumentación al comienzo del *Sermón*, donde centra la causa del actual estado social en el desenfreno de la codicia y la avaricia, Quevedo retoma un tema tenido ya como clásico: la navegación. Haciendo uso del paralelismo con la mitología clásica a través de personajes como los Argonautas o incluso Ícaro, consu terrible final en las aguas del Mediterráneo, nuestro poeta reconoce que la práctica de la navegación supuso, desde sus orígenes, la expansión del comercio. Sin embargo, el tratamiento quevediano de dicha práctica, convertida en tópico literario, es paralelo al que en época antigua ya hiciera Horacio (*C.* I 3). Tras unos versos acerca de la profanación provocada por la codicia, Quevedo pone fin a su composición aludiendo a la explotación de oro como un acto casi sacrílego. Para Eberhard Geisler, lo que Quevedo evidencia en este poema no es sino el enmarañado proceso visto por los economistas españoles del siglo XVII como desarrollo de la praxis burguesa europea acelerado por efecto de la Conquista. En este sentido, pues, pese a laafinidad entre Quevedo y Tomás de Mercado en lo que a la figura y concepto del burgués se refiere, la diferencia entre ambos radica en la favorable o desfavorable aceptación de los acontecimientos históricos relacionados con la adquisición de riqueza. Asimismo, el empleo de tópicos como la navegación sacrílega o el encomio a una vida natural y sencilla dificulta, según el autor,el desarrollo de la reciente praxis social, lo

que hacía suponer la existencia de una sociedad burguesa. Sea como fuere, Eberhard Geisler advierte en el *Sermón estoico* una crítica moral hacia la burguesía y una exhortación al noble de que su consumo desmedido favorece las actividades burguesas y, al mismo tiempo, destruye el orden feudal del pasado. La práctica burguesa centrada en la apropiación del oro es calificada y censurada por Quevedo, pues, como *hybris* en el sentido homérico, esto es, una fortuna de la que únicamente pueden disponer los dioses. He aquí lo más destacado de este pasaje para el autor: la función objetiva del dinero vista a través de la fortuna cosificada de ladivinidad. A diferencia de Aristóteles, Séneca o Tomás de Aquino, Quevedo ve en el dinero el germen de las consecuencias revolucionarias, concibiéndolo comola mediación universal cosificada. Por lo tanto, considera inmoral que el hombre, con el uso monetario, acabe disponiendo totalmente del mundo; de ahí su mordaz empleo de los tópicos de la navegación, la explotación del oro y su desaprobación a la actividad orientada al beneficio personal. En definitiva, la oposición de Quevedo al progreso histórico de su época son los intereses políticos y los resentimientos sociales.

La segunda etapa de la práctica burguesa del dinero como objeto es su circulación en la sociedad española, tratada y analizada en el capítulo sexto, «Dinero en circulación». En sus páginas, Eberhard Geisler examina cómo presenta Quevedo los desastrosos efectos del oro o del dinero en la

sociedad. Su estudio parte de tres momentos que favorecen la comprensión de la crítica quevediana a la moneda en circulación: su peculiar emancipación frente al hombre, su papel en la estructura de la jerarquía feudal y el desconcierto moral que, según Quevedo, provoca. En los textos referidos en este apartado –los poemas 117, 72, 658 y la letrilla *Don Dinero*, entre otros– Eberhard Geisler ve claros reflejos de lo que Karl Marx llama «el carácter fetichista de la mercancía» o del dinero, esto es, la apariencia de la independencia de algo profundamente social, un concepto expresado por Quevedo en su discurso sobre el «espléndido tirano» o «don Dinero». La cuestión aquí tratada, empero, ya fue discutida por los contemporáneos del poeta. Así, Cellorigo observó que los metales preciosos han de considerarse como pura expresión de la auténtica riqueza –la productividad social–, no siendo lícito confundirlos con la riqueza social. El soneto 117, en el que ya se intentan describir los efectos del dinero, no ofrece, sin embargo, concepto alguno de dinero, sino que aporta una serie de observaciones que dan fe de la imposibilidad de concebirlo.Con todo, nuestro poeta sí se detiene un poco más en el conflicto de roles «hombre-oro», para lo que Eberhard Geisler hace uso del tópico antropológico del hombre como «microcosmos», entendido aquí como metáfora del dinero y que ya definió Cristóbal Pérez de Herrera, coetáneo de Quevedo. Por lo tanto, en estos versos se constata, según el autor, que el dinero se ha adueñado de una función que, en teoría,

es propia del hombre, al tiempo que la interpretación contemporánea del tópico la describe más como la de sujeto de su mundo. Aquí está, para Eberhard Geisler, la afinidad entre este soneto y el carácter fetichista antes mencionado. Lo que resta del presente capítulo está dedicado a la letrilla *Don Dinero* y a apuntar los diversos efectos que éste tiene en la sociedad.

Otra de las secuelas que deja el dinero en la sociedad es, en opinión de Quevedo, la creciente permeabilidad de la tradicional estructura social, así como el planteamiento de la sociedad feudal en su conjunto. En este sentido, luego de dedicar unas líneas a la situación social de la España de la segunda mitad del siglo XVI y del siglo XVII, en la que el ascenso social se lograba con el acopio deriquezas en forma monetaria, llegando incluso a comprarse los privilegios de la nobleza, el autor destaca la insistencia de Quevedo en advertir en sus versos del mal que estaba provocando el dinero en la sociedad feudal definida *in sensu stricto*. En dicho sistema, en efecto, aunque los roles sociales se delimitan muy claramente, el dinero, personificado como un caballero en la letrilla *Don Dinero*, no distingue clases ni jerarquías nobles o plebeyas. De ahí que el dinero, para Eberhard Geisler, tenga un carácter misterioso que encierra rasgos feudales y reales. En este sentido, según el autor, Quevedo se da cuenta, en estos versos, de que la economía monetaria es la responsable de la destrucción del nexo social de la sociedad feudal, así como de la incapacidad de su autoafirmación tradicional. Por eso, nuestro

poeta presenta como caótica la eliminación de las diferencias que, durante siglos, había mantenido la sociedad feudal española.

Como consecuencia de esta igualdad social, Eberhard Geisler identifica en los textos quevedianos otro efecto del dinero: el desorden moral. Así, en los versos que componen *Don Dinero* se vislumbra una crítica a la pérdida de la diferencia entre el bien y el mal personificada en la corrupción de la justicia, en la deformación de y en la relaciones humanas, especialmente las de tinte amoroso, y, en definitiva, en el peligro de la pérdida de la dignidad humana, una amenaza latente y, a la vez, patente en una sociedad que ha puesto al dinero en el centro de sus vidas. Así pues, según el autor, Quevedo culpa al dinero de la corrupción y quebranto de las normas morales en las relaciones humanas en su máxima expresión, lo que le lleva a ofrecer, junto a algunas imágenes brillantes, ciertos conceptos imprecisos y engañosos. Como ejemplo de ello, el autor recoge en estas páginas, además de *Don Dinero*, la poesía satírica 673.

Los textos analizados en la última parte del presente capítulo están destinados a evidenciar lo expuesto hasta ahora en lo que a efectos del dinero en la sociedad se refiere. Uno de ellos, el de despertar sentimientos perniciosos, como la envidia y el deseo de robar e incluso asesinar, es identificado y analizado en un pasaje de *La Fortuna con seso y la Hora de todos* en el que se describen los metales preciosos americanos como objeto de

robo por excelencia. Esta aparente riqueza esconde codicia y miseria, al tiempo que despierta en los hombres deseos incontrolados por enemistarse y luchar entre sí para obtenerla como botín.Una crítica similar refleja en *Discurso de todos los diablos*, en especial en el descontento de un alma en el infierno al pensar en lo arduo y complejo que es, en caso de renacer, conseguir riqueza y mantenerla en una sociedad ambiciosa y corrupta. En conclusión, visto como un problema, el dinero en circulación resulta ser, para Quevedo, no el medio de cambio general, sino el botín común que todos intentan agenciarse y que no provoca sino una inquietud angustiosa y falta de respeto entre los hombres. No obstante, para Eberhard Geisler estas descripciones quevedianas no reflejan tanto la relación entre el dinero y la conducta moral como la situación de la sociedad feudal de su tiempo. Sea como fuere, es en los textos satíricos en los que nuestro poeta acentúa más su censura social.

La etapa final de la circulación monetaria la analiza Eberhard Geisler en el séptimo capítulo, «El paso hacia el capital». En esta última fase se presenta el dilema de la permanencia del capital en tierras españolas, incrementando la economía nacional, o si, tal y como se lamenta, acaba en los bolsillos de banqueros extranjeros. Génova es, para el autor, el culmen de las estaciones descritas en lo que al dinero y su evolución desde el Nuevo Mundo se refiere. No obstante, Eberhard Geisler advierte que esto ha de

entenderse de dos maneras: por un lado, Génova representa la capitalización del dinero y, más concretamente, el capital de intereses; por otro, marca una etapa del déficit del capital, que es a lo que se refieren Cellorigo y Moncada en sus ya mencionados tratados. Para el autor, empero, esta fase genovesa vista por Quevedo habría que interpretarla como aquella en la que se decide si el tesoro americano se convierte en capital productivo o no. Así pues, el empeño de Eberhard Geisler en estas páginas no es sino el de mostrar cómo se relaciona lo que escribe Quevedo con el problema del paso del dinero a capital y, a su vez, cómo el rechazo de una necesidad histórica contradice sus argumentos.

Partiendo de la crítica arbitrista a la riqueza como acumulación de metales, el análisis de textos quevedianos operado en este capítulo por parte de Eberhard Geisler comienza con el tratado sobre la avaricia, un vicio referido por Quevedo no tanto al comportamiento humano como a sus propias contradicciones. Así, valiéndose de la definición que ofrece Tomás de Aquino de este pecado y del concepto de riqueza que muestra san Pablo, Quevedo reconoce en la ignorancia del avaro los propios pecados de éste, pues él mismo se engaña al considerarel tesoro como una riqueza cuando en realidad es la forma que oculta la pobreza. Eberhard Geisler califica todo el pasaje como un intento de ir tras las huellas de la dialéctica estoica delacopio de la riqueza. En este sentido, Cellorigo, como Quevedo, no ocultó en sus

estudios la paradoja de un estado en el que tener oro no es sinónimo de riqueza. A diferencia de la filosofía estoica, de cuya tradición Quevedo adopta argumentos relacionados con la temática del dinero, para nuestro poeta es el carácter contradictorio del dinero el mal que está lacerando la sociedad que él conoce. De hecho, en su tratado ascético *La cuna y la sepultura* forja un ingenioso desengaño de la riqueza atacando su forma de tesoro. No obstante, el tesoro, visto como una cárcel, es para Quevedo la representación misma de la contradicción de la abundancia duradera y de un fatal consumo no entendido aún de forma dialéctica. De esta suerte, para probar que el atesoramiento estanca y corrompe la riqueza, Eberhard Geisler aporta una serie de textos quevedianos en los que nuestro poeta, a diferencia de los arbitristas, ve en la limosna caritativa la imperiosa licuación de la riqueza solidificada en el tesoro y corrompida. Aunque Quevedo piensa en una circulación celestial de la riqueza, separada por completo del comercio secular, no denuncia, sin embargo, la praxis humana como víctima de la esterilidad del tesoro, sino aquélla reducida al esfuerzo caritativo.

En su afán por descubrir al lector la postura de Quevedo frente al comercio, Eberhard Geisler dedica unas cuantas páginas al análisis e interpretación de *La Fortuna con seso y la Hora de todos*. En este más que revelador documento, Quevedo presenta la incuestionable superioridad del comercio, a la hora de crear oro, frente al laborioso esfuerzo de los

alquimistas, cuya prácticaes descrita y tratada por parte de nuestro poeta con rechazo y burla. Al margen del cotejo con la alquimia en la producción de riqueza, la crítica socarrona de la política financiera es vista por el autor como el vehículo para desairar y difamar ciertos experimentos políticos respaldados por el Conde-Duque de Olivares. En este sentido, pues, partiendo de la idea de que el dinero que se invierte en la alquimia es dinero malgastado, siendo el comercio una alternativa mucho más sensata, el texto aquí tratado resultaser, en principio, un alegato a favor de dicha alternativa. No obstante, y como prueba de aquella contradicción antes anunciada, el comercio se presenta como una astuta práctica ideada por aquellos individuos que sólo buscan beneficiarse de la forma de vida de la comunidad, reduciendo, de esta manera, su uso a un truco facilón de sujetos ladinos y egoístas. Surge aquí, pues, la conexión de este concepto con las observaciones de Tomás de Aquino y Aristóteles en lo que a sus críticas al beneficio y al cobro de intereses se refiere. Ante tal paradoja, Quevedo continúa su búsqueda de una solución a los problemas políticos de su tiempo, evocando el pasado militar y austero. En *España defendida y los tiempos de ahora* nuestro poeta increpa a sus coetáneos que son ellos los responsables de la crisis por todos sufrida al haberse desviado del ejemplar modo de vida de la sociedad soldadesca de época medieval. Asimismo, culpa a las damas y a su vanidad y desenfreno de la crítica situación por la que está pasado la

nación. Con todo, este texto cae en la confusión, en palabras de Eberhard Geisler, entre el tesoro monetario y la riqueza social.

Las últimas páginas del séptimo capítulo están consagradas al estudio somero del capital de intereses, para lo que el autor propone un pasaje de *La Fortuna con seso y la Hora de todos* conocido como *La isla de Monopantos*, la más destaca condena quevediana, a su entender, contra el dominio del dinero-especialmente el judío- y, al mismo tiempo, el reproche más severo dirigido contra el Conde-Duque de Olivares, presentado por Quevedo en esta ocasión como traidor a su país. En él, Quevedo quiso ver una conspiración de los banqueros judíos en la que los manejos del Conde–Duque no resultaban extraños. La interpretación de este texto por parte de Eberhard Geisler radica en la importancia dada al evidente abismo entre el objeto expuesto y la forma en la que se expone. En este sentido, dejando de lado la recriminación contra la política del Conde-Duque de Olivares, este texto trata la visión del dinero como poder velado que determina el curso de la Historia, un papel que Quevedo equipara con el dominio de la voluntad humana para conseguir la riqueza material. Por ello, Quevedo termina demonizando el dinero. Sin embargo, oculta el que el capital de intereses no sólo sea un puro complemento, sino un problema perentorio de las estructuras españolas. Eberhard Geisler reconoce en este pasaje un signo de

desesperación quevediana en lo que a su planteamiento grotesco e irracional de la propia identidad que habría que defender se refiere.

Sea como fuere, en otro pasaje el autor vuelve a recurrir a la comparación con la esfera mitológica clásica. En su metáfora con Narciso, Quevedo matiza, según Eberhard Geisler, lo que hace que el dinero sea independiente y capaz de dirigirse contra Dios y contra los hombres. Con esta acertada metáfora, con la que capta la tendencia al capital en su valor abstracto, nuestro poeta resalta el momento de la enajenación social en forma de crítica al capitalismo, caracterizando la forma del capital de intereses, cómo es complemento de la política española y cómo se lleva a la práctica en la propia sociedad.

Como colofón a este capítulo, Eberhard Geisler aporta un pasaje del arbitrista Gabriel Pérez del Barrio dirigido a administradores de latifundios y burócratas capaces de tomar parte activa en la situación económica del momento. Con este escrito, en el que el burgués es presentado como paradigma de éxito en la agricultura, Eberhard Geisler pretende aclarar en qué radica la alternativa histórica al capital de intereses y la opción a la crítica conservadora de ese capital.

El último apartado de esta monografía, «Praxis social e identidad», está dedicado a la manera en que se manifiesta la aporía de la posición conservadora frente a los problemas económicos de la época, tomando

como punto de partida el texto anteriormente citado de Pérez del Barrio. La praxis del burgués entendida por este arbitrista es puesta como modelo de identidad que aporta éxito y sentido, pues acoge los valores sociales tradicionales, los concretiza y los reintegra en la nueva sociedad. Con el fin de evitar ciertas repeticiones, Eberhard Geisler prescinde de presentar textos en los que Quevedorecurra al viejo orden feudal como base única de la identidad. Pese a estas restricciones por parte del autor, en las páginas que restan del capítulo y del libro el autor trabajará sobre dos textos quevedianos que no son sino reflejos de la praxis burguesa en cuanto a garantes de identidad. Cada uno de ellos, más que indicar un aparente cambio en su posición, ponen de manifiesto el carácter aporético de éste. El primer texto es la última escena de *La Hora de todos*, que versa sobre las varias propuestas para poner remedio a las opresiones sufridas por vasallos de monarquías y repúblicas. En el tercero de estos discursos, protagonizado por un letrado que ha sido identificado con el propio Quevedo dada la crítica notoria a la erudición escolástica, se plasma una visión social general y útil para España.Como demostración al vituperio quevediano contra la escolástica, el autor analiza, a continuación de este fragmento, otro extraído del tratado *La cuna y la sepultura* en el que nuestro poeta condena con dureza el mundo científico de la época.

Volviendo al discurso del letrado, Eberhard Geisler cree que el carácter burgués de la sociedad que presenta Quevedo en este pasaje se evidencia por varios medios. Primero, a través de la relación entre trabajo y prosperidad, luchando por una igualdad más allá de las limitaciones económicas y de la rigidez feudal, lo que se contrapone a lo conservador de la política caritativa antes mencionada. Segundo, por medio de la riqueza monetaria como factor político general, concebida por Quevedo como nervio y eficaz sustancia del reino. Tercero, cuando se presume que dicho carácter burgués hará delcomercio una actividad «nobilísima» con una función material, cultural y política. Así pues, la censura de este fragmento va dirigida contra el estado social en el que la ociosidad de los nobles es vista como modelo de praxis al que casi todos aspiran. Esta alternativa, en cambio, no se centra en el feudalismo pasado y belicoso, lo que es interpretado por Eberhard Geisler como una defensa de la inversión productiva capitalista. A diferencia de los restantes pasajes escogidos, la ausencia de refutación de éste y su acopio de características positivas es lo que, para el autor, confirma el carácter utópico de esta visión.Con todo, según el autor Quevedo indica en estas líneas la crisis de identidad de su sociedad y, a su vez, propone como alternativa para lograr dicha identidad integrar la praxis burguesa en la realidad, lo que parece que es vedado, visto que está encerrada y limitada en una situación carente de perspectivas.

El segundo texto tratado en este apartado es un pasaje de la *Providencia de Dios*, un fragmento en el que se reconoce la praxis burguesa como garante de identidad y que es interpretado por el autor como contrapunto al *Sermón estoico*. Asimismo, Eberhard Geisler ve en él un intento de asentar una identidad abstracta, independiente y libre de una praxis social concreta e históricamente determinada. Este propósito, empero, parte de dos fundamentos aparentemente dispares: el estoico y el cristiano. Ambos tienen para Quevedo la función de asegurar al yo su posible estabilidad sin la insistente mediación con el mundo y la legitimación de tamaña retirada. Así, luego de revisar brevemente el enfoque filosófico o teológico de Quevedo, Eberhard Geisler presenta el asunto y la argumentación de la *Providencia de Dios*, un tratado cuya pretensión es defender las verdades de la fe por medio de un acopio de argumentos enumerados por el autor. De todos ellos, Eberhard Geisler únicamente se servirá del que contradice de manera más meridiana el tratado, a saber, el argumento de que el dominio humano sobre la naturaleza es la prueba de la sustancia eterna del alma. Así, para presentar esa dignidad del alma Quevedo agrega una serie de logros humanos sobre la naturaleza que son el contrapunto, al mismo tiempo, a la parte del *Sermón estoico* previamente analizada. En esta confrontación entre ambos textos, y para realzar la *dignitas hominis*, el autor pone de manifiesto la aparición en ambos del tópico de la navegación, de la supremacía del hombre en el

mundo natural y, en fin, la aparición de la astronomía como capacidad de entendimiento del hombre, la prueba final, para Quevedo, de la inmortalidad del alma. A éstos,nuestro poeta añade otros relacionados con los éxitos y avances del hombre en cada elemento natural (agua, aire, tierra y fuego). Nótese cómo en este pasaje Quevedo recoge, en opinión de Eberhard Geisler, una argumentación central de la filosofía renacentista. De hecho, en las primeras páginas del tratado menciona una serie de autores que ya habían escrito sobre el problema de la inmortalidad del alma, entro los que destaca Marsilio Ficino. En las páginas que siguen en este último capítulo el autor esboza una confrontación entre las pruebas que aducen Ficino y Quevedo de la inmortalidad del alma para demostrar, al final, el influjo del italiano en el poeta español.

Además de los paralelismos entre Ficino y Quevedo, según Eberhard Geisler nuestro poeta puntualiza la visión de la dominación del hombre sobre la naturaleza propia de la filosofía renacentista y la actualiza. En este sentido, el autor reconoce en el texto quevediano tres aspectos que distinguen la postura del poeta español respecto a la de Ficino y a la del pensamiento del siglo XV: su interés por la función de los objetos que describe, su utilidad y su interpretación del robo del fuego por Prometeo, aun sin mencionarlo, como una alegoría del acto intelectual, una desmitificación más acorde con Francis Bacon que con Boccaccio y

Pomponazzi. Esta postura por parte de Quevedo evidencia, según el autor, los ya mencionados contrastes con el *Sermón estoico*. Efectivamente, si allí nuestro poeta desacreditó los logros del hombre como sujeto, en la *Providencia de Dios* los celebra como expresión última de la *dignitas* y como avalde participación en la eternidad. Dicha disparidad se refleja, incluso, en la elección de las figuras mitológicas de cada texto.

En definitiva, mientras que en el *Sermón estoico* la praxis burguesa es presentada como elemento aniquilador del único orden en el que debería estar garantizada la identidad, en la *Providencia de Dios*, en el pasaje del *homo faber* prometeico, aparece como la praxis en la que el hombre encuentra su identidad de la forma más provechosa. La comparación entre ambos contextos y el objetivo de cada uno pone de manifiesto, según Eberhard Geisler, lo aporético, que es a donde conduce la inesperada apoteosis delasuperioridad del hombre sobre el mundo material en la obra de Quevedo. Así, frente al interés conservador de vapulear al burgués, está el reconocimiento a su gran labor en lo que a la cantidad de logros como sujeto se refiere.

La dedicatoria final del capítulo y del libro está dirigida, en suma, a los eremitas del desierto, cuya forma de vida reducida sirve de modelo para garantizar igualmente la cercanía de Dios. En este sentido, la negación de la economía monetaria y sus exigencias lleva a la total negación de la sociedad y

del mundo, una autoeliminación no carente de contradicción. En definitiva, «vivir en el mundo sin él» es la máxima de las ideas ascéticas del propio Quevedo.

Resta por comentar brevemente el trabajo de traducción de esta monografía. La lectura de este atrevido y denso análisis de un tema de indiscutida vigencia resulta complicada por varios motivos, entre los que se cuentan el contenido en sí mismo, como cabe esperar, y otros no tan conceptuales. Quizá la mayor dificultad esté en la labor de traducción, pues en ella, al tiempo que no se ha ejecutado una puntuación muy acertada del texto, se hallan expresiones propias de la traductora, como «se esforzaron a propagar», y neologismos tales como «sobrevivencia» (pp. 11 y 53), «aceptancia» (p. 42), «identitario» (pp. 93 y 250), «presentificación» (p. 123), «autoengendración» (p. 180), «consumibilidad» (p. 168), «tabuizados» (p. 208), «identitario» (p. 209) y «civilizatoria» (p. 219). De otro lado, así como el presente estudio comienza con una introducción que sirve de ayuda al seguimiento y entendimiento del texto y, a su vez, de preparación al mismo, se echa en falta un epílogo final que resuma las conclusiones obtenidas tras el examen de los textos quevedianos tratados en sus páginas.

A modo de conclusión. Pensada acertadamente para investigadores, aunque abierta a un público interesado en un análisis muy personal del paso de la economía feudal a la economía capitalista aquí presentado, el cuidado y

modesto formato que presenta esta monografía amparará su difusión y distribución.

Amedeo Quondam, *El discurso cortesano*, ed. de Eduardo Torres Corominas, Madrid, Polifemo, 2013, 462 pp.

FRANCISCO JAVIER ÁLVAREZ AMO

Grupo P.A.S.O.

A los hispanistas se les supone la capacidad de acceder a ensayos o estudios escritos en lenguas distintas de la castellana. A nadie se le escapa, sin embargo, que la existencia de versión española multiplica la repercusión de cualquier artículo o monografía. Es, por tanto, bien digna de encomio la iniciativa de ofrecer a los hispanohablantes esta selección de artículos del experto catedrático de Italianística de la Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Amedeo Quondam. El volumen, además, tiene poco de misceláneo, lo que es de agradecer, pues su editor, Eduardo Torres Corominas, ha considerado oportuno reunir los ensayos dispersos que el profesor Quondam viene consagrando a investigar el ascendiente de Castiglione sobre la cultura italiana y europea de principios del siglo XVI. Todos los artículos fueron originalmente publicados en el lapso 2000-2006, excepto el primero, "Apuntes para el análisis del discurso cortesano", que data de 1980. Un nutrido grupo de especialistas, que aparecen mencionados en la n. 1 de la p. 9, se ha encargado de verter los ensayos del profesor Quondam a nuestro idioma.

Amedeo Quondam reconoce que su veneración hacia el "architexto" de Baldassarre Castiglione raya, a veces, en lo obsesivo. *El libro del cortesano* es, en su opinión, el germen y el código de la modernidad, el reglamento de las sociedades del Antiguo Régimen, vigente en Europa desde el alba de la modernidad hasta la Revolución Francesa. Ya Peter Burke quiso calibrar el impacto del manual de Castiglione a través del estudio de sus impresiones, traducciones e imitaciones, en *Los avatares de* El cortesano. *Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista* (1995 en inglés, 1998 en castellano). También Amedeo Quondam cree necesario investigar este frondoso *arbor textualis*, si bien su perspectiva es, por así decir, algo más interna, o algo menos externa, que la de Burke. De hecho, se podría considerar que los capítulos nucleares del libro son "Para una arqueología semántica de los libros de *institutio*: *El cortesano*", en las pp. 209-265, y, en las pp. 267-310, "El *gentiluomo* arquero. La naturaleza, el arte y la perfección en *El cortesano*", coda del anterior. Suponen un exhaustivo análisis del léxico característico de *El libro del cortesano*, con el objetivo deliberado de anticiparse a las malinterpretaciones a las que nos podría abocar nuestra familiaridad equívoca con vocablos tales como "corte", "cortesano", "príncipe", "servicio" y "conveniencia". Es sintomático, por ejemplo, que las palabras "ganar" y "ganancia" aparezcan veinticuatro veces en *El libro del cortesano*, y

que solo en dos ocasiones tengan que ver con el lucro dinerario. Lo que los cortesanos ganan, en la mayoría de los casos, es la "voluntad" y el "favor" de príncipes y damas (a las que, además, no se suele aplicar, lógicamente, la designación de "cortesanas").

Con *El libro del cortesano*, Castiglione se propuso persuadir a sus contemporáneos de la necesidad de suprimir los modos de las cortes góticas y medievalizantes, basados en la brutal sinceridad de la camaradería militar o *compagnonage*, y asumir la elegancia y el disimulo del moderno *gentiluomo*, que, por cierto, Boscán no vierte como "gentilhombre", sino como, precisamente, "gentil cortesano". En este sentido, es revelador el ensayo que el profesor Quondam consagra a la reconstrucción del contexto inmediato de la enunciación de *El libro del cortesano*. En las pp. 311-338, en efecto, se investigan los motivos que pudieron conducir a Castiglione a situar su discusión en la minúscula corte de los duques de Urbino. Albergan especial interés las pp. 324 y siguientes, en que el profesor Amedeo Quondam reproduce y comenta varios de los retratos conservados de Federico y Guidobaldo de Montefeltro. Las representaciones de Federico de Montefeltro (1422-1482) constituyen, en mi opinión, la mejor sinopsis imaginable de *El libro del cortesano*: un hombre corpulento, de tez oscura, nariz ganchuda y apariencia amenazante, a quien vemos apaciblemente

sentado, con algún libro sobre sus manos de gigante, o escuchando, serenamente, la disertación del humanista de turno.

Y aquí comenzamos a advertir lo que *El libro del cortesano* y manuales similares tienen de propagandístico. Los humanistas necesitaban convencer a sus clientes potenciales de que eran absolutamente necesarios. En este sentido, son relevantes los capítulos "Pontano y las modernas virtudes del dispendio honorable", en las pp. 79-121, y, en las pp. 159-208, "La *institutio* del moderno cortesano". En el primero de ellos, Amedeo Quondam describe el contenido de los cinco opúsculos de Giovanni Pontano en torno a virtudes tales como, justamente, la liberalidad, que los humanistas tenían buenas razones para encomiar. En el segundo, se analizan dos manuales educativos, a saber: el *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae* (1400-1402), de Pier Paolo Vergerio, y el *De educatione* (1505), de Antonio de Ferrariis, dicho Galateo. Ambos insisten en subrayar las bondades de la educación a la manera humanista, en detrimento del tecnicismo, o, más bien, escolasticismo, del sistema universitario contemporáneo. Desde el punto de vista del hispanista, el manual de Antonio de Ferrariis es bien curioso, pues Galateo, con mal disimulado nacionalismo, no se para en barras a la hora de criticar la brutalidad e ignorancia de franceses y españoles. Ya Benedetto Croce reproduce, en *España en la vida italiana del renacimiento* (1915 en italiano,

1945 y 2007 en castellano), sus burlas a propósito de la caligrafía gótica de los españoles de su tiempo, "con sus inexplicables signos en forma de venablos, de áncoras y de ganchos".

A los cortesanos dignos de tal nombre se les suponía el dominio de muy diversas actividades y competencias, entre las cuales adquiría suprema importancia la capacidad de sostener conversaciones elegantes y, de acuerdo con la *regula universalissima* del architexto de Castiglione, despreocupadas. Ello dio lugar a la publicación de manuales específicos, como la *Civil conversazione* (1574), de Stéfano Guazzo, de la que el profesor Quondam se ocupa en las pp. 65-71, y, de paso, a todo tipo de disquisiciones acerca de la manera más elegante, correcta u oportuna de introducir chistes, chascarrillos, bromas y ocurrencias en las charlas de palacio. En el capítulo "Del hombre ocurrente al hombre de ingenio. Apuntes sobre las raíces cómicas de Europa", pp. 123-157, Amedeo Quondam investiga la aparición de lo que los franceses acabarían llamando *esprit*, que también tiene, por supuesto, sus raíces en Castiglione. La necesidad de ser a todas horas ingenioso y ocurrente hizo que se acabasen publicando repertorios de facecias, tan utilizados como criticados en todas las naciones de Europa. Según escribe don Luis de Góngora:

Que acuda a tiempo un galán
con un dicho y un refrán
bien puede ser,
mas que entendamos por eso
que en *Floresta* no está impreso
no puede ser.

Amedeo Quondam se disculpa, a mi modo de ver innecesariamente, por remitir a quienes estén interesados en conocer el funcionamiento y prestigio del *esprit* cortesano a la soberbia película francesa *Ridicule* (1996), de Patrice Leconte. Nada más ilustrativo, en efecto, de las maneras de la conversación cortesana que la respuesta del protagonista, Ponceludon de Malavoy, a Luis XVI, cuando este se ofrece como asunto de algún chiste: "Le Roi n'est pas un sujet", lo que quiere decir, a la vez, que el Rey no constituye asunto adecuado para bromear y, en evidente tautología, que el Rey no es un súbdito.

Lógicamente, los estudiosos de la Literatura, con nuestro inevitable reduccionismo, apenas estamos interesados en aquellas actividades cortesanas que no tengan una estrecha vinculación con el discurso literario. El ensayo "Sobre el Petrarquismo", en las pp. 381-457, juega malignamente con nuestras expectativas, pues, en lugar de ofrecer disquisiciones en torno a

este movimiento, banderín de enganche de la que Amedeo Quondam denomina, en algún momento, la Internacional Humanista, investiga más bien el discurso petrarquista en su vinculación con las artes musicales, a través de la consideración de diversos datos acerca de la musicalización de madrigales y otros tipos de composiciones. Es, en este sentido, bien interesante el *ranking* de los diez madrigales italianos más musicalizados de los siglos XVI y XVII, en la p. 428. Ignoro si existe el equivalente castellano, pero me da la impresión de que no sería mala idea exigir mayor atención a los libros castellanos de música, sobre todo si se tiene en cuenta que el primer libro de música instrumental impreso en España se debe a Luis de Milán, a quien el profesor Quondam trae a colación, en las pp. 36-37, para demostrar la dimensión europea de *El libro del cortesano* de Castiglione.

Los hispanistas, pues, tienen mucho que aprender de los ensayos aquí recopilados. Sin embargo, es posible que lo que más les pueda interesar del volumen sea la lectura que el profesor Quondam propone de las obras y trayectoria de Antonio de Guevara, el célebre obispo de Mondoñedo. A Guevara se consagran algunas páginas en el primer capítulo, 47-60 y 72-77, y el ensayo "Adiós a la Corte. El *Menosprecio* de Antonio de Guevara", en las pp. 339-380. Amedeo Quondam considera que el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) viene a ser palinodia y refutación, si bien con algunos

matices, del *Libro del emperador Marco Aurelio con el relox de príncipes* (1529); llega, incluso, a llamar "integrista" a este postrero Guevara. Debo discrepar, en esta ocasión, y remitir a *La sociedad cortesana* (1969 en alemán, 1982 en castellano), de Norbert Elias, libro con el que A. Quondam dialoga fecundamente, y, en concreto, a su hermoso capítulo octavo, "Sobre la génesis social del romanticismo aristocrático en el curso del acortesanamiento", pp. 285-350 de la edición castellana, en que se sostiene que la nostalgia de la vida campesina viene a ser un componente característico del discurso cortesano, y no, en modo alguno, su deconstrucción.

Esta recopilación de artículos, según ha podido verse, tiene mucho que enseñar a quienes investigan las letras castellanas de comienzos de la modernidad. Viene, además, a deshacer el agravio que suponía que no fuese posible leer a Amedeo Quondam en nuestro idioma. Y es que los ensayos aquí recopilados tienen, entre otras, la virtud de compartir con su objeto de estudio, *El libro del cortesano* de Castiglione, cuando menos, dos características: elegancia en el estilo y vocación europeísta.

ANTONIO SÁNCHEZ PORTERO, *Cervantes y Liñán de Riaza. El autor del otro Quijote atribuido a Avellaneda*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución «Fernando el Católico», 2011. 429 págs.

ABIGAIL CASTELLANO LÓPEZ

Universidad de Huelva

A pesar de que abundan textos espurios en la historia de la literatura española, dos casos análogos y contemporáneos de continuaciones apócrifas han merecido una atención privilegiada por parte de la crítica, acaso por la enjundia y el transparente paralelo que les une. Se trata, claro está, de las continuaciones apócrifas del *Guzmán de Alfarache* y del *Quijote*. Ambos libros siguen escondiendo tenazmente la segura identidad de sus autores, por más que los asedios eruditos se hayan venido sucediendo desde el siglo XIX hasta hoy mismo. Especialmente compleja, varia y hasta encontrada ha sido la investigación en torno al licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, que ha dado, da y dará todavía para

mucho. En esas arriesgadas y resbaladizas labores ha puesto sus empeños a lo largo de casi diez años Antonio Sánchez Portero. Tras la publicación, en 2006, de *La identidad de Avellaneda, el autor del otro Quijote* –que acaso no recibió toda la atención académica que el libro merecía–, apareció hace tres años *Cervantes y Liñán de Riaza. El autor del otro Quijote atribuido a Avellaneda*, publicado por el Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución «Fernando el Católico». Desde el título mismo queda formulada la tesis que ya se sostenía en 2006: que el aragonés Pedro Liñán de Riaza fue principal artífice de la hazaña atribuida al tal Avellaneda. Y hay que insistir en lo de aragonés, porque Sánchez Portero, reorganizando materiales publicados anteriormente, perfilándolos aquí y allá sus conjeturas y entretejiendo un sinfín de datos nuevos, viene a rechazar el origen toledano de Liñán de Riaza, para poner su nacimiento en Calatayud.

A lo largo de catorce capítulos y cinco apéndices, el libro se propone analizar el estado de la cuestión avellanedesca y sostener con argumentos finos y razonables la candidatura de Liñán. La información se estructura en dos bloques fundamentales: en el primero de ellos (I-VII), se describe el contexto histórico y literario que justifica la aparición, en 1614, del falso *Quijote*, demostrando con criterio más que justificados la imposibilidad de analizar el texto apócrifo sin tener en cuenta la

publicación del primer *Quijote* estampado en 1605. Añade a ello, el análisis del influjo que la invención de Avellaneda tuvo sobre la segunda parte cervantina, llevando un muy interesante análisis de las relaciones intertextuales que existen, no solo entre las dos partes del *Quijote* cervantino y el apócrifo, sino también entre la obra de Cervantes en su conjunto y el entorno literario de Pedro Liñán de Riaza y su círculo.

Se traza a continuación un modelo imaginario de los rasgos que pueden ayudar a la identificación del falsario, según el cual el escritor embozado había de ser un persona de letras, docto, inserto en el busilis de la poesía y el teatro contemporáneos, con algún tipo de formación religiosa y –ateniéndonos a las palabras de don Quijote en 1615– originario de Aragón. Una vez fijado ese perfil, Sánchez Portero lo utiliza como patrón para aplicarlo a cada uno de los candidatos que se han venido proponiendo como potenciales responsables del *Segundo tomo* de 1614. Uno tras otro, la larga nómina de aspirantes se reduce hasta llegar a Pedro Liñán de Riaza, cuya candidatura ya había sido sugerida en 1902 por Adolfo Bonilla y San Martín y defendida, en fechas más cercanas, por José Luis Pérez López (2005).

El segundo bloque del libro lo integran los capítulos que restan, del VIII al XIV, y los cinco apéndices, y viene a ser el desarrollo

pormenorizado de su hipótesis. Se comienza acumulando argumentos para demostrar la participación de Lope de Vega y acaso del todopoderoso fray Luis de Aliaga en la publicación de 1614, para luego ir profundizando en la, hasta ahora, casi desconocida vida y obra de Pedro Liñán de Riaza, amigo de Lope, compañero de Góngora y los Argensolas en sus años de estudiante salmantino, poeta íntimamente relacionado con el círculo madrileño y toledano, y elogiado, entre otros, por el propio Cervantes en el «Canto a Calíope», incluido en *La Galatea* de 1585. En esta segunda parte su autor sostiene y documenta el origen aragonés de Liñán, justifica la temprana composición del apócrifo y analiza, con un amplio despliegue de teoría literaria, la identidad del falsario a la luz de un análisis comparativo de los textos que apunta a una misma conclusión: el hecho de que Miguel de Cervantes conocía la identidad de su imitador. En conjunto, el autor aborda cuestiones transitadas por los estudiosos del caso, tales como la de los sinónimos voluntarios, la correspondencia entre los prólogos o la cuarteta que Avellaneda incluye en el capítulo IV de su libro y a la que replicará expresamente Cervantes en 1615; pero Sánchez Portero no se limita a repetir lo ya sabido, sino que propone nuevas interpretaciones y trae a capítulos nuevos textos que ilustran los problemas, al tiempo que contribuyen a sostener la candidatura de Liñán de Riaza.

Por su parte, los apéndices reúnen testimonios y aportan curiosidades que, acaso de manera tangencial, recuperan y revisan ciertas cuestiones del enigma avellanedesco y reconsideran lecturas que en su momento cayeron en saco roto. Sirva el ejemplo del apéndice al capítulo X, donde se sintetizan las consideraciones más relevantes hechas por la crítica en torno al personaje de Cide Hamete Benengeli, a la vez que se añaden nuevos datos y conjeturas. El objetivo es mantener la identificación simbólica de Cide Hamete con Cervantes y sus antagonismo directo con Alisolán, el personaje correspondiente que ideó Avellaneda y, por último, reconocer a este Alisolán como disfraz literario del escritor bilbilitano.

En este año 2014, se cumplen cuatrocientos desde que el otro *Quijote* saliera de las prensas tarraconenses de Felipe Roberto. Parece un momento adecuado para revisar este recorrido literario y erudito que nos ofrece Antonio Sánchez Portero con la voluntad, si no de resolver definitivamente la incógnita, sí al menos de ir estrechando el círculo en torno a la figura de su autor y establecer las conexiones que muy probablemente tuvo con Pedro Liñán de Riaza.

JOAQUÍN CORENCIA CRUZ*, La cuchillada en la fama,*

Publicaciones Universidad de Valencia, Valencia, 2013, 173 págs.

ENCARNA PODADERA SOLÓRZANO

Universidad de Valencia

En el referido trabajo el investigador y profesor Joaquín Corencia Cruz llama la atención sobre la relación existente entre las *Fortunas y adversidades de Lázaro de Tormes* (1554) y la figura renacentista de Diego Hurtado de Mendoza, a quien propone como posible autor de tan complejo relato. Una vez más, nos encontramos con una vuelta al pasado en la que se pretende arrojar luz sobre la autoría del *Lazarillo* de la que, a pesar de los múltiples acercamientos a la misma, todavía se mantienen diversas opiniones contrarias, que no hacen sino ensalzar el éxito e interés del que todavía hoy goza el enigmático relato.

En su «Introducción», Corencia Cruz deja constancia de su intento crítico hacia "una ficción narrativa en la que la ironía y la sutil sátira no han dejado títere ni estamento con cabeza" (p. 11)

algo visible especialmente en el colofón de la novela a través de la expresión «nuestro victorioso Emperador», de la que investigador toma como título del estudio introductorio. Y, en efecto, tal colofón ha sido punto de partida para muchas investigaciones en lo que se refiere especialmente a las Cortes de Toledo (1538—1539), de las que se han servido con el objeto de fechar el texto y que sirven como rasgo discriminatorio para desechar algunas propuestas defendidas recientemente. Así, Corencia Cruz revela la ironía presente a final del relato, cuyos dardos satíricos se dirigen a Carlos V, de quien Diego Hurtado de Mendoza se siente "mal pagado y peor reconocido" (p. 48).

En definitiva, se nos hace partícipe de la evolución, tanto personal y literaria, a la que Hurtado de Mendoza se vio sometido y, como indica el investigador, (p. 13): "Va creciendo el novelista al tiempo que vemos desfilar y depurar rasgos, técnicas, temas y personajes del *Lazarillo*: *Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio, Carta del bachiller de Arcadia al capitán Salazar, Respuesta del capitán Salazar, Carta a Feliciano de Silva, Carta de los catarriberas,* y, muy especialmente, el *Sermón de*

Aljubarrota, un texto narrativo de mayor madurez creativa y vinculación con el *Lazarillo* (desde el uso de la primera persona narrativa a la presencia de bulderos, hidalgos pobres, sátira clerical, etc.).

Se conforma así una breve *Introducción* en la que se nos muestra el retrato de Diego Hurtado de Mendoza como un hombre cultivado en letras y en la técnica de narrativa de la ironía, tan presente en el relato picaresco.

Su primer capítulo, titulado *Autoría: estado de la cuestión* (p. 15), se abre con el perfil del autor anónimo: alguien culto, conocedor de las fuentes literarias clásicas y folclóricas y a quien "su destacada posición social es precisa y presuntamente la que le obliga a preferir el anonimato" (p. 15). Este «retrato-robot» coincide, por tanto, con el propuesto unos años antes por Aldo Ruffinatto al describir al anónimo de la siguiente manera: "éste debía ser hombre de corte y desempeñar un cargo de alto nivel en la misma, tan alto como para poderse permitir el lanzamiento de sus dardos satíricos a los principales colaboradores, «servidores y amigos» de Carlos V, y casi seguramente al mismo «victorioso

Emperador», comprometiendo a sus amigos más íntimos" (Ruffinatto 2000: 380). Por lo que se hace evidente que el anónimo autor debía ser hábil en el uso de la sátira y alguien con un gran descontento hacia la figura de Carlos V, y que, a la luz del presente estudio, apuntaría hacia Hurtado de Mendoza como un digno candidato a la autoría.

Asimismo, como bien indica el título de este apartado, Corencia se centra en los recientes postulados acerca de la posible autoría, un recorrido en el que focaliza su mirada crítica hacia "los tres que han centrado la atención o polémica crítica durante la última década: Alfonso de Valdés, Luis Vives y Diego Hurtado de Mendoza" (p. 15) y en el que se echa en falta, a nuestro juicio, las recientes atribuciones a Juan de Arce de Otálora (Madrigal 2008) o Juan de Pineda (López-Vázquez 2010). Cierra el capítulo haciendo mención a la posible candidatura de fray Juan de Ortega, aludida años antes por el profesor José Luis Canet (2009), a la que discrimina debido al "amplio bagaje literario, popular y culto" al que no accedió Ortega en pro de la autoría de Hurtado de Mendoza,

a lo que se añade que "el aval de la novela se le atribuye con anterioridad en ediciones de 1599, 1600 o 1603" (p. 26).

En lo que respecta al capítulo 2, *De las «cosas tenidas en poco de algunos que de otros no lo son». Un prólogo, Cicerón, y una sospecha*, se hace hincapié en la doble lectura y aspecto mordaz sobresaliente a lo largo del relato y en el que, en lo referido al prólogo del relato, se desvela "el rasgo satírico de la personalidad del escritor", una tradición que proviene, no obstante, de escritores anteriores como "Juan Ruiz, ¿Rojas? y Encina" (p. 30). De ese modo, se desvela que la carga satírica también recae en el prólogo, a través del cual se hace alarde de las fuentes clásicas conocedoras por el anónimo a partir de una doble lectura extraída del análisis de las expresiones más llamativas de su interior, lo que queda vinculado con la figura de Hurtado de Mendoza quien "conoce perfectamente la tradición literaria" (p. 30).

En el tercer capítulo, titulado *Aspectos anómalos del tratado tercero: «señalándose todo lo que podría contra mí»*, Corencia Cruz evidencia la disparidad de extensión en los diferentes tratados que conforman la vida de Lázaro, una inestabilidad que "otorga más

importancia a los capítulos iniciales (o amos) en detrimento de los postreros" (p. 31). En efecto, a partir de un somero recorrido por los diferentes capítulos constitutivos de la obra, Corencia Cruz trata de cuestiones tan fundamentales como la firma encubierta, la ideología erasmista o la singularidad que ostenta el tratado tercero referido a la figura del escudero.

Uno de los debates que más ha suscitado la lectura de la vida de Lázaro de Tormes ha sido lo que concierne a la ideología erasmista. El profesor Marcel Bataillon dejó constancia que el relato no se corresponde con una obra erasmista, sino que forma parte de la tradición literaria medieval (1966: 611), una idea afín al pensamiento de Corencia, quien expone que "el autor no da la impresión de que esté asociando a su texto a una ideología erasmista, parece mucho más ocupado en el relato en sí, en narrar con habilidad un argumento al que todos los elementos se vinculen coherentemente" (p. 33). Huelga decir, en nuestra sincera opinión, que el tildar el relato como una obra de corte erasmista supone nuevamente un rasgo discriminatorio a la hora de asumir algunas autorías ancladas en la mencionada ideología.

Caso distinto es el que conforma el tratado del escudero en el que, lejos de toda polémica, la crítica literaria parece asumir que se trata del amo con el que más empatiza Lázaro y cuyo protagonismo se ratificará en la *Segunda parte del Lazarillo* (1555). Y, en este sentido, Corencia nos ofrece el testimonio de una carta fechada el 2 de noviembre de 1541 escrita por Hurtado de Mendoza y que presenta ciertas similitudes con el tratado del escudero.

Algo peculiar son los ejemplos aportados en lo relativo a la «firma encubierta» que posiblemente podría haber escondida en el interior del relato. Corencia Cruz nos hace partícipes de estos acrósticos a partir del análisis del juego semántico "llaves-claves" que se pone en boca de Lázaro de Tormes. Una hipótesis que lleva a descartar a otras autorías como Juan de Ortega, los hermanos Valdés, Luis Vives o Sebastián de Horozco, entre otros. Sin embargo, no deja de ser una hipótesis que, a falta de solidez, nos vemos en la obligación de tomarlas con cautela. Se concluye, de ese modo, un apartado que no hace sino ensalzar la figura del amo – escudero, y descartar el erasmismo como corriente ideológica

subyacente en el relato. Así, a través de la honda interpretación del tratado tercero del relato, Corencia Cruz se suma abiertamente a la opinión de que el anónimo estaría alejado de la ideología imperante en la España del Quinientos, con el fin de profundizar en un relato conformado por la crítica social de las altos cargos sociales, especialmente del clero.

El capítulo 4, *De las fortunas y adversidades de don Diego Hurtado de Mendoza*, supone un íntimo acercamiento a la figura renacentista que nos dibuja la imagen de Hurtado de Mendoza desde la cuna hasta la sepultura, retratada como: "Prototipo del noble renacentista con una personalidad cosmopolita y políglota que compagina a la perfección letras (Plinio, Cicerón, Galeno, Ovidio) y armas (espadas que «Antonio hizo» y «de las viejas primeras de Cuellar»), una mente culta en cuerpo robusto y presto a la acción, un altanero embajador que cuelga los hábitos para alternar el mecenazgo y saber humanistas con los gozos más mundanos y la bibliofilia" (p. 55).

En este recorrido biográfico llama la atención el profesor Corencia la estrecha vinculación existente entre la vida de Hurtado

y la de Lázaro de Tormes, una carrera vital llena de «fortunas y adversidades» dividida en dos fases correspondiente a los distintos reinados del XVI: por un lado, su ascenso y caída con Carlos V (1535-1552), y, por otro lado, "de ostracismo con Felipe II" (1552-1575) (p. 54). Una coincidencia llamativa en la que, a partir de los datos biográficos, el perfil de Diego Hurtado de Mendoza lo ubica en los primeros puestos a la candidatura, al que "su rencor por falta de reconocimiento imperial" (p. 73) le llevaría al motivo de su escritura.

El capítulo 5, referido a la *Prosa de Mendoza. Analogía y coincidencias con el Lazarillo de Tormes*, supone un recorrido por las sietes obras literarias que nacieron de la pluma de Hurtado de Mendoza en contraposición con algunos fragmentos del relato picaresco, a través del cual podemos observar evolución literaria y personal sufrida por Mendoza y su vinculación con el *Lazarillo*:

1. *Diálogo entre Caronte y él anima de Pedro Luis Farnesio, hijo del papa Paulo III*, se muestra el uso de la ironía, así como la crítica severa a los miembros de la Iglesia, aunque el adjetivo «victorioso» al pie de la obra "tiene una interpretación

absolutamente sincera" (p. 85), dado que en ese momento Diego Hurtado de Mendoza sentía admiración hacia su rey Carlos V.

2. *Carta del Bachiller de Arcadia al capitán Salazar y la Respuesta del capitán Salazar*: en tono jocoso y burlón, "en ellas se dan claves para entender el pensamiento de Hurtado" (p. 87), aunque mucho más importancia es el trato recibido de Carlos V, a quien ridiculizará a partir de sus acciones. Aquí, por tanto, ya se observa cierta evolución en su persona, pues "ya tenía Hurtado la fórmula mejorada de sus breves cartas particulares, ya sabía cómo podía criticar y salir ileso" (p. 88). Con todo ello, queda demostrado el conocimiento y experiencia en el género epistolar, que le vincula de nuevo con el estilo de Lázaro, una "obra con disfraz de carta" (Rico 2011: 144).

3. *Sermón de Aljubarrota con las glosas de d. Diego Hurtado de Mendoza*: llama la atención la burla y retrato caricaturesco que se hace sobre la figura del personaje del clérigo. De nuevo, se trata de un obra en la que se demuestra la evolución en la escritura de Hurtado de Mendoza, puesto que "se está a poniendo a prueba como gran narrador, experimenta la creación de un texto

más ambicioso" (p. 92), pasando por el tamiz de la ironía que no hace sino recordarnos a nuestro pregonero de Toledo. Así, se concluye que "El *Sermón* es, como mínimo, una prueba de que Hurtado no es un mediocre narrador, de que posee habilidad narrativa en el uso de la ironía" (p. 98).

4. *Carta de d. Diego de Mendoza, en nombre de Marco Aurelio, a Feliciano de Silva*: En esta obra llama la atención la evolución de Mendoza pero, en este caso, a nivel lingüístico pues "recoge a la perfección toda la verbosidad del parodiado" (p. 99), así como "tiene a su alcance la formulación de frases más sutiles que juegan con el lenguaje y el ingenio" (p. 100). Ello explicaría, en definitiva, el juego de ambigüedad que se hace patente a lo largo del relato picaresco (Guillén 1992: 76).

5. *Carta de los Catarriberas a las muy illes. Señoras las damas de su mgd. y Alteza, habiendo estado en Aranjuez muchos días muy solas*: Obras posterior al relato de Lázaro (posterior a 1556), pero que interesa ver el uso de la parodia y el humor que en ella hace Hurtado, fruto de su evolución prosística, donde destaca "el espíritu burlón, las ironías y el sarcasmo" (p. 102).

6. *La Guerra de Granada hecha por el Rey d. Felipe II contra los moriscos de aquel reino, sus rebeldes*: Obra inacabada que no hizo sino ensalzar la figura de Diego Hurtado de Mendoza a través de un estilo sobrio y preciso (Iáñez 1989: 112), fruto de la maduración personal y literaria, convirtiéndose en "uno de los clásicos de nuestra literatura historiográfica del Quinientos" (Fernández Álvarez 2010: 33).

7. *Otros textos: las cartas cruzadas entre Hurtado de Mendoza y el Emperador con especial relevancia de las escritas en el tiempo de la fortificación y caída de Siena*: Dichas cartas entre D. Hurtado y el emperador no eran sino respuestas a las masivas cartas que hubo entre ellos, "y como todo el mundo sabe, el *Lazarillo* se planifica y excusa como la respuesta de una demanda de información" (p. 112) y, en efecto, el relato de Lázaro no es sino el relato del «caso» al que le han pedido una justificación. Así, concluye Corencia que "en estas cartas está el germen de unas secuencias novelescas que se construyen desde el fingimiento de la respuesta a una carta previa, aderezándolas con frases y expresiones

similares o idénticas del monarca, para que este lector tan concreto se reconozca" (p. 114).

A la luz de estos datos, podemos observar que, efectivamente, Diego Hurtado de Mendoza tenía bagaje en el género epistolar, dominio en la lengua castellana (especialmente en la sátira e ironía) y, como bien demuestra Corencia Cruz, había pasado de la admiración al rencor hacia el emperador Carlos V. Todo ello entra en relación con el anónimo, al que se ha descrito como alguien culto y hábil en la lengua castellana (García Yelo 2007).

En el capítulo 6, *Novela de viaje, novela de pillaje*, el investigador hace especial mención a la itinerancia, característica del género picaresco, representada en el relato y en la que Salamanca y Toledo representan un papel fundamental. Y, en este sentido, nos encontramos de nuevo con uno rasgo discriminatoria en lo que concierne a la autoría, pues entendemos que el anónimo debía conocer, en mayor o menor medida, ambas ciudades al describirlas de manera específica en su relato.

En efecto, el viaje físico y psicológico que Lázaro de Tormes emprende (de niño ingenuo a adulto experimentado), lleva a Corencia Cruz a definir el relato como "novela de aprendizaje" (p. 117), lo que hace unos años la crítica definía como *escuela de vida o proceso educativo*, es decir, una vaivén de fortunas y adversidades que se traducen en la evolución física y psicológica del pícaro literario.

El segundo aspecto trabajado en el este capítulo reza el título «Novela realista e irónica: las Cortes de Toledo de 1538». Como se ha mencionado anteriormente, el dato histórico de las Cortes de Toledo ha servido a la crítica literaria para señalar la posible datación del relato picaresco, así como el anónimo se sirve de ellas para otorgar una mayor verosimilitud a la novela, definiéndose, así, como "novela realista" (p. 120). No obstante lo anterior, Corencia hace mención a la ironía usada por el anónimo al escribir dicho suceso histórico en minúscula, lo que lleva, de nuevo, a una ambigüedad que supone, cuanto menos, "interpretar como un sarcasmo final" (p. 124), fruto de la triple interpretación a la que alude Corencia: la primera como "sisa, sustracción, que es como la

utilizaría Diego Hurtado de Mendoza" (p. 129); la segunda "indicaría que muchos servicios han sido reducidos o suspendidos por falta dinero" (p. 129), relacionado con el estilo jocoso de Hurtado; y una tercera referida, en la línea irónica que sigue el relato hacia Carlos V, quien "fue cortao en sus ambiciones fiscales, parado en sus intentos impositivos, que vio cercenada o menguada su voluntad recaudatoria" (p. 130). Una triple lectura en perfecta cohesión con lo expuesto en el presente estudio al enlazarse, no sin acierto, la ironía, el humor y el sarcasmo propio de Diego Hurtado de Mendoza.

En el capítulo 7, *Acerca de algunos personajes*, nos encontramos ante un profundo análisis de algunos personajes representativos de la novela: Lázaro – superviviente, Lázaro – hombre, el Arcipreste de San Salvador y el Comendador.

No en vano, Corencia Cruz distingue entre el Lázaro (niño – pícaro – ingenuo) y Lázaro González Pérez (hombre – adulto – experimentado), puesto que la evolución psicológica del personaje, como se ha mencionado anteriormente, es uno de los ejes vertebradores de la novela, en contraposición con otros personajes

representados como el Arcipreste de San Salvador, quien se enmarca en el tópico renacentista del clérigo amancebado, y el Comendador de la Magdalena, quien en este caso "no parece más que un apoyo narrativo" con el fin de otorgar mayor verosimilitud a la vida literaturizada de Lázaro de Tormes.

Finalmente, en el capítulo 8, *Codas*, el profesor Corencia cierra su estudio con algunos aspectos fundamentales como las nuevas tecnologías, las inadecuadas grafías del verbo «haber», el tiempo transcurrido entre las Cortes de Toledo y el Tratado de Argel, la expresión «Con reverencia hablando», el *Papel de los Catarriberas o Carta de los Catarriberas*, la carta de Diego Hurtado de Mendoza a don Francisco de Mendoza, y se cierra con una "nonada", que no hacen sino complementar los capítulos precedentes que abarcan su trabajo.

Corencia Cruz abre este capítulo con una actitud de escepticismo ante las nuevas metodologías surgidas en los últimos años con el fin de arrojar luz sobre la autoría del *Lazarillo* a través del cotejo del léxico y expresiones en posibles candidatos y, en nuestro caso, nos sumamos a esa expectación en relación al reciente

estudio ofrecido por el profesor Calero (2014), quien, en efecto, nunca escribió en castellano y no cabe la posibilidad de otorgar la autoría de obras como el *Diálogo de la lengua*, *Diálogo de Mercurio y Carón*, o *Diálogo de la dotrina christiana* (p. 149) a Luis Vives sin datos demostrables (Podadera 2014: 15). En efecto, el recurso electrónico del *CORDE* (Corpus Diacrónico del Español) no deja de plantear una "aproximación parcial" (p. 150), pero, a nuestro modo de ver, también es una herramienta necesaria para establecer relaciones existente entre los obras literarias paradigmáticas del Siglo de Oro español, que complementan, desde nuestro humilde punto de vista, la perspectiva literaria y el acervo cultural en el que dichas obras se enmarcan.

Asimismo, el investigador retoma la alusión a las Cortes de Toledo (1538-1539), esta vez en relación con la expedición a Argel de 1541, ambos datos incluidos en las continuación del relato picaresco, esto es, la de 1555 (también anónima) y la de 1620 (Juan de Luna). Un *continuum* que demuestra la firme voluntad de seguir con la vida literaturizada de Lázaro de Tormes, a través de unos datos históricos incluidos en el Lázaro original (1554), mucho más

evidente, en efecto, en la *Segunda parte del Lazarillo* de 1555 en la que "el anónimo autor es fiel a la construcción del personaje que hereda de la primera parte, y respeta, continúa, su lógica narrativa temporal" (p. 158).

A colación de las conexiones establecidas con el relato picaresco, Corencia Cruz llama la atención sobre "las numerosas intertextualidades con el *Lazarillo*" (p. 160) en relación a la *Carta de los Catarriberas* atribuida a Diego Hurtado de Mendoza en las que el relato picaresco supone una clara muestra de «huella de lectura» a través de usos lingüísticos comunes en ambos textos. Lo interesante subyace en que la mencionada epístola se demuestra, una vez más, un uso de la ironía y burla, ahora dirigida hacia el lenguaje solemne.

Finalmente, se cierra el capítulo, y por tanto el estudio, con el análisis del estilo subyacente en el prólogo del relato, especialmente en lo referido al concepto de "nonada" como 'algo insignificante de poca estima'. En efecto, como años antes señaló Jacques Joset (1995) el «grosero estilo» que se respira en dicho prólogo encuentra sus antecedentes más inmediatos en autores

precedentes como Apuleyo, el canciller Ayala, o el Marqués de Santillana, entre otros. Un concepto que utiliza, a finales de septiembre de 1539, Diego Hurtado de Mendoza en una de sus cartas a Cobos (p. 164). No obstante lo anterior, hemos de tener en cuenta que no existe un acuerdo unánime acerca de si prólogo y texto nacen de una misma pluma, por lo que este argumento ostenta cierta debilidad, frente a las sólidas aportaciones ofrecidas a lo largo del estudio.

Una vez más, en conclusión, nos vemos ante la necesidad de mirar al pasado con el fin de interpretar el retrato de un anónimo cada vez más perfilado, pero inacabado todavía. Y, dentro de la polisemia que caracteriza al relato, recogemos los frutos que brotan de las hondas interpretaciones elaboradas por parte de la crítica literaria. Gracias a la labor del profesor Corencia Cruz, hemos conseguido enfocar la imagen de Diego Hurtado de Mendoza, actualizada en sus páginas, hacia el enigmático mundo de la narrativa picaresca en general y, de *La vida del Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* (1554) en particular. Se extrae en el presente estudio nuevas pincelas que dibujan "un fresco

de la sociedad de mediados del XVI" (p. 119), con más fortunas que adversidades.

Quizá, a nuestro juicio, una de mayores dificultades a la que nos enfrentamos a la hora de interpretar el "caso" de Lázaro de Tormes, y todo lo que en él converge, es aceptar una ideología erasmista en su autor. Así, nos encontramos con una bifurcación que dependerá de la visión que se tenga de la ideología: una crítica religiosa que sigue las ideas expuestas por Erasmo de Rotterdam, o una mera crítica social hacia aquellos altos cargos que empujan a sus súbditos a situarse en la periferia, como es el caso de Diego Hurtado de Mendoza. Un escritor renacentista que pasó de la admiración a la frustración, encontrando en el rencor al emperador Carlos V su motivo de escritura, y de burla.

Se echa en falta una mayor profundización en la temática del hambre o la pobreza, ausente en el estudio, y el motivo que hubiera llevado a Hurtado de Mendoza, en el caso de poder confirmarse, a ensalzar la figura del pobre hambriento que sobrevive en una sociedad famélica gracias a su ingenio, por necesidad. Así como despejar la duda de la relación existente entre Diego Hurtado de

Mendoza con la *Segunda parte del Lazarillo* (1555), la cual, tan próxima al original, muestra numerosas concordancias léxicas, fraseológicas e ideológicas.

No obstante lo anterior, se consigue con la *Cuchillada en la fama* reafirmar datos que en los últimos años resultaban confusos como la datación del texto o la relación existente entre Lázaro de Tormes y el género picaresco, o bien recordar, en una mirada crítica, cuáles son los candidatos propuestos por parte de la crítica literaria en contraste con el salmantino. Asimismo, no podemos confirmar con rotundidad que Diego Hurtado de Mendoza, "hombre de Estado y escritor" (Lynch 2013: 799), sea el anónimo escondido que dio voz a Lázaro de Tormes, pero sí debemos resaltar la importancia del estudio de Corencia Cruz ya que, a través de sus páginas, se consigue arrojar luz sobre el esquema inaugural que conforma este relato y que, pocos años después, junto a Mateo Alemán, conformará el género literario de la narrativa picaresca española.

BIBLIOGRAFÍA

AGULLÓ COBO, M. (2010): *A vueltas con el autor del Lazarillo*, Madrid: Calambur.

ANÓNIMO (1554): *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Burgos: Juan de Junta.

ANÓNIMO (1554): *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Alcalá: Salcedo.

ANÓNIMO (1554): *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Amberes: Martín Nucio.

ANÓNIMO (1555): *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Amberes: Guillermo Simón.

BATAILLON, M. (1966): *Erasmo y España*, México: Fondo de Cultura Económica.

CALERO, F. (2014): *Juan Luis Vives, autor del Lazarillo de Tormes*, Madrid: Biblioteca Nueva.

CANET, J. L. (2009): «Algunas reflexiones sobre el proceso de edición en el XVI y la bibliografía textual», *Edad de Oro* XXVIII, pp. 59-73.

GARCÍA YELO, M. (2007): «El Lazarillo de Tormes, apuntes paremiológicos para el análisis de la unidad de la obra», Culturas Populares 5, pp. 1-11.

GUILLÉN, C. (1992): *El primer Siglo de Oro,* Barcelona: Crítica.

JOSET, J. (1995): "En torno al grosero estilo del *Lazarillo de Tormes*", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, Vol. 3, pp. 1-10.

LYNCH, J. (2013): *Los Austrias,* Barcelona: Crítica.

MADRIGAL, J. L. (2008): "Notas sobre la autoría del *Lazarillo*", en: *Lemir* 12, pp. 137-236.

NAVARRO DURÁN, R. (2003): *Alfonso de Valdés, autor del Lazarillo de Tormes*, Madrid: Gredos.

NAVARRO DURÁN, R. (2011): *Tres personajes satíricos en busca de su autor: Lázaro de Tormes, el atún Lázaro y Caronte en su*

diálogo con Pedro Luis Farnesio, Valladolid: Literatura Fastiginia 6.

PODADERA SOLÓRZANO, E. (2014): *A propósito de Juan Luis Vives, autor del Lazarillo de Tormes***,** Lemir 18, pp. 13-24.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (2010): "Una refutación de las atribuciones a Alfonso de Valdés, Hurtado de Mendoza y Arce de Otálora: la hipótesis de Fray Juan de Pineda", en: *Lemir* 14, pp. 313-334.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (ed.) (2014): *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, Madrid: Cátedra.

RUFFINATTO, A. (2000): *Las dos caras del Lazarillo: texto y mensaje*, Madrid: Castalia.

EL MEJOR PADRE DE POBRES. ATRIBUIDA A PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA. EDICIÓN DE EUGENIO MAGGI, VALENCIA: PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA (2013)

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ

(Universidad de La Coruña)

El problema de las comedias atribuidas a los tres autores mayores del teatro del Siglo de Oro, Lope, Tirso y Calderón, es una de las controversias centrales de la historia literaria española. El caso de Calderón, que parecía poco problemático en función de su célebre carta al Duque de Veragua, ha vuelto a retomarse, sobre todo a partir de algunas observaciones recientes de Germán Vega García-Luengos, que ha propuesto posibles lapsus de memoria calderonianos y. en consecuencia, ha sugerido que podrían ser obras suyas algunas de las comedias impresas a su nombre. Es el caso de *El mejor padre de pobres*, que además de Calderón ha tenido otras candidaturas alternativas como Juan Pérez de Montalbán o Francisco Bernardo de Quirós. La edición de esta obra, a cargo de Eugenio Maggi, profesor de la universidad de Bolonia, asume,

con argumentos muy consistentes, que la obra no es de Calderón. Dado que la metodología de análisis de atribuciones dudosas está pasando por una fase de reconsideración crítica y teórica, esta edición resulta ser una aportación notable, que va más allá del mero rescate de una comedia de santos nada desdeñable, que podemos fechar dentro del período 1625-50 y seguramente, con más precisión, en el quinquenio 1630-35. Las evidencias que avalan esta fecha para la redacción de la comedia son tres: la publicación en 1624 de la *Vida y muerte del bendito padre Juan de Dios*, de Antonio de Govea; la beatificación del futuro santo en 1630 y el período de 1630-35 en que se escribe, representa y edita *La vida es sueño*. De todo ello se ocupa Maggi en su edición. A ello hay que sumar la concordancia de la forma estructural de la comedia en lo que atañe a su esquema métrico: más del 60% de romances, más del 15% de décimas y algo menos de redondillas y un uso repetido de la silva pareada, que corresponden al período 1630-1640. Y conviene, ante todo, insistir en el hecho, evidente para un lector atento, de que estamos ante una muy interesante comedia que resiste de forma airosa la comparación con la obra de Lope de Vega *Juan de Dios y Antón Martín*. Una obra cuyo rescate es ya en sí una buena noticia, pero que además añade a ello el interés que guarda para profundizar en los problemas teóricos de las atribuciones en el Siglo de Oro.

Vale la pena detenerse en el análisis que hace Maggi de la propuesta de Germán Vega, ya que su planteamiento incide sobre el problema central de por qué se siguen defendiendo atribuciones a Lope, Tirso y Calderón en el caso de obras para las que es más consistente una atribución alternativa. Apunta Maggi que el argumento central de Vega para defender la autoría de Calderón está en el uso de dos vocablos presentes en los cinco primeros versos: "corcel" y "polaco", este referido al susodicho corcel, vocablos de los que "Vega (2003:894-895) descubre en *TESO* tres asociaciones exclusivas de Calderón" (p. 17), para a continuación observar que "actualmente el *CORDE* señala dos citas de Vélez de Guevara que sin duda no estaban presentes cuando Vega redactó su artículo". Las citas de Vélez comienzan con una obra tan conocida como *La serrana de la Vera*. Por otra parte, como afirma atinadamente el editor "los textos en cuestión son anteriores a los tres dramas de Calderón" (p. 19). Esto sería ya suficiente para invalidar o atenuar el argumento central de Vega; sin embargo creo que aquí hay material importante que podemos añadir a las observaciones de Maggi, material que afecta a la metodología y a las precauciones o filtros que conviene tener en cuenta a la hora de aquilatar la validez de índices léxicos o

sintagmáticos. La comedia (*MPP* en abreviatura) tiene un comienzo con una escena de 184 versos que responde a un modelo estético sin duda procedente de *La vida es sueño*; por eso los estudiosos tienen tendencia a avalar la atribución de la *Parte Quince* y de las *sueltas* derivadas de ella, que repiten el nombre de Calderón. Esto lleva implícito un error de método, que consiste precisamente en partir de la hipótesis no demostrada (atribución calderoniana) yendo a encontrar en *MPP* lo que sabemos que hay en la ingente obra de Calderón, sin atender a las fechas de composición de sus comedias. El procedimiento sensato y metodológicamente solvente debe ser el contrario: partir del texto y sus índices y verificar si la aparición en obras de Calderón es o no es relevante, cotejándola con obras de otros autores coetáneos. Y procediendo de esta forma el aval calderoniano se puede refutar fácilmente.

Comenzaré por el sintagma "sañuda fiera", presente ya en el verso inicial de la obra. La crítica de Maggi sobre este punto es en realidad discutible, aunque seguramente sea también certera: apunta a que el sintagma, que aparece en el *TESO* en 8 obras calderonianas, aunque no aparecía en el *CORDE*, se puede verificar en obras de Ángela Grassi, de Sor Juana y de Agustín de Salazar y Torres. Esto es cierto y rebaja la importancia del uso calderoniano del sintagma, pero creo que hay un

argumento mucho más sólido para oponerse a considerar este sintagma como un índice autoral. Por un lado "sañuda fiera" no aparece en ninguna obra del período 1625-1650, al menos en el *CORDE*. Los ejemplos de Grassi, Sor Juan y Salazar son posteriores, todos ellos del período 1650-1699. Pero el problema no está en esta observación, que atenúa la validez del índice, sino en el procedimiento *aislacionista* que utiliza Vega García-Luengos. Se aísla un breve conjunto de índices y se estudia su uso en obras de Calderón. Se busca en Calderón lo que sabemos que está en Calderón. El cotejo de varios sintagmas del tipo N+ADJ en ese pasaje inicial de la obra, y el filtro temporal 1625-1650, completado por un segundo filtro de 'uso en un máximo de 5 autores', nos ofrece este otro perfil autoral:

> *Índice 1*: 'curso veloz'. Aparece en 5 autores con un total de 6 ocurrencias. El único dramaturgo que lo usa repetido (2 veces) es Castillo Solórzano. No lo usan Calderón ni Gómez Tejada.
>
> *Índice 2*: 'nieve fría'. Aparece en 5 autores, con un total de 7 ocurrencias. Lo usa Cosme Gómez Tejada. No lo usa Calderón.

Índice 3: 'esfera luminosa'. Aparece en 3 autores. Lo usa Cosme Gómez Tejada. No lo usa Calderón.

Índice 4: 'humano pecho'. Aparece en 2 autores, Calderón y Mira de Amescua. No lo usa Gómez Tejada.

Índice 5: 'piadosos ojos'. Aparece en 3 autores. Lo usa Cosme Gómez Tejada. No lo usa Calderón.

Índice 6: 'puerto deseado'. Aparece en 5 autores. Lo usa, 2 veces, Cosme Gómez Tejada. No lo usa Calderón.

Índice 7: 'estrella hermosa'. Los usan 2 autores. Uno de ellos Quevedo y el otro Gabriel del Corral (2 veces).

El resultado parece contundente, sobre todo si se compara la cantidad de obras de Calderón incluidas en el *CORDE* para ese período frente a una tan solo de Gómez Tejada. Lo que es precisamente llamativo es la ausencia de uso por parte de Calderón de sintagmas que son típicos del autor de esta obra. En el pasaje inicial, único que se puede relacionar con el estilo calderoniano en cuanto al contenido dramatúrgico, sobre un total de 7 índices significativos, hay 5 autores que usan tan solo uno de los 7 índices: Calderón, Mira de Amescua, Castillo Solórzano, Quevedo y

Gabriel del Corral. Y otro autor, Cosme Gómez Tejada, que usa 4 índices. Parece significativo. Usar a manera de hipótesis la probable atribución de *MPP* a Cosme Gómez Tejada y verificar otros índices a partir del texto de la obra nos confirma que se trata del único autor que desde el punto de vista de la estadística léxica responde al perfil estilístico de la comedia. Dado que estamos hablando de una obra que eminentes críticos como Germán Vega o María Grazia Profeti no dudan en atribuir a Calderón, tal vez no sea aventurado sostener que una comedia que se considera digna del Calderón de madurez ha de ser una comedia de un notable nivel estético. Y que la atribución a Gómez Tejada abre la vía para indagar en otras atribuciones dudosas que afectan tanto a Calderón como a Rojas Zorrilla, a Castillo Solórzano o a Enríquez Gómez. Dejo esto para un estudio posterior y me limito ahora a señalar algunos detalles de la edición de esta obra cuya consideración crítica debería poder mejorar el texto editado por Maggi.

La primera observación atañe a la secuencia de versos 149-151, en la que encontramos un verso 150 "bien el mío, informado", entre un pareado 'guía/confía' y otro pareado 'miraba/adoraba'. Está claro que en un pasaje de silva pareada, hay aquí una pérdida de un endecasílabo en '-

ado'. Eso debería anotarse así: [……-ado] y computar el verso para obtener un número par, obligado en silvas pareadas, en el pasaje completo.

El verso 193 'una brava redomota', carece de nota explicativa, que sería muy de desear para aclarar al lector que se trata del aumentativo de 'redoma', en contraste con el diminutivo del verso anterior 'santica'. El contraste aumentativo/diminutivo es un interesante efecto de estilo cómico para fijar el papel del gracioso Pepino.

El verso 196 se edita conforma a B "de esta líquedo almidón", enmendando la lección de A "de esta le quedó almidón". Lo cierto es que 'ésta' parece tener como referente natural el sustantivo 'la botica', del verso anterior. Y el sintagma 'líquido almidón', como supuesta variante de 'líquedo' no se documenta en ningún autor en el *CORDE*.

El término 'pan floreado', en el verso 2011 ("porque el pan floreado/ del cielo parece ha sido") se deja también sin anotar, con lo que el lector se queda sin información y debe acudir a Covarrubias, donde se nos aclara este misterio filológico: "Pan floreado, el que sale con la corteza roxa, que ni está amarilla de mal cozido, ni parda de muy tostado" (Cov. 601:60). Además del interés filológico, ya de por sí valioso, estamos en un índice que afecta a la autoría, ya que 'pan floreado' tan sólo

está recogido en el *CORDE* 4 veces, una de ellas, precisamente en Cosme Gómez Tejada: "el amor de los casados, mientras comen el pan floreado de la boda".

El verso 635 "que me ahoga, que me *malca*" lleva una anotación muy ingeniosa y sin duda correcta, en donde se propone que 'malca' puede ser un neologismo a partir del soldado Malco, al que San Pedro le cortó una oreja. Esta interpretación es, sin duda, atinada y brillante, pero tendría que haber servido para modificar la propuesta del verso anterior. Me explico. Los versos 634-5 dicen así: "¡Ay, Jesús! ¡Que me sampedra, / que me ahoga, que me malca!". Y en la nota al verso 634 el editor apunta que '*sampedra*' es "neologismo de Pepino, 'apedreado de golpes' (nota en p. 172). *Sampedra* es un neologismo, en efecto, pero que no se refiere al apedreamiento, sino a que Zarandaja, que está aporreando (pegando, según la acotación escénica) a Pepino, cumpliendo así el papel de San Pedro en el huerto de Getsemaní, en furia contra el soldado Malco, al que corta una oreja. Ambos neologismos son brillantes y coherentes, reforzados además por la expresión habitual "¡Ay, Jesús!", que en este contexto adquiere una elegante sutileza.

Hay algunas otras minucias sobre las que no creo necesario detenerme. Creo haber dejado claro que la edición de esta obra va mucho más allá de lo que supone el rescate de una muy buena comedia de santos que combina la calidad técnica del dramaturgo avezado, crecido en el modelo de Lope y puesto al día por las innovaciones calderonianas, con la propuesta metodológica en lo que atañe a un problema central de la dramaturgia del Siglo de Oro: el anquilosamiento crítico en torno a las atribuciones a Lope, Tirso y Calderón de obras que sin duda proceden de otros autores muy desatendidos por la crítica académica. Una edición, según ello, muy necesaria y valiosa.

A
B C D E
F

ETIÓPICAS

11 (2015)

ÍNDICE

11 (2015)

ARTÍCULOS

Rocío Olivares Zorrilla, *Sobre el quimérico eclipse del* Primero sueño*: la astronomía de Sor Juana*

Jesús Gómez, *El lugar del diálogo en el sistema literario clasicista: después de 1530*

Mónica Rodríguez Gijón, *Autores germano-parlantes en el* Index Expurgatorius Librorum *(1571) de Benito Arias Montano*

Alfredo Rodríguez López-Vázquez, *Una comedia de santos atribuida a Calderón:* El mayor padre de pobres

Adolfo Rodríguez Posada, *A la luz del comparatismo: avatares y nuevas perspectivas en los estudios interdisciplinares sobre el Siglo de Oro*

Marco Presotto, *Investigaciones sobre teatro del Siglo de Oro (2011-2014). Balance y perspectivas*

Susan Byrne, *La prosa del Siglo de Oro: estado de la cuestión crítica (2011-2014)*

Sigmund Méndez, *Apostillas sobre la leyenda del «carbunclo» y el símil obscuro de la* Soledad *I, 64-83*

RESEÑAS

José María Pozueño Yvancos, *La invención literaria. Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, 142 págs. (Manuel Cabello Pino)

Francisco la Cueva, *Mojiganga del gusto* y Jacinto de Ayala, *Sarao de Aranjuez*, edición, introducción y notas de David González Ramírez, POUZ/IEA/IET/Gobierno de Aragón, Zaragoza/Huesca/Teruel, 2010 (Col. «Larumbe», n.º 67. LXXXI + 190 págs.) (Diego Medina Poveda)

Pierre Darnis, *La picaresca en su centro.* Guzmán de Alfarache *y los orígenes de un género*», Tolouse, Presses Universitaires du Midi, 363 pp. (Alfredo Rodríguez López-Vázquez)

ARTÍCULOS

Rocío Olivares Zorrilla

Jesús Gómez

Mónica Rodríguez Gijón

Alfredo Rodríguez López-Vázquez

Adolfo Rodríguez Posada

Marco Presotto

Susan Byrne

Sigmund Méndez

SOBRE EL QUIMÉRICO ECLIPSE DEL *PRIMERO SUEÑO*: LA ASTRONOMÍA DE SOR JUANA

ROCÍO OLIVARES ZORRILLA
Universidad Nacional Autónoma de México

Los versos iniciales del *Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz han tenido la virtud, a lo largo de los siglos, de cautivar a sus lectores. Los menos avezados no pueden negar su intriga a pesar de los tropiezos sintácticos. Los más duchos comparan esa lírica obertura con otras que han leído y se percatan de que la experiencia de leerla es no sólo única, sino estremecedora. Don Pedro Álvarez de Lugo,[1] comentarista contemporáneo de este poema, evoca al "Marcial anglicano", John Owen, cuando expresa de la poesía de Persio que "nada entiende" en las "tinieblas de noche tan cerrada". Seguidamente alude a San Isidoro de Sevilla, a Marcial y a Plinio, si no como supuestas fuentes de Sor Juana, por lo menos como paralelos –unos en prosa, otro poético– de sus imágenes preliminares. Creo que fue un gran acierto el de Álvarez de Lugo el ir inmediatamente a San Isidoro, aunque cite solamente lo relativo a la figura geométrica de la pirámide, pues si vamos a su descripción de la noche podemos leer lo siguiente en las *Etimologías*:

> Se produce la noche porque el sol se encuentra cansado de su larga carrera y porque, al llegar a su último tramo de cielo, comienza a agotarse y emite ya tibios sus rayos; o porque, aunque sigue luciendo bajo la tierra con idéntica intensidad que sobre ella, sin embargo, la sombra misma de la tierra provoca la noche.[2]

[1] Pedro Álvarez de Lugo, «Ilustración al Sueño de la décima musa mexicana…», en Andrés Sánchez Robayna, *Para leer "Primero sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991 (Tierra Firme), pp. 53-172: p. 59.

[2] San Isidoro de Sevilla, *Etimologías. Edición bilingüe*, José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero (eds., trads. y notas), Manuel C. Díaz y Díaz (introd.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, pp. 530-33: "Noctem autem fieri, aut quia longo itinere lassatur sol, et cum ad ultimus caeli spatium pervenit, elanguescit ac tabefactus efflat suos ignes; aut quia eadem vi sub terras cogitur qua super terras pertulit lumen, et sic umbra terrae noctem facit".

Unas líneas después describirá las partes de la noche, fuente segura de Sor Juana, ya sea directa o indirectamente a través de toda una tradición sobre las partes de la noche en la literatura monacal, como veremos más adelante.

Un heredero de San Isidoro, el Venerable Beda, autor infaltable en toda biblioteca cristiana, transforma de un modo muy alumbrador para nosotros esa descripción del autor de las *Etimologías*:

> Salomón en la Santa Escritura dijo: *quien se alimenta entre los lirios hasta que rompe el día y cede la sombra*, aludiendo a la partida de la noche o, en una frase elegante, a la rendición de la sombra. Sin embargo, porque la interposición de la masa de la Tierra nos bloquea el esplendor del Sol según la localización de las regiones a través de las cuales pasa, esa sombra, que es la verdadera esencia de la noche [*quae noctis natura est*] se proyecta tan alto que parece que alcanza las estrellas. […] Los filósofos dicen que esta sombra de la noche se extiende hacia arriba a la frontera entre el aire y el éter, y que la Luna, el más bajo de los planetas, ocasionalmente es tocada y oscurecida por la sombra que se proyecta en una punta como una pirámide.[3]

Muy evidente, por el adverbio "ocasionalmente" aplicado al oscurecerse de la luna, es el énfasis que hace Beda en que la sombra nocturna es una realidad cotidiana citando los versos 16 y 17 del segundo capítulo del *Cantar de los Cantares*: "Mi amado es todo para mí, y yo soy toda de mi amado; el cual apacienta su rebaño entre azucenas hasta que declina el día y caen las sombras".[4] Un equivalente prosaico del inicio del *Primero sueño* sería simplemente: "Se hace de noche". Pero

[3] *Bede: The Reckoning of Time*, Faith Wallis (trad., introd, notas y comentario), Liverpool, Liverpool University Press, 1999, 7, p. 29; la traducción al español de la versión de Wallis es mía. En Beda, «De temporum ratione», en *Operum*, tomus secundus, Coloniae Agrippinae, Ioannem Wilhelmum Friessem juniorem, 1686, pp. 43-103, V, p. 53: "Et Salomon sacris literis expressit: Qui pascitur inter lilia donec aspiret dies, & inclinentur umbrae. Eleganti utique sensu decessionem noctis inclinationem apellans umbrarum. Nam quoniam pro conditionibus plagarum, quibus solis cursus intenditur, & splendorem eius a nobis obiectio terrenae molis includit, inumbratio illa, quae noctis natura est ita erigitu, ut ad sidera usque videatur extendi, merito contraria vicissitudine, id est, lucis exortu umbras inclinari, noctem videlicet deprimi pellique significavit: quam videlicet umbram noctis ad aeris usque & aetheris confinium philosophi dicunt exaltari, & acuminatis instat pyramidum tenebris lunam quae infima planetarum currit".

[4] «In canticum canticorum» 2, 16-17.

el alargamiento de la sombra y su forma piramidal, de los que habla Beda, "tan alto que parece que alcanza las estrellas", el extenderse de ella "entre el aire y el éter" (es decir, hasta el inferior convexo de la luna, según veremos), no son nada que deba ignorarse cuando se trata de la silva de Sor Juana.

Un acaecimiento que debe ser comentado es el de la publicación, en 2011, de una edición lujosa de la colección Tezontle, del Fondo de Cultura Económica: el libro del ingeniero Américo Larralde titulado *El eclipse del sueño de Sor Juana*, con un prólogo de Sergio Fernández. Seguidamente haré un análisis de las afirmaciones fundamentales de esta publicación con la intención de clarificar al público lector lo relativo a un hipotético eclipse de luna ocurrido a finales del siglo XVII en las latitudes novohispanas.

Durante el siglo pasado, al menos su segunda mitad, se consideró superfluo que los estudios de nuestra literatura incursionasen en el terreno de la filología. Persiste una mala práctica de estudiar la literatura como si todos los textos fuesen contemporáneos o, a lo más, alejados uno o dos siglos de nosotros, pero siempre dentro lo que se considera la "modernidad". Con esto se ha soslayado el hecho de que la literatura escrita cuando la lengua española, ya conformada, sufría todavía diversas transformaciones, es decir, entre los siglos XV y XVIII, reflejaba un universo cultural y bibliográfico que ha quedado seiscientos años atrás. Una aproximación filológica es vital para quien se proponga establecer lo que realmente significaban los textos en su propio tiempo. Aunque esto se ha practicado en nuestros textos coloniales bajo el carácter de "lances" (algunos extraordinarios) de eruditos que pudieron obtener esa formación (los hermanos Plancarte, por ejemplo), el hecho es que la filología se ha solido enseñar, en nuestra Universidad, con algunas honrosas salvedades, como una ciencia dedicada más bien a la lengua en general y a su historia peninsular y americana pero no a los textos literarios novohispanos. Lo anterior se suma al lamentable desprecio que muchos latinistas (siempre hemos tenido excelentes latinistas en nuestra historia) sienten por los textos llamados "neolatinos", es decir, no pertenecientes a la latinidad clásica, cuando de hecho se debería contribuir a una mejor comprensión del fenómeno cultural del Siglo de Oro, del que surgió una literatura escrita en español pero inmersa en la cultura latina y neolatina, como sucedía en la Nueva España. Con esto, los estudios sobre la literatura novohispana quedan bastante desprotegidos y dicha

literatura es susceptible de ser interpretada, algunas veces, de manera un tanto arbitraria.

Una consideración del texto literario y su intertextualidad más probable desde el punto de vista filológico no abona –y esta es mi posición, como se verá a lo largo de este ensayo con diversas pruebas– la hipótesis de una alusión a un eclipse en el *Primero sueño* de Sor Juana. Y es que el enigmático comienzo de la silva de Sor Juana, uno de los mayores aciertos poéticos de su autora, ha sido capaz de despertar en los lectores de todos los tiempos múltiples asociaciones. Para Álvarez de Lugo, coetáneo de Sor Juana, dichas asociaciones son lo más parecido a lo que pudo haber tenido en mente Sor Juana, mientras que para los lectores de hoy las asociaciones están sujetas a un devenir histórico y cultural de tres siglos. La percepción de los fenómenos naturales ha cambiado tanto, que pensar en una pirámide de sombra se asocia hoy, inmediatamente, con el esquema característico de los eclipses, mientras que en la Edad de Oro y dentro de los términos de su tradición y literatura formativa, aludir al fenómeno de la noche, de cualquier noche, consiste, precisamente, en describir un cono de sombra terrestre, como podemos ver en este grabado que aparece en un escolio de Joanne Noviomago[5] a la obra del mismo Beda y en otro del astrónomo español Francisco Vicente de Tornamira de fines del siglo XVI, donde el plenilunio no es eclipsado[6]:

[5] Beda, «De natura rerum», *op. cit.*, 37.

[6] Francisco Vicente de Tornamira, *Chronographia y repertorio de los tiempos*, Pamplona, Thomas Portalis de Savoya, 1585, p. 176: "…cuando la Luna estuviere en alguno de los dos puntos de la division de sus circulos deferente y equante, que es en la cabeça o cola del Dragon, debaxo del nadir del Sol, entonces la tierra diametralmente se interponte entre el Sol y la Luna… De donde se infiere que como en qualquier plenilunio o oposicion, la Luna no este en la cabeça o cola del Dragon, o cerca ni supuesta al nadir del Sol: no es de maravillar, ni es necesario que en qualquier oposicion padezca la Luna Eclypse".

Fig. 1. Pirámide nocturna en Beda, p. 37.

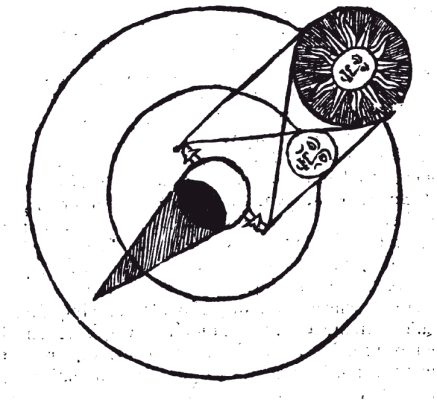


Fig. 2. Noche sin eclipse en Tornamira, p. 176.

En aras de sostener que en el poema de Sor Juana sucede un eclipse, Larralde quisiera darle a los términos "conticinio" y "dimidiaba" un sentido muy convenientemente relacionado con el fenómeno de los eclipses, cuando no es así.

Para empezar, los versos que han despertado esta lectura, a mi juicio, errónea, son los siguientes:

> Piramidal, funesta, de la tierra
> nacida sombra, al Cielo encaminaba
> de vanos obeliscos punta altiva,
> escalar pretendiendo las Estrellas;
> si bien sus luces bellas
> –exentas siempre, siempre rutilantes–
> la tenebrosa guerra
> que con negros vapores le intimaba
> la pavorosa sombra fugitiva
> burlaban tan distantes,
> que su atezado ceño
> al superior convexo aun no llegaba
> del orbe de la Diosa
> que tres veces hermosa
> con tres hermosos rostros ser ostenta,
> quedando sólo o dueño
> del aire que empañaba

con el aliento denso que exhalaba…[7]

En una interpretación más bien acomodaticia del verso 12, "al superior convexo aun no llegaba", el ingeniero Larralde habla de una acentuación ambigua en el siglo XVII y quiere leer "aún" (todavía) en lugar de "aun" (ni siquiera), como se ha escrito en todas las ediciones, desde las antiguas hasta las de Alfonso Méndez Plancarte y Antonio Alatorre. A esto hay que señalar que se trata de una lectura interesada, en el mejor de los casos de lo que se podría llamar en inglés "wishful reading" (lectura esperanzada, desiderativa). Debemos atender al discurso tal como se viene enunciando en el poema desde el primer verso: la sombra piramidal de la tierra pretende escalar las estrellas, pero es incapaz de oscurecerlas. Ellas se burlan "tan distantes" de ella, que ésta "ni siquiera" ensombrece el orbe de la luna. Lo que se afirma aquí, poéticamente, es que la sombra de la tierra no puede opacar ya no digamos a las estrellas, mas ni a la luna misma. Es de noche, simplemente, y la oscuridad es sólo dueña de sí misma en el mundo sublunar. Si leyésemos "todavía" cuando llegamos a ese "aun", se perdería todo el régimen gramatical de consecuencia adversativa desde "si bien", desde la enunciación del sujeto –las estrellas, "exentas siempre, siempre rutilantes"–, y la acción –que burlan "tan distantes" el intento de elevación hacia ellas–, hasta la consecuencia deceptiva: precisamente el hecho de que dicha sombra *ni siquiera* llega al orbe de la luna y queda sólo dueña de sí misma. El "todavía" volvería completamente ilógica o absurda la cláusula gramatical que lee Larralde: las estrellas burlan tan distantes a la sombra que ésta "todavía" no llega al "superior convexo" del orbe de la luna. Hemos corrido con muy buena suerte al tener filólogos como Méndez Plancarte y Alatorre.

Unos versos después, dice Larralde,[8] el poema enuncia lo siguiente:

El conticinio casi ya pasando
iba, y la sombra dimidiaba…[9]

[7] Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol. 1, Alfonso Méndez Plancarte (ed. y notas), México, FCE, 1951, p. 335, vv. 1-18.

[8] Américo Larralde, *El eclipse del "Sueño" de Sor Juana*, Sergio Fernández (pról.), México, FCE, 2011 (Tezontle), p. 19.

[9] Juana Inés, *op. cit.*, vol. 1, p. 339, vv. 151-152.

Ante la duda de que los primeros versos no estén aludiendo a un eclipse, el ingeniero Larralde sostiene para consolidarlo que es en este momento, unos ciento treinta versos después, cuando Sor Juana nos dice, entre líneas, que está sucediendo el eclipse de luna que "todavía" no se efectuaba al principio del poema. Con esta idea interpreta el término "dimidiaba" como el punto medio del eclipse mismo. Sin embargo, "dimidiar" significa, simplemente, "estar a la mitad". Desafortunadamente, ni Méndez Plancarte ni Antonio Alatorre se detienen mucho en comentar estos dos versos. Este concepto abstracto, es aplicable a cualquier cosa que pueda dividirse en dos. Si Larralde cita a un astrónomo que emplea el término para hablar del punto medio de un lapso o posición, lo mismo pudo haberlo usado alguien en ese tiempo para hablar de "dimidiar los salarios", como puede comprobarse filológicamente. El término se utilizaba en las mediciones aritméticas, geométricas y no sólo astronómicas. Más aún, la frase latina *dimidia nox* fue siempre en la literatura neolatina una manera de nombrar la medianoche, como lo era igualmente el término *intempesta nox*. Si la sombra dimidia en el *Primero sueño* es porque se trata de la mitad de una noche cualquiera, no de un eclipse. Acomodar por fuerza a esto un eclipse de luna lo puede hacer cualquiera por su gusto, pero no por ello será verdad si no puede fincarse en la letra de poema; es por ello que podemos afirmar que el que Sor Juana refiera por esta palabra a un eclipse es falso, puesto que no hay asomo de mención de dicho fenómeno en todos sus demás 974 versos y, por tanto, no hay sustento material sobre el cual fincar tal aseveración. Y ni falta le hace al poema. ¿Acaso Álvarez de Lugo,[10] coetáneo de Sor Juana, menciona algo al respecto? No, ni es necesario, pues con que sea de noche basta para soñar; si un eclipse tiene que ser entendido en el poema, es seguro que ahí se hubiera enunciado poéticamente de uno u otro modo. Por el contrario, al desviarnos por este controvertido derrotero desatendemos lo que la autora sí quiso decir con su poema, cuya naturaleza turbadora apunta más allá de las ciencias mismas y más allá de todo lo enunciable, como advertimos a la luz de una lectura integral de todos sus versos.

[10] Álvarez de Lugo, *op. cit.*, pp. 69-71.

El ingeniero Larralde interpreta además la cuestión del "conticinio"[11] y con base en la lectura de la *Genealogía de los dioses paganos*[12] de Giovanni Boccaccio en la traducción de Editora Nacional,[13] un tanto defectuosa, dice haber encontrado por fin la razón por la cual el poema de Sor Juana se titula *Primero sueño*. A pesar de una aplicación errónea del texto de Boccaccio a partir de una edición deficiente, Larralde quizá haya aportado una explicación de ese adjetivo "primero" que aparece en el título del poema puesto en la primera edición del *Segundo tomo* de las obras de Sor Juana. La relatividad de este hallazgo es que en el poema de Sor Juana somos testigos de todas las partes de la noche, no sólo del llamado en la traducción que él leyó "primer sueño". De cualquier modo, es

[11] Larralde, *op. cit.*, pp. 19, 75.

[12] Ioannes Bocatius, *De Genealogia deorum libri quindecim*, Basileae, Ioannes Hervagium, 1532, I, 9, p. 12: "Dividitur aut nox a Macrobio in lib. Saturnalium in septem tempora, quotum primum sole intrante íncipit, & dicuntur crepusculum a crepero, quod est dubium, eo quod dubitari videatur die praeteritae, an venienti nocti attribuendum sit, & hoc modo non deservit quieti. Secundum aut cum iam obscurum sit, fax prima dicitur, eo quod tunc faces accendantur, nec hoc quieti accomodum. Tertium vero cum iam nox densior sit, nocte concubia nuncupatur, eo quod quieturi vadamus concubitum. Quartum nox dicitur intempesta, eo quod nulli operi tempus aptum sit. Quintum aut gallicinium vocitatur, eo quod a medio sui nocte in diem tendente galli cantent. Sextum vero dicitur conticinium iam aurorae proximum, & ideo sic dictum, eo quod tunc videatur ut plurimum grata quies, et ob id omnia conticescunt, & haec quatuor quieti praestantur. Septimum appellatur diluculum a die iam lucente, in quo solertes assurgunt operi, quod minime somno aptum est". Traduzco: "En su libro *Saturnalia*, Macrobio divide la noche en siete tiempos, el primero comienza al ponerse el sol y se llama crepúsculo, de *crepero*, que significa *duda*, porque se duda que el día se haya acabado o que la noche se aproxime, y este momento no requiere de quietud. El segundo, después, cuando ya ha oscurecido, se llama primera antorcha, debido a que es la hora de encender las luces, y esto tampoco requiere reposo. El tercero tiene lugar cuando la noche es ya más densa, y se llama la hora de dormir, porque es el tiempo de quietud en la intimidad. El cuarto se llama noche intempesta, y ello porque no es tiempo apto para ninguna operación. El quinto, luego, se llama gallicinio, porque desde su medio en adelante, cuando la noche tiende al día, los gallos cantan. El sexto es llamado conticinio, ya vecino a la aurora, y así se llama porque es la hora cuando más grato es el reposo y porque todas las cosas están en silencio. Y esos cuatro tiempos se caracterizan por su quietud. El séptimo se llama dilúculo, llamado así por el día, que ya luce, en el cual comienzan las actividades, por lo que es mínimamente apto para el sueño". En el cuadro doy el fragmento de I, 34, p. 27.

[13] Giovanni Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, Ma. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias (eds.), Madrid, Editora Nacional, 1983, I, 9, pp. 84-85.

evidente que la atención de Larralde se ha dispersado entre el poema de Sor Juana y el fragmento de Boccaccio, el cual en realidad es una de las muchas recuperaciones que desde el Medioevo hasta el Barroco se hicieron de lo que Macrobio afirma en sus *Saturnales*.[14] Y digo esto porque si volvemos a los versos de Sor Juana, "el conticinio casi ya pasando / iba y la sombra dimidiaba", lo que Sor Juana dice es que después del conticinio comienza la medianoche: la hora de los sueños profundos que sigue a la hora del mayor silencio, cuando todos los seres vivos ya están recogidos. Pero sucede que este no es el esquema de Macrobio ni, por consiguiente, el de Boccaccio. Ambos afirman que el conticinio es posterior al canto del gallo y anterior al amanecer. La contradicción no se le hace patente a Larralde y simplemente subraya que es a esta división de los momentos de la noche a lo que se debe el título del poema.

Es preciso, entonces, aclarar que la división de las horas del día por los romanos varía en sus nomenclaturas y que esto se debe a las

[14] Macrobius, «Saturnalia», en *Opera*, Lugduni Batavorum, Ioannis Maire, 1628, p. 169; Macrobio, *Saturnales*, Juan Francisco Mesa Sanz (ed. y trad.), Madrid, Akal, 2009 (Akal Clásica), p. 90. La cita anotada en el cuadro comienza en lo que era para los romanos el principio del día: la medianoche. Más adelante continúa con los distintos momentos del día a partir de la mañana hasta volver a llegar a la medianoche. 1628: "…inde mane, cum diez clarus est… deinde a mane ad meridiem, hoc est, ad medium dieis, inde jam supra vocatur tempus occiduum; et mox suprema tempestas, hoc es diez novissimus tempus, sicut expressum est in duodecim tabulis: Solis occasus suprema tempestas est, deinde vespera… ab hoc tempore prima fax dicitur; deinde concubia, et inde intempesta…" 2009: "…finalmente la mañana, cuando el día es claro… Después, de la mañana pasamos al *meridiem*, esto es al mediodía; a continuación, el periodo siguiente es denominado *occidum* [= declinación] luego *suprema tempestas* [= último plazo], esto es el momento más final del día, tal como quedó expresado en las Doce Tablas: la puesta de sol será el último plazo. Después *vespera*... A partir de este momento se denomina *prima fax* [= primera antorcha], luego *concubia* [= hora de acostarse] y finalmente *intempesta* [= desfavorable]". Hay que señalar que *suprema tempestas*, que caería a partir de las dos de la tarde hasta las cuatro, se llama así porque es el periodo de mayor actividad del día, cuando el tiempo corre más productivamente. Se opone a la medianoche, o *intempestas*, de diez a doce de la noche, porque a esa hora no se hace nada. Así termina el día de veinticuatro horas, comenzando con la declinación de la medianoche o *mediae noctis inclinatio*, de medianoche a las dos horas, y el *gallicinium* de dos a cuatro. Así vemos que para Macrobio y Boccaccio, el *conticinium* corre de cuatro a seis de la madrugada. El *diluculum* es de seis a ocho, *manes* de ocho a diez, *meridiem* de diez a doce y *occidum* de doce a dos de la tarde.

diversas culturas que integraron el vasto Imperio Romano.[15] En la tradición hebrea, por ejemplo, el día comenzaba al amanecer. Para los romanos comenzaba a partir de la medianoche. Estas seis horas de diferencia han dado pie a un cúmulo de discusiones en torno al significado de las horas en el prendimiento, juicio y calvario de Jesús. Si practicamos, pues, un burdo arañazo de filología, podemos ver que desde la Antigüedad el sentido de los términos que dividen los momentos del día y de la noche se usaban un tanto cuanto *ad libitum*, no sólo porque dichos términos estaban sujetos ora a la vida agrícola, ora a las vigilias militares, o incluso a la navegación, sino porque las citas que unos autores hacen de otros suelen ser inexactas y hasta podemos encontrar en uno solo, como Servio, ambas definiciones de *conticinium* en distintas partes de su comentario a la *Eneida*.[16]

CONTICINIUM – ANTES DE LA MEDIANOCHE	CONTICINIUM – DESPUÉS DE LA MEDIANOCHE
Plauto (s. III-II AC) - *Anfitrión*, I, 1; *Asinaria*, III, 3	
Varrón (ss. II-I AC) – *Lengua latina*, VI, 7 "Elio decía que ***intempestas*** se refería al periodo de tiempo en que no hay ocasión de desarrollar ninguna actividad. Hay quienes **a este espacio temporal** lo denominaron ***concubium*** (tiempo de dormir), porque es el momento en que todo el mundo duerme (*cubare*); otros, dado que reina el silencio, lo	Censorino (s. III) - *De die natali*, X "Tempus, quod huic proximum est, vocatur De **media nocte**. Sequitor Gallicinium, cum galli canere incipunt, deinde **Conticinium**, cum conticuere, tunc Ante lucem, & sic Diluculum, cum, Sole orto, iam lucem"

[15] Boccaccio mismo lo apunta en *op. cit.*, 1532, I, 34, p. 27: "Athenienses autem olim a solis occasu incipientes, diem in occasum diei sequentis finebant. Babylonii ver ab ortu faciebant, quod ob occasu Attici. Umbri qui & Hetrusci sunt, a meridie illi fecere principium, & in sequentis diei meridiem terminabant, quae consuetudo adhuc ab astrologis observatur". Traduzco: "Los atenienses comenzaban el día al ponerse el sol y lo terminaban al ocaso del siguiente día. Los babilonios lo hacían al levantarse el sol, mientras que los áticos al ocaso. Los umbros, que son los etruscos, le daban principio al medio día y lo terminaban al medio día siguiente, que era la costumbre que observaban los astrólogos".

[16] Maurus Servius Honoratus, *Commentary on the Aeneid of Vergil*, Georgius Thilo y Hermann Hagen (eds.), 3 vols. (vols. 2 y 3), Leipzig, 1881-1902, II, p. 268, y III, p. 587. <ULR: http://catalog.perseus.org/?f%5Btg_facet%5D%5B%5D=Servius+4th+cent> [Consulta: 11, oct, 2014].

llamaron "silencio de la noche"; Plauto lo designa como ***conticinium*** (tiempo de silencio)"	
Servio (s. IV) – *Comentario a la Eneida de Virgilio*, II "*vespera,* ***conticinium****,* ***intempesta nox****, gallicinium, lucifer*"	Servio (s. IV) – *Comentario a la Eneida de Virgilio*, III "'**intempesta'**, id est media; 'gallicinium', quo galli cantant; '**conticinium**' post cantum gallorum silentium; 'aurora' vel 'crepusculum matutinum'"
San Isidoro de Sevilla (s. VI-VII) - *Etimologías*, V, 4-14 "*Noctis partes septem sunt, id est vesper, crepusculum,* ***conticinium****,* ***intempestum****, gallicinium, matutinum, diluculum*" "*Son siete las partes de la noche: atardecer, crepúsculo, conticinio, intempesto, gallicinio, madrugada y alba*"	Macrobio (s. IV-V) – *Saturnales*, I "*Primum tempus diei dicitur* ***mediae noctis inclinatio****: deinde gallicinium, inde* ***conticuum****, cum et galli conticescunt et homines etiam tum quiescunt: deinde diluculum, id es cum incipit dies dignosci*" "El primer periodo del día es denominado 'declinación de la medianoche'; luego 'canto del gallo'; a continuación 'silencio', cuando los gallos callan y los seres humanos todavía descansan; después 'amanecer', esto es, cuando comienza a distinguirse el día"
Beda (s. VII-VIII) – *De temporum ratione*, V "*crepusculum, vesperum,* ***conticinium****,* ***intempestum****, gallicinium, matutinum, diluculum*"	Boccaccio (s. XIV) - *Genealogiae*..., I, 9, 34 "*ab initio diei Romanorum incipiens, primum tempus diei dicitur mediae noctis inclinatio, eo quod nox in diem incipiat declinare. Deinde a galli cantu* ***gallicinium*** *nuncupatum. Tertium* ***conticinium****, eo quod sopita omnia conticescere videantur*" "el inicio del día de los romanos se llama primer tiempo del día o inclinación de la media noche, es decir que la noche comienza a declinar al principio del día. Luego se llama el canto del gallo, **gallicinio**. El tercero **conticinio**, porque vemos que todos están en silencio. El cuarto dilúculo, que es cuando vemos aparecer la luz del día"
Rábano Mauro (s. VIII-IX) – *De universo libri XXII*, X, 7 "*crepusculum, uesperum,* ***conticinium****,* ***intempestum****, gallicinium, matutinum, diluculum*"	

La distinción no la podríamos hacer según su uso, pues en las vigilias militares tenemos testimonios del empleo de *conticinio* como la primera y como la penúltima parte de la noche. Tampoco valen los criterios geográficos, porque interviene el aspecto político y cultural que conlleva la aplicación de las leyes romanas y su devenir en las

provincias del Imperio. Hasta ha habido filólogos que han observado que la tradición escrita a este respecto ha pretendido dar precisión a un uso que nunca la tuvo. Lo único que nos resta es ir viendo en dicha tradición escrita cuál va siendo el comportamiento de ambas acepciones.

Ya desde el siglo I AC, Varrón,[17] citando a Plauto,[18] llama *concubium* o *conticinium* al tiempo de dormir, haciéndolo sinónimo de *intempestas*. Por esto debemos colocar a Plauto y a Varrón en un lugar distinto de quienes, como Censorino[19] y Macrobio, definitivamente ubican el conticinio después del canto del gallo y antes de rayar el alba. Así, para Boccaccio, las horas de la noche son, en este orden: víspera, primera antorcha, primero sueño, noche intempesta, inclinación de la medianoche, canto del gallo, conticinio y amanecer. Al primero sueño que menciona Boccaccio lo había llamado Macrobio *concubia*; notemos que éste usa el término de Varrón pero aplicado a un momento diferente de la noche. Larralde, como señalamos, piensa que Boccaccio es la fuente de Sor Juana sin fijarse en que el ítalo coloca el conticinio después del canto del gallo y que esto no coincide con el dimidiar de la sombra después de ese momento, mientras que en Plauto, Varrón y en una serie de pensadores cristianos medievales –San Isidoro de Sevilla,[20] Beda,[21] Rábano Mauro[22] y otros–, el nombre

[17] Marco Terencio Varrón, *De lingua latina*, vol. 6, Manuel-Antonio Marcos Casquero (ed. y trad.), Anthropos, 1990 (Textos y documentos: Clásicos del Pensamiento y las Ciencias), VI, 7, p. 144.

[18] Titus Maccius Plautus, «Amphitryo», en *Comici omnium lepidissimi, gravissimi atque elegantissimi Comœdiae viginti*, Basileae, Eusebium Episcopium, 1568 I, 1, pp. 7-20 (toda esta escena tiene lugar en la primera parte de la noche o segunda vigilia romana); «Asinaria», III, 3, p. 82.

[19] Censorinus, *De die natali liber*, Venetiis, Aldum, 1581, p. 44.

[20] San Isidoro de Sevilla, *op. cit.*, pp. 532-533: "Siete son las partes de la noche: atardecer, crepúsculo, conticinio, intempesto, gallicinio, madrugada y alba. El atardecer se llama 'vesper', por la estrella del ocaso que sigue al sol poniente y precede al comienzo de las tinieblas… Las *tinieblas* se llaman así porque 'tienen sombras'. *Crepúsculo* es la luz incierta, ya que 'incierto' se dice en latin *creperum*, esto es, entre la luz y las tinieblas. *Conticinio* es el tiempo en que todos callan, pues *conticescere* es 'callar'. *Intempesto* es el espacio medio e inactivo de la noche, cuando no puede hacerse nada y todo descansa entregado al sueño. Y es que el tiempo no es concebido por sí mismo, sino al través de los actos humanos. Ahora bien, el periodo central de la noche carece de actividad. En consecuencia, 'intempesto inactivo', viene a equivaler a 'sin tiempo', esto es, sin acción, por la cual se determina el tiempo… El *gallicinio* se llama así a causa de los gallos, heraldos de la luz. *Madrugada* es el periodo

de *conticinio* se le da precisamente a ese "primer sueño" o *concubia*, es decir, cuando los seres vivos guardan silencio, se recogen en sus nidos y comienzan a dormir. Es así como se usó desde la Edad Media, por ejemplo, en los escolios a la *Eneida* de Virgilio,[23] y esta tradición la encontramos hasta el siglo XX, cuando James Joyce, en *Finnegans Wake*, utiliza la palabra en varios pasajes:

> Now conticinium....The time of lying together will come and the wildering of the nicht till cockeedoodle aubens Aurore… No chare of beagles, frantling of peacocks, no muzzing of the camel, smuttering of apes.[24]

Joyce, como Sor Juana lo hizo, participa de la tradición que arranca de la Patrística y luego de San Isidoro y de Beda que podríamos llamar la tradición monacal: en ella, el conticinio precede a la hora del sueño profundo.[25] Considerando ambas vertientes debemos observar que

---

que media entre la retirada de las tinieblas y la llegada de la aurora. A este tiempo se le denomina 'matutino' porque en él comienza a fraguarse la mañana. El alba es como una pequeña luz del día que empieza a brillar. Se la llama también aurora, que precede al sol".

[21] *Bede*, *op. cit.*, pp. 28-31.

[22] Rabanus Maurus, *De universo libri XXII*, F. Javier Gil Chica (ed.), basado en Rabanus Maurus, *Opera omnia*, Jacques-Paul Migne (ed.), Paris, 1852 (Patrologia latina, CVII-CXII). <ULR: dfists.ua.es/~gil/de-universo-rabano-mauro.pdf> [Consulta: 11, oct, 2014], X, 7.

[23] John Joseph Savage, «The Scholia in the Virgil of Tours, Bernensis 165», en *Harvard Studies in Classical Philology*, 36, 1925, pp. 91-164, p. 147: "Tempus erat quo prima quies: primam partem noctis describit quae conticium (leg. conticinium) vocatur. multae sunt partes noctis, sero, conticinium, a conticendo quando homines dormitum peragunt, intempestum, gallicinium. mane quod et crepusculum dicitur, id est dubia lux sicut sero".

[24] James Joyce, *Finnegans Wake*, Robbert-Jan Henkes, Erik Bindervoet, Finn Fordham (eds.), Oxford, Oxford University Press, 2012 (Oxford World's Classics), p. 245.

[25] En la cultura hispánica del Siglo de Oro parecen haber coexistido ambas tradiciones. Por un lado, la misma de Sor Juana ya no en textos monásticos sino el *Breve compendio de la esfera de la arte de navegar*, de Martín Cortés Albacar, Sevilla, Anton Alvarez, 1551, p. 46, donde éste refiere que los antiguos "dividen la noche en quatro quarteles, dando tres horas a cada quartel, y en estas quatro partes hazían velar la gente de guerra. En el primer quartel, que llaman *conticinium*, que dezimos el primer sueño, velavan todos. En el II, que llamavan *intempestum*, que es la buelta de media noche, velaban los mancebos. En el III, que dezían el *gallicinium*, que es cuando los gallos cantan, velaban los cavalleros de mediana edad. En el quarto y último quartel, *matutinum* o ante lucem, quando ya quiere ser de día, velavan los cavalleros ancianos;

hay, en efecto, dos momentos que se caracterizan por su silencio o por la "continencia" de los seres vivientes, tanto cuando comienza el sueño como cuando está a punto de terminar. En medio está la noche intempesta, o *intempesta nox*, que se llama así porque es el no tiempo, el tiempo sin tiempo del sueño profundo. Como el sueño de Sor Juana contiene toda una aventura que va de la súbita revelación intuitiva, al naufragio, al recurso al raciocinio y al percatarse de lo inútil de ambas vías pero sin desistir de su afán de conocerlo todo, es claro que este sueño tiene lugar en la "*intempesta nox*", cuando el sueño es muy hondo y resulta difícil despertar al soñante. Y así siguió entendiéndose hasta el siglo XIX, como vemos en este soneto de Manuel José Othón titulado "Intempesta nox":

Media noche. Se inundan las montañas
en la luz de la luna transparente
que vaga por los valles tristemente
y cobija, a lo lejos, las cabañas.

Lanzas de plata en el maizal las cañas
semejan al temblar, nieve el torrente,
y se cuaja el vapor trágicamente
del barranco en las lóbregas entrañas . . .

Noche profunda, noche de la selva,
de quimeras poblada y de rumores,
sumérgenos en ti: que nos envuelva

el rey de tus fantásticos imperios
en la clámide azul de sus vapores

y de aquí se entiende la primera y segunda y tercera vigilia de la noche". Por otro lado, la tradición de Macrobio la sigue el franciscano Juan de Pineda en *Los treinta y cinco diálogos familiares de la agricultura christiana*, Salamanca, Pedro de Adurça y Diego Lopez, 1589, II, 27, p. 49: "entre los Romanos dende una media noche hasta otra media, fue repartido en muchos taraçones con diversos nombres, y la primera parte se llama declinación de la media noche; y luego sucede el tiempo del canto del gallo; y tras éste el del conticinio o de silencio, porque los gallos y la gente se sosiega; y luego viene el dilúculo, que es la primera muestra de la luz del día (como lo significa el nombre); y luego la mañana… que es cuando quiere salir el sol".

y en el sagrado horror de sus misterios.[26]

De ahí que los versos que estamos comentando –"el conticinio casi ya pasando / iba y la sombra dimidiaba"– marquen la medianoche como el momento en que comienza el sueño en que el alma se ve contemplando el mundo, no así el amanecer.[27]

La selección del término conticinio revela lo importante que es para Sor Juana el "silencio" en el sentido de su poema, y lo debe ser también para nosotros si queremos comprender cabalmente el significado del *Primero sueño*: por un lado, es el silencio que se experimentaba en ese tiempo todas las noches, cualquier noche, cuando la naturaleza se recoge. Por el otro, es un silencio teologal que propicia el emprender una trayectoria de acercamiento a la "Causa Primera", como sucede en su poema. Trayectoria que no está sujeta a fechas astronómicas precisas, sino que es connatural al ser humano en tanto que su alma "recuerda" su origen divino sin necesidad de que las constelaciones se encuentren en cierta posición. Pero no por esto hemos de quitar la atención del momento previo al amanecer, es decir, ese que es llamado por San Isidoro, Beda y Rábano Mauro *matutinum*, que es el conticinio para Macrobio y Boccaccio; es muy relevante porque se trata justamente del momento de los sueños de revelación, tal como lo defiende, ya en 1639, Manuel de Faria e Sousa al comentar *Os lusiadas* de Camoens.[28] Este autor, quien comparte la tradición de

[26] Manuel José Othón, *Paisaje*, Manuel Calvillo (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1944 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 50), de *Noche rústica de Walpurgis* (1907), pp. 41-42.

[27] La cuestión del título, ya sabemos que no es posible establecer con seguridad si lo puso el editor o se lo dio la misma Sor Juana. Sin embargo, es un hecho que no consta en ninguna parte que Sor Juana se haya inconformado por el título que aparece en la primera edición del *Segundo tomo* del que considera el único poema que escribió por propio gusto. Y sabemos muy bien que a Sor Juana no le gustaba nada que le cambiaran sus títulos. Toda su *Respuesta a Sor Filotea* estriba retóricamente en el cambio de título que el obispo de Puebla, Fernández de Santa Cruz, le dio a su *Crisis de un sermón*. Por lo demás, en el Siglo de Oro no era raro usar el adjetivo "primero" en lugar de "primer", como podemos leer en los siguientes versos de Quevedo (*Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos, vol. 5, Madrid, Antonio de Sancha, 1771*, «Poema heroico a Cristo resucitado»: 289):

…en el primero umbral, con ceño airada,
la Guerra estaba en armas escondida…

[28] "No tempo que a luz clara / foge, e as estrellas nitidas que saem / a repouso convidam quando caem...", en Luis de Camoens, *Os Lusiadas... Comentadas por Don*

Macrobio y llama conticinio al momento que sigue al canto del gallo, es bastante prolijo al describir cómo esta última parte de la noche se presta a las visiones luminosas, a los sueños verdaderos, pues es cuando el cuerpo humano está libre de los "humores" provenientes de la digestión y, estando la mente llena de espíritus cristalinos, se vuelve propicia a las revelaciones divinas. Sobre esto Faria e Sousa cita la sátira 10 de Horacio,[29] la epístola de Hero a Leandro de Ovidio,[30] el canto 26 del "Infierno" de Dante,[31] así como el Canto I, de los *Cinco cantos*, de Ariosto,[32] entre otras fuentes, para demostrar que Camoens comparte esta idea acerca del sueño próximo al alba. En *el Primero sueño* sería el instante en que el alma desea y se contiene a la vez en el conocimiento de la naturaleza, cuando esa *claridad*, por así decirlo, acerca de la poca *claridad* que alcanza el ser humano ante la creación universal invade al alma a punto de despertar, al hacerse evidente no la naturaleza del mundo, de por sí inabarcable, sino la propia naturaleza humana:

> Mas mientras entre escollos zozobraba
> confusa la elección, sirtes tocando
> de imposibles, en cuantos intentaba
> rumbos seguir…[33]

Manuel de Faria e Sousa, Lisboa, Iuan Sanchez, 1639, Canto IV, LXVII, p. 359. Traducción: "...cuando la luz clara / huye y las estrellas que salen nítidas / al reposo convidan cuando caen…" Los intentos de traducción al español de esta y las siguientes citas son míos.

[29] "Post mediam noctem visus, cum somnia vera...", *Satirae* I, 10, citado por Faria e Sousa, *op. cit.*, p. 362. Traducción: "Se apareció a la medianoche, cuando los sueños son verdaderos…"

[30] "Namque, sub Auroram, iam dormitante lucerna, / Tempore quo cerni somnia vera solent...", "Hero Leandro", en *Epistolarum heroidum*, XX, citado por Faria e Sousa, *op. cit.*, p. 362. Traducción: "Pues, justo al rayar el alba, cuando mi lámpara ya se apagaba, / a la hora en que los sueños suelen cernerse veraces…"

[31] "Ma se presso al mattin del ver si sogna…", *Inferno*, XXVI, 7, citado por Faria es Sousa, *op. cit.*,p. 362. Traducción: Pero al acercarse la mañana soñamos la verdad..."

[32] "...in tempo ch'ai focosi / destrieri il fren la bionda Aurora metta, / allor ch'i sogni men son fabulosi, / e nascer veritade se n'aspetta...", Canto I, estrofa 52, citado por Faria e Sousa, *op. cit.*, p. 362. Traducción: "...cuando la rubia Aurora pone la rienda a sus fieros corceles, a la hora en que los sueños son menos fabulosos y se espera la verdad en ellos..."

[33] Juana Inés, *op. cit.*, vol. 1, p. 356, vv. 826-829.

Empeñado en demostrar que en el poema hay un eclipse, Américo Larralde no se percata de nada de esto.

Hay además una cuestión muy importante relativa a los versos:

> …que su atezado ceño
> al superior convexo aun no llegaba
> del orbe de la Diosa…[34]

Aunque en *el Diccionario de autoridades* indique que la palabra "orbe" se usaba tanto para designar las esferas celestes como para designar a la terrestre, el *usus scribendi* de Sor Juana se ubica consistentemente en la primera de estas definiciones, ni una sola vez en la segunda. Así lo podemos ver en su romance 64:

> …pues sólo por retratarla
> los Orbes once se alegran
> de que de espejos le sirva
> su bruñida transparencia…[35]

También en su soneto 196, donde le da el sentido de "esfera celeste" refiriéndose al cumpleaños de su hermano:

> ¡Oh quién, amado Anfriso, te ciñera
> del Mundo las coronas poderosas!
> Que a coronar tus prendas generosas
> el círculo del Orbe corto fuera.[36]

Y en su villancico a la Concepción con el número 276, donde también aparece la palabra como sinónimo de "universo":

> Dice el Génesis sagrado,
> que fue la creación del Hombre
> la perfección de los Cielos
> y el complemento del Orbe.[37]

Orbe es para Sor Juana trayectoria sideral o cielo. Larralde parece entender esto y, por lo visto, prefiere fincar su afirmación del supuesto eclipse del *Primero sueño* en el verso en que aparece la palabra

[34] Juana Inés, *op. cit.*, vol. 1, p. 335, vv. 11-13.
[35] Juana Inés, *op. cit.*, vol. 1, "Bailes y tonos provinciales", p. 179, vv. 61-64.
[36] Juana Inés, *op. cit.*, vol. 1, p. 304, vv. 1-4.
[37] Juana Inés, *op. cit.*, vol. 2, 1952, p. 100, vv. 1-4.

"dimidiaba", como acabamos de ver. Siendo así, permitiría a su pesar[38] la lectura correcta de los versos iniciales: la sombra no sólo no toca las estrellas, sino que ni siquiera llega al *superior convexo* de la órbita de la luna. En otro de sus intentos de sustentar su propuesta, Larralde recurre a Hiparco para afirmar que Méndez Plancarte se equivocó al no tener en cuenta que Sor Juana participaba del conocimiento común, dice él, de que "la sombra de la Tierra sobrepasaba a la Luna dos tantos más que la distancia de la Tierra a la Luna."[39] Nuevamente hay que señalar que Larralde no contextualiza sus propios argumentos, pues Hiparco hace una formulación puramente matemática acerca del alcance de la sombra de la tierra, como muchos otros en la historia de la astronomía, pero no realiza una observación física del fenómeno, algo que sí ofrece Aristóteles y que también es tenido en cuenta por los científicos medievales y renacentistas cuando se trata de dar una explicación meteorológica de la sombra nocturna. Los *Meteorologica* del Estagirita eran vigentes todavía en tiempos de Sor Juana, formaban parte de la cultura científica jesuita y, por ende, del propio Sigüenza y Góngora, quien explica la formación de los cometas por las exhalaciones sulfúreas de la tierra que se encienden al elevarse a la esfera ígnea por encima de la del aire:

> …los Cometas no son otra cosa que un cuerpo vastissimo compuesto de varias exalaciones que, levantándose del mar y tierra, y encumbrandose a la suprema region del aire adquieren alli bastante compaccion y densidad para no desbaratarse con el movimiento rapidissimo del primer moble que los circumgyra, con el qual movimiento, o o por los rayos del Sol, o por hallarse en la esfera del fuego, o mediante la antiparistasis (como se ve en los rayos, estrellas volantes, caumas [sic] y semejantes meteoros), se enciende la materia sulfúrea...[40]

[38] Por lo dicho más arriba acerca de su lectura errónea de la frase "aun no tocaba…" como "todavía no tocaba".

[39] Larralde, *op. cit.*, p. 18.

[40] Carlos de Sigüenza y Góngora, *Libra astronómica y philosophica*, México, Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, 1690, p. 47. Sigüenza no hace más que asentar el conocimiento científico desde Aristóteles hasta el siglo XVII. Bajo la autoridad de Aristóteles, todo autor que trató la cuestión de los cuatro elementos en el mundo apuntó la existencia de la esfera de fuego bajo la órbita lunar; ver Franciscus Titelmannus, *Philosophiae naturalis*, Ludguni, Gulielmum Rovillium, 1574, pp. 170-171.

En efecto, Aristóteles postula en su libro primero, capítulo 2[41] que los cuatro elementos se distribuyen de dos maneras, una hacia el centro de la tierra y otra alejándose de ese centro. La tierra es el más pesado y siempre está en torno a su centro, mientras que el fuego es el más volátil y el que sube más alto. Los otros dos, dice Aristóteles, están en medio y los cuatro se encuentran debajo de la esfera lunar. Por tanto, en torno a la corteza terrestre se extiende una esfera de agua y una esfera de aire en constante movimiento y mutua relación, mientras que en la parte más alta se encuentra la esfera de fuego, que colinda con el éter supralunar. Aristóteles explica su existencia por irradiación del calor de la tierra y por refracción de los rayos del sol. Esta esfera ígnea fue representada desde la Edad Media hasta el siglo XVII con base en la descripción aristotélica, como puede verse en estas imágenes, la primera de Hildegarda de Bingen y la segunda del barroco alemán Martin Meyer:

41 *Aristotelis Stagiritae Meteorologicorum libri IIII*, Francisco Vatablo interprete, Parisiis, Tomam Richardum, 1550, I, 2, 2r-3v: "Cum enim antea definitum sit a nobis unum quidem principium de numero illorum corporum ese, ex quibus natura eorum constat, quae in orbem commeant, et alia corpora quatuor ob principia totidem esse, quorum duplicem esse motum, alterum a medio, alterum ad medium dicimus, atque cum haec sint quatuor nempe ignis, aer, aqua, et terra, quod super haec omnia invehitur ese ignem, quod subsidet terram, duo etiam ese quae perinde ut illa, inter sese habeant (nam aer, igni inter caetera proximus existit: aqua, terrae)". Traducción: "Como nos ha quedado ya definido, existe un principio del conjunto de cuerpos que, según consta de su naturaleza, se desplazan orbitalmente, y además de que estos cuatro cuerpos deben su existencia a los cuatro principios [caliente, frío, húmedo y seco], es su movimiento de dos tipos: ya sea desde el centro o hacia el centro. Estos cuatro elementos son ciertamente fuego, aire, agua y tierra. De ellos, el fuego es el que a todos comprende; abajo yace la tierra, y dos elementos corresponden a los anteriores en su relación con cada uno de ellos: el aire es el más cercano al fuego y el agua a la tierra".

Fig. 3. *Homo microcosmus* en Hildegarda de Bingen, I, VIII, 2.

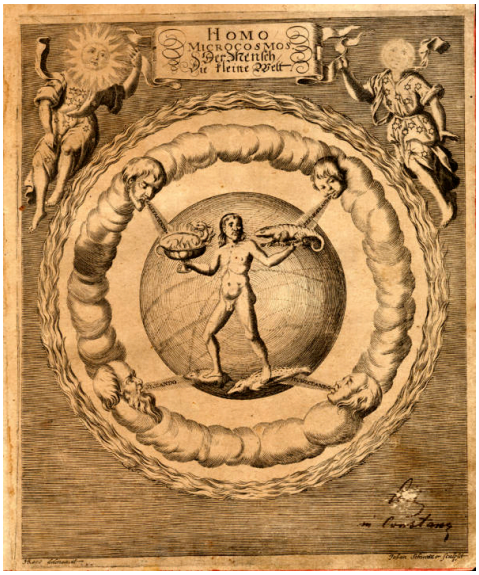


Fig. 4. *Homo microcosmus* en Martin Meyer.

Aristóteles no andaba tan errado, pues hoy sabemos que la termósfera o ionósfera es la capa más alta de la atmósfera y está permanentemente ionizada, y cuyo calor, superior al del más potente horno, permite la reflexión de las ondas de radio además de intervenir en las auroras boreales. Pues bien, en el siglo XVI, en sus *Diálogos de la agricultura cristiana*, un conocido peripatético del Siglo de Oro, el español Juan Pérez de Pineda dice lo siguiente acerca de la sombra de la tierra y la esfera de fuego:

> …la sombra que haze la tierra teniendo al sol debaxo no siempre eclipsa a la luna, porque no llega a ella, si no es en la cola y en la cabeza del dragón, y, por más que esté en estas partes, no se eclipsan los planetas superiores ni las estrellas del firmamento, porque el sol antes dellas consume la sombra de la tierra con sus rayos, que alcanzan por los lados de la tierra y se juntan antes de las estrellas y allí se acaba la sombra de la tierra, haciendo figura conoide, por ser mayor el luminoso que el opaco, que causa la sombra.[42]

[42] Pineda, *op. cit.*, III, 30, p. 81. Las observaciones que preceden inmediatamente a esta cita son también interesantes en relación con el *Primero sueño*, pues más adelante Sor Juana hablará de la ausencia de sombra de las pirámides egipcias. En Pineda:

La cola y la cabeza del dragón eran los nombres metafóricos que la astrología daba a los puntos de intersección de la eclíptica con la órbita de la luna. En la astronomía geocéntrica, la eclíptica era la trayectoria del sol alrededor de la tierra, y esos puntos de cruce se llamaban ya entonces nodos;[43] sólo cuando la luna se coloca en alguno de ellos puede ser eclipsada, como podemos apreciar en estos esquemas, ambos del libro de Tornamira:

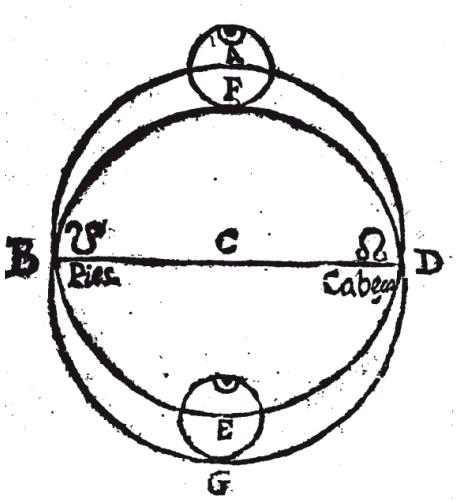


Fig. 5. Cabeza y cola del dragón, Tornamira, p. 146.

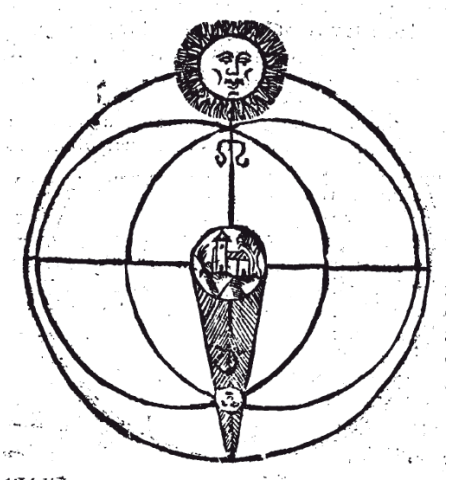


Fig. 6. Eclipse de luna, Tornamira, p. 173.

En todos los autores que mencionan la sombra de la tierra hallamos este señalamiento: los eclipses de luna suceden sólo en plenilunio y son tan ocasionales tal como tarda el astro en atravesar un punto nodal; si no es así, la sombra de la tierra simplemente fenece al llegar al orbe de la luna. Este era el común conocimiento peripatético en el

"Solino encarece las alturas de las pyramides hasta dezir que no hazian sombras; mas, bien entendido, poco engrandecimiento fue el suyo, porque la punta más alta de la pyramide era rematada en agudo, y aquella punta yo concedo que no causaría sombra en el suelo porque su opacidad es absorbida del mayor cuerpo luminoso del sol, que por los dos lados de la punta de la pyramide guia sus rayos al suelo, y se consume dellos la sombra, que comenzó en la pyramide y se acabó por la razón dicha primero que llegase al suelo, como la sombra que haze la tierra…", p. 80-81.

[43] Tornamira, *op.cit.*, p. 146; Ioseph Zaragoza, *Esphera en común celeste y terráquea*, Madrid, Martín del Barrio, 1675, p. 75-76.

mundo hispánico del Siglo de Oro, como podemos ver también en la *Introducción al símbolo de la fe*, de Fray Luis de Granada:

> …cuando el sol de noche está de la otra banda del mundo debajo de la tierra, la sombra della se va siempre estrechando, de modo que no llega más que al cielo de la luna, y por eso la eclipsa cuando acierta a ponerse debajo de la tierra enfrente della, mas allí fenece esta sombra, de modo que no llega al tercero cielo, donde está el lucero del alba, el cual nunca se eclipsa, porque la sombra de la tierra no llega a él.[44]

En esta visión del mundo, la órbita lunar se caracteriza por tener un inferior convexo y un superior convexo. El inferior está en contacto directo con la esfera ígnea, mientras que el superior lo está con el éter o el cristalino. Si el *Primero sueño* de Sor Juana señala que la sombra de la tierra *ni siquiera* llega al *superior convexo* del *orbe* de la "Triforme diosa", es precisamente esto lo que dice: que no rebasa la esfera de fuego, cuyo lugar preciso en el *inferior convexo* de la órbita lunar, también llamado *cóncavo de la luna*[45]; allende el *superior convexo* están los astros por encima de la luna misma, pues se consideraba que la luna estaba mucho más cerca de la tierra de lo que hoy sabemos: que la luna está bastante más lejos de la ionósfera y aun de la magnetósfera, donde hoy circulan los satélites.

Larralde supone que si la sombra no llega a las estrellas es forzosamente porque está eclipsando a la luna, y lo que nuestro poema dice de hecho es que la cualidad de *exentas* de las estrellas queda siempre salvaguardada ("exentas siempre, siempre rutilantes"[46]), para

[44] Fray Luis de Granada, «Introducción al Símbolo de la Fe», en *Obras*, vol. 1, Madrid, Ribadeneyra, 1871, XXXVIII, 4: 277. He preferido utilizar esta edición de la Biblioteca de Autores Españoles porque la edición de Cátedra omite la palabra "nunca" respecto a la ausencia de eclipse del planeta Venus.

[45] Así lo llama, por ejemplo, Quevedo: "En la margen de esta astrología meteórica había de citar a Jigorro y a Pollo Crudo, porque decir que el cerro de Monserrate escala el cuarto cielo (que es el del sol en todo lunario y almanaque, sin que haya cosa en contrario), y que por templar la frialdad que allí había, empinó la garganta para calentarse en la región del fuego (que, según Aristóteles, está en infinita distancia más abajo del cóncavo de la luna, es cosa insoportable; debiendo decir que derribó el gaznate, pues lo baja él tanto", *Perinola*, Celsa Carmen García Valdés (ed.), Madrid, Cátedra, 1993, p. 491.

[46] Juana Inés, *op. cit.*, vol. 1, v. 6: 335.

asentar seguidamente que el ceño de la sombra queda "sólo dueño / del aire que empañaba / con el aliento denso que exhalaba".[47] Y haberlo expresado Sor Juana en estos versos tiene un gran sentido metafísico, porque es justamente el inferior convexo de la órbita lunar donde termina el mundo corruptible, siendo el superior convexo de esa órbita el inicio del mundo incorruptible, en el cual incursionará el intelecto agente en el *Sueño* mediante los conceptos o razones seminales. ¿A qué viene meter aquí un eclipse que el poema nunca menciona?

Más aún, Larralde recurre a un informe de la NASA para indicar a sus lectores que sí hubo un eclipse lunar en el lapso aproximado en que pudo haber sido compuesto el *Primero sueño*.[48] Según este cálculo, la coincidencia del plenilunio con el avistamiento de Venus al amanecer, tal como sucede en el poema,[49] se dio en los eclipses lunares de 1684 y 1685. Las fechas se antojan algo tempranas en la carrera literaria de Sor Juana y en su historia editorial. ¿Por qué no habría sido publicada la silva en *la Inundación castálida*, si así fuera? Pero esto es tan sólo extraño, lo inaceptable es algo puramente lógico: el cuadro mencionado nos señala que el primero de esos eclipses se dio en diciembre 2, comenzó a las 16:04 y duró 5 horas y 30 minutos. Entonces su punto máximo debió ocurrir cuando apenas oscurecía; al llegar la medianoche ya sería cosa del pasado, pero de ninguna manera, ni remotamente, estaría en su apogeo en el conticinio tal como lo entiende Larralde a partir de Boccaccio, es decir, justo antes de amanecer. El segundo eclipse ocurrió el 10 de diciembre, comenzó a las 15:52 horas y duró 5 horas y 34 minutos. Entonces su clímax tuvo lugar doce minutos antes que el precedente, al ponerse el sol, y también terminó casi tres horas antes de la medianoche. En ambos casos, el eclipse lunar en plenitud caería un poco antes del momento en que la sombra de la tierra se yergue audaz hacia las estrellas, y luego desaparecería antes de las diez de la noche, lo cual queda

[47] Larralde, *op. cit.*, p. 93, vuelve a la carga respecto a si la palabra "solo" se ha de leer como el adjetivo "único" (que es lo que él opina) o el adverbio "solamente", como, dice él, "interpretan equivocadamente" Álvarez de Lugo y Méndez Plancarte. La opinión de Larralde tropieza con el hecho de que la sintaxis resulta torpe con el gerundio "quedando", y además la diferencia, si la hubiere, es intrascendente.

[48] Larralde, *op. cit.*, p. 28.

[49] Juana Inés, *op. cit.*, vol. 1, p. 357, vv. 895-897: "Pero de Venus, antes, el hermoso / apacible lucero / Rompió el albor primero…"

definitivamente desubicado en relación con las pretensiones de Larralde sobre el *Primero sueño*. Es un alivio saber que lo que realmente dice Sor Juana es que llega la medianoche una vez recogida la naturaleza e inicia el extraordinario sueño del alma sin eclipse alguno.

Respecto a la carta astrológica que el ingeniero Larralde vislumbra en nuestra silva, pueden aducirse muchas objeciones. Si analizamos la argumentación, encontramos múltiples incongruencias. Por dar un ejemplo: cuando el poema llega al personaje de Acteón tenemos que leer "Orión",[50] puesto que Orión fue cazador, como Acteón, y de lo que se trata es de meter como una cuña la alusión a la constelación de Orión. Acteón, para Larralde, carece de peso poético alguno: ¿Hemos de considerar que Sor Juana se equivocó al escribir "el de sus mismos perros acosado"?[51] Igualmente, poco importa que el león semidurmiente sea león,[52] pues como es el rey de los animales, ha de ser la constelación de Cefeo.[53] A este punto, tengo grandes sospechas de que el largo pasaje sobre Alcione sale sobrando,[54] por no decir que una es la pléyade y otra muy distinta la esposa de Ceix.[55] El caso es que las primeras ediciones tienen "Almone" en ese verso, y, ante la inexistencia de este nombre en la mitología clásica, "Alcione" fue una sugerencia de Karl Vossler en el siglo XX. Y así como "el can dormido" del verso 80 es para Larralde la constelación del Can,[56] la media luna del inicio de las *Soledades* de Góngora no sólo es para él la constelación de Tauro, como anotó García de Salcedo en 1636,[57] sino un eclipse parcial de sol, algo insospechado por siglos de crítica gongorina y sustentado por Larralde en que, al parecer, no se trata de una hoguera avistada por el náufrago esa "mariposa en cenizas

[50] Larralde, *op. cit.*, p. 41.
[51] Juana Inés, *op. cit.*, vol. 1, p. 338, vv. 113-122.
[52] Juana Inés, *op. cit.*, vol. 1, p. 338, vv. 111-112.
[53] Larralde, *op. cit.*, p. 39.
[54] Juana Inés, *op. cit.*, vol. 1, p. 337, vv. 93-96: "…y entre ellos, la engañosa encantadora / *Almone* † a los que antes / en peces transformó, simples amantes, / transformada también, vengaba ahora". En un ensayo mío, «La ballena invisible del *Primero sueño*», parte de un libro digital que publicará próximamente la editorial Destiempos, trato ampliamente el asunto de esta "engañosa encantadora".
[55] Larralde las considera una sola sin percatarse de que Vossler ha cambiado el nombre Almone por el de Alcione: *op. cit.*, pp. 37-39.
[56] Larralde, *op. cit.*, p. 34.
[57] Luis de Góngora, *Soledades de D. Luis de Góngora comentadas por D. García de Salzedo Coronel*, Madrid, Imprenta Real, 1636, p. 11.

desatada" en medio de la noche, sino el astro solar que sale de su eclipse. Y así, sucesivamente. En todos los casos, sea Góngora o Sor Juana, nos veríamos obligados a postergar u olvidar como un estorbo el sentido conceptual y simbólico que la tradición literaria y cultural da a los seres y personajes que pueblan, en concreto, el *Primero sueño*. En suma, esta publicación no es recomendable para un estudio serio del poema de Sor Juana.

Hace poco me enteré de que antes de dejarnos, Antonio Alatorre escribió un largo ensayo sobre el heliocentrismo en la cultura hispánica publicado también por el Fondo de Cultura Económica. Este pequeño libro apareció póstumamente y es accesible en línea. Creo que es una magnífica introducción para los legos en esta materia y la gran ventaja es que en su mayor parte está referido a la cuestión de cuál es el modelo cosmogónico de Sor Juana, estableciendo con toda claridad que ella, como sus contemporáneos del mundo hispánico, gravitaban todavía en el modelo ptolemaico, fuese por convicción o por precaución, dada la condena eclesiástica del modelo copernicano a partir de la confrontación de la Iglesia con Galileo. Sin embargo, difiero de Alatorre en un par de aseveraciones categóricas: la primera, que en San Isidoro de Sevilla no hay mención alguna de cuestiones astronómicas.[58] Su aserto pudo deberse a una distracción, porque además de los pasajes ya citados por mí, en el libro III de las *Etimologías* tenemos un capítulo dedicado a la astronomía con cuarenta y ocho incisos que versan sobre la esfera terrestre, la esfera celeste y sus polos, el zodiaco, la naturaleza y movimientos de las estrellas, del sol y de la luna, así como los eclipses; en el libro V, sobre los tiempos y las leyes, trata, además de lo que hemos visto acerca de la noche, el día, la semana, los meses, los años, los equinoccios, los solsticios y las estaciones. Podemos asegurar que en la base de la formación astronómica de Sor Juana están estas partes de las *Etimologías*, aunque también las reelaboraciones de otros científicos medievales, como hemos visto, y las renovaciones de los renacentistas y barrocos. Otra afirmación de Antonio Alatorre que me parece cuestionable es que no hay ninguna referencia a los espacios supralunares en el *Primero sueño*. Este segundo aserto está expresado de varias maneras a lo largo de su ensayo, siendo cierto en algunas y equivocado en otras. Veamos:

[58] Antonio Alatorre, *El heliocentrismo en el mundo de habla española*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 11.

Alatorre rebate muy justificadamente a Octavio Paz en sus apreciaciones, bastante propagadas no sólo por muchos de sus lectores ingenuos, sino incluso por ciertos académicos y escritores, de que en el *Primero sueño* Sor Juana "nos cuenta la peregrinación de su alma por las esferas supralunares" y "el viaje del alma por las esferas celestes". Ciertamente eso nunca sucede en el poema. Por consiguiente, es igual de errada, dice Alatorre, la comparación del *Primero sueño* con el *Iter extaticum* de Athanasius Kircher, un tratado de filosofía natural en uno de cuyos pasajes sí hay un viaje del personaje Teodidacto (que es el mismo Kircher) por las esferas de los distintos planetas. Nada de esto hay en el poema de Sor Juana y es muy cierto, como sostiene Alatorre, que la moda kircheriana ha hecho decir erróneamente a muchos que Sor Juana está en definitiva deuda con él. No obstante, sobre el asunto del mundo supralunar, Alatorre no les da la importancia debida a tres pasajes del poema que, sin que sean una "peregrinación" ni un "viaje" o recorrido, sí nos hablan de una contemplación del mundo supralunar: el primero, donde al remontarse el alma al intelecto agente, lo hace precisamente a esa parte humana angélica, la que está por la Gracia en contacto directo con el Empíreo, donde residen los conceptos universales. Es desde ahí donde contempla el universo:

> …y juzgándose casi dividida
> de aquella que impedida
> siempre la tiene, corporal cadena,
> que grosera embaraza y torpe impide
> el vuelo intelectual con que ya mide
> la cuantidad inmensa de la Esfera,
> ya el curso considera
> regular, con que giran desiguales
> los cuerpos celestiales…[59]

Si bien no se trata de una travesía, sí que es una observación, aunque sea momentánea; es una fulminante especulación (que no es tan simple) referida al panorama celestial como parte del mundo creado, y su sentido en el poema es que nos ayuda a ubicar al alma protagonista en una perspectiva desde la cual puede contemplar todo

[59] Juana Inés, *op. cit.*, vol. 1, pp. 342-343, vv. 297-305.

esto. En sus anotaciones al *Primero sueño*,[60] Alatorre interpreta que esto no es más que una suposición del alma en sueño (seguramente por el vocablo "juzgándose"), sin embargo, los versos expresan claramente que la acción de "medir" o "considerar" el curso de los cuerpos celestiales se realiza efectivamente. Y es una contemplación fáctica y coherente en el poema porque precisamente son los pensamientos geométrico-matemáticos los que más inscritos están en la residencia de los conceptos universales, privilegio del intelecto agente. Sólo sería una insensata suposición del alma si se tratase de un sueño engañoso, pero sucede que todo lo que sueña el alma aquí son las vicisitudes inherentes a la condición humana en estado de vigilia. Por lo tanto, no hay engaño.

El segundo pasaje es el clímax del poema, cuando el alma contempla el mundo creado. Generalmente se ha interpretado, y con buena razón, según vemos en lo que resta del poema, que se trata del planeta tierra lo que el alma contempla. Sin embargo, por lo menos en este momento, no es sólo el mundo sublunar, sino también el supralunar. Veamos:

> Tanto no, del osado presupuesto,
> revocó la intención, arrepentida,
> la vista que intentó descomedida
> en vano hacer alarde
> contra objeto que excede en excelencia
> las líneas visuales,
> --contra el Sol, digo, cuerpo luminoso…[61]

También se ha pensado que en este pasaje el sol puede estar siendo contemplado desde la tierra (desde la perspectiva de la persona durmiente), sin considerar que el sol está oculto en las antípodas. Insisto, tenemos que leer aquí que el alma se encuentra virtualmente remontada al Empíreo: sólo desde esa perspectiva se explicaría que el sol la cegara siendo de noche en la tierra. En su nota a estos versos, Alatorre interpreta el término "sol" como una metáfora de "todas las

[60] Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol. 1, Antonio Alatorre (ed., introd. y notas), México, FCE, 2ª. ed., 2009, p. 504.
[61] Juana Inés, *op. cit.*, vol. 1, p. 346, vv. 454-460.

cosas del mundo",[62] pero más bien el sol es aquí un objeto más entre "todo lo criado", además de que la autora nos dice que no fue tanto el sol, como el avistamiento de la totalidad del mundo o universo, lo que hizo zozobrar al alma. Entendiendo, según el poema, que el alma contempla todo desde la cúspide de su intelecto, es más factible que esté contemplando el astro solar tal cual, capaz de cegar no sólo los ojos físicos, sino también los anímicos, puesto que su sustancia etérea es mucho más potente que la de cualquiera de los demás astros.

El tercer pasaje es un significativo paréntesis que se encuentra unos versos más adelante, en la parte media justa de la silva de Sor Juana:

> …(bota la facultad intelectiva
> en tanta, tan difusa
> incomprehensible especie que miraba
> desde el un eje en que librada estriba
> la máquina voluble de la Esfera,
> al contrapuesto polo)…[63]

Ni Méndez Plancarte ni Alatorre comentan esta parte más que por cuestiones léxicas ("librada" y "bota", respectivamente), pero resulta ser un pasaje crucial, no sólo por encontrarse en el medio justo del poema y, por ende, equidistante de la pirámide tenebrosa de la noche y la pirámide luminosa de la luz del día, sino porque el vocablo "Esfera" se refiere aquí precisamente a la esfera celeste, la cual gira en torno a la tierra en el modelo geocéntrico con todas las constelaciones y también tiene sus propios polos celestes, conectados con los polos terrestres. Es por eso que se trata de una "máquina voluble", cuando sabemos que en este modelo, la tierra está fija. Tornamira representa así la esfera terrestre y la celeste: mientras que la mano divina sostiene firmemente a la tierra, todo lo demás da vueltas.

[62] Alatorre, *op. cit.*, p. 512.
[63] Juana Inés, *op. cit.*, vol. 1, p. 347, vv. 482-487.

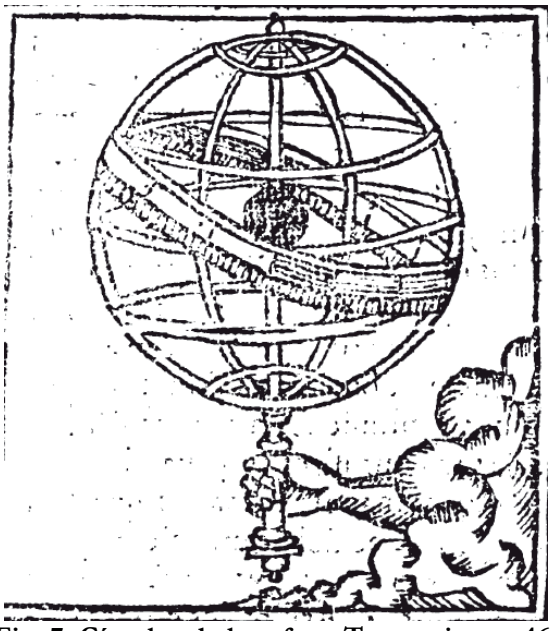


Fig. 7. Círculos de la esfera, Tornamira, p. 46.

En un cuadro sinóptico, Tornamira procede a dividir la esfera en sustancial y accidental. La sustancial se divide a su vez en celestial y elemental; la celestial son las esferas de los siete astros considerados entonces, el firmamento, el cristalino, el primer móvil y el Empíreo; la elemental es la tierra, con sus cuatro elementos. Por otra parte está la esfera accidental, que se divide en recta y oblicua, las cuales a su vez se dividen en los círculos equinoccial, zodiacal, meridiano, coluro solsticial, coluro equinoccial, horizonte, trópicos de Cáncer y Capricornio y los dos círculos polares.

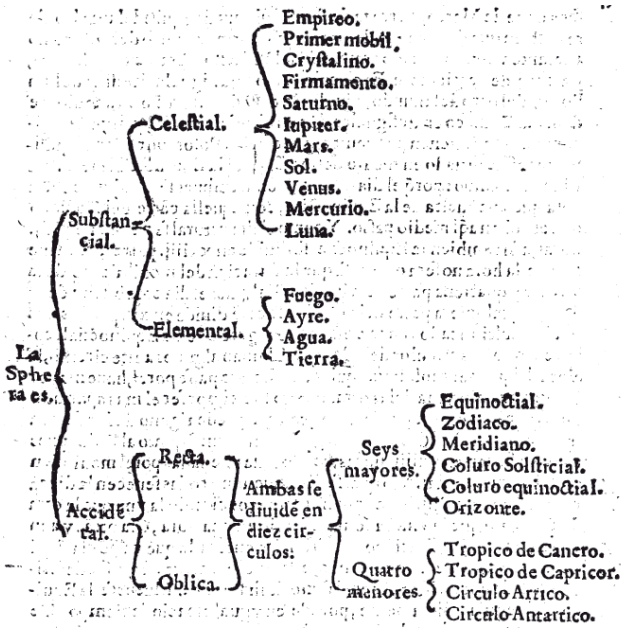


Fig. 8. La esfera, Tornamira, p. 47.

Cuando Sor Juana menciona la "máquina voluble de la Esfera", se refiere a la esfera celestial y sus accidentes, siempre en relación con la elemental e inmóvil. La posible confusión para los lectores modernos podría darse porque al leer sobre el eje y los polos de la esfera en que ésta "librada estriba", la asociación más inmediata es con esfera terrestre, y entonces se supondría que Sor Juana alude al movimiento de rotación. En todo caso, por lo que hemos visto hasta ahora, es insostenible que el *Primero sueño* no contenga alusiones a los cuerpos celestiales y sus movimientos. Si es verdad que esta cuestión no es la esencia de esta silva, como sí lo es en el pequeño relato de Teodidacto de Kircher, tiene ciertamente un papel estratégico en la composición poética.

Es estratégica la colocación de esta imagen, primero, porque es central en una composición poética estructurada entre dos puntos opuestos, que son el comienzo de la noche y el comienzo del día, y además nos habla de las esferas celestial y terrenal; en segundo lugar, porque esta colocación responde metafísicamente a la relación entre la divinidad y el mundo, esto es, la dimensión humana, tal como podemos verlo en la representación de los conos de luz y sombra superpuestos en la obra de Nicolás de Cusa, como ya he apuntado en

otro lado. Y finalmente, porque la ambigüedad del término "esfera",[64] que podría aplicarse también a la tierra, ubicada en el centro entre la luz del día y la oscuridad de la noche, permitiría a Sor Juana dar entrada a las nuevas teorías astronómicas. No obstante, apegándonos al contexto y al sentido del poema, a su recurso constante del modelo geocéntrico donde la tierra es inmóvil, esto sería improbable. Mas ¿tendríamos que descartarlo del todo?

La prudencia nos avisa no realizar una lectura desiderativa de este verso (*wishful reading*) y "encontrar" una alusión al movimiento de rotación. Sin embargo, es un hecho que desde el siglo XV Nicolás de Cusa escribía con firme pluma sobre la posibilidad de la rotación terrestre.[65] El capítulo doce del libro segundo de *La docta ignorancia* es, además, un paradigma del *Primero sueño* de Sor Juana. Ahí se pregunta el Cusano si realmente lo que conocemos es la última verdad, siendo que el verdadero centro del universo es Dios, que está en todas partes

[64] En su obra, el término *esfera* aparece casi siempre como *cielo*. Juana Inés, *op. cit.*, vol. 1, romance 78, p. 206, vv. 81-84: "¡O caiga sobre mi / la Esfera Transparente, / desplomados del polo / sus diamantinos ejes…!"; décimas 124, p. 256, vv. 1-4: "Vuestros años que la Esfera / a luces cuenta, Señora, / numera a perlas la Aurora / y a flores la Primavera…"; soneto 208, p. 311, vv. 9-10: "¿Si estará ya en la Esfera luminoso / el pincel, de Lucero gradüado…"; liras 213, p. 317, vv. 25-26: "Esténse allá en su esfera / los dichosos…"; vol. 2, villancico 304, p. 150, vv. 57-58: "Si Al que no cabe en la Esfera, / pudo Ella sola enclaustrar…". En el *Primero sueño* es igual: p. 342, v. 303: "la cuantidad inmensa de la Esfera", p. 346, vv. 427-428: "…cualquiera / gradüara su cima por Esfera", p. 347, v. 486: "la máquina voluble de la Esfera", que es el que discutimos en este punto, y los vv. 671-672, p. 352: "…círculo que cierra /la Esfera con la Tierra". Pero también puede aparecer el término en relación directa con el orbe terrestre: villancico 307, vol. 2, p. 154, vv. 1-4: "En buena Filosofía / es el centro de la Tierra / un punto sólo, que dista / igual de toda la Esfera", y aun el verso sobre Atlas del *Primero sueño*, pues lo que lleva en sus hombros es el universo y, dentro de él, la tierra (p. 354, vv. 776-777: "y el que fue de la Esfera / bastante contrapeso…)"

[65] Nicolás de Cusa, *Acerca de la docta ignorancia. Libro II: Lo máximo contracto o universo* (edición bilingüe), Jorga M. Machetta, Claudia D'Amico y Silva Manzo (introd., trad. y notas), Buenos Aires, Biblos, 2003-2004, II, XII, p. 95: "Ahora nos es manifiesto que esta Tierra en verdad se mueve, aunque esto no se nos muestre así. Pues no aprehendemos el movimiento sino por medio de una cierta comparación con algo fijo. Pues si alguien estando en una nave en medio del agua, ignorase que el agua fluye y no viera las rocas, ¿cómo aprehendería que la nave se mueve? Y en razón de esto: por cuanto a cualquiera, sea que estuviere en la Tierra o en el Sol o en otra estrella, le parece que está como en un centro inmóvil y que todo lo demás se mueve…"

y en ninguna. Sus ejemplos son siempre astronómicos para dar paso a una conclusión teológica. Según el cardenal, es lógico que haya otros mundos habitados, y nadie le torció la lengua, como a Bruno. A fines del siglo XVI los astrónomos españoles ya contemplaban las teorías copernicanas en sus tratados, aunque siempre negando su posibilidad fáctica. La consideraban una hipótesis más y así la representaban, incluso, entre otros modelos del universo, tal como podemos verlo en esta lámina del jesuita Joseph Zaragoza,[66] de 1675, similar a otra de Kircher en su *Iter extaticum*[67]:

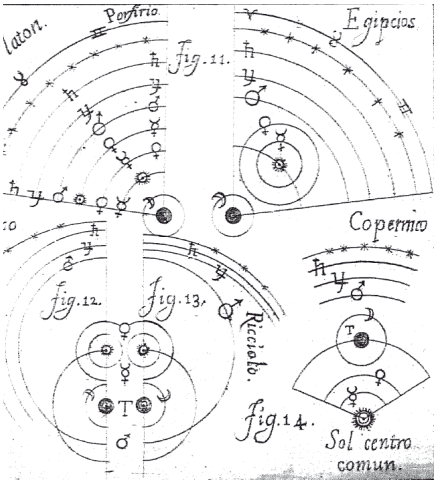


Fig. 9. Modelos del universo, Zaragoza, lám. 4.

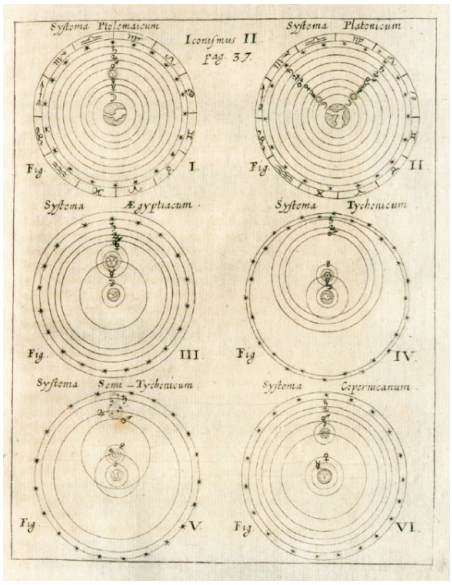


Fig. 10. Modelos astronómicos, Kircher, p. 36.

Zaragoza incluso estructura varias partes de su obra colocando las distintas opiniones astronómicas en sucesión e igualdad de condiciones,[68] Copérnico incluido, aunque sea sólo a título de hipótesis. Como contemporáneo que era de Sor Juana esto muy elocuente. Por otra parte, Sor Juana no es nada ajena al manejo de un doble discurso, como podemos apreciar en la *Respuesta* a Sor Filotea.

[66] Zaragoza, *op. cit.*, lám. 4.
[67] Athanasius Kircher, *Iter extaticum coeleste*, Herbipoli, Johannes Andreae Endteri & Wofgangi Junoris Haeredum, 1671, pp. 36-37, grabado.
[68] Zaragoza, *op. cit.*, p. 46-53.

También he comentado antes[69] cómo sus observaciones acerca de la geometría de las líneas del techo de una habitación, que "fingen" juntarse como una pirámide, se convierten inmediata y elocuentemente en un comentario suyo sobre la esfericidad del mundo, para inmediatamente mencionar la rotación de un trompo, el cual va perdiendo su fuerza y traza espirales sobre su eje.[70] En toda esta cadena de imágenes podemos leer alusiones a la geometría proyectiva y esférica que en ese tiempo desarrollaba Desargues, a la segunda ley del movimiento de Newton, a la teoría de Kepler y, desde luego, a la teoría copernicana. Pero son solamente alusiones presentadas, de facto, como simples juegos con las pupilas del convento. Por esto es admisible un margen de duda acerca del sentido del vocablo "voluble" en el *Primero sueño*.

En un pequeño y penetrante ensayo,[71] Luis Villoro señala que Sor Juana se encuentra en una zona fronteriza de la historia en que una visión del mundo se está transformando en otra. Yo sólo añadiría que por eso mismo están pasando todos sus contemporáneos, unos abrazando ya el porvenir, otros aferrados al pasado y otros más esforzándose por conciliar las oposiciones, señaladamente los científicos de la Compañía de Jesús.

En este punto tenemos que volver a la cuestión de cuáles son los paradigmas filosóficos de Sor Juana como cristiana de su tiempo. Ni deísta ni fideísta, puesto que el deísmo, esto es, el racionalismo que el pensamiento cartesiano impulsó desde el siglo XVII y que floreció en la Ilustración, desechaba toda explicación del mundo que no fuese

[69] Rocío Olivares Zorrilla, «Juan Eusebio Nieremberg y Sor Juana Inés de la Cruz», en *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*, Ignacio Arellano y Robin Rice (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 149-165, pp. 160-161.

[70] Juana Inés, op. cit., vol. 4: 458-559.

[71] Luis Villoro, «La figura del mundo: notas sobre *Sor Juana Inés de la Cruz* de Octavio Paz», en *Vuelta*, 85, dic, 1983, pp. 24-26, p. 26: "Piensa lo que permite su figura del mundo. Pero la manera en que se presenta su visión del mundo no es la tradicional, se sitúa en los límites de lo permitido. Paz nos descubre cómo siguió Sor Juana una interpretación hermética y neoplatónica del mundo que, proveniente del Renacimiento, anuncia la primera ruptura con el pensamiento tradicional. En ella se expresa una postura nueva ante la naturaleza, un afán por conocer sus secretos que está en el umbral de la concepción moderna del mundo… La obra de Sor Juan refleja su imagen del mundo, da testimonio de sus creencias básicas, pero no se limita a reiterarlas. En su obra, esa imagen del mundo se vuelve conciencia, al llevarla hasta sus límites".

racional. La tentación de confundirla con el deísmo o escepticismo radical nos llevaría, necesariamente, a negar la fe cristiana de Sor Juana patente en toda su obra, puesto que para los deístas no hay Providencia ni Gracia. Aunque coincide con ellos en mencionar a Dios como "causa primera", no debemos confundir este postulado aristotélico con la idea de un Dios que crea el mundo y permanece al margen de él y de su racionalidad, convicción básica del deísmo, como se verá en el siglo XVIII con Voltaire y los deístas ingleses. Por otra parte, considerarla fideísta, como han propuesto algunos críticos de la obra de Sor Juana,[72] es otra exageración, pues ella jamás negó el valor de la razón e incluso traza el camino de la razón como una manifestación de la divinidad, lo cual podemos inferir claramente del experimentalismo que expresa en su *Respuesta a Sor Filotea*. Su postura parece ser en todo semejante a la de la Iglesia Cristiana ante deístas y fideístas: para ella hay Providencia, hay Revelación y hay Gracia, como podemos palpar poéticamente en sus autos sacramentales; por otra parte, su fe no es ciega ni irracional, sino que ella enfrenta a todas luces la tarea titánica de muchos de sus coetáneos, que es armonizar el cristianismo con la renovación científica. Para esto, es característico en ella volver siempre a las fuentes del pensamiento cristiano y recurrir a los Padres de la Iglesia, a San Buenaventura, a Santo Tomás o a Nicolás de Cusa.

Qué es el *Primero sueño*, sino la demostración de que el ser humano intentará siempre conocer el universo y siempre tendrá que recomenzar su aproximación racional e intelectual. ¿Acaso no armoniza esta reflexión con la serena exposición de teorías divergentes acerca del mundo por los científicos barrocos? El hombre sigue siendo central en el *Primero sueño*, como lo es en el modelo aristotélico-ptolemaico; es ajeno al poema el escepticismo moderno que se inscribe en la no centralidad humana del mundo. Se trata de un escepticismo cristiano: en el contexto de su obra y teniendo a la mira no sólo la *Respuesta*, sino sus autos sacramentales y, sobre todo, *El Divino Narciso*, Sor Juana demuestra que las vicisitudes del hombre, su visión del mundo y su inherente relatividad no hacen más que confirmar que es sólo dueño de una verdad parcial. Como el Cusano, nuestra poeta iguala todas las posiciones del ser humano para destacar

[72] Sobre todo José Gaos, en "El sueño de un sueño", en *Historia Mexicana*, 10, 1, jul-sep, 1960, pp. 54-71.

su contingencia, no su absoluta verdad. "Mas mientras entre escollos zozobraba / confusa la elección…" es el último apunte de la poeta sobre su sueño: un laberinto cuyo único norte y seguro es su sintonía con el pulso de la creación, algo en lo que tiene parte también la armonía universal del neoplatonismo ficiniano que ella manifiesta en muchos de sus poemas.

Estoy convencida de que discutir y discutir estos aspectos de la obra de Sor Juana es absolutamente necesario para comprenderla cada vez mejor, pues este es el punto justo en que las respuestas de sus lectores tienen que tejerse y destejerse en las diversas decodificaciones de sus obras. Además, y sobre todo, nos vemos obligados a reconocer que en este margen de interpretación de sus variados discursos, en el fondo uno solo, Sor Juana nos señala al final lúcidamente esa otredad inabarcable e irrenunciable que la empareja con los pensadores de nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alatorre, Antonio, *El heliocentrismo en el mundo de habla española*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Álvarez de Lugo, Pedro, "Ilustración al Sueño de la décima musa mexicana…", en Andrés Sánchez Robayna, *Para leer "Primero sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991 (Tierra Firme): 53-172.

Aristotelis Stagiritae Meteorologicorum libri IIII, Francisco Vatablo interprete, Parisiis, Tomam Richardum, 1550.

Beda, «De temporum ratione», en *Operum*, tomus secundus, Coloniae Agrippinae, Ioannem Wilhelmum Friessem juniorem, 1686: 43-103.

Bede: The Reckoning of Time, Faith Wallis (trad., introd, notas y comentario), Liverpool, Liverpool University Press, 1999.

Boccaccio, Giovanni, *Genealogía de los dioses paganos*, Ma. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias (eds.), Madrid, Editora Nacional, 1983.

Bocatius, Ioannes, *De Genealogia deorum libri quindecim*, Basileae, Ioannes Hervagium, 1532.

Camoens, Luis de, *Os Lusiadas... Comentadas por Don Manuel de Faria e Sousa*, Lisboa, Iuan Sanchez, 1639.

Censorinus, *De die natali liber*, Venetiis, Aldum, 1581.

Cortés Albacar, Martín, *Breve compendio de la sphera y de la arte de navegar*, Sevilla, Anton Alvarez, 1551.

Gaos, José. «El sueño de un sueño», en *Historia Mexicana*, 10, 1, jul-sep, 1960: 54-71.

Góngora, Luis de. *Soledades de D. Luis de Góngora comentadas por D. García de Salzedo Coronel*, Madrid, Imprenta Real, 1636.

Hildegard von Bingen, *Liber divinorum operum*, ca. 1210-1230, Internet Culturale, Cataloghi e Collezioni Digitali delle Biblioteche Italiane, Manuscritti.

Isidoro de Sevilla, San, *Etimologías. Edición bilingüe*, José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero (eds., trads. y notas), Manuel C. Díaz y Díaz (introd.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

Joyce, James, *Finnegans Wake*, Robbert-Jan Henkes, Erik Bindervoet, Finn Fordham (eds.), Oxford, Oxford University Press, 2012 (Oxford World's Classics).

Juana Inés de la Cruz, Sor, *Obras completas*, vols. 1 y 2, Alfonso Méndez Plancarte (ed. y notas), México, FCE, 1951 y 1952.

Juana Inés de la Cruz, Sor, *Obras completas*, vol. 1, Antonio Alatorre (ed., introd. y notas), México, FCE, 2ª. ed., 2009.

Kircher, Athanasius, *Iter extaticum coeleste*, Herbipoli, Johannes Andreae Endteri & Wofgangi Junoris Haeredum, 1671.

Larralde, Américo, *El eclipse del "Sueño" de Sor Juana*, Sergio Fernández (pról.), México, FCE, 2011 (Tezontle).

Luis de Granada, Fray, «Introducción al Símbolo de la Fe», en *Obras*, vol. 1, Madrid, Ribadeneyra, 1871.

Macrobius, «Saturnalia», en *Opera*, Lugduni Batavorum, Ioannis Maire, 1628.

Macrobio, *Saturnales*, Juan Francisco Mesa Sanz (ed. y trad.), Madrid, Akal, 2009 (Akal Clásica).

Marco Terencio Varrón, *De lingua latina*, vol. 6, Manuel-Antonio Marcos Casquero (ed. y trad.), Anthropos, 1990 (Textos y documentos: Clásicos del Pensamiento y las Ciencias), p. 145.

Martinum Meyerum, Haynovia Silesium, *Homo microcosmus, hoc est, Parvus Mundus, macrocosmo, id est: Magno Mundo, in variis aeri incisis Figuris*…, Francofurti, Danielis Fieveti, 1670.

Maurus Servius Honoratus, *Commentary on the Aeneid of Vergil*, Georgius Thilo y Hermann Hagen (eds.), 3 vols. (vols. 2 y 3), Leipzig, 1881-1902. <ULR: http://catalog.perseus.org/?f%5Btg_facet%5D%5B%5D=Servius+4th+cent> [Consulta: 11, oct, 2014].

Nicolás de Cusa, *Acerca de la docta ignorancia. Libro II: Lo máximo contracto o universo* (edición bilingüe), Jorga M. Machetta, Claudia D'Amico y Silva Manzo (introd., trad. y notas), Buenos Aires, Biblos, 2003-2004.

Olivares Zorrilla, Rocío, «Juan Eusebio Nieremberg y Sor Juana Inés de la Cruz», en *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*, Ignacio Arellano y Robin Rice (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 149-165.

Othón, Manuel José. *Paisaje*, Manuel Calvillo (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1944 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 50).

Pineda, Juan de, *Los treinta y cinco diálogos familiares de la agricultura christiana*, Salamanca, Pedro de Adurça y Diego Lopez, 1589.

Quevedo, Francisco de, *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, vol. 5, Madrid, Antonio de Sancha, 1771.

Quevedo, Francisco de. *Perinola*, Celsa Carmen García Valdés (ed.), Madrid, Cátedra, 1993.

Rabanus Maurus, *De universo libri XXII*, F. Javier Gil Chica (ed.), basado en Rabanus Maurus, *Opera omnia*, Jacques-Paul Migne (ed.), Paris, 1852 (Patrologia latina, CVII-CXII). <ULR: dfists.ua.es/~gil/de-universo-rabano-mauro.pdf> [Consulta: 11, oct, 2014].

Savage, John Joseph, «The Scholia in the Virgil of Tours, Bernensis 165», en *Harvard Studies in Classical Philology*, 36, 1925: 91-164.

Sigüenza y Góngora, Carlos de, *Libra astronómica y philosophica*, México, Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, 1690.

Titelmannus, Franciscus, *Philosophiae naturalis*, Ludguni, Gulielmum Rovillium, 1574.

Titus Maccius Plautus, *Comici omnium lepidissimi, gravissimi atque elegantissimi Comœdiae viginti*, Basileae, Eusebium Episcopium, 1568.

Tornamira, Francisco Vicente de, *Chronographia y repertorio de los tiempos*, Pamplona, Thomas Portalis de Savoya, 1585.

Villoro, Luis, «La figura del mundo: notas sobre *Sor Juana Inés de la Cruz* de Octavio Paz», en *Vuelta*, 85, dic, 1983: 24-26.

Zaragoza, Ioseph, *Esphera en común celeste y terráquea*, Madrid, Martín del Barrio, 1675.

EL LUGAR DEL DIÁLOGO EN EL SISTEMA LITERARIO CLASICISTA: DESPUÉS DE 1530

JESÚS GÓMEZ
Universidad Autónoma de Madrid

En el ámbito de los estudios sobre los géneros histórico-literarios, el diálogo ha cobrado una importancia creciente dentro del hispanismo, sobre todo, a partir de la década de los ochenta del siglo pasado. Desde los capítulos correspondientes dedicados en 1937 por Marcel Bataillon a la influencia en España de los coloquios erasmistas, hubo que esperar casi cincuenta años (en torno a las respectivas ediciones críticas de Ana Vian y Asunción Rallo, ambas aparecidas en 1982, sobre *El Crotalón*, relacionado precisamente con la doctrina de Erasmo) para que se estableciera el necesario debate crítico sobre el género dialogado renacentista que culminó en la publicación de sendas monografías de Jacqueline Ferreras y Jesús Gómez, editadas respectivamente en 1985 y 1988.[1]

A esta primera etapa, le sucedieron durante la década siguiente algunos "estados de la cuestión" como el que coordina Lia Schwartz en 1992 para la revista *Ínsula*, con el significativo título de "El diálogo en la cultura áurea: de los textos al género", o el del año anterior de Antonio Castro Díaz.[2] Podemos deducir, por tanto, quizá de manera un tanto

[1] Las siguientes consideraciones se inscriben dentro del proyecto FFI 2012-33903. En la actualidad, los estudios sobre el diálogo renacentista español están muy avanzados, incluso más que "en las restantes ramas occidentales (incluida la más ampliamente estudiada, la italiana)", como advierte Ana Vian en la extensa introducción general al volumen colectivo *Diálogos españoles del Renacimiento*, Toledo, Almuzara (Biblioteca de Literatura Universal), 2010, p. cxxii, de lectura imprescindible para actualizar el estado de la cuestión; cfr. Jorge Ledo,: "Estudios sobre el diálogo renacentista desde una perspectiva europea (1898-2005). I", *Revista de Literatura*, LXXI (2009), pp. 407-428, además del resumen conciso de Jesús Gómez, "La variedad del paradigma cortesano en el diálogo renacentista", *Librosdelacorte.es*, 2 (2010), pp. 4-8, a partir de sus dos monografías anteriores: *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988; y *El diálogo renacentista*, Madrid, Laberinto, 2000.

[2] Lia Schwartz, "El diálogo en la cultura áurea: de los textos al género", *Ínsula*, 542 (1992), pp. 1 y 27-28. Castro Díaz comenta, "Prosa y pensamiento", en Francisco Rico (ed.). *Historia y Crítica de la Literatura Española 2/1*, Barcelona, Crítica, 1991, p. 79: "Uno [de los géneros prosísticos] que más interés ha suscitado es el del diálogo literario, tan cultivado entonces". Del mismo, destaca con posterioridad su estudio

apresurada, que el diálogo ha quedado incorporado al canon de la crítica cuando leemos comentarios sugerentes y, al mismo tiempo, susceptibles de ser matizados como el que se incluye en una reciente historia de la literatura española: "Aunque se escribirán diálogos hasta el Romanticismo, puede afirmarse que su momento histórico por excelencia, su hábitat natural, por así decirlo, es el humanismo del siglo XVI".[3]

A pesar del innegable avance en las investigaciones sobre el género dialogado, con su ulterior difusión en algunas historias literarias y colecciones de clásicos, queda todavía por establecer un verdadero consenso sobre su estatus genérico y sobre el lugar que ocupa en la serie literaria. De la dificultad que implica la tarea pendiente, ofrece una idea el siguiente párrafo que, aunque referido a la historia económica, se puede aplicar a la historia literaria, tras el cambio de los correspondientes adjetivos, aunque sin olvidar la especificidad de uno y otro ámbito:

> La historia [literaria] puede ser un campo de estudio difícil e incluso decepcionante. Se caracteriza por el examen no tanto de acontecimientos extraordinarios o de individuos famosos, como de los procesos que ocurren a lo largo de extensos períodos, empezando y terminando en fechas que es casi imposible indicar con precisión […]. Con todo, la historia [literaria] puede ser también atractiva, porque muestra los múltiples sentidos en los que han actuado los seres humanos en el contexto de las restricciones y oportunidades que les plantea la geografía, la asignación de recursos, la demografía, las instituciones, los valores y las creencias para producir bienes y servicios que necesitan y desean. Por otra parte, como cualquier disciplina importante, la historia [literaria] cuenta con numerosas controversias generadas por historiadores que pretenden ampliar su conocimiento empírico y depurar sus propuestas teóricas.[4]

---

introductorio a la edición de los *Diálogos o Coloquios*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 19-39 de Pedro Mejía.

[3] Jorge García López, Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón, *Historia de la literatura española, 2. La conquista del clasicismo, 1500-1598*, Barcelona, Crítica, 2013, p. 201.

[4] Robert S. DuPlessis, *Transiciones al capitalismo en Europa durante la Edad Moderna* [1997], trad. I. Moll, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2001, p. vii. "Específico" es el primero de los tres rasgos necesarios que propone Claudio Guillén: "Sobre el objeto del cambio literario", *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, junto con "histórico" y "sistemático", por lo que me parece fundamental insistir en que el modelo de historia literaria aquí propuesto se ocupa no tanto, o no sólo, de los fenómenos individuales (autores, obras literarias), como

La producción de bienes (de obras literarias o de diálogos, en nuestro caso) responde efectivamente a un proceso sistemático y extenso, aunque normalmente se acepta que el periodo de esplendor de la tradición dialógica en las lenguas vernáculas, como el español, se produce durante el Renacimiento, periodo sobre el cual versa la mayor parte de estudios especializados en el diálogo hispánico por su centralidad en la trayectoria del género. Además, al margen de las múltiples denominaciones que ha recibido el diálogo (humanístico, intelectual, dialéctico y didáctico, entre otras), existe una distinción previa que, si no queremos incurrir en ambigüedades terminológicas, resulta imprescindible para diferenciar el diálogo considerado como *forma* literaria, que puede emplearse en cualquier modalidad genérica (narrativa, dramática, poética), del diálogo considerado en cuanto *género* histórico-literario específico que, como tal, también hace uso, pero en este caso obligatoriamente, de la forma dialogada.

En esta última acepción, el diálogo es un género híbrido, cuya peculiar naturaleza fronteriza entre lo ficticio y lo doctrinal ha desconcertado durante mucho tiempo a la crítica, cuando lo asimila erróneamente a las modalidades narrativa y dramática que, junto con la lírica, constituyen los tres grandes géneros llamados "naturales" predominantes en diversas teorías sobre la ficción literaria. Sin embargo, a partir de la poética clasicista, la solución que se ha impuesto en fechas más recientes para el análisis específico del diálogo es la de incluirlo dentro de la ampliación de la tríada narrativa-lírica-dramática, sistematizada por Hegel, en un cuarto apartado denominado "didáctico-ensayístico", donde se agrupa con otros géneros como la utopía, los apotegmas, el tratado o en el ensayo.[5] Sin embargo, a diferencia del ensayo, con el que se le ha relacionado en ocasiones, el proceso argumentativo está condicionado en el diálogo por la mímesis conversacional, asociada a la caracterización de los interlocutores, quienes son los encargados de establecer el tema principal

de la articulación de procesos sistemáticos: "Teóricamente, se trata de no olvidar que un género pertenece a una estructura de géneros, a un sistema de oposiciones literarias" (*ibid.*, p. 240).

[5] Según la clasificación propuesta por Javier Huerta Calvo en su estudio conjunto con Antonio García Berrio, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 220-222, donde incluye el género del diálogo. Para la distinción tradicional entre géneros naturales (lírica, narrativa, dramática) y los géneros histórico-literarios, véase también Francisco Javier Rodríguez Pequeño, *Ficción y géneros literarios (Los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1995.

del diálogo fijado normalmente en la *propositio*.[6] Ésta puede ser de temática moral o filosófica, pero también científica, técnica, histórica, amorosa y artística, siempre de acuerdo con la modalidad discursiva que cada dialoguista emplea cuando desarrolla, de manera monográfica o miscelánea, la argumentación unida a la ficción conversacional.

Existe una tipología variada del género dialogado, en función de una serie de factores como los siguientes: si el diálogo es directo o referido (con *verba dicendi*); si el número de interlocutores es dos o más; si los interlocutores tienen un trasunto histórico, o autobiográfico, ya que pueden intervenir desde personajes relevantes de la historia hasta los propios dialoguistas y conocidos, o bien son interlocutores ficticios, alegóricos o incluso animales parlantes; si intervienen sólo hombres de acuerdo con el modelo habitual, o bien aparecen mujeres y niños; si existe acuerdo, parcial o completo, en la exposición de la doctrina que se pretende transmitir de un interlocutor a otro, o bien si se produce un enfrentamiento, casi siempre amistoso, entre las respectivas opiniones de los interlocutores; para lo cual, es importante observar cómo se produce la distribución entre cada interlocutor y el papel que desempeña en la transmisión de la doctrina, como discípulo más o menos activo, bien como maestro, bien como defensor o contradictor de una determinada tesis, o bien si se llegan a intercambiar, como ocurre de manera excepcional en algunos diálogos, los respectivos papeles dialógicos compartiendo más de un interlocutor el protagonismo doctrinal.[7]

Cuando en la teoría literaria contemporánea la llamada "genología" ha prestado especial atención a los géneros histórico-literarios, no los define normalmente como un conjunto inflexible de reglas, al modo de la preceptiva neoclásica, sino como un "horizonte de expectativas" (H.R.

[6] En su análisis sobre la condición literaria del diálogo y de las poéticas renacentistas sobre el mismo, señala Ana Vian, "El diálogo como género literario argumentativo: Imitación poética e imitación dialógica", *Ínsula*, 542 (1992), pp. 7-10, la importancia tanto de la argumentación dialogada ("siempre un contexto intelectual en el que un interlocutor intenta influir sobre un auditorio"), como de la caracterización de los propios interlocutores.

[7] Dentro de la forma y estructura predominantes en la argumentación dialógica, diferencia Ana Vian, introd. cit., *Diálogos Españoles del Renacimiento*, p. cxxxvi, dos posibilidades básicas: la "magistral o pedagógica", que es mayoritaria, y la "polémica o erística", si bien existe una tercera posibilidad, como combinación de las dos anteriores: el diálogo "heurístico" o "dialéctico" (*ibid.*, p. cxlviii), que se basa en "encuentros interactivos donde todos los participantes (a menudo más de dos) aportan conocimientos en una misma dirección, y el punto de vista autorial se distribuye de forma compensatoria entre distintas voces".

Jauss) y de posibilidades que, dentro de cada variedad genérica, tanto el lector como el escritor tienen a su disposición. Desde esta perspectiva histórica, el género dialógico, bien diferenciado de la forma dialogada, se constituye durante el Renacimiento, si damos crédito a la siguiente afirmación de Claudio Guillén: "El tránsito de la forma al género, o del género a la forma, es de por sí un suceso histórico, como el desarrollo durante el Renacimiento del diálogo y del soneto, que pasan a ser géneros".[8] A continuación, vamos a considerar la validez de un planteamiento teórico como el anterior en lo que se refiere, primero, a los antecedentes medievales del diálogo, sobre todo en castellano, y, en segundo lugar, a su transformación genérica dentro del sistema clasicista asociado a la teoría de la *imitatio*, por una parte, y a la dialéctica entre antiguos y modernos, por otra.

I. LA HERENCIA MEDIEVAL

Resulta indudable que existen diversas tradiciones medievales dialógicas, como ha señalado la crítica, a partir de los diálogos patrísticos de los siglos V y VI hasta finales de la Edad Media cuando los humanistas italianos, con Petrarca a la cabeza en sus dos diálogos latinos (*Secretum* y *De remediis utriusque fortunae*), recrean las propuestas desarrolladas por los dialoguistas de la Antigüedad clásica, desde Cicerón a San Agustín y Luciano, ya que la revitalización del modelo lucianesco, completamente desconocido durante la Edad Media, constituye una de las novedades más relevantes en la transformación genérica del diálogo ocurrida después del siglo XV:

> El verdadero descubrimiento occidental de Luciano, su recuperación para Occidente es obra temprana de los humanistas italianos de principios del siglo XV, profesores de griego que se procuran los manuscritos bizantinos y acometen las primeras traducciones del griego, su influencia avanza veloz a lo largo de la centuria. Ellos captan su ironía, su espíritu y dotes narrativas, su

[8] *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 166; y añade en referencia al género histórico-literario que nos interesa aquí primordialmente: "cuando una modalidad temática se adhiere a un molde formal de manera relativamente estable, engendrando un modelo prestigioso, aparece y se afianza un género".

> risa, que se instala apaciblemente en la inverosimilitud para probar por el absurdo la nulidad de lo irracional. Lo rescatan por primera vez de una larga tradición que desde los padres de la Iglesia lo reputa de mentiroso, irreligioso y ateo para una mentalidad teocrática.[9]

Ahora bien, aunque existen a través del largo periodo medieval formas dialógicas de diferente procedencia, tanto en verso como en prosa, de naturaleza dialéctica o narrativa, que pueden llegar a compartir su función argumentativa, debemos preguntarnos si se constituye un género dialogado durante este periodo en relación a la prosa medieval castellana. Por la oposición primordial entre prosa y verso, precisa de una consideración diferenciada la variedad de formas dialógicas características de la lírica cortés, así como la tradición de los debates versificados en los que se enfrentan dos principios alegóricos opuestos: alma y cuerpo, agua y vino, Elena y María, etc., la mayoría de los cuales se fecha durante el siglo XIII, como ha estudiado Enzo Franchini, en coincidencia con el desarrollo del saber de clerecía y de la disputa escolástica en cuanto método universitario de aprendizaje.[10]

El modelo más característico del diálogo medieval en prosa está relacionado también con la *disputatio* escolástica, construida a partir de la lógica aristotélica, en una serie de diálogos filosóficos latinos compuesta especialmente durante los siglos XII y XIII, cuya tradición ha sido estudiada por Béatrice Périgort en una monografía fundamental, donde sostiene que la predilección de los humanistas italianos por el género dialogado surge precisamente como rechazo de la escolástica medieval favorable, por reacción, al componente retórico del diálogo que el

[9] Ana Vian, "El diálogo lucianesco en el Renacimiento español. Su aportación a la literatura y el pensamiento modernos", en *El diálogo renacentista en la Península Ibérica*, ed. R. Friedlein, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2005, p. 64, quien remite al estudio panorámico de Michael O. Zappala, *Lucian of Samosata in the two Hesperias*, Potomac-Maryland, Scripta Humanistica, 1990.

[10] *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Laberinto, 2001, pp. 15-16, quien se muestra cauto a la hora de englobar bajo una común etiqueta genérica las nueve obras del corpus, ya que "su homogeneidad no reside ni en la forma, ni en la cronología, ni tampoco en los temas tratados, sino únicamente en el esquema básico que les subyace. Éste consiste en un enfrentamiento verbal entre dos antagonistas que disputan de forma dialéctica algún asunto crucial". De los nueve debates, se componen en prosa la *Visión de Filiberto* (traducción parafrástica del poema latino *Visio Philiberti* de un ermitaño que durante el sueño tiene la visión de una disputa entre el cuerpo y alma) y la anterior *Disputa entre un cristiano y un judío*, conservada de manera fragmentaria, que se relaciona con la tradición de la *altercatio* religiosa.

humanismo cuatrocentista asocia de manera preferente con el modelo ciceroniano: "L'espace artificiel de la dispute obligationnelle est remplacé par quelque chose qui lui ressemble beaucoup, mais sur un autre plan: le traitement rhétorique d'un sujet à la manière des rhéteurs".[11] Aunque la *disputatio* y el diálogo responden a tradiciones diferentes, se mezclan todavía en algunos diálogos renacentistas, como el *Diálogo de la dignidad del hombre* (editado de manera póstuma en 1546) de Fernán Pérez de Oliva donde, sin embargo, predomina el modelo ciceroniano *in utramque partem* heredado del escepticismo académico y construido retóricamente mediante la oposición de sendas *orationes* alternas.

Después de la fragmentaria *Disputa entre un cristiano y un judío* (S. XIII) derivada de los debates hispano-hebreos *contra iudaeos*, cuya trayectoria llega hasta el *Dialogus contra iudaeos* (1543) del humanista valenciano Juan Luis Vives, no se conservan muchos otros ejemplos de disputas filosófico-religiosas en la prosa castellana medieval, cuando florece esta modalidad dialógica tanto en latín como en catalán, en las respectivas obras de Pedro Alfonso y Ramon Llull. Este último, además de escribir el *Llibre del Gentil e dels tres savis* (siglo XIII), es uno de los dialoguistas medievales más prolíficos en su búsqueda filosófica de la demostración racional de las creencias cristianas.[12] Si revisamos el monumental estudio sobre la prosa medieval castellana de Fernando Gómez Redondo, quien nos ofrecen un completísimo panorama de las principales tradiciones discursivas de tan amplio periodo, se podría considerar la posibilidad de incluir dentro del género dialogado otro tipo

[11] *Dialectique et littérature: Les avatars de la dispute entre Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 171; en el ámbito hispánico, cfr. Francisco Layna Ranz:, "La disputa burlesca. Origen y trayectoria", *Criticón*, 64 (1995), pp. 7-160. Para el diálogo de Pérez de Oliva, desde el punto de vista argumentativo, Consolación Baranda, "Marcas de interlocución en el *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva", *Criticón*, 81-82 (2001), pp. 106-138; y María José Vega, "Aurelio o el epicureísmo: Una lectura crítica del *Diálogo de la dignidad del hombre* de Hernán Pérez de Oliva en su contexto europeo", *Studia Aurea*, 2 (2009), pp. 106-138.

[12] Carmen Cardelle de Hartmann, "Diálogo literario y polémica religiosa en la Edad Media (900-1400)", en A. Alberte y C. Macías (eds.). *Actas del Congreso Internacional Cristianismo y Tradición latina (Málaga, 25 al 28 de abril de 2000)*, Madrid, Laberinto, 2001, pp. 103-123; cfr. Jesús Gómez, "El diálogo *contra iudaeos* de Vives y su tradición medieval", *Criticón*, 41 (1988), pp. 67-86 y Dietrich Briesemeister, "La trayectoria de los tratados antijudíos en España desde la Edad Media hasta la primera mitad del siglo XVI", en Ch. Couderc y B. Pellistrandi (eds.). *"Por discreto y por amigo"*, *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 487-499.

de obras, como el *Diálogo de Epitecto y el emperador Adriano*, la *Historia de la doncella Teodor* y el *Capítulo de Segundo filósofo*, relacionadas con la tradición sapiencial de las preguntas y respuestas; y caracterizadas por el marco narrativo que, con mayor o menor complejidad, justifica la necesidad del intercambio dialógico, según ocurre, de otra manera, en las colecciones de cuentos con marco didáctico dialogado, desde el *Calila* y el *Sendebar* hasta el *Libro del conde Lucanor* de don Juan Manuel.[13]

Aun dependiendo de las diferentes respuestas críticas a la cuestión genérica, el panorama del diálogo en prosa castellana durante la Edad Media no cambia de manera fundamental hasta la segunda mitad del Cuatrocientos cuando, entre otros diálogos, se compone por influencia del humanismo italiano el *De vita felici* (c. 1463) de Juan de Lucena o cuando Pero Díaz de Toledo, traductor él mismo del platónico *Fedón*, redacta durante las mismas fechas su *Diálogo e razonamiento* (d. 1458). De hecho, con respecto al diálogo de Díaz de Toledo, Gómez Redondo destaca la "novedad que representa este procedimiento", hasta el punto de que Díaz de Toledo ofrece una etimología errónea del vocablo: "Diálogo es palabra compuesta de dos palabras griegas: *dia* en griego quiere en latín decir 'dos', e *logos*, 'fabla'; así que diálogo querrá decir 'fabla de dos', uno que pregunta e otro que responde".[14]

Aunque el vocablo *diálogo* no implica idea de dualidad, la etimología errónea de Díaz de Toledo (que reaparece, por ejemplo, en una

[13] *Historia de la prosa medieval castellana*, 4 vols., Madrid, Cátedra, 1998-2007 (vol. I, pp. 470-510). Se refiere también Fernando Gómez Redondo, en el primero de los dos volúmenes de su *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: El umbral del Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 2012, vol. I, pp. 1276-1325, a la pervivencia de las disputas religiosas contra los judíos y moros, como el *Coloquio entre un cristiano y un judío* (c. 1370) conservado en manuscrito cuatrocentista de la Biblioteca de Palacio.

[14] *Historia de la prosa medieval castellana*, vol. III, p. 2570. Gómez Redondo establece también el estado de la cuestión sobre el diálogo de Lucena (*Historia de la prosa castellana*, vol. IV, pp. 3678-3702), al que hay que añadir ahora la tesis de Jerónimo Miguel Briongos, De vita felici *o* Diálogo sobre la vida feliz *de Juan de Lucena: Edición crítica,* Tesis presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona, 2012, 2 vols. <ddb.uab.cat/pub/tesis>, quien se refiere a la escasez de diálogos cuatrocentistas en la prosa castellana (vol. I, p. cclv), entre los cuales menciona, entre otros ejemplos como el *Diálogo sobre la predestinación* (atribuido a Gonzalo Morante de la Ventura), los diálogos de A. Ortiz, Ramírez de Villaescusa y Sánchez Ciruelo. En relación a los diálogos de Díaz de Toledo y Lucena, realiza su propuesta de análisis Esther Gómez Sierra: "Sobre la construcción de la *humanitas*: el Marqués de Santillana, personaje literario", en Ana Vian y Consolaicón Baranda (eds.), *Letras humanas y conflictos del saber. La filología como instrumento a través de las edades*, Madrid, IUMP/UCM, 2008, pp. 97-105.

de las glosas al diálogo de Lucena: "*Dialogo*, palabra greca es, compuesta *a dia*, *quod est duo*, et *logos*, *quod est sermo*, cuasi *duorum sermo*, que quiere decir 'habla de dos'") se asocia todavía a la *disputatio* que requiere básicamente la intervención de dos interlocutores.[15] La pervivencia del modelo explica también la tardía aparición del cultismo *diálogo*, introducido a mediados del siglo XV por los autores de la generación de Santillana y Mena, ya que durante el Renacimiento, como señala Zappala, el diálogo asociado a la idea de debate da paso al diálogo como trasunto de una conversación: "In contrast with the unanimity with which fifteenth-century authors view dialogue as debate, the Golden Age writers re-established the Classical balance of *diálogo* between debate and conversation or even tip the scale in favor of dialogue as conversation".[16]

A partir del Renacimiento, la mímesis conversacional adquiere mayor variedad, por imitación de algunos modelos clásicos cuya influencia, como ocurre sobre todo con Luciano, será fundamental en la transformación genérica del diálogo. Con los antecedentes medievales señalados, no es seguro que se pueda hablar de un género dialogado medieval en lengua castellana antes de que se produzca durante la segunda mitad del siglo XV su recuperación clásica y humanística, anticipada en el área lingüística catalana por Bernat Metge (*Lo somni*, c. 1399). Aunque no se debe identificar el diálogo con el humanismo o con la época renacentista, ya que resulta evidente que se suceden a lo largo del tiempo diferentes tradiciones que pueden coexistir en determinados periodos, se advierte un cambio cualitativo por influencia del diálogo humanístico italiano del Quattrocento en primera instancia, a través de la intermediación continua de Italia, que propicia la recuperación de los modelos dialógicos clásicos, tanto el platónico-ciceroniano como el lucianesco, seguidos de otros dialoguistas muy influyentes, como los coloquios de Erasmo y *El Cortesano* de Castiglione (1528), traducidos al castellano durante el segundo tercio del siglo XVI.

[15] A la "recuperación" del diálogo durante el siglo XV se ha referido Ángel Gómez Moreno, *España y la Italia de los humanistas*, Madrid, Gredos, 1994, pp. 197-214, señalando la ruptura que supone: "Aunque el diálogo renacentista mantiene vínculos claros con las disputas y *altercationes* del Medioevo y su típica dualidad característica (…) este género hubo de romper, al menos en parte, con dicha tradición tanto en su forma como en sus contenidos" (p. 198), antes de citar el diálogo de Lucena, para cuya glosa, Jerónimo Miguel, ed. cit. (vol. I, p. cdxxxviii).

[16] "'Fablemos latino': *diálogo*, Latin Roots and Vernaculas Landscape in fifteenth and sixteenth century Castile", *Ibero-Romania*, 29 (1989), p. 61.

La "floración de diálogos" de la que hablaba Bataillon (en el capítulo XII, 9 de su *Erasmo y España*) no se produce inmediatamente después de 1500. Desde el último cuarto del siglo XV al primero de la siguiente centuria, existe un largo periodo previo de "mutación, fermento, anuncio —con algunos textos significativos y muy innovadores— de lo que florece de modo espectacular a partir de 1525-1530, de la mano, sobre todo, de nuevas corrientes llegadas de Italia y del poderoso y fértil influjo de Erasmo"[17]. En todo caso, la valoración de la herencia medieval del diálogo en la prosa castellana depende no sólo del conocimiento empírico, sino también de las diferentes posiciones teóricas adoptadas por los historiadores, a la hora de considerar su transformación genérica durante el siglo XVI. Porque la reflexión teórico-histórica sobre el género dialogado ha recibido diferentes respuestas de la crítica especializada, desde quienes siguen considerándolo todavía una modalidad genérica abierta que se confunde con otras modalidades literarias, como las colecciones de cuentos y la sátira menipea, hasta quienes, aun cuando aceptan la variedad de sus formas compositivas y su continuo hibridismo, subrayan la especificidad tanto de sus convenciones literarias como de su tradición genérica que, a través de la Patrística y de la Edad Media, se remonta hasta la Antigüedad grecolatina, mediante tres modelos (filosófico, retórico y satírico) asociados respectivamente a Platón, Cicerón y Luciano, entre otros dialoguistas cuya influencia puede manifestarse de acuerdo con la poética clasicista de la *imitatio*.

II. LA IMITACIÓN CLASICISTA

La imitación de los modelos literarios clásicos es fundamental en la escritura renacentista y contribuye de manera decisiva a la transformación del diálogo en prosa como género clasicista por excelencia dado el

[17] Ana Vian, "El diálogo en España en la época de Cisneros", en Joseph Pérez (ed.). *La hora de Cisneros*, Madrid, Universidad Complutense, 1995, p. 97. Durante el reinado de los Reyes Católicos, entre otros diálogos, se compone el anónimo *Libro de los pensamientos variables*, cuyo título propone Esther Gómez Sierra modificar en su excelente edición: *Diálogo entre el prudente rey y el sabio aldeano*, London, Deparment of Hispanic Studies/Queen Mary and Westfield College, 2000. Lo analiza como "una pieza más de propaganda a favor de los Reyes Católicos" Fernando Gómez Redondo: *Historia de la prosa de los Reyes Católicos*, vol. I, pp. 538-543, quien se refiere, además de a los diálogos de Alonso de Ortiz, al *Tratado de la inmortalidad del ánima* (1503) de Rodrigo Fernández de Santaella, uno de los escasos diálogos compuestos en castellano y editados entre 1500 y 1525 (vol. I, pp. 839-848 y 1082-1092).

prestigio de los modelos platónico-ciceroniano y lucianesco que justifica la publicación, bien entrado ya el siglo XVI, de las primeras poéticas monográficas sobre el diálogo a partir de Carlo Sigonio (*De dialogo liber*, 1562).[18] El lugar que ocupan los clásicos grecolatinos resulta imprescindible para comprender no sólo la teorización *a posteriori* sobre el diálogo, sino el cambio de la escritura dialógica después de 1530, cuando, no por casualidad, la teoría y la práctica clasicistas de la *imitatio* coinciden con la ascensión de las lengua vernáculas que, durante la transición del humanismo al Renacimiento, se imponen frente al latín y adquieren, a su vez, por imitación de los antiguos, un nuevo estatus, como explica Amedeo Quondam al resumir las tres bases sobre las que se sustenta el clasicismo: "il primato (…) degli Antichi, in ogni campo"; "tutto è già stato detto dagli Antichi, in ogni campo"; y "gli Antichi sono i modelli del nostro presente di Moderni".[19]

La teoría clasicista sirve para explicar el punto de partida de la transformación genérica del diálogo, más allá de su herencia medieval. Porque nos referimos a un salto cualitativo que percibimos, más que como una suma o mera sucesión de obras individuales, como un cambio de sistema, de acuerdo en parte con el enfoque histórico que propone Claudio Guillén al observar los "modelos del devenir literario y las formas muy específicas en que tales modelos combinan continuidad y cambio".[20] Integrado en el sistema literario clasicista, el género dialogado debe ser comprendido en relación al resto de géneros del siglo XVI perteneciente a la prosa de ficción, después de un proceso histórico de continuidades y

[18] Según señala Ana Vian, *Diálogos Españoles del Renacimiento*, p. cxxiii: "Las reflexiones sobre el género son tardías; no pueden separarse de las controversias sobre la *Poética* aristotélica (traducida por Valla al latín en 1498 por Bernardo Segni al italiano en 1549), que se habían desarrollado desde las décadas anteriores".

[19] *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, Il Mulino, 2010, p. 30. El concepto histórico de humanismo, aunque para la mayor parte de los especialistas es la causa principal que explica las innovaciones culturales del Renacimiento (Francisco Rico: *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza, 1993), no se identifica necesariamente con la época renacentista, donde se producen otro tipo de manifestaciones que, como argumenta Domingo Ynduráin: *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994, contradicen las propuestas humanistas.

[20] "Cambio literario y múltiples duraciones", *Teorías de la Historia literaria*, pp. 249-281 (p. 250); *crf.* José-Carlos Mainer: "El lugar de la historia de la literatura", *Historia, literatura, sociedad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 69-100, quien adopta, a partir de Guillén, la noción de "sistema literario" (*ibid.*, pp. 95-100).

discontinuidades. No hay por qué considerar que la autonomía del diálogo, al igual que ocurre con el conjunto de variedades genéricas asociadas a la prosa narrativa, se haya mantenido constante o uniforme a lo largo de la historia. Porque el "diálogo de corte clásico", como lo denomina Castro Díaz, es fruto durante el Renacimiento "de una simbiosis entre el diálogo clásico antiguo —en sus diversas manifestaciones, especialmente la ciceroniana, revitalizada por los autores italianos— y el coloquio erasmiano —que busca la intencionalidad satírica y la crítica social y religiosa, con raíces en Luciano de Samosata".[21]

La *imitatio* clasicista resulta clave no solo para el género dialogado renacentista, sino para el sistema literario del Renacimiento tan alejado de los postulados creativos posteriores al Romanticismo. En el discurso crítico actual sobre las complejas y, en ocasiones, contradictorias tramas de relaciones multiculturales, parece sintomático el olvido que se cierne sobre la tradición grecolatina ante la creciente valoración de la literatura árabe y hebrea de al-Andalus y Sefarad puesto que el giro teórico orientalista ha supuesto, en proporción inversa, desplazar hacia el margen a los modelos clasicistas[22]. El necesario y saludable comparatismo literario, sin embargo, no debería llevarnos a minusvalorar dentro del ancho "río de la literatura", por citar a Francisco Rodríguez Adrados, la caudalosa corriente que fluye a través de Grecia y Roma, como se percibe en los escritores cristianos occidentales después del Renacimiento: "La cristiandad en su conjunto fue la que, en el Renacimiento, optó por reivindicar principalmente sus raíces griegas y romanas —al fin y al cabo: occidentales—, olvidando lo que los universitarios del siglo XIII debían a la cultura judeo-árabe, una cultura que sirvió de puente con la Antigüedad greco-romana".[23] Resulta clave la *imitatio* clasicista incluso si tenemos en

[21] Introd. a su ed., *Coloquios o Diálogos*, p. 25, si bien matiza: "Pero en la primera mitad del siglo XVI □ junto a las emergentes formas clásicas□ todavía se hace patente la carga medieval en algunos autores".

[22] Fernando Cabo Aseguinolaza, "El Oriente en casa", *Historia de la literatura española, 9. El lugar de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 2012, pp. 249-332. El giro orientalista en el ámbito hispánico, a partir de la influente propuesta de Edward Said en su *Orientalismo*, vendría a revitalizar la vieja hipótesis de Américo Castro sobre la "realidad histórica" española desde la nueva perspectiva del comparatismo supranacional, en coincidencia con la deriva de la teoría literaria contemporánea centrada, como resume Terry Eagleton, *El acontecimiento de la literatura* (2012), trad. R. García Pérez, Barcelona, Península, 2013, p. 11, en un "cuarteto de preocupaciones: el poscolonialismo, la multiculturalidad, la sexualidad y los estudios culturales".

[23] Joseph Pérez, *Los judíos en España,* Madrid, Marcial Pons, 2005, p. 216. Cfr. Francisco Rodríguez Adrados, *El río de la literatura. De Sumeria y Homero a Shakespeare y Cervantes*, Barcelona, Ariel, 2013.

cuenta la advertencia de Domingo Ynduráin, al analizar la oposición de los románticos, sobre la debilidad de los modelos del clasicismo en la historia literaria española: "en cuya época de oro se ha roto y transgredido sin mayores problemas todas las leyes y límites de la normativa clásica; y se ha hecho en todos los géneros".[24]

Es lógico que la ruptura de la preceptiva clásica se haya producido con mayor intensidad en la prosa que en el verso, donde se manifiesta de manera evidente el legado de los géneros clasicistas básicos para la poesía española después de haber sido nacionalizados por Garcilaso (égloga, elegía, epístola y oda) a partir de 1530, coincidiendo con el proceso que se produce en Italia, según Quondam: "L'arco di tempo di questa discontinuità primaria si prolunga fino al 1530 circa, quando nasce il sistema della letteratura volgare moderna, delle lettere e delle arti, dell'etica e dell'estetica: cioè il classicismo".[25] Sin embargo, también existen géneros literarios en prosa, como el diálogo, que se integran en el mismo sistema clasicista derivado de prestigiosos modelos grecolatinos, aunque en la historiografía literaria española se haya sentido tradicionalmente más interesada por otras variedades de la prosa de ficción, como la llamada "novela picaresca" considerada desde sus orígenes semíticos y conversos, según el orientalismo del modelo de Américo Castro: "bien que con apoyos notables (…) como el de historiadores como Antonio Domínguez Ortiz o de figuras de la talla de Marcel Bataillon".[26]

La discontinuidad que introduce el clasicismo en el sistema literario de la época renacentista se soslaya, sin embargo, con la denominación

[24] *Del clasicismo al 98*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 128, quien añade: "Esta situación explica, a mi entender, por qué España aparece como un país romántico a los ojos de los contemporáneos, esto es no-clásico, irracional, apasionado, popular y tradicionalista". A los ojos de Curtius, por ejemplo, cuando afirma de manera exagerada (*Literatura europea y Edad Media latina* (1948), trad. A. Alatorre, México, FCE, 1955, vol. I, p. 376): "La literatura española presenta ante todo la peculiaridad de tener un romanticismo, pero no un clasicismo".

[25] *Forma del vivere*, p. 33. Del mismo, *cfr*: *El discurso cortesano*, ed. E. Torres, Madrid, Polifemo, 2013, en especial el último de los nueve trabajos recopilados: "Sobre el petrarquismo", pp. 381-458.

[26] F. Cabo, *op. cit.*, p. 296, quien califica de "factor social e ideológico de primer orden para entender la literatura española" la condición conversa de los escritores identificada con unos motivos recurrentes: "la defensa de la unidad cristiana, el elogio del mérito individual frente al linaje, la valoración de la interioridad y el menosprecio de la honra externa, las quejas contra el malsinismo, la denuncia de la mediocridad e ignorancia oficiales, y quizá también una vena antipopulista" (p. 297).

(habitual todavía en la historiografía desde el siglo XVIII) de "Siglo(s) de Oro" con su equivalente de "Edad de Oro", que tiene la ventaja de evitar los problemáticos adjetivos correspondientes a "Literatura clásica española", que aluden al decisivo momento en que la literatura y la lengua castellanas adquieren predomino sobre otras peninsulares (catalana, gallega) mediante un proceso de intercambio con otras literaturas europeas, especialmente la italiana, favorecido por el carácter internacional de la corte imperial carolina y reforzado por la expansión americana. Me refiero, claro está, a la literatura española desde una perspectiva filológica anterior a las connotaciones políticas que derivan del nacionalismo español decimonónico: "si atendemos a la institucionalización de una lengua común de todos los españoles ─el castellano identificado con el español─", como afirma el historiador Ricardo García Cárcel al situar el proceso de institucionalización de la lengua española y su literatura "en la primera mitad del siglo XVI".[27]

La institucionalización de una literatura como la española, al igual que ocurre con otras literaturas europeas, y más pronto en la italiana (Dante, Petrarca, Boccaccio), está ligada a los clásicos nacionales, con Garcilaso a la cabeza, que articulan el canon de de la poesía española, del mismo modo que ocurre con posterioridad en otras modalidades genéricas, como el denominado "teatro clásico español" (aunque la *comedia nueva* de Lope de Vega y sus seguidores sea menos clasicista por las novedades que introduce con respecto a la preceptiva aristotélica) o en la narrativa cervantina canonizada también por la historia literaria. El lugar central que ocupan los escritores clásicos de las diferentes literaturas europeas en lengua vernácula no responde, o no responde tan sólo, a la valoración subjetiva de los escritores, sino a la fijación en cada época del canon que articula su recorrido histórico, desde el periodo medieval a la ruptura romántica, ya que: "El mapa de los géneros literarios parece consolidarse

[27] "El concepto de España en los siglos XVI y XVII", en A. Morales, J.P. Fusi y A. de Blas (eds.), *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Barcelona, Fundación Ortega-Marañón/Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2013, p 96. Desde un punto de vista literario, añade Pedro Ruiz Pérez, *Historia de la literatura española, 3. El siglo de arte nuevo, 1598-1691*, Barcelona, Crítica, 2010, p. 10: "La idea de 'nación' germinada en el siglo anterior se plasmó, más que en la unidad del monarca, imperio y espada invocada por Hernando de Acuña en su soneto a Carlos V, en la agrupación en torno a una lengua, que pasó rápidamente del complejo de inferioridad a la conciencia de emulación y dominio, a través del cultivo de las letras, hasta colocarse a la cabeza de las europeas".

en Europa en el siglo XVI; los cánones se consolidan y sus fisonomías son modeladas por intensos debates teóricos".[28]

Por otra parte, la oposición de clásicos y románticos, además de ser un factor constituyente del devenir de las literaturas europeas, afecta a las diferentes interpretaciones que hacen unos y otros escritores del cambio literario:

> El arte clásico seguía un canon determinado, o apelaba a la mímesis de la naturaleza, a la que consideraba inmutable en sus aspectos esenciales, para que se la pudiese imitar de la manera más fiel posible. Según esto, el Renacimiento, por su parte, debía o bien proseguir una tradición crítica o bien obedecer a las leyes inmutables de la lógica. Sólo cuando la conservación de lo antiguo parece estar asegurada por la técnica y por la civilización, comienza el interés por lo nuevo, porque entonces empieza a parecer superfluo producir obras tautológicas o epigonales, que sólo repiten lo que ya está en el archivo desde hace mucho. Lo nuevo, por tanto, se convierte en una exigencia positiva ─en vez de representar n peligro─, en cuanto la identidad de la tradición está protegida por instituciones y medios y es accesible a todos, y no gracias a una hipotética constancia ideal de la verdad.[29]

El escritor clásico se sabe continuador de una serie de obras, no sólo como partícipe de la intertextualidad en la serie literaria, sino por basar su escritura en la imitación consciente y deliberada de modelos, como se observa en muchos de los diálogos renacentistas. La dialéctica continua entre lo viejo y lo nuevo contribuye al dinamismo de las diversas tradiciones literarias, siempre de acuerdo con la visión característica de cada periodo, ya que resultaría anacrónico interpretar a los escritores clásicos del Renacimiento (o del Barroco) de acuerdo con la mentalidad romántica que exalta la libertad creativa, el sentimentalismo y el

[28] Gian Mario Anselmi, "La codificación de los géneros literarios: un problemático campo de tensiones", en G.M. Anselmi (ed.), *Mapas de las literaturas europeas mediterráneas*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 441.

[29] Boris Groys, *Sobre lo nuevo*, trad. M. Fontán, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 31-32. Como afirma Pedro Ruiz Pérez, *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*, Madrid, Castalia, 2003, p. 34: "De la codificación y regularización de las obras procede el sentido y la vigencia de la tradición, que hace de la poética clasicista un sistema que puede ser transmitido y reiterado".

nacionalismo, entre otros rasgos que, aunque se detectan con anterioridad al siglo XIX, lo hacen de manera diferente.

Para analizar el sistema literario clasicista, que en castellano aparece desde finales del siglo XVI formulado en tres diálogos, a partir fundamentalmente de la preceptiva aristotélica en la *Filosofía antigua poética* (1596) de López Pinciano, de la tradición platónica en el *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo y de las consideraciones aristotélico-horacianas en las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco de Cascales, resulta básica la consideración de los géneros desde un punto de vista histórico-literario.[30] Después de disertar sobre la felicidad humana, los tres interlocutores del Pinciano hacen derivar de la *imitatio* su definición de la poesía (literatura), dentro de la cual se incluyen los "diálogos o coloquios en que Platón escribió su doctrina" (mencionados en la tercera de las trece epístolas en que se subdivide la *Filosofía antigua poética*), según el conocido pasaje de la *Poética* (1447b) en que Aristóteles menciona los diálogos socráticos como ejemplo de imitación en prosa.[31]

La inclusión en la poética clasicista del género dialogado en prosa, autorizado por la tradición platónica y sobre el cual se habían publicado ya algunos tratados monográficos como el de Sigonio, no impide que el Pinciano atienda principalmente a las grandes variedades genéricas escritas en verso (épica, trágica y cómica), como ocurría ya en la *Poética* aristotélica, entre las cuales se incluye tan sólo ocasionalmente el diálogo, cuando menciona de pasada en la epístola cuarta los "diálogos, tragedias y comedias" a propósito del modo dramático de expresión en el que los poetas (escritores) imitan de manera directa el habla de los personajes, que corresponde al modo "activo" según la explicación del Pinciano: "el qual siempre tiene perfección de ánima y imitación, mas no siempre de metro; porque ay unos poemas activos que andan acompañados con el número contino, como las tragedias; otros nunca le tienen, como los diálogos" (vol. I, p. 281).

[30] Los estudios de A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, vol. I, Barcelona, Planeta, 1977; vol. II, Málaga, Universidad de Murcia, 1980; e *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1979, han articulado en el ámbito hispánico las principales líneas en la recepción de la poética clasicista, en un primer momento a partir de Horacio y los retóricos, con posterioridad tras la consolidación de la *Poética* de Aristóteles.

[31] *Philosophía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, vol. I, pp. 200-201, edición por la que cito de aquí en adelante, sin más que indicar entre paréntesis el número de página y del volumen correspondiente.

La epístola octava está dedicada a la tragedia, como género principal junto con la épica, a la que dedica la undécima, después de la comedia (novena) y la "ditirámbica" o "lírica" (décima), por lo que división está próxima a los tres grandes géneros naturales, anticipada en el ámbito hispánico por Cascales.[32] Es sintomática la ausencia de alusiones específicas al diálogo al margen del principio aristotélico de la imitación en prosa, ya que cuando se menciona el género del diálogo o coloquio, como hace Carvallo en su *Cisne de Apolo* ("De la tragedia, coloquios y diálogos"; III, 6), es asimilado al diálogo teatral:

> El *coloquio* especie es de comedia, pero no tiene más de hasta seis personas que disputan y hablan sobre alguna cosa, que al fin no es más de un acto, porque jamás el teatro se deja solo, que al fin no es más que una conversación, y así se llama *coloquio*, que es por hablar algunos entre sí. También es exegemático estilo el *diálogo*, que es plática de dos, o a lo sumo tres. En este estilo escribe el Orador su libro *De amicitia*, porque habiendo de tratar cómo ciertos amigos se habían ajuntado a tratar della, por evitar el 'díjele' y 'díjome' lo reduce a diálogo, como él propio confiesa.[33]

La confusión de Carvallo entre el diálogo ciceroniano (*De amicitia*) y el subgénero teatral del coloquio o diálogo se explica por el hecho de no haber sabido diferenciar la forma dialogada, utilizada en el teatro, del género dialogado que se caracteriza por unas determinadas convenciones tanto temáticas como formales, además de hacer uso de la forma dialogada. La marcada predilección de las poéticas clasicistas (Pinciano, Cascales, Carvallo) por teorizar sobre los géneros literarios en verso, más allá del principio aristotélico de la mímesis en prosa, dificultó la correcta consideración genérica del diálogo en mayor medida que su naturaleza fronteriza, ya que no existía en la época una separación entre literatura doctrinal y ficción literaria tan acentuada como la que se produjo con posterioridad al Romanticismo.

La escritura dialógica, en cambio, encontró durante el Renacimiento una serie de modelos prestigiosos que habrían de servir para nacionalizar en la literatura española diversas tradiciones clasicistas: desde el controvertido y polémico Luciano, asociado en la época al erasmismo, en el *Diálogo de Mercurio y Carón* (c. 1529) del secretario imperial Alfonso

[32] A partir de S. Minturno, según ha puesto de relieve García Berrio, *Introducción a la poética clasicista*, pp. 20-21 y 84-85.

[33] *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Ed. Reichenberger, 1997, p. 20.

de Valdés o, ya mediada la centuria, en *El Crotalón* (c. 1556), hasta el modelo ciceroniano del mencionado *Diálogo de la dignidad del hombre* y de otros diálogos contemporáneos, como la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539) de Cristóbal de Villalón, autor también de *El Scholástico*, donde se atestigua de nuevo cómo la *imitatio* permite armonizar la presencia de los modelos grecolatinos con los italianos, en este caso, representados sobre todo por *Il Cortegiano* de Castiglione, con el que "guarda algunas estrechas semejanzas".[34] Los diálogos redactados en lengua española articulan una corriente heredera del clasicismo que contribuye a la revitalización del género dialogado, en coincidencia con el éxito de las traducciones erasmianas de los *Coloquios familiares* desde la del *Mempsigamos* (1527), hasta constituir el canon dialógico que va desde los hermanos Valdés a fray Luis de León, o desde Pérez de Oliva, Villalón y Pedro Luján hasta fray Juan de Pineda.[35] La pobreza de la teoría literaria y su anacronismo contrastan con la proliferación de diálogos en vulgar que contribuyen a definir la tradición clásica del género, desde la década de los treinta, cuando se produce también la nacionalización más o menos temprana de otros géneros clásicos en la poesía renacentista garcilasiana, cuya formación canónica presenta elementos comunes con diálogos como *El Cortesano,* traducido por Boscán a instancias de Garcilaso. También Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua* (c. 1535), señala la distancia con la literatura castellana anterior; y, de otra manera, Cristóbal de Villalón, en su *Ingeniosa comparación* (1539), cuando reivindica la importancia del paradigma clasicista derivado de la oposición entre antiguos y modernos.

III. ANTIGUOS Y MODERNOS

Se produce la nacionalización del género dialogado por el creciente valor que asumen frente al latín las lenguas vernáculas en cuanto lenguas

[34] Ana Vian, "*El Scholástico* de Cristóbal de Villalón: un manifiesto por el humanismo en la hora de los especialistas", *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXII (2002), p. 310. Cfr. Jorge Ledo, "La cultura clásica en la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539. La composición y las fuentes", *Boletín Hispánico Helvético*, 22 (2013), pp. 79-129.

[35] Son los dialoguistas seleccionados en el canon por Jorge García López, Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón, *op. cit.,* pp. 200-232, junto con los anónimos autores de *El Crotalón, El diálogo de las transformaciones* y el *Viaje de Turquía.* Sobre las traducciones de los coloquios erasmista, sigue siendo básico el estudio de Marcel Bataillon, *Erasmo y España* (1937), trad. A. Alatorre, México, FCE, 1966², pp. 286-309.

de cultura asociadas a un proceso de exaltación que "se hacía en función de la mayor o menor proximidad de la propia patria al desiderátum de la cultura clásica".[36] Porque la "voluntad literaria de escribir en una lengua vulgar", como afirma Domingo Ynduráin: "Es un aspecto de la renovación renacentista que no contradice, minusvalora ni suplanta el componente clasicista de la literatura del Siglo de Oro, sino que lo complementa".[37]

La admiración por los clásicos antiguos no tiene por qué estar reñida, como ocurre en *El Scholástico*, con la necesidad de expresarse en lengua castellana o española, según explica el mismo Villalón en el prólogo a la primera redacción de su diálogo, justificando el uso de la lengua vernácula antes de rechazar la acusación de haber copiado o imitado servilmente a Castiglione y después de haber mencionado una serie de escritores de la Antigüedad grecolatina, entre los cuales cita a Platón, Cicerón y Luciano, a los que sí reconoce imitar:

> No es escripta la presente obra en latín, sino en nuestra castellana lengua, porque más fácilmente dize el hombre lo que quiere en su propia lengua que en la peregrina, y porque mi intenção fue hazer cosa que todos pudiesen gozar, y como en estremo yo desease agradar a todos, quise que fuese en vulgar estilo, porque entendida de todos, a todos igualmente deleite y dé gusto y sabor. Aliende que la lengua que Dios y naturaleza nos ha dado que no nos debe ser menos apacible ni menos estimada que la latina, griega y hebrea, a las quales creo no fuese nuestra lengua algo inferior si nosotros la ensalçásemos y guardásemos y puliésemos con aquella elegancia y ornamento que los griegos y los otros hazen la suya.[38]

El clasicismo del género dialogado no presupone la imitación arqueológica de los modelos grecolatinos, por lo que la primacía de los antiguos a la que se refería Quondam debe entenderse en el sentido de

[36] Mainer, cap. cit., p. 73.
[37] "La invención de una lengua clásica (Literatura vulgar y Renacimiento en España)" (1982), en C. Baranda *et al.* (eds.). *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 85. Afirma también: "No cabe duda (…) de que una gran parte de las obras renacentistas remite a, o utiliza directamente, textos clásicos, de manera que sin esta perspectiva resulta de todo punto imposible comprender dichas obras" (*ibid.*, p. 84).
[38] *El Scholástico*, ed. J. M. Martínez Torrejón, Barcelona, Crítica, 1997, p. 342.

inspiración o superación, entre otras razones, por la imperiosa necesidad que existe de actualizar y de adaptar los clásicos al cristianismo, lo que explica las cautelas de Villalón. Claro que la preferencia por la lengua castellana en relación a otras lenguas peninsulares deriva también de un proceso histórico cuyos orígenes se podrían remontar hasta mediados del siglo XIII (en la obra de Alfonso X) que culmina con su victoria sobre el latín, ya que durante el siglo XVI acaba convirtiéndose en la lengua española por excelencia, tanto por su expansión internacional como por el clasicismo que favorece la "nacionalización de los géneros literarios", característica de la literatura renacentista como proponía Avalle-Arce al mencionar la égloga virgiliana, la tragedia clásica o la epístola horaciana, propuesta que se podría hacer extensiva al diálogo.[39]

Aunque los clásicos grecolatinos, cuya presencia no oculta Villalón en *El Scholástico* (antes al contrario, la exhibe mediante continuas citas y alusiones) constituyen el punto de referencia inevitable en la argumentación dialógica, su indiscutible *auctoritas* se asocia también a la novedad, característica del enfrentamiento entre antiguos y modernos, que aparece desde el mismo título del único diálogo de Villalón publicado en la época: *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (Valladolid, Nicolás Tierry, 1539), donde anticipa en cierto modo la polémica conocida en la Francia de Luis XIV como *Querelle des anciens et des modernes*, si bien el tópico enfrentamiento resulta consustancial tanto a la erudición literaria, como a la idea de progreso que se manifiesta con especial intensidad desde la época renacentista, de acuerdo con la hipótesis de José Antonio Maravall.[40] Por boca del interlocutor Guillermo, defensor de los modernos frente al discurso de

[39] "Aproximaciones al Renacimiento literario español", *Dintorno de una época dorada*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1978, pp. 35. Como apunta Domingo Ynduráin, *El fin del humanismo tradicional*, ed. J. Gómez, Huelva, Universidad de Huelva, 2014 (III, 7): "Ya en el siglo XV, el triunfo de las lenguas vulgares, a las que todavía no me atrevo, no sé por qué, a la llamar nacionales, es evidente. Y esto a pesar (o gracias a) del también evidente desarrollo de la lengua y estudios clásicos, el aumento de obras escritas en latín y griego. Pero es que estas obras vierten sobre las vulgares".

[40] *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea del progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1986², p. 594, quien destaca la importancia de la *Ingeniosa comparación* porque "acaba por dar a nuestro Renacimiento su específico carácter frente al humanismo de tipo meramente arqueologizante", si bien ha pasado desapercibida, fuera del hispanismo, cuando Marc Fumaroli, *Las abejas y las arañas. La querella de los antiguos y modernos* (2005), trad. C. Martínez, Barcelona, Acantilado, 2008, estudia los antecedentes, sobre todo italianos, de la *querelle*, que culmina en el poema de Charles Perrault, *El siglo de Luis el Grande* (1687), como defensor ultramontano de los modernos en contra de Boileau y otros apologistas de los antiguos.

Alberto en elogio de los antiguos, exalta Villalón el progreso del que gozan los "hombres de agora" (p. 364), en la época del emperador Carlos V, bajo cuyo poderío militar se desarrolla la expansión de las artes tanto liberales como mecánicas, entre las cuales había incluido Alberto la arquitectura, pintura, "estatuaria" (escultura) y la música. Sin embargo, comparto con Ana Vian la precaución sobre el sentido final de la argumentación *in utramque partem* del diálogo, de acuerdo con el modelo ciceroniano, porque, si bien Guillermo interviene en segundo lugar, ello "no necesariamente otorga la victoria argumentativa".[41]

No sólo queda pendiente el veredicto final sobre el debate, como le propone para finalizar Jerónimo a Gaspar: "vos, señor, daréis la sentencia cuando os placerá, porque es ya la hora de cenar" (p. 398), sino que el discurso modernista de Guillermo implica, más que un rechazo o ataque directo a la Antigüedad grecolatina como luego ocurrirá en la *querelle*, una sana rivalidad y emulación positiva cercana al planteamiento de Tassoni en el libro X de sus *Pensieri* (1620), cuyo *parangone* de antiguos y modernos es "un campeonato amistoso" que sirve para enlazar, saltando el periodo medieval, el ciclo histórico de los clásicos con el presente[42]. En la competencia que plantea Villalón, la victoria de uno u otro bando queda relativizada desde el momento en que Alberto y Guillermo, en sus respectivos discursos, comparten un mismo ideal de elocuencia asociado a los antiguos, así como la premisa sobre la "corrupta pestilencia por las buenas letras" porque existe en "los hombres desta presente edad un común aborrecimiento dellas" (pp. 34-35).

Una preocupación similar, derivada del *Antibarbarum liber*, se manifiesta en *El Scholástico* por la decadencia de la educación humanista y de los estudios clásicos, sobre cuyas causas debaten también los interlocutores de la *Ingeniosa comparación*. Resulta igualmente sintomático que, al comparar los logros culturales de los antiguos y modernos, si bien Alberto menciona entre los modelos de filósofos y

[41] Ana Vian, introd. a su ed., *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, en *Diálogos españoles del Renacimiento*, p. 324, edición por la que cito el diálogo de Villalón, sobre el cual, de nuevo, A. Vian. "Hacia un perfil biográfico y literario del humanista Cristóbal de Villalón: Reexamen crítico", *Boletín de la Real Academia Española*, XCIII (2013), pp. 583-629.

[42] Como explica Fumaroli, *op. cit.*, p. 82: "Se trata de un campeonato amistoso entre dos equipos humanos que han tomado sucesivamente el relevo tras la noche de mil años que comenzó con la caída del Imperio romano de Occidente y terminó con el Renacimiento italiano", a propósito del libro X de los *Pensieri* del italiano Alessandro Tassoni (1565-1635), sobre la cual, según precisa Ana Vian (introd. a su ed. cit., p. 328), se ha postulado la influencia directa de la *Ingeniosa comparación.*

literatos de la Antigüedad grecolatina desde Platón hasta Séneca, desde Homero a Virgilio, Cicerón y Horacio (p. 338), en su turno de réplica, Guillermo únicamente cita a Torres Naharro y a Juan del Encina por su excelencia en "las invenciones de versos, tragedias y comedias" (p. 300), en claro contraste con la abundancia moderna de pintores, desde Rafael, Miguel Ángel y Durero hasta el español Alonso Berruguete; o de escultores y músicos, entre los cuales sobresale la mención de Diego Siloé y Luis Milán. Parece haber un consenso tácito en que el progreso con respecto a la Antigüedad se ha producido en otros ámbitos del saber diferentes a la literatura, que brilla por su casi total ausencia en contraste con el avance en otras artes, ciencias y técnicas, por no hablar de la abrumadora superioridad militar de los modernos ya que: "los caballeros de agora exceden a los antiguos sin comparación" (p. 395), según afirma Guillermo antes de exaltar la conquista de La Goleta (1535) en Túnez, el cerco de Viena (1532) y la batalla de Pavía (1525), como reivindicación proto-nacionalista de las victorias imperiales.

Además de publicar medio siglo después de Nebrija una *Gramática castellana* (Amberes, 1558) con la que pretendía dignificar Villalón la lengua vulgar, en relación a las lenguas griega y latina, un mismo sentimiento patriótico le lleva tanto en la *Ingeniosa comparación* como en *El Scholástico* a la necesidad de restaurar la cultura en lengua vernácula, teniendo presente la divulgación de los *studia humanitatis*. La contienda del latín con el vulgar no deja de ser otra manifestación de la polémica entre antiguos y modernos, que se resuelve favorablemente a la postura de estos últimos, dando origen primero en Italia a la *questione della lingua* en la que se discute si la norma lingüística debe provenir de la toscana o florentina de manera exclusiva, como aparece en las *Prose della volgar lingua* (1525) del veneciano Pìetro Bembo, quien ejemplifica su clasicismo vulgar recurriendo al magisterio literario y lingüístico de Dante, Petrarca y Boccaccio.

El problema de la lengua tiene su reflejo en la trayectoria del diálogo a lo largo del siglo XVI, especialmente desde la década de los treinta, cuando los dialoguistas optan mayoritariamente por la lengua vulgar, a partir del mismo *Tratado de la inmortalidad del ánima* (1503) de Fernández de Santaella que inaugura la centuria, a la hora de expresar toda clase de temas: filosóficos, literarios, científicos, políticos, etc., sin olvidar la tradición erasmista del coloquio familiar que, si bien culmina a mediados del siglo XVI en el anónimo *Viaje de Turquía* y en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Arte de Otálora, manifiesta una mayor proximidad al habla cotidiana y una gran variedad de registros expresivos, siempre en función del decoro retórico exigido a los

interlocutores dentro del género dialogado: "Los autores no proponen tanto la imitación del 'habla' de una persona real, sino más bien de la 'lengua', esa lengua sectorial que cada género –y particularmente la comedia– ya había seleccionado para cada categoría de personajes".[43]

Bajo influjo del clasicismo vulgar bembiano, redacta Juan de Valdés hacia 1535, durante su exilio en Nápoles, el *Diálogo de la lengua*, donde rechaza o critica la literatura española de su época, por su corrupción y anarquía lingüística, hasta el punto de afirmar: "la lengua castellana nunca ha tenido quien escriba en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester para que hombre quiriendo o dar cuenta de lo que scribe diferente de los otros, o reformar los abusos que ay oy en ella, se pudiesse aprovechar de su autoridad" (p. 157).[44] El continuo cambio lingüístico y la dificultad para fijar una norma estándar explican las reticencias que manifiesta a la hora de proponer modelos literarios el propio Valdés, quien interviene como interlocutor principal de la conversación con los italianos Marcio y Coriolano, acompañados de un soldado español.

Menos atención presta Valdés a la poesía y el teatro escritos en verso, donde destaca la presencia de Juan de Mena, Torres Naharro y Encina, no sin formular críticas a su estilo bien por la oscuridad del *Laberinto de Fortuna*, o bien por no guardar "el decoro de las personas" (p. 247) en las comedias de la *Propalladia*, aunque pondera la comedia *Plácida y Vitoriano* de Encina y las *Coplas* de Manrique a la muerte de su padre, "assí por la sentencia como por el estilo" (p. 247). Más detenido es su escrutinio de las obras en prosa, originales y traducidas. Aunque afirma que prefiere leer directamente en latín o en italiano, menciona elogiosamente traducciones de Boecio y del *Enquiridión* de Erasmo, además del *Cortesano* traducido por Boscán, cuya publicación de 1534 viene precedida de una carta del mismo Garcilaso donde se queja también

[43] Ana Vian, "'Graçia y dulçura de la buena conversación de los hombres': Opiniones y voluntad de estilo de los defensores hispánicos del *volgare* en diálogo (siglos XV a XVIII)", en F. Bautista y J. Gamba (eds.), *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, S. Millán de la Cogolla, SEMYR/ciLengua, 2010, p. 834.

[44] Juan de Valdés, *Obras completas, I*, ed. Ángel Alcalá, Madrid, Biblioteca Castro, 1997, por donde cito el *Diálogo de la lengua*, sin más que indicar entre paréntesis el número de página. En *Prosas de la lengua vulgar*, ed. bilingüe Oriol Miró, Madrid, Cátedra, 2011, plantea Bembo, por boca de Giuliano de Médicis (I, 14), la necesidad de los modelos literarios en romance: "non si può dire che sia veramente lingua alcuna favella che non ha scrittore", por lo que se acepta la superioridad del modelo toscano de Dante, Petrarca y Boccaccio.

significativamente de la escasez de modelos literarios en castellano: "porque yo no sé qué desventura ha sido siempre la nuestra, que apenas ha nadie escrito en nuestra lengua sino lo que se pudiera muy bien escusar".[45]

Censura asimismo Valdés los libros de caballerías y el *Amadís de Gaula*, no sólo por ser "mentirosíssimos", sino por su estilo (pp. 252-253 y 159). Resulta llamativa la sensibilidad literaria valdesiana, aunque las reglas gramaticales del castellano derivan de la lengua hablada y del uso: "Porque he aprendido la lengua latina por arte y libros, y la castellana por uso, de manera que de la latina podría dar cuenta por el arte y por los libros en que la aprendí, y de la castellana no, sino por el uso común del hablar" (p. 156). De acuerdo con las ideas lingüísticas de su época, la dificultad para regular la gramática castellana se justifica por ser una lengua viva en continua evolución, a diferencia del latín que, como lengua muerta, tiene unas reglas inmutables y un canon literario.[46]

La misma elección del género responde sin duda a la dificultad de sistematización gramatical que siente Valdés, ya que el diálogo permite desarrollar una argumentación menos rígida que la del tratado, al depender tanto de la mímesis conversacional como de la caracterización dialógica, en este caso, de las opiniones particulares del interlocutor autobiográfico Valdés, quien les comenta a sus amigos: "Diréos no lo que sé de cierta ciencia, porque no sé nada desta manera, sino lo que por conjeturas alcanço y lo que saco por discreción; por tanto me contento que vosotros a lo que dixere deis el crédito que quiséredes" (p. 169). Por último, la incomodidad de Valdés ante la ausencia de modelos literarios y lingüísticos responde a la discontinuidad que introduce en las literaturas europeas el sistema clasicista en relación al tópico de los antiguos y modernos, lo que se traduce también en la *questione della lingua* y en el enfrentamiento entre el latín y el vulgar. En relación al lugar central que

[45] *El Cortesano*, trad. J. Boscán, ed. M. Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994, p. 74. Como afirma Miguel Ángel Pérez Priego: "Estimaciones literarias de Juan de Valdés", en M.A. Pérez Priego (ed.), *Los Valdés. Pensamiento y literatura. Actas del Seminario celebrado en Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo, del 2 al 4 de diciembre de 1991*, Cuenca, Instituto Juan de Valdés/Ayuntamiento de Cuenca, 1997, p 135: "El propio Juan de Valdés, que no descubre en la lengua castellana los modelos que Bembo en la toscana, defiende como norma ideal la de la lengua hablada ('escribo como hablo'), cuyas formas más puras creía encontrar precisamente en los refranes".

[46] Marc Fumaroli, *La República de las Letras*, trad. J.R. Monreal, Barcelona, Acantilado, 2013, p. 30: "Lengua gramatical, el latín obedece a unas reglas universales y es relativamente estable. La lengua vulgar, hecha de idiomas locales, fluctuantes, desprovistos de gramática, tiene un estatuto ontológico inferior. La *República literaria*, heredera de esta doctrina medieval, tiene una vocación universal en la medida en que su lengua es el latín".

ocupa el diálogo en prosa dentro del clasicismo, existe una serie de cuestiones sobre el paso de la forma dialogada al género estrechamente relacionada con la expansión de las lenguas vernáculas. La institucionalización de la lengua española está ligada también a la aparición de los primeros clásicos nacionales (o vulgares) que, tras Garcilaso de la Vega en la poesía, van surgiendo a lo largo del siglo XVI en los restantes géneros literarios.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Anselmi, Gian Mario (2002): "La codificación de los géneros literarios: un problemático campo de tensiones", en G.M. Anselmi (ed.). *Mapas de las literaturas europeas mediterráneas*, Barcelona, Crítica, pp. 441-451.

Avalle-Arce, Juan Bautista (1978): "Aproximaciones al Renacimiento literario español", *Dintorno de una época dorada*, Madrid, José Porrúa Turanzas, pp. 1-56.

Bataillon, Marcel (1966[2]): *Erasmo y España* [1937], trad. A. Alatorre, México, FCE.

Baranda, Consolación (2001): "Marcas de interlocución en el *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva", *Criticón*, 81-82, pp. 106-138.

Bembo, Pietro (2011): *Prosas de la lengua vulgar*, ed. bilingüe Oriol Miró, Madrid, Cátedra.

Briesemeister, Dietrich (2005): "La trayectoria de los tratados antijudíos en España desde la Edad Media hasta la primera mitad del siglo XVI", en Ch. Couderc y B. Pellistrandi (eds.). *"Por discreto y por amigo"*, *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 487-499.

Cabo Aseguinolaza, Fernando (2012): *Historia de la literatura española, 9. El lugar de la literatura española*, Barcelona, Crítica.

Cardelle de Hartmann, Carmen (2001): "Diálogo literario y polémica religiosa en la Edad Media (900-1400)", en A. Alberte y C. Macías (eds.). *Actas del Congreso Internacional Cristianismo y Tradición latina (Málaga, 25 al 28 de abril de 2000)*, Madrid, Laberinto, pp. 103-123.

Carvallo, Luis Alfonso de (1997): *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Ed. Reichenberger.

Castiglione, Baldasarre (1994): *El Cortesano*, trad. J. Boscán, ed. M. Pozzi, Madrid, Cátedra.

Castro Díaz, Antonio (1991): "Prosa y pensamiento", en Francisco Rico ed.). *Historia y Crítica de la Literatura Española 2/1*, Barcelona, Crítica, pp.

--- (2004): Introducción, en Pedro Mejía, *Diálogos o Coloquios*, Madrid, Cátedra, pp.

Curtius, Ernst Robert (1955): *Literatura europea y Edad Media latina* [1948], trad. A. Alatorre, México, FCE, 1955, 2 vols.

DuPlessis, Robert S. (2001): *Transiciones al capitalismo en Europa durante la Edad Moderna* [1997], trad, I. Moll, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

Eagleton, Terry (2013): *El acontecimiento de la literatura* [2012], trad. R. García Pérez, Barcelona, Península.

Fumaroli, Marc (2008): *Las abejas y las arañas. La querella de los antiguos y modernos* [2005], trad. C. Martínez, Barcelona, Acantilado.

--- (2013): *La República de las Letras*, trad. J.R. Monreal, Barcelona, Acantilado.

García Berrio, Antonio (1979): *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta.

--- (1979-1980): *Formación de la teoría literaria moderna*, vol. I, Barcelona, Planeta; vol. II, Málaga, Universidad de Murcia.

García Cárcel, Ricardo (2013): "El concepto de España en los siglos XVI y XVII", en A. Morales, J.P. Fusi y A. de Blas (eds.). *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Fundación Ortega-Marañón/Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 95-128.

García López, Jorge, Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón (2013): *Historia de la literatura española, 2. La conquista del clasicismo, 1500-1598*, Barcelona, Crítica, 2013.

Gómez, Jesús (1988): *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra.

--- (1988): "El diálogo *contra iudaeos* de Vives y su tradición medieval", *Criticón*, 41, pp. 67-86.

--- (2000): *El diálogo renacentista*, Madrid, Laberinto.

--- (2010): "La variedad del paradigma cortesano en el diálogo renacentista", *Librosdelacorte.es*, 2, pp. 4-8.

Gómez Moreno, Ángel (1994): *España y la Italia de los humanistas*, Madrid, Gredos.

Gómez Redondo, Fernando (1998-2007): *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid, Cátedra, 4 vols.

--- (2012): *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: El umbral del Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 2 vols.

Gómez Sierra, Esther (2000): *Diálogo entre el prudente rey y el sabio aldeano*, London, Deparment of Hispanic Studies/Queen Mary and Westfield College.

--- (2008): "Sobre la construcción de la *humanitas*: el Marqués de Santillana, personaje literario", en Ana Vian y Consolación

Baranda (eds.). *Letras humanas y conflictos del saber. La filología como instrumento a través de las edades*, Madrid, IUMP/UCM, pp. 97-105.

Groys, Boris (2005): *Sobre lo nuevo*, trad. M. Fontán, Valencia, Pre-Textos.

Guillén, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.

--- (1989): *Teorías de la Historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe.

Huerta Calvo, Javier, y Antonio García Berrio (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.

Layna Ranz, Francisco (1995): "La disputa burlesca. Origen y trayectoria", *Criticón*, 64, pp. 7-160.

Ledo, Jorge (2009): "Estudios sobre el diálogo renacentista desde una perspectiva europea (1898-2005). I", *Revista de Literatura*, LXXI, pp. 407-428.

--- (2013): "La cultura clásica en la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539). La composición y las fuentes", *Boletín Hispánico Helvético*, 22, pp. 79-129.

López Pinciano, Alonso (1973): *Philosophía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 3 vols.

Mainer, José-Carlos (2000): *Historia, literatura, sociedad*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Maravall, José Antonio (1986[3]): *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea del progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, Alianza.

Miguel Briongos, Jerónimo (2012): De vita felici *o* Diálogo sobre la vida feliz *de Juan de Lucena: Edición crítica,* Tesis presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona, 2 vols. <ddb.uab.cat/pub/tesis>

Pérez Priego Miguel Ángel (1997): "Estimaciones literarias de Juan de Valdés", en M.A. Pérez Priego (ed.). *Los Valdés. Pensamiento y literatura. Actas del Seminario celebrado en Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo, del 2 al 4 de diciembre de 1991*, Cuenca, Instituto Juan de Valdés/Ayuntamiento de Cuenca, pp. 135-152.

Pérez, Joseph (2005): *Los judíos en España,* Madrid, Marcial Pons.

Périgort, Béatrice (2005): *Dialectique et littérature: Les avatars de la dispute entre Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Honoré Champion.

Quondam, Amedeo (2010): *Forma del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, Il Mulino.

--- (2013): *El discurso cortesano*, ed. Eduardo Torres, Madrid, Polifemo.

Rico, Francisco (1993). *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Cátedra.
Rodríguez Adrados, Francisco (2013): *El río de la literatura. De Sumeria y Homero a Shakespeare y Cervantes*, Barcelona, Ariel.
Rodríguez Pequeño, Francisco Javier (1995): *Ficción y géneros literarios (Los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
Ruiz Pérez, Pedro (2003): *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*, Madrid, Castalia.
--- (2010): *Historia de la literatura española, 3. El siglo de arte nuevo, 1598-1691*, Barcelona, Crítica.

Schwartz, Lia (1992): "El diálogo en la cultura áurea: de los textos al género", *Ínsula*, 542, pp. 1 y 27-28.
Valdés, Juan de (1997): *Obras completas, I*, ed. Ángel Alcalá, Madrid, Biblioteca Castro.
Vega, María José (2009): "Aurelio o el epicureísmo: Una lectura crítica del *Diálogo de la dignidad del hombre* de Hernán Pérez de Oliva en su contexto europeo", *Studia Aurea*, 2, pp. 106-138.
Vian, Ana (1992): "El diálogo como género literario argumentativo: Imitación poética e imitación dialógica", *Ínsula*, 542, pp. 7-10.
--- (1995): "El diálogo en España en la época de Cisneros", en Joseph Pérez (ed.). *La hora de Cisneros*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 97-107.
--- (2002): "*El Scholástico* de Cristóbal de Villalón: un manifiesto por el humanismo en la hora de los especialistas", *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXII, pp. 309-351.
--- (2005): "El diálogo lucianesco en el Renacimiento español. Su aportación a la literatura y el pensamiento modernos", en Roger Friedlein (ed.). *El diálogo renacentista en la Península Ibérica*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 51-95.
--- (2010): "'Graçia y dulçura de la buena conversación de los hombres': Opiniones y voluntad de estilo de los defensores hispánicos del *volgare* en diálogo (siglos XV a XVIII)", en F. Bautista y J. Gamba (eds.). *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, S. Millán de la Cogolla, SEMYR/ciLengua, pp. 803-840.
--- (2010): Introducción: *Diálogos españoles del Renacimiento*, Toledo, Almuzara (Biblioteca de Literatura Universal), pp. xiii-cccii.

--- (2013): "Hacia un perfil biográfico y literario del humanista Cristóbal de Villalón: Reexamen crítico", *Boletín de la Real Academia Española*, XCIII, pp. 583-629.
Villalón, Cristóbal de (1997): *El Scholástico*, ed. J.M. Martínez Torrejón, Barcelona, Crítica.
--- (2010): *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, en A. Vian (ed.), *Diálogos españoles del Renacimiento*, Toledo, Almuzara (Biblioteca de Literatura Universal), pp. 311-399.
Ynduráin, Domingo (1994): *Humanismo y Renacimiento en Espa*ña, Madrid, Cátedra.
--- (2000): *Del clasicismo al 98*, Madrid, Biblioteca Nueva.
--- (2006): "La invención de una lengua clásica (Literatura vulgar y Renacimiento en España)" [1982], en Consolación Baranda, María Luisa Cerrón, Inés Fernández-Ordóñez, Jesús Gómez y Ana Vian (eds.). *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*, eds, Madrid, Cátedra, pp. 81-106.
--- (2014): *El fin del humanismo tradicional*, ed. Jesús Gómez, Huelva, Universidad de Huelva.
Zappala, Michael O. (1989): "'Fablemos latino': *diálogo*, Latin Roots and Vernaculas Landscape in fifteenth and sixteenth century Castile", *Ibero-Romania*, 29, pp. 43-64.
--- (1990): *Lucian of Samosata in the two Hesperias*, Potomac-Maryland, Scripta Humanistica.

AUTORES GERMANO-PARLANTES EN EL *INDEX EXPURGATORIUS LIBRORUM* (1571) DE BENITO ARIAS MONTANO[1]

MÓNICA RODRÍGUEZ GIJÓN
Universidad de Huelva

El *Index librorum prohibitorum* surgió en el siglo XVI en el seno de la Iglesia católica como una de las medidas para combatir la propagación de las ideas erasmistas y protestantes, que habían encontrado en la invención de la imprenta un apoyo extraordinario. Ya existen precedentes de esta forma de control durante el reinado de los Reyes Católicos, cuando en 1502 se prohíbe la impresión y distribución de todos aquellos libros que no hubieran sido previamente revisados por instituciones autorizadas. A partir de este momento la publicación de libros nuevos será meticulosamente examinada, ya que la Iglesia de Roma considerará que muchos de ellos pueden contener ideas heréticas. Esta persecución se recrudecerá aún más en años venideros. En el Concilio V de Letrán (1515) y en el Concilio de Trento (1545-1563) se apoyarán y legitimarán estas medidas de control, introduciendo la prohibición de imprimir libros sin la autorización del obispado con las consiguientes sanciones si se incumpliera[2]. Todos aquellos libros no autorizados por las instituciones eclesiásticas engrosarán listas o catálogos, conocidos como *Índices de libros prohibidos y expurgados*[3].

Al iniciarse la Contrarreforma surgieron durante el siglo XVI muchos de estos índices en diferentes ciudades de Europa. No obstante, desde Roma el Papa Paulo IV (pontificado 1555-1559) unificó todos estos

[1] Este artículo se inscribe dentro del proyecto de excelencia concedido por la Consejería de Economía, Innovación, Ciencia y Empleo de la Junta de Andalucía, denominado *Trayectorias europeas del humanismo andaluz: Arias Montano y su entorno ideológico* (Referencia P11-HUM-7875).

[2] Cf. "Índice de libros prohibidos" (pp. 562-563) y "Censura" (pp. 146-149), en Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.

[3] Sobre la diferencia entre índices de libros prohibidos y libros expurgados cf. Esteve, Cesc, ed., *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, Barcelona, Studia Aurea, 2012, p. 9.

proyectos en una sola lista que en 1559 aparece como el primer índice oficial de libros prohibidos emitido por la Inquisición de Roma. Se trata del *Index librorum prohibitorum*, o también llamado *Índice Paulino*, y que a partir de entonces se fue renovando con cierta regularidad periódica hasta llegar a la segunda mitad del siglo XX. El siguiente papa, Pío IV (pontificado 1559-1565), siguió los acuerdos tomados en el Concilio de Trento y reformó el índice de su predecesor publicando una nueva edición en marzo de 1564, que se conoce como el *Índice Tridentino*[4]. Su sucesor Pío V (pontificado 1566-1572) creó en 1571 la Congregación del Índice (*Sacra Congregatio Indicis*), una institución formada por un grupo de jerarcas eclesiásticos cuya misión sería revisar y cuidar las futuras ediciones de este índice romano, que durante el siglo XVI tendrían lugar en 1590, 1593 y 1596.

Pero no solamente se redactan índices en Roma. En España el primer catálogo de libros prohibidos fue publicado por la Universidad de Lovaina en 1546 por encargo del emperador Carlos I. La Inquisición española también quiso redactar sus propios índices sin depender de Roma, por lo que en 1551 aparece el primer *Índice de libros prohibidos* de la Inquisición española, que era una reedición ampliada del catálogo de Lovaina. Al descubrirse focos luteranos en Sevilla y Valladolid, el emperador Felipe II encarga al inquisidor Fernando de Valdés un nuevo índice que se publica en 1559, y que puede considerarse como la segunda edición del índice de libros prohibidos de la Inquisición española. Tras él se publicarían los de Amberes y posteriormente en 1583, el Índice de Quiroga.

En cuanto a otros puntos de Europa, se publican índices en París, en Portugal y en Venecia, pero sin duda llaman la atención los índices de Amberes de 1569, 1570 y en especial el de 1571, a cargo de Benito Arias Montano (1527-1598). Citando a Jaime Moll: "… se puede afirmar que Amberes es la ciudad fuera de España en la que se editó un mayor número

[4] El título completo es *Index librorum prohibitorum, cum Regulis confectis per Patres a Tridentina Synodo delectos, auctoritate Sanctiss. D.N. Pii IV, Pont. Max. comprobatus*. Cf. Martínez de Bujanda, J., "Die verschiedenen Epochen des Index (1550-1615)", en: Wolf, Hubert, ed., *Inquisition, Index, Zensur. Wissenskulturen der Neuzeit im Widerstreit*, Paderborn, Schöningh, 2003, 2ª ed., p. 217.

de obras en castellano en el siglo XVI"[5]. De hecho, la industria librera de esta ciudad en esta centuria era tan rica y variada, que la corona española necesitaba crear también aquí un índice de libros. Felipe II encarga este proyecto al duque de Alba Fernando Álvarez de Toledo. El índice se publica en 1569 y se reedita en 1570. Tal y como se resume en el trabajo de Antonio Dávila, a partir de ahí "…surgió la idea mucho más ambiciosa de confeccionar otro catálogo no ya prohibitorio, sino expurgatorio"[6]. Benito Arias Montano, que por entonces ya se encontraba en Flandes preparando en la imprenta de Cristóbal Plantino la edición de la Biblia Políglota, recibe el encargo de actualizar el índice de Amberes, que se publica en 1571 en esta ciudad en la misma imprenta plantiniana. Será el *Index expurgatorius librorum qui hoc saeculo prodierunt*[7], que presenta esa novedad para la tarea de censura, ya que en él "…por vez primera se emprendió la tarea de censurar sólo los pasajes sospechosos, sin necesidad de prohibir las obras al completo…"[8].

Siguiendo la edición de Martínez de Bujanda[9], el *Index expurgatorius* de 1571 se abre con unas cartas y un prefacio[10], y a continuación se

[5] Moll, Jaime, "Amberes y el mundo hispano del libro". <URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/amberes-y-el-mundo-hispanico-del-libro/html/267b4074-d40a-475f-b4b5-a6565253215f_3.html>
[Consulta: 1/12/2014]. La cita pertenece a esta fuente, que a su vez está extraida de un original anteriormente publicado: Moll, Jaime, "Amberes y el mundo hispano del libro", en Werner, Thomas, *et al*., eds., *Encuentros en Flandes: relaciones e intercambios hispanoflamencos*, Lovaina, Universidad de Lovaina, 2000, pp. 117-131.

[6] Dávila Pérez, Antonio, "La censura erasmista en el *Indice expurgatorio* de 1571 a través de los documentos de Benito Arias Montano", en M. Pérez González, coord., *Actas del congreso internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, vol. I, León, Universidad de León, 1998, p. 304.

[7] El título completo es *Index expvrgatorivs librorvm qvi hoc secvlo prodiervnt, vel doctrinae non sanae erroribus inspersis, vel inutilis et offensiuae maledicentiae fellibus permixtis, iuxta Sacri Concilij Tridentini Decretum; Philippi II Regis Catholici iussu et auctoritate, atque Albani Ducis consilio ac ministerio in Belgia concinnatus, anno MDLXXI*. Cf. Martínez de Bujanda, J., dtor., *Index d'Anvers 1569, 1570, 1571*, Quebec, Universidad de Sherbrooke, 1998, p. 711.

[8] Dávila, *op. cit*., p. 303.

[9] Martínez de Bujanda, *op. cit*., pp. 1-102.

[10] Sobre este apartado del índice cf. el trabajo de Gómez Canseco, Luis, "Las razones de un censor: Benito Arias Montano en los Índices de Amberes", en

presenta el índice con 102 entradas, que a su vez se distribuyen en varios apartados: teología (*Libri theologici*) con veinte entradas, derecho (*Libri iurisprudentiae*) con trece entradas, medicina (*Libri medicinae*) con siete entradas, filosofía (*Libri philosophici*) con ocho entradas, matemáticas (*Libri mathematici*) con trece entradas, humanidades (*Humaniores disciplinae*) con 41 entradas y una última sección para Erasmo de Rotterdam (*Opera Erasmi*) con una sola entrada.

Salvo unos pocos humanistas procedentes de distintos países de Europa, la gran mayoría de los autores de este índice pertenecen al Sacro Imperio Romano-Germánico. Con el deseo de encontrar puntos convergentes entre la cultura alemana y la figura de Benito Arias Montano, en este artículo vamos a extraer los nombres de los autores del Sacro Imperio que proceden de lugares que se encuentran dentro de los territorios actuales de Alemania, Austria, Suiza y Liechtenstein. Estudiaremos sus biografías y observaremos si existió alguna relación entre ellos y Arias Montano[11].

1. LIBRI THEOLOGICI

En este apartado aparecen veinte entradas. De ellas, diez están relacionadas directamente con los países germano-parlantes que hemos

---

Eugenia Fosalba y Mª José Vega, eds., *Textos castigados. La censura literaria en el Siglo de Oro*, Berna, Peter Lang, 2013, pp. 189-204.

[11] Los autores que no pertenecen a esos territorios son según su orden de aparición en el *Index expurgatorius*: Juan Luis Vives (España), Ratramnus de Corbie (Francia), Erasmo de Rotterdam (Países Bajos), Georg Cassander (Bélgica), Jacques Lefèvre D'Étaples (Francia), Johann Lange (República Checa), Matthias Flacius Illyricus (Croacia), Beatus Rhenanus (Francia), Antonio Roselli (Italia), Charles Du Moulin (Francia), Francesco Zabarella (Italia), Giovanni Pietro Ferrari (Italia), Mattheus van Wesenbeke (Bélgica), Julius Caesar Scaliger (Italia), Petrus Ramus (Francia), Simone Simoni (Italia), Cyprian von Leowitz (República Checa), Chrysostomus Neapolitanus (posiblemente Países Bajos), Conrad Lycosthenes (Francia), François Baudoin (Francia), Theodorus Prodromus (Bizancio, siglo XII), Pieter Gillis (Bélgica), Gerard Geldenhouwer (Países Bajos), Guillaume Postel (Francia), Henri Estienne (Francia), Jodocus Willich (Polonia), Johannes Sartorius (Países Bajos), Laurence Humphrey (Inglaterra), Lilio Gregorio Giraldi (Italia), Matija Grbic (Croacia), Polidoro Virgilio (Italia), Etienne Dolet (Francia) y Emmanuele Tremellio (Italia).

indicado[12]. Tras mencionar los comentarios de San Agustín de puño y letra del humanista español Juan Luis Vives, el primer autor germano-parlante que hay que nombrar es el sacerdote alemán Johann Piscatorius (muerto en 1554)[13] y su comentario al igual que Vives, de las obras de San Agustín de Hipona. De Piscatorius, que ya había sido condenado en los índices de 1569 y 1570[14], prácticamente no se conoce nada. No es el caso sin embargo del siguiente humanista alemán, Johannes Reuchlin (Pforzheim, 1455–Stuttgart, 1522), que ocupa el tercer lugar en el índice general con tres obras[15]. Este autor también es llamado Johann Reuchlin, Capnion o Kapnion, fue uno de los impulsores más importantes de la Reforma protestante y uno de los primeros humanistas alemanes que aprendió la lengua hebrea. También destacó como poeta neolatino, traductor y editor de textos griegos. De hecho, es tan conocido que Erasmo de Rotterdam y él están considerados como los dos humanistas europeos más importantes. Sus obras más destacadas son precisamente las que se citan en este índice: *De speculo oculari* (Colonia, 1512), *De verbo mirifico* (Basilea, 1494) y *De arte cabalistica libri tres Leoni X dicati* (Haguenau, 1517).

[12] Toda la información recabada sobre la biografía de los autores que se mencionan en este artículo procede de: *Brockhaus Enzyklopädie: in 30 Bänden*, Leipzig, Brockhaus, 2006; *Deutsche Biographie*: <URL: http://www.deutsche-biographie.de/> [Consulta: 1/12/2014]; *Deutsche Nationalbibliothek*: <URL: https://portal.dnb.de/opac.htm> [Consulta: 1/12/2014] y *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts (VD 16):* <URL: http://www.bsb-muenchen.de/index.php?id=1681&type=0> [Consulta: 1/12/2014].

El orden de los autores de la sección *Libri theologici* es: 1. Comentarios de la obra de San Agustín (1.1. Juan Luis Vives y 1.2. Johann Piscatorius); 2. Ratramnus; 3. Johann Reuchlin; 4. Erasmo de Rotterdam; 5. Georg Fabricius; 6. Johannes Gast; 7. Erasmus Oswald Schreckenfuchs; 8. Georg Cassander; 9. Erasmo de Rotterdam; 10. Jacques Lefèvre D'Étaples; 11. Jacob Schöpper; 12. Erasmo de Rotterdam; 13. Janus Cornarius; 14-15. Johann Lange; 16. Matthias Flacius Illyricus; 17. Sebastian Münster; 18. Beatus Rhenanus; 19. Johannes Lonicerus; 20. Sixt Birk. Cf. Martínez de Bujanda, *op. cit*., pp. 409-432 y 727-758.

[13] La entrada dice: "In Epitomen omnium operum Augustini per Ioannem Piscatorium et per Ioannem Pessellum, Coloniae, ex officina Melchioris Novesiani, 1549". *Ibid*., pp. 410-411 y 730.

[14] *Ibid*., pp. 410-411.

[15] La entrada dice: "Capnionis libri". Cf. *ibid.*, pp. 412-413 y 733-734.

En el quinto lugar del índice general aparece el siguiente humanista germano-parlante. Se trata del poeta e historiador protestante Georg Fabricius (1516, Chemnitz–1571, Meißen)[16]. Georgius Fabritius[17] estudió en Leipzig, Chemnitz, Wittenberg y Friburgo, pero fue en su viaje a Italia donde entró en contacto de pleno con la cultura clásica antigua. La obra que se cita es *Poetarum veterum ecclesiasticorum opera christiana* y fue impresa en Basilea por Johann Oporinus en 1564. En 1571 se censuró un pasaje sobre algunos papas que eran presentados como enemigos de los poetas[18]. A continuación el *Index* presenta en su siguiente entrada (6ª) al teólogo protestante Johannes Gast (muerto en 1552 en Basilea), con un comentario de las obras de San Agustín. Condenado en Roma en 1564[19], es un humanista del que se desconocen detalles sobre su juventud y formación. Sí se sabe que estuvo viviendo en Basilea, ciudad en la que trabajó como corrector y en donde fue diácono. Editó libros bíblicos y obras de su maestro el predicador protestante Ecolampadio. Seguidamente en el séptimo lugar del índice general aparece el austriaco Erasmus Oswald Schreckenfuchs (1511, Merckenstein–1579, Friburgo Brisgovia) con un comentario sobre el Eclesiastés. Este humanista, conocido sobre todo por sus obras sobre astronomía, estudió en Viena, Ingolstadt y Tubinga. Viajó a Basilea donde enseñó hebreo, matemáticas, astronomía y retórica, y donde trabó amistad con Sebastian Münster, al que relaciona con el subtítulo de su trabajo aquí mencionado[20].

Hay que avanzar hasta el undécimo lugar del índice general[21] para encontrar al siguiente autor germano-parlante: Jacob Schöpper (1521–

[16] "Opera christianorum poetarum per Georgium Fabricium, Basilae, per Ioannem Oporinum, 1564". *Ibid.*, pp. 415-416 y 736-738.

[17] Esta es la forma latinizada que ofrece el *Index expurgatorius* en su índice final de autores. Cf. *ibid.*, p. 831.

[18] Cf. *ibid.*, pp. 415-416.

[19] "Commentarii super totam Scripturam sacram ex Augustini operibus per Ioannem Gastium, Basileae, per Ioannem Hervagium, 1542". *Ibid.*, pp. 416-417 y 738-739. Su nombre latinizado aparece en este *Index* como Ioannes Gastius. Cf. *ibid.*, p. 831.

[20] Cf. *ibid.*, pp. 417 y 739.

[21] En la octava entrada se encuentra Georg Cassander (*c.* 1513, Pittem–1566, Colonia). Nació en el Flandes occidental, que actualmente forma parte de Bélgica pero que en su época pertenecía al Sacro Imperio. Lo mencionamos aquí porque la crítica lo considera como un humanista cuya aportación es importantísima para la cultura renacentista alemana. Estudió en las universidades de Lovaina, Colonia y Heidelberg, y se sintió muy próximo a las ideas de reforma del catolicismo de

1554), sacerdote de Dortmund, ciudad en la que nació y murió. Estudió en la Universidad de Lovaina derecho y teología[22]. Schöpper se señala como uno de los representantes del catolicismo reformado. Creó un programa pedagógico para enseñar religión en las escuelas, publicó un catecismo escolar y estaba a favor de la dramatización de escenas bíblicas, por lo que también escribió dramas bíblicos, algunos de ellos en lengua vernácula. La obra que se cita en el presente índice, *Conciones Iacobi Scepperi*, ya había sido, según Martínez de Bujanda, también condenada en 1570 en el índice de Amberes[23].

En el 13º lugar se encuentra el humanista alemán Janus Cornarius, también conocido como Ianus Cornarius[24], Janus Cornarus, Johann Hagenbut o Hainpol, o Haynpol (*c.* 1500, Zwickau–1558, Jena). Destaca fundamentalmente como médico, filólogo y traductor[25]. Estudió medicina en la Universidad de Wittenberg y después viajó por los Países Bajos, Inglaterra, Francia, Italia y Suiza, para aprender de las obras de los médicos de la Antigüedad griega en sus fuentes originales. Su preocupación fundamental se basó siempre en realizar traducciones del griego al latín de estas obras médicas. Pasó largo tiempo en Basilea, donde trabó amistad con Erasmo. Tras un tiempo volvió a su ciudad natal donde recibió una oferta de trabajo como profesor de medicina en Marburgo en 1542, y posteriormente aceptó otra en Jena en 1557, donde llegó a ser el primer decano de su facultad de medicina.

Tras la mención de algunos humanistas importantes para la cultura alemana[26], vuelve a nombrarse en la 17ª entrada a otro autor germano-

---

Erasmo. Sus obras condenadas en este índice son: *De officio pii viri*; *Hymni ecclesiastici*; *De baptismo infantium*; *Liturgica* y *Preces ecclesiasticae*. Cf. *ibid.*, pp. 417-419 y 739-740.

[22] También se le conoce como Jacobus de Tremonia y en el *Index expurgatorius* su nombre aparece latinizado como Iacobus Scepperus. Cf. *ibid.*, p. 831.

[23] Cf. *ibid.*, p. 425 y 752.

[24] Cf. *ibid.*, p. 831.

[25] Cf. *ibid.*, pp. 426 y 754.

[26] Las entradas 14ª y 15ª del *Index expurgatorius* se reservan para las ediciones de obras de autores griegos medievales de Johann Lange (1503-1567). Este humanista procede de Karviná, ciudad que en la actualidad corresponde a la República Checa, pero que durante el siglo XVI pertenecía a la Silesia austriaca. Este reformador fue consejero de la corte del rey Fernando. En el lugar 14º se nombran sus anotaciones a la obra de Justino Mártir (siglo II d.C.) y en el 15º las

parlante: Sebastian Münster (*c.* 1489, Ingelheim am Rhein–1552, Basilea), humanista alemán conocido por Arias Montano desde sus tiempos de estudiante, ya que este autor y su *Fábrica de Relojes* se colaron en los inventarios de su biblioteca privada que él mismo redactó en 1548 y 1553[27]. Conocido también como Sebastianus Munsterus, estudió en las universidades de Heidelberg y Tubinga, donde estableció contacto con Philipp Melanchthon y Johannes Reuchlin. Se especializó en astronomía, hebreo y gnomónica, y participó en la Reforma protestante. Con anterioridad al *Index expurgatorius* ya había sido condenado en muchos otros índices. La obra que se cita aquí, el *Calendarium hebraicum*, está escrito en hebreo y latín, y fue impreso en 1527 por Johann Froben en Basilea[28].

Avanzando en el catálogo[29], en el lugar 19º se encuentra el humanista alemán Johannes Lonicer (*c.* 1499, Artern–1569, Marburgo), teólogo

---

que publicó sobre la obra del autor bizantino del siglo XIII Nicéforo Calisto Xanthopoulo. Cf. *ibid.*, pp. 426-428 y 754-755.

La entrada 16ª está reservada para Matthias Flacius, llamado Illyricus. Era el nombre latinizado para Matija Vlacic o Vlacich, nacido en Labin (Istria, Croacia) en 1520 y muerto en Fráncfort del Meno en 1575. Su importancia para el Humanismo alemán y para la Reforma luterana es crucial, por lo que merece aquí una mención especial. Desde 1539 estuvo en Basilea y Tubinga y en 1541 marchó a Wittenberg, donde Lutero y Philipp Melanchthon fueron sus maestros. Se especializó en la lengua hebrea y en historia. Es uno de los cuatro autores de *Magdeburger Centurien*, una obra que explica la historia de la iglesia desde el punto de vista de los reformistas.

[27] Cf. Rodríguez Moñino, Antonio, "La biblioteca de Arias Montano. Noticias y documentos para su reconstitución (1548-1598)", en *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, vol. III (1928), pp. 555-598. Véase en especial las páginas 570 y 580. Para un comentario sobre este artículo de Rodríguez Moñino cf. también M. Pecellín Lancharro, M., "Colaboraciones del joven Antonio Rodríguez-Moñino en la Revista del Centro de Estudios Extremeños", en *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, XIX (2011), pp. 127-164. En especial cf. pp. 144-148.

[28] Cf. Martínez de Bujanda, *op. cit*., pp. 429 y 755.

[29] A continuación (18ª entrada del *Index*) aparece el filólogo e historiador Beatus Rhenanus (1485, Schlettstadt–1547, Estrasburgo). Nació en Sélestat o Schlettstadt (en Alsacia), ciudad fronteriza que hoy día pertenece a Francia, pero que en la época contemporánea a Beatus Rhenanus pertenecía al Sacro Imperio. Lo mencionamos en este artículo porque por su obra *Rerum Germanicarum libri tres* (1531) sobre la historia antigua de Alemania, la crítica lo considera uno de los historiadores más importantes de su tiempo y un humanista fundamental para

protestante y filólogo que aparece como traductor de unos comentarios del obispo búlgaro medieval Theophylactus al libro de los profetas[30]. Lonicerus, también conocido como Iohannes Lonicerus[31], fue monje agustino y estudió en Erfurt y Wittenberg. Fue en Esslingen donde comenzó a predicar la doctrina protestante y abandonó su vida conventual. En 1523 sufrió persecución y huyó a Estrasburgo donde estuvo cuatro años. Le llamaron para trabajar en la Universidad de Marburgo como profesor de griego y colaboró con Lutero en algunos trabajos.

Y finalmente el apartado de Teología termina con la vigésima entrada del *Index expurgatorius*, que está reservada a un dramaturgo protestante alemán: Sixt Birk. También es llamado Xystus Betulaeus[32], Beteleius o Betulius o Birck (1501–1554), nacido y muerto en Augsburgo. Estudió en la Universidad de Erfurt en el círculo de humanistas de Euricius Cordus y Eobanus Hessus, también presentes en este *Index* de 1571, y en las universidades de Tubinga y Basilea. Ya en esta ciudad traducía dramas bíblicos a la lengua alemana y cuando volvió a su Augsburgo natal escribió piezas en latín para representarlas en las escuelas. Entre sus escritos hay que mencionar un comentario filosófico de la obra de Cicerón y la edición de la obra de Lactancio, que es la que se menciona en este *Index*[33].

2. LIBRI IURISPRUDENTIAE

En este apartado aparecen trece entradas. De ellas, ocho están relacionadas con los países germano-parlantes[34]. El primero aparece en el 23º lugar de la lista general y es Christoph Hegendorf (1500, Leipzig–1540, Lüneburg), que ya había sido condenado en numerosos índices

---

la cultura alemana. Su nombre real era Beat Bild. Estudió en París, fue amigo de Erasmo de Rotterdam y editó obras de los Padres de la Iglesia y de autores clásicos greco-latinos. Cf. Martínez de Bujanda, *op.cit*., pp. 429-431 y 755-756.

[30] Cf. *ibid.*, pp. 431-432 y 756.

[31] *Ibid.*, p. 832.

[32] Cf. *ibid.*, p. 831.

[33] Cf. *ibid.*, pp. 432, 756-758.

[34] El orden de los autores de esta sección es: 21. Antonio Roselli; 22. Charles du Moulin; 23. Christoph Hegendorf; 24. Konrad Lagus; 25. Felix Hemmerlin; 26. Francesco Zabarella; 27. Hieronymus Schurff; 28. Giovanni Pietro Ferrari; 29. Johann Apel; 30. Johannes Oldendorp; 31. Leopold Dick; 32. Mattheus van Wesenbeke y 33. Melchior Kling. Cf. *ibid.,* pp. 433-464 y 758-772.

anteriores. Este humanista protestante también es conocido como Christophorus Hegendorpius[35], Hegendorff, Hegendorffinus, Hegendorphinus o Hegendorfer. Fue alumno del humanista Petrus Mosellanus, mantuvo correspondencia epistolar con Melanchthon y fue profesor de derecho en la Universidad de Fráncfort del Óder. El siguiente autor germano-parlante aparece en la entrada 24ª de la lista general y es Konrad Lagus (*c.* 1500, Kreuzburg–1546, Danzig). Presenta un solo título, *Methodica utriusque iuris traditio* (Lovaina, 1565). Conocido también como Conradus Lagus[36], Conrad Lage, Haas, Hase y Hasi, este humanista protestante estudió en la Universidad de Leipzig en torno a 1516-1518, para trasladarse en 1519 a la Universidad de Wittenberg. Tuvo amistad con Philipp Melanchthon y Johann Apel, otro jurista también presente en el *Index expurgatorius*. Sus trabajos en la disciplina de la jurisprudencia se reflejan en obras como la que ha sido citada en este índice, que es la más famosa y representativa. A continuación, en el 25º lugar del índice general, aparece el suizo Felix Hemmerlin, también conocido como Haemmerlein, Hemmerli o en su nombre latino Felix Malleolus[37]. Su cronología (1388/89, Zúrich–1458/59, Lucerna) lo sitúa en la generación

[35] Para la forma latinizada de su nombre, *Ibid.*, p. 831. El *Index* menciona cinco títulos de Hegendorf: *Tyrocinium iuris; Scholia in nonam Philippicam Ciceronis*; *Commentarii ad sex titulos Pandectarum*; *Dialectica legalis; Consilium iuris, inter consilia diversorum iurisconsultorum*. Cf. *ibid.*, pp. 448-449 y 768.

[36] Para su nombre latinizado cf. *ibid.*, p. 831. Para ver más información sobre esta entrada cf. *ibid.*, pp. 449-450 y 768.

[37] Cf. *ibid.*, p. 832.

de los humanistas tempranos[38]. Este autor ya había sido condenado en Roma en 1564, y su obra censurada es un tratado sobre el matrimonio[39].

Tras una mención al italiano Francesco Zabarella, hay que esperar al puesto 27º de índice general para llegar a otro autor germano-parlante: el suizo Hieronymus Schurff (1481, Sankt Gallen–1554, Fráncfort del Óder), jurista también condenado por Roma en 1564. Su nombre aparece bajo diversas maneras: Hieronymus Scuff[40], Schurf, Schürpff o incluso Schuirpff. Hijo de una familia acomodada, estudió en Basilea y en Tubinga. Impartió clases en la Universidad de Wittenberg, donde trabó amistad con Lutero y Melanchthon y pronto simpatizó con las ideas reformistas, convirtiéndose en uno de sus apoyos más importantes[41].

En el 29º lugar se encuentra el jurista alemán Johann Apel (1486-1536), nacido y muerto en Núremberg. También llamado Apell, Appell o Ioannes Apellus[42], posiblemente se formó en Leipzig y Erfurt, y en 1520 consiguió con ayuda de Lutero una plaza de profesor en la Universidad de Wittenberg. En el *Index expurgatorius* se menciona una de sus obras más famosas: *Methodica dialectices ratio, ad iurisprudentiam accommodata*[43]. Tras él y en la entrada 30ª del índice general se encuentra el jurista

[38] Siguiendo la división cronológica de Winfrid Trillitzsch en *Der deutsche Renaissance-Humanismus. Abriß und Auswahl von Winfried Trillitzsch* (Fráncfort del Meno, Röderberg-Verlag, 1981, pp. 10-11, 85 y 631), el Humanismo en Alemania se desarrolla a través de tres etapas perfectamente diferenciables: una primera previa al siglo XVI conocida como *Frühhumanismus* (humanismo temprano), una segunda de esplendor, *Hochhumanismus* (*c*. 1475-1525) que se frenará con la irrupción de la Reforma protestante, y una considerada como *Späthumanismus* (humanismo tardío) que abarcará el restante siglo XVI. Cf. también Rodríguez Gijón, Mónica, "Los humanistas alemanes retratados en *Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII*. de Benito Arias Montano y Philips Galle", en *Etiopicas. Revista de Letras Renacentistas* IX (2013), pp. 75-103. En especial cf. p. 77.

[39] "Felicis Malleoli Tractatus de matrimonio, qui habetur in 16 tomo tractatuum iuris, Lugduni, 1549". Martínez de Bujanda, *op.cit*., pp. 450 y 768.

[40] Cf. *ibid.*, p. 832.

[41] Son tres las obras que aparecen citadas en el *Index expurgatorius*: *Consilii Hieronymi Schurff, impressa cum consiliis cardinalis Zabarellae; Consilia 26, cum volumine consiliorum Feudalium Alberti Brunii et aliorum* y *Duo consilia inter diversorum iuriscons. consilia*. Cf. *ibid.*, pp. 452 y 769.

[42] Esta última forma cf. *ibid.*, p. 832.

[43] *ibid.*, pp. 454 y 770.

protestante Johannes Oldendorp o también Iohannes Oldendorpius[44] (*c.* 1488, Hamburgo–1567, Marburgo), que aparece con una numerosa lista de títulos[45]. Estudió derecho en Rostock, Colonia y Bolonia. En 1516 fue profesor en Greifswald y pronto tuvo contacto con los seguidores de Lutero, a los que ayudó en su labor en Rostock. Ejerció también como profesor en Fráncfort del Óder y en Colonia. Fue uno de los juristas más importantes de su tiempo y escribió gran número de obras relacionadas con la filosofía del derecho, algunas de ellas las escribió en lengua alemana, como *Van radtslagende* (1530) y *Wat byllich unn recht ys* (1529). A continuación en la 31ª entrada destaca el jurista alemán Leopold Dick o Leopoldus Dickius[46] (finales del siglo XV–*c.* 1570)[47], con una de sus obras sobre derecho.

Habrá que avanzar hasta el puesto 33º para ver a un nuevo jurista alemán[48]. Se trata del protestante Melchior Kling, también conocido como Clink o Clingius[49] (1504, Steinau an der Straße–1571, Halle), y con el que además se cierra esta sección de libros de jurisprudencia. Kling estudió derecho en la Universidad de Wittenberg y allí fue profesor y rector en 1539. Fue pupilo de Philipp Melanchthon, Johann Apel y Hieronymus

[44] Cf. *ibid.*, p. 832.

[45] *Liber de exceptionibus iuris; Leges XII tabularum; De copia verborum et rerum in iure civili; Isagoge iuris naturalis; In Commentariis ad Leges XII tabularum coniunctis cum praecedente libello; De iure singulari et re iudicata; Collatio iuris civilis et canonici* y *De iure et aequitate.* Cf. *ibid.,* pp. 454-459 y 770-771.

[46] Cf. *ibid.*, p. 832.

[47] "Leopoldi Dickii Oeconomia iuris, Basileae, per Basilium Immanuelem, 1567". *Ibid.*, pp. 459-460 y 771.

[48] La 32ª entrada es para Mattheus van Wesenbeke (1531-1586), jurista belga nacido en Amberes pero que desarrolló toda su carrera en Alemania y fue un importante reformador. Por ese motivo le ofrecemos un espacio en este trabajo. También conocido como Mathäus o Mathaeus Wesenbecius o Wesenbeck, estudió derecho en Lovaina. Simpatizante de la doctrina de Lutero, pronto huyó a Alemania, donde en 1558 se matriculó en la Universidad de Jena. Posteriormente trabajó en otras universidades alemanas, como la de Heidelberg y la de Wittenberg, ciudad donde murió. Su trabajo fundamental es su comentario a las *Pandectas*, obra que aparece reseñada en el *Index expurgatorius*. Cf. *ibid.*, pp. 460-461 y 771.

[49] *Ibid.*, p. 832.

Schurff, y siguió pronto las doctrinas reformistas de Lutero. Son cuatro los títulos que le acompañan en este índice[50].

3. LIBRI MEDICINAE

Este es el apartado más breve con solamente siete entradas. De ellas, seis están relacionadas con los países germano-parlantes[51]. Es decir, salvo el italiano Julius Caesar Scaliger que ocupa el 39º lugar del índice general, el resto de los autores de este apartado pertenecen a nuestro campo de estudio.

El primer autor en esta sección es el suizo Konrad Gesner[52] (Zúrich, 1516-1565), que está considerado como uno de los científicos más universales que ha tenido Suiza. Destaca fundamentalmente en las ciencias naturales y en medicina. No solamente centraba sus estudios en sus extensos conocimientos de la Antigüedad y Edad Media, caudal cultural al que tenía acceso gracias a su gran dominio del griego, latín y hebreo, sino que también basaba sus trabajos en su propia observación de la naturaleza. Fue profesor de griego desde 1537, de física desde 1541, y desde 1554 ejerció como médico en su Zúrich natal, donde murió a causa de la peste en 1565. Pero sobre todo, la gran fama de Gesner le viene como naturalista, hasta el punto de ser considerado como uno de los fundadores de la zoología moderna. Creó en Zúrich el primer jardín botánico. Su afán por describir todo el mundo vegetal y animal le llevó a publicar una enorme compilación de zoología conocida como *Historia animalium*, dividida en cinco volúmenes (*Quadrupedes vivipares,* 1551; *Quadrupedes ovipares*, 1554; *Avium natura*, 1555; *Piscium & aquatilium animantium natura*, 1558 y un último volumen sobre serpientes e insectos, 1587). También son memorables sus obras de botánica, como *De hortis Germaniae* (1561). Se aventuró además con otros campos como *De omni*

[50] *Tractatus matrimonialium caussarum; Commentari in praecipuos titulos secundi libri decretalium; Enarrationes in 4 libros institutionum iuris* y *Explicatio et continuatio titulorum Iuris civilis et canonici*. Cf. *ibid.*, pp. 461-464 y 771-772.

[51] El orden de los autores de esta sección es: 34. Konrad Gesner; 35. Eobanus Hessus; 36. Euricius Cordus; 37. Janus Cornarius; 38. Johannes Lonicerus; 39. Julius Caesar Scaliger y 40. Leonhard Fuchs. Cf. *ibid.,* pp. 465-486 y 772-776.

[52] Su nombre de pila también puede aparecer escrito como Conrad, y su apellido con las variantes Gessner y Geßner, al igual que también su nombre latinizado, que aparece en el *Index* como Conradus Gesnerus. Cf. *ibid*., p. 772.

rerum fossilium genere (1565), que es una clasificación de fósiles y minerales. Todas estas obras están mencionadas en el *Index expurgatorius* de 1571. Sus publicaciones destacaban por las hermosas ilustraciones de sus libros de plantas y animales, muchas de ellas compuestas por él mismo. Defensor de la Reforma apoyando a Zwinglio, Konrad Gesner ya había sido condenado en otros índices anteriores a este. En el *Index expurgatorius* aparece no solamente en esta sección como médico, sino también en la última de *Humaniores disciplinae* con otra obra. En esta primera sección de medicina el *Index* menciona la impresionante cantidad de diecinueve títulos pertenecientes a este autor[53]. No obstante, la gran mayoría de estos libros fueron permitidos en su totalidad, ya que la censura en esta ocasión sólo suprimiría palabras concretas, por ejemplo los nombres de Melanchthon y otros reformadores en obras como *De omni rerum fossilium genere, gemmis, lapidibus, metallis*[54].

El siguiente en la lista general (entrada 35ª), es Helius Eobanus Hessus (Halgehausen, 1488–Marburgo, 1540), humanista alemán protestante, que siendo especialmente considerado como un renombrado poeta neolatino, aparece en este apartado de medicina con *De tuenda valetudine libellus* (Fráncfort del Meno, 1551). Según Martínez de Bujanda[55], esta obra fue permitida en su totalidad salvo un poema en versos tetrasilábicos. El nombre original de este humanista fue Eoban Koch, que posteriormente latinizó como Helius —por haber nacido un domingo y por el dios de la poesía— y Eobanus Hessus, por la tierra donde nació. Eobanus Hessus estudió en la Universidad de Erfurt, donde conoció a Euricius Cordus, y donde desde muy pronto despuntó como un poeta latino. En torno a 1513

[53] *Apparatus et delectus simplicium medicamentorum; Historia animalium I, II, III; Icones avium omnium; Nomenclator acquatilium animantium; Onomasticon propriorum nominum; De omni rerum fossilium genere, gemmis, lapidibus, metallis; Historia animalium IV: De piscium et aquatilium animantium natura; Historia plantarum et vires; Compendium ex Actuarii Zachariae libris de differentiis urinarum, iudiciis et praevidentiis; Icones animalium quadrupedum viviparorum et oviparorum; Horti Germaniae; De raris et admirandis herbis; Enumeratio medicamentorum purgantium; De lacte et operibus lactariis; Praefatio in lexicon rei herbariae davidis kyberi, cum tabulae stirpium; De stirpium aliquot nominibus; Herbarum nomenclaturae, variarum gentium, Dioscoridi adscriptae; Praefatio in claudii aeliani opera omnia; Praefatio sententiarum ioannis stobaei gesnero interprete.* Cf. *ibid.*, pp. 465-467 y 771-773.

[54] *Ibid.*, p. 466.

[55] *Ibid.*, pp. 467-469 y 773.

comenzó a estudiar derecho en la Universidad de Fráncfort del Óder, pero volvió al año siguiente a Erfurt, en cuya universidad enseñó latín. Escribió el *Hodoeporicon* (Erfurt, 1519) y durante el proceso reformista fue seguidor de Lutero. No obstante, sus necesidades económicas le llevaron en 1523 a estudiar medicina. Estuvo en Núremberg, donde conoció a Johannes Schöner, Joachim Camerarius y Alberto Durero, y en donde siguió escribiendo poemas latinos como *Noriberga illustrata* (1532). En 1536 se marchó como profesor de historia a la Universidad de Marburgo, donde permaneció hasta su muerte.

En la misma situación de reconocimiento como poeta neolatino y humanista interesado por las ciencias naturales se encuentra en 36º lugar el alemán Euricius Cordus (Simtshausen bei Marburg, *c.* 1484–Bremen, 1535), nombre latinizado del verdadero Heinrich Ritze Solden. Aparece en este apartado por tener una edición sobre botánica del humanista Walther Hermann Ryff. Cordus, considerado como uno de los fundadores de la ciencia botánica alemana, era el benjamín de trece hermanos, de ahí que él mismo en su nombre añadiera *Cordus*. Estudió latín en Marburgo y desde 1505 en la Universidad de Erfurt, donde con los años forjó un círculo de amigos de la talla del antes mencionado Eobanus Hessus, Mutianus Rufus, o también otro autor de este índice, Joachim Camerarius. Desde 1532 impartió clases de medicina en la Universidad de Marburgo, para en 1534 mudarse a Bremen donde fue médico e impartió clases en un colegio. En su poesía neolatina se encuentra temática pastoril y epigramas satíricos. En la Reforma protestante se mostró partidario de Lutero. Su nombre aparece en este índice, aunque ya había sido incluido en otros anteriores. Su *Botanologicon* es el único libro mencionado aquí[56].

El *Index* presenta en 37º lugar nuevamente a Janus Cornarius, autor del que ya se habló anteriormente en este índice en la sección de teología. En esta ocasión tiene nueve obras censuradas. Además de sus propios escritos, ofrece también ediciones de autores antiguos reconocidos dentro del campo de la medicina: Hipócrates, Galeno y Aetius Amidenus[57]. Seguidamente en la 38ª entrada se presenta Johannes Lonicerus, que al

[56] Cf. *ibid.*, pp. 470 y 773. El título completo de la obra citada es *Euricii Cordi Simesusii medici Botanologicon* (Colonia, 1534).

[57] Cf. *ibid.*, pp. 471-477 y 774: *Hippocratis opera latine editia*; *Libri Galeni de medicamentis secundum loca; Galeni opera latine; Hippocratis opera graece edita; Libri Marcelli et Galeni; Aetii opera latine; Alii opusculi commentariorum, aut translationum, quae ad medicinam pertinent; Rei medicae enumeratio; Medicina, sive medicus liber.*

igual que Cornarius, también se repite en la primera sección de teología de este índice de 1571. En esta ocasión son dos obras suyas las que se señalan: una edición de los libros de medicina del autor antiguo Dióscorides y una edición de las odas de Píndaro[58].

Y finalmente, en el apartado médico hay que mencionar al botánico y médico alemán Leonhard Fuchs (1501, Wemding–1566, Tubinga), del que se reseñan nueve títulos en esta sección y que ocupa el cuadragésimo puesto del *Index*[59]. Otra forma de escribir su nombre es Leonhart o Leonardus Fuchsius en su versión más latinizada[60]. Estudió lenguas clásicas y medicina en las universidades de Erfurt e Ingolstadt. Se trasladó a Múnich para ejercer como médico durante dos años. En 1526 volvió a Ingolstadt para trabajar como profesor de medicina. En 1535 aceptó una oferta de trabajo en la Universidad de Tubinga y allí permaneció hasta su muerte. De las nueve obras citadas, se puede destacar *De historia stirpium* (Basilea, 1542), porque en ella describe un extenso número de plantas. En 1543 publicó una edición alemana de esta obra con el nombre de *New Kreüterbuch*.

4. LIBRI PHILOSOPHICI

En este apartado aparecen ocho entradas. De ellas, cinco están relacionadas con los países germano-parlantes[61]. Los tres restantes

[58] Los títulos son: *Scholia in Dioscoridis De re medica libros* (Fráncfort del Meno, 1543) y *Enarrationes in Pindari odas* (Basilea, 1528). Cf. *ibid.*, pp. 477-478 y 774-775.

[59] Cf. *ibid.*, pp. 479-486 y 775-776: *Methodus seu ratio compendiaria ad medicinam, prior et altera editiones* (Haguenau, 1531); *De usitata huius temporis componendorum medicamentorum ratione* (Basilea, 1555); *De sanandis totius humani corporis malis, libri V et altera editio libri VIII* (Basilea, 1542); *De humani corporis fabrica ex Galeno et Vesalio Epitome* (Tubinga, 1551); *De historia stirpium commentarii insignes* (Basilea, 1542); *Errata recentiorum medicorum LX numero* (Haguenau, 1530); *Commentarii et versiones in Hippocratis Coi aphorismorum* (Ingolstadt?, 1537); *In Hippocratis Epidemiorum librum sextum, commentarii* (Haguenau, 1532) y *Annotationibus in Nicolaum Myrepsium* (Basilea, 1549).

[60] Esta última cf. *ibid.*, p. 832.

[61] El orden de los autores de esta sección es: 41. Erasmo de Rotterdam; 42. Jakob Schegk; 43. Johannes Veltkirchius; 44. Joachim Camerarius; 45. Martin Borrhaus; 46. Petrus Ramus; 47. Simone Simoni y 48. Simon Grynaeus. Cf. *ibid.*, pp. 487-495 y 776-780.

(Erasmo de Rotterdam, Petrus Ramus y Simone Simoni) pertenecen a los Países Bajos, Francia e Italia respectivamente.

El primero de la lista germano-parlante es Jakob Schegk (1511, Schorndorf–1587, Tubinga), también llamado Jakob Degen, Johann Jacob Brucker Schegk, Jacob Scheckius e incluso Iacobus Sceckius[62], que se encuentra en el 42º lugar del índice general. Humanista alemán que destaca en filosofía y medicina, aparece en esta sección con tres obras[63]. Jakob Schegk estudió en la Universidad de Tubinga filosofía y medicina, dos disciplinas que con el paso de los años impartió en aquella universidad en calidad de docente hasta su muerte, a pesar de que en 1577 se quedara ciego. En el campo de la filosofía Schegk está considerado como uno de los representantes principales de la nueva escolástica protestante, y gozó de un gran prestigio en su época. Una de sus obras principales es *De demonstratione* (Basilea, 1564), que aparece reseñada en el *Index*. A continuación el *Index* general presenta en 43ª posición a Johannes Velcurio o Veltkirchius (*c.* 1490, Schlins–1534, Wittenberg) que aparece con su comentario a la Física de Aristóteles. En realidad, a este humanista austriaco se le puede localizar también con los nombres de Johannes Bernhardi, Velcurio, Velcurius, Feldkirchus e incluso Hans Walser zum Roten Brunnen. Se educó en la Universidad de Wittenberg, donde desde 1520 se convirtió en profesor de retórica y física, y se posicionó a favor de Martín Lutero en el movimiento reformista[64].

En la entrada 44ª aparece Joachim Camerarius *el Viejo* (1500, Bamberg–1576, Leipzig), reputadísimo helenista, editor de obras clásicas y cuya obra está enteramente escrita en lengua latina. Su nombre original es Joachim Kammermeister. En 1512 abandonó su Bamberg natal para formarse en Leipzig, en 1518 se trasladó a la Universidad de Erfurt donde trabó amistad con Helius Eobanus Hessus y Euricius Cordus, también mencionados en este índice en la sección de libros de medicina. En 1521 comenzó a trabajar en la Universidad de Wittenberg, en donde se unió a la Reforma protestante. Trabajaría posteriormente en otras ciudades como Núremberg y Tubinga para terminar volviendo a Leipzig, esta última en 1541, donde permanecería ya hasta su muerte. Camerarius está

[62] Esta última cf. *ibid.*, p. 832.

[63] *De demonstratione* (Basilea, 1564), *De animae principatu dialogus qui est cum Velcurione* (Lyon, 1544) y *Praefationes et annotationes in Arrianum et Epictetum* (Basilea, 1554). Cf. *ibid.*, pp. 487-489 y 778.

[64] *Ibid.*, pp. 489-490 y 778.

considerado como uno de los filólogos más importantes del siglo XVI[65] y de los más prolíficos. Especialista en lenguas clásicas, editó numerosas obras de la literatura griega y latina, y publicó traducciones del griego al latín, y de la lengua alemana a la latina, como alguna de las obras de Alberto Durero. Igualmente intensa fue su actividad reformista al lado de Lutero y Melanchthon. De hecho, su presencia en el *Index expurgatorius* es patente, ya que varias de sus obras están repartidas a lo largo de diferentes secciones de este índice. No obstante, sorprende comprobar que en 1572, un año después, el propio Benito Arias Montano en su *Effigies* lo selecciona como sabio retratado en su catálogo de hombres ilustres, Philips Galle se encarga de la ilustración y él mismo le compone unos versos de elogio[66]. Dos son las obras que se citan en esta entrada: *Ooeconomica scripta in Aristotelem et Xenophontem* (Leipzig, 1564) y *In Tusculanas Ciceronis* (Basilea, 1538)[67].

A continuación (entrada 45ª), se encuentra el teólogo protestante Martin Borrhaus, también llamado Martin Cellarius, Bürkß, Borrhus o Martinus Borraeus[68] (1499, Stuttgart–1564, Basilea), con un comentario de Aristóteles[69]. Borrhaus estudió en la Universidad de Tubinga, donde trabó amistad con Melanchthon, aprendió griego y hebreo en la Universidad de Ingolstadt, donde fue pupilo de Reuchlin, y posteriormente se convirtió en seguidor de Lutero en Wittenberg. Estuvo viviendo en Estrasburgo y en Basilea, en cuya universidad consiguió una plaza como profesor de retórica, y en donde permanecería hasta su muerte.

Y finalmente destaca en el 48º lugar del índice general el último autor de esta sección, Simon Grynaeus (1493, Veringendorf–1541, Basilea), con

[65] Cf. Rodríguez Gijón, *op. cit.,* pp. 87-89 y Arias Montano, B. y Galle, P., *Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII. Cuarenta y cuatro retratos de sabios beneméritos en las artes liberales,* eds. Luis Gómez Canseco y Fernando Navarro Antolín, Huelva, Universidad de Huelva, 2005, pp. 184-185 y 292-293.

[66] "IOACHIMVS CAMERARIVS, PAPENBERGENSIS / Humanis studiis clarus, Ioachime, fuisti; / fax Graeca affulsit faxque Latina tibi. / Nec te Germani medicum videre priorem; / caetera sed celebrent qui magnis, illa probant." Arias Montano y Galle, *op. cit*., p. 184.

[67] Cf. Martínez de Bujanda, *op. cit*., p. 492 y 778.

[68] Esta última cf. *ibid*., p. 832.

[69] *Ibid*., pp. 492-493 y 779.

la edición de unas obras de Plutarco[70]. Su nombre también puede aparecer como Simon Grynäus, Simon Griner o Simon Grinaeus[71]. Estudió en Oxford, Pforzheim, Viena y Wittenberg, donde tuvo contacto con representantes de la reforma protestante como Melanchthon. En 1524 comenzó a trabajar como profesor de griego en Heidelberg y posteriormente en 1529 se trasladó a Basilea, donde desde 1532 fue profesor de Teología.

5. LIBRI MATHEMATICI

En este apartado aparecen doce entradas, de las que diez están relacionadas directamente con los países germano-parlantes[72]. Comenzamos desplazándonos hasta el 50º lugar del índice general con el astrónomo austriaco Erasmus Oswald Schreckenfuchs[73], que ya ha sido citado en la sección de teología. En esta ocasión se destacan sus tres obras astronómicas más conocidas, entre las que son dignas de mención el comentario a Johannes Sacro Bosco y Johannes Regiomontano (Basilea, 1569) y otro a la famosa *Novas theoricas* de Georg von Peuerbach (Basilea, 1556)[74]. Seguidamente en la 51ª entrada aparece Caspar Peucer (1525, Bautzen–Dessau, 1602) con dos obras impresas en Wittenberg[75]. Este médico y astrónomo protestante conocido también como Kaspar

[70] *Ibid*., pp. 495 y 780.

[71] Esta última en *Ibid*., p. 832.

[72] El orden de los autores de esta sección es: 49. Cyprian von Leowitz; 50. Erasmus Oswaldus Schreckenfuchs; 51. Caspar Peucer; 52. Wilhelm Holtzmann; 53. Jakob Ziegler; 54. Johann Schöner; 55. Joachim von Watt; 56. Martin Crusius; 57. Martin Borrhaus; 58. Michael Stifel; 59. Petrus Ramus y 60. Sebastianus Theodoricus. *Ibid*., pp. 496-509 y 780-782.

[73] El primer autor de esta sección es el astrónomo Cyprian von Leowitz (1524, Bohemia (hoy República Checa)–1574, Lauingen) y aparece en el puesto 49º del índice general. Su nombre latinizado es Cyprian Leovitius. Perteneció a una familia noble de Bohemia y fue el astrólogo de la corte del Príncipe Elector del Palatinado Ottheinrich en Lauingen. En 1557 publicó en Augsburgo su *Ephemeridum novum atque insigne opus ab anno 1556 ad annum 1606*, obra por la que aparece en el *Index expurgatorius*. *Ibid*., pp. 496-497, 780-781.

[74] Las entradas de las obras rezan así: "In Sphaeram Ioannes de Sacrobosco, Basileae, per Henricum Petri, 1569"; "In novas theoricas plantearum Georgii Purbachii, Basileae, per Henricum Petri, 1556" y "Primum mobile, Basileae, ex officina Henrici Petri, 1567". *Ibid*., pp. 497-498 y 781.

[75] *Ibid*., pp. 498-500 y 781.

Beucker o Peucker, o en su versión latina Gaspar Peucerus[76], pertenece ya a la generación del humanismo alemán tardío (*Späthumanismus*). Desde 1543 estudió en la Universidad de Wittenberg y fue pupilo de Philipp Melanchthon y Michael Stifel, que también será mencionado en esta sección de matemáticas. Continuó sus estudios de medicina en Fráncfort del Óder y en Leipzig. Volvió a Wittenberg, donde impartió clases y llegó a ser rector. Tras la muerte de Melanchthon quiso preservar su legado publicando cartas y discursos suyos, pues siempre se mostró a favor de su doctrina y de la de Lutero.

A continuación el índice general presenta en 52ª posición a Wilhelm Holtzmann, conocido en su versión griega como Xylander. Su nombre también tiene otras variantes como Guilielmus, Guilhelmus y Wilhelmus Holzman o incluso la combinación Gulielmus Xylander[77] (1532, Augsburgo–1576, Heidelberg). Fue rector de la Universidad de Heidelberg entre 1564 y 1565, y prolífico editor y traductor del griego al latín de obras de la Antigüedad clásica, al igual que también del griego a la lengua vernácula, como su traducción al alemán de los primeros seis libros de Euclides con anotaciones. También hay que mencionar su edición de la *Aritmética* de Diofanto de Alejandría y la *De quatuor mathematicis scientiis libri* del autor bizantino Michael Psellos (*c.* 1018/20– *c.* 1078) al latín. Esta última es la que aparece mencionada en el índice[78].

En el lugar 53º del *Index* se menciona al teólogo y matemático Jakob Ziegler (*c.* 1470, Landau–1549, Passau), también conocido como Jacobus Lateranus, Jacobus Zeiglerius o Iacobus Zieglerus[79]. Son dos las obras que se apuntan en este índice de 1571: *Commentaria in librum secundum Plinii* (Basilea, 1531), que tuvo en su momento una gran repercusión, y *Descriptio Palaestinae et Schondia et Excidium Wolmense* (Estrasburgo, 1536)[80]. Seguidamente en la entrada 54ª se encuentra Johann Schöner (1477, Karlstadt–1547, Núremberg) con cuatro obras, de las cuales una de ellas posee un prefacio escrito por Philipp Melanchthon[81]. Fue un

[76] Cf. *ibid*., p. 833.
[77] Cf. *ibidem*.
[78] *Ibid*., pp. 500-501 y 781.
[79] Esta última cf. *ibid*., p. 833.
[80] *Ibid*., pp. 501-502 y 781.
[81] Las obras son: *Tabulae astronomicae* (Núremberg, 1536), *Instructio intelligendae ephemeridos cum Isagoge astrologiae iudiciariae et aliis eiusdem argumenti* (Núremberg, 1539), *Prognosticon astrologicon* (Núremberg, 1547) y

humanista que destacó sobre todo en astronomía, geografía y matemáticas. Su nombre también es conocido como Johannes Schonerus, Carolostadius, Carolipolitanus y también como Ioannes Sconerus[82]. Estudió teología, medicina y matemáticas en la Universidad de Erfurt. En 1500 se ordenó sacerdote y en 1525 abrazó la doctrina protestante. Un año después comenzó a dar clases de matemáticas en Núremberg, donde permaneció hasta su muerte. Schöner publicó muchos calendarios y pronósticos, como los que aparecen mencionados en el *Index*.

El siguiente autor que mencionaremos —55ª entrada— es el suizo Joachim von Watt (1484–1555). Este autor no era desconocido para Benito Arias Montano, ya que desde su juventud poseía precisamente la obra que se censura en su biblioteca privada de 1548[83]. Joachim von Watt nació y murió en Sankt Gallen, y su nombre latinizado es Joachim Vadian o Ioachimus Vadianus. Estudió en Viena, en cuya universidad publicó poesía e impartió docencia. Fue condecorado por Maximiliano I como *Poeta laureatus*. En 1518 volvió a Sankt Gallen, donde se convirtió al protestantismo y fue alcalde de la ciudad. Su edición de Pomponio Mela aparece en el índice porque en ella se censuran pasajes relacionados con ciertas críticas al culto y la disciplina de la Iglesia[84]. A continuación en el 56º lugar se encuentra Martin Crusius (1526, Bamberg–1607, Tubinga) con un tratado de aritmética[85]. El verdadero nombre de este filólogo protestante es Martin Kraus, también escrito Krauß. Fue profesor de latín y griego en la Universidad de Tubinga. Su obra principal es *Annales suevici* (Fráncfort del Meno, 1595/96), que ofrece un abundante material sobre la historia de Suabia y Wüttemberg. Avanzando en el índice (entrada 57ª) vuelve a repetirse Martin Borrhaus, que ya apareció en la

De iudiciis nativitatum libri tres cum praefatione Philippi Melanchthonis (Núremberg, 1545). Cf. *ibid*., pp. 502-504 y 781-782.

[82] Esta última cf. *ibid*., p. 833.

[83] Benito Arias Montano realizó un inventario de los libros de su biblioteca privada en 1548. Para su clasificación los dividió según su temática. En la sección que dedicó precisamente a *Libros de Mathematicas*, se encuentra reflejado el mismo libro que aparece en el *Index Expurgatorius*: "Pomponio Mela con el Comentario de Vadiano". Rodríguez Moñino, *op. cit.,* p. 568.

[84] Martínez de Bujanda, *op. cit.,* pp. 504-505 y 782.

[85] "Martini Grucii Arithmetici libri tres". *Ibid*., pp. 505 y 782. Su nombre latinizado también se encuentra en este *Index* como Martinus Crucius. Cf. *ibid*., p. 833.

sección de filosofía. En esta ocasión el teólogo protestante aparece con un comentario sobre astronomía[86].

El índice general presenta en 58ª posición al teólogo y matemático Michael Stifel (*c.* 1486, Esslingen–1567, Jena), autor que ya había sido condenado en Venecia en 1554. En esta ocasión aparece con su famosa obra de *Arithmetica integra*[87]. Michael Stifel, o también Michael Safelius en su versión latina[88], se posicionó como seguidor de Lutero al que apoyó con escritos en contra de sus adversarios y al que ayudó en la labor de propagación de sus doctrinas. De hecho, fue el primer predicador protestante en Austria. En sus últimos años impartió clases de matemáticas en la Universidad de Jena, donde murió.

Y finalmente en el 60º lugar del índice general se lee el nombre del último de los autores germano-parlantes de esta sección de matemáticas, Sebastianus Theodoricus, de Windsheim, con su obra *Novae quaestiones sphaerae*[89]. Sebastian Theodoricus también es conocido como Sebastianus Dietrich, Stephan Theodoricus, Sebastian von Windsheim, o Sebastian Theodorich (*c.* 1520, Windsheim–1574, Wittenberg). Fue matemático y médico. Estudió en la Universidad de Wittenberg e impartió clases de matemáticas en esta ciudad en 1550.

6. HUMANIORES DISCIPLINAE

Es el apartado más extenso y variado. En él se recoge una miscelánea de obras perteneciente a diversas especialidades del campo de las humanidades. En este apartado aparecen 41 entradas. De ellas, 25 están relacionadas directamente con los países germano-parlantes[90].

[86] "Martini Borrhaei Cosmographica elementa commentatio, Basileae, per Ioannem Oporinum". *Ibid*., pp. 506 y 782.

[87] *Arithmetica integra autore Michaele Stifelio. Cum praefatione P. Melanchthonis* (Núremberg, 1543). Cf. *ibid*., pp. 506-507 y 782.

[88] Cf. *ibid*., p. 833.

[89] *Novae quaestiones sphaerae, hoc est, De circulis coelestibus et primo mobili, in gratiam studiosae iuventutis scriptae,* Wittenberg, Johann Krafft, 1564. *Ibid*., pp. 509 y 782.

[90] El orden de los autores de esta sección es: 61. Andreas Althamer; 62. Chrysostomus Neapolitanus; 63. Kunemann Flinsbach; 64. Konrad Clauser; 65. Conrad Lycosthenes; 66. François Baudoin; 67. Johannes Cuspinianus; 68. Cyrus Theodorus Prodromus; 69. David Chytraeus; 70. Pieter Gillis; 71. Georg

En la primera de estas entradas se encuentra (61ª del índice general) el reformador Andreas Althamer (*c.* 1500, Brenz (Baden-Württemberg)–*c.* 1539, Ansbach), también conocido como Andreas Althammer, Brentzius, Gundelfingius, Palaeosphyra y, en la versión que ofrece este *Index*, Andreas Althamarus[91]. Estudió en Augsburgo y en las universidades de Leipzig y Tubinga. Sufrió persecución a causa de sus ideas protestantes y huyó a Wittenberg en 1525 y a Núremberg, donde fue diácono de la iglesia de San Sebaldo. Althamer escribió numerosos trabajos de teología y un comentario de la *Germania* de Tácito en 1529, de la cual en 1536 publicó en Núremberg una segunda edición ampliada. Ésta es la que se reseña en el *Index Expurgatorius* y de la que se censuran diez pasajes críticos con el culto[92]. El siguiente autor germano-parlante aparece en el 63º lugar del índice general, y es el reformador alemán Kunemann Flinsbach (1527, Bergzabern–1571, Zweibrücken). Se le conoce también por su nombre latinizado Cunmannus Flinsbachius e incluso Chumannus Elmespanchius[93]. En 1546 Flinsbach comienza sus estudios en la Universidad de Wittenberg y es pupilo de Melanchthon. Posteriormente impartirá docencia en esta ciudad, desde donde se trasladará a Estrasburgo tiempo después. Por recomendación de Melanchthon se convirtió en 1552 en capellán de Zweibrücken, puesto que desempeñó hasta su muerte. De entre sus obras, la escogida en el *Index expurgatorius* fue censurada en su totalidad[94].

Fabricius; 72. Friederich Grau; 73. Gerard Geldenhouwer; 74. Konrad Gesner, Conrad Lycosthenes y Josias Simler; 75. Wilhelm Holtzmann; 76. Guillaume Postel; 77. Henri Estienne; 78. Hieronymus Wolf; 79. Janus Cornarius; 80. Johannes Cuspinianus y Wolfgang Hunger; 81. Johannes Carion; 82. Jodocus Willich; 83. Johann Funck; 84. Johannes Sartorius; 85. Joachim Camerarius; 86. Konrad Clauser; 87. Laurence Humphrey; 88. Lilio Gregorio Giraldi; 89. Martin Crusius; 90. Matthias Garbitius; 91. Nikolaus Gerbel; 92. Paul Eber; 93. Polidoro Virgilio; 94. Rudolf Gwalther; 95. Sebastian Münster; 96. Étienne Dolet; 97. Thomas Naogeorgus; 98. Vincentius Opsopoeus; 99. Joachim Camerarius; 100. Sixt Birk y 101. Emmanuele Tremellio. Cf. *ibid*., pp. 510-553 y 783-807.

[91] Cf. *ibid*., p. 833.

[92] "Commentaria Germaniae ab Andrea Althamaro conscripta in P. Cornelii Taciti equitis Romani libellum de situ, moribus et populis Germanorum, Norimbergae, apud Ioannem Petreium, 1536". *Ibid*., pp. 510 y 783.

[93] Cf. *ibid*., p. 833.

[94] "Chronologia Chumanni Elmespanchii De tabernis montanis, Argentorati, apud Vuendelmum Rihelium, 1552". *Ibid*., pp. 511-512 y 783.

A continuación en la entrada 64ª se encuentra el reformador y filólogo Konrad Clauser (posiblemente en torno a 1520–1611, Windisch), con nombre latinizado como Conradus Clauserus[95]. La fecha y el lugar de su nacimiento se desconocen, aunque en su "Admonitio de legendis poetis" de 1536 parece insinuar 1520 como la fecha de su nacimiento. Destacó como traductor del griego al latín, ofreciendo como ejemplo la obra que se menciona aquí: *Isocratis orationum omnium analysis*, y de la que la censura suprime unos pasajes[96]. Konrad Clauser se repite en esta misma sección de *Humaniores disciplinae* en el puesto 86º con la traducción de una obra del autor bizantino Laonikos Chalkokondyles (*c.* 1430–*c*. 1490), en la que la censura corrige una serie de pasajes donde critica las actuaciones del Papa[97].

Hay que recorrer el índice hasta la entrada 67ª para encontrar al siguiente autor germano-parlante[98]: Johannes Cuspinianus, humanista y diplomático alemán (1473, Schweinfurt–1529, Viena), cuyo nombre verdadero es Spießhaymer o Spießheimer. Estudió en las universidades de Leipzig y Viena. En 1506 entró en contacto con el emperador Maximiliano y le acompañó a Innsbruck, desempeñando desde entonces tareas diplomáticas a su servicio. Esta entrada se vuelve a desarrollar en el puesto 80º dentro de esta misma sección de *Humaniores disciplinae*, donde se repite tanto el nombre de Johannes Cuspinianus como también la obra censurada, en la que el humanista da más importancia al papel del Emperador que al del Papa[99]. En el puesto 80º además se menciona a

[95] Cf. *ibid*., p. 833.

[96] "Analysis orationum Isocratis Conradi Clauseri Tigurini, Basileae, per Ioannem Oporinum". *Ibid*., pp. 512 y 783.

[97] "In Laonici Chalcondyle Atheniensis historiarium, De origine ac rebus gestis Turcarum libros decem, Conrado Clausero Tigurino interprete, apud Oporinum Basileae". *Ibid*., pp. 539-540.

[98] En el lugar 65º se encuentra el filólogo y teólogo Conradus Lycosthenes (nombre griego para Konrad Wolfhart o Wolffhart) (1518, Rufach–1561, Basilea). Rufach corresponde a la alta Alsacia, en la actualidad Francia. Este humanista estudió en la Universidad de Heidelberg y posteriormente fue diácono en Basilea, donde permaneció hasta su muerte. En el *Index* se nombran sus dos títulos más representativos: *Apophthegmatum loci communes* (1555) y *Praefatio in Prodigia Iulii Obsequentis* (1552). *Ibid*., pp. 513-514 y 783.

[99] La entrada 67ª reza así: "In Cuspiniani Caesaribus notatur tractatus, in vita Federici II Imperatoris, de inimicitiis et molestiis ab Innocentio Papa erga Federicum". *Ibid*., pp. 515 y 784. La entrada 80ª, donde vuelve a repetirse el autor Johannes Cuspinianus y esta misma obra, dice: "In Ioannis Cuspiniani Caesarum

Wolfgang Hunger (1511, Wasserburg am Inn–1555, Augsburgo), otro humanista alemán que estudió en la Universidad de Ingolstadt y trabajó en la corte del Emperador.

El siguiente autor germano-parlante (entrada 69ª en el *Index*) es el teólogo reformista David Chytraeus (1531, Ingelfingen bei Künzelsau–1600, Rostock). *Chytraeus* es el nombre helenizado para Kochhafe. Estudió en las universidades de Tubinga, Wittenberg y Heidelberg, en las que conoció a Melanchthon y a Camerarius. Su formación humanística culminó con un viaje a Italia, y cuando volvió a Alemania se instaló en Rostock, en donde participó en la organización de su universidad en 1550 siguiendo el modelo luterano de Wittenberg. En este *Index* se mencionan dos obras suyas, donde se censuran diversos pasajes en los que se apela a la autoridad de Lutero o de autores luteranos también prohibidos[100].

Tras haber sido mencionado ya en la sección de libros de teología, el nombre de Georg Fabricius se repite en esta sección ocupando ahora el lugar 71º del índice general. En esta ocasión aparece con seis títulos[101], que básicamente son comentarios de autores clásicos como Plauto y Terencio y tratados sobre sintaxis griega y poética, entre otros. En la entrada 72ª aparece el alemán Friedrich Grau, también llamado Grave y latinizado como Fredericus Nausea[102] (*c.* 1480, Waischenfeld–1552, Trento) con la obra *De opere epistolarum ad Friedericum Nauseam*[103]. Estudió en la Universidad de Leipzig, trabajó como profesor en Bamberg y viajó a Italia donde siguió estudiando en Padua y en Siena. Trabajó en la corte de Fernando I y fue obispo de Viena en 1541. Estuvo en el bando católico pero a favor del uso de la lengua vernácula para la celebración de la liturgia y de algunas reformas en el seno de la curia.

En la entrada 74ª se presenta una obra en la que se destacan tres humanistas, dos de los cuales ya han sido mencionados anteriormente en

---

vitis". *Ibid*., p. 531. Es precisamente en la entrada 80º donde se explica el motivo de los pasajes censurados. *Ibid*., pp. 531-533 y 787-790.

[100] "Chronologia Herodoti et Thucydidis historiae, Argentorati, per Christianum Nylaeum, 1563" y "De lectione historiarum recte instituta". *Ibid*., pp. 516-517 y 785.

[101] *Syntaxis Graeca Fabricii; Elegantiae Plautinae; Terentius cum annotationibus eiusdem. Castigationes eiusdem in eundem; Roma; In libris de re metrica* y *In operibus veterum ecclessiasticorum poetarum. Commentaria eiusdem in eosdem poetas*. Cf. *ibid*., pp. 518-521 y 785-786.

[102] *Ibid*., p. 833.

[103] *Ibid*., pp. 521-522 y 786.

este *Index*: el alsaciano Conrad Lycosthenes (ya aparecido en el puesto 65º dentro de esta misma sección) y el médico suizo Konrad Gesner, que ya fue mencionado con detalle en la sección de medicina. Surge en esta edición además otro nombre nuevo, el del reformador suizo Josias Simler o Simmler (1530, Kappel am Albis–1576, Zúrich). Los tres tienen que ver con esta obra, que está relacionada con la biblioteca de Konrad Gesner y que Josias Simmler comenzó a editar en 1555[104]. Inmediatamente después (75º) aparece nuevamente el nombre de Wilhelm Holtzmann, llamado Xylander, que ya estuvo presente en la sección de los libros de matemáticas. En esta ocasión el *Index* presenta tres ediciones de autores griegos y latinos[105].

Hay que avanzar hasta la entrada 78ª para encontrar al siguiente autor alemán. Se trata del filólogo Hieronymus Wolf (1516, Öttingen–1580, Augsburgo), latinizado Hieronymus VVolfius[106]. Estudió en Núremberg, Wittenberg y Basilea. Su labor más destacada es desde muy pronto la traducción del griego al latín de obras de la Antigüedad clásica y tardía, a las que añadía comentarios y explicaciones. Entre ellas destacan la de los griegos Isócrates y Demóstenes. Su trabajo fue tan detallado que durante siglos sirvió a historiadores para sus investigaciones. Considerado como uno de los fundadores de los estudios bizantinos en Alemania, el trabajo que se censura aquí es precisamente la edición de las obras de Isócrates, que está publicada en Basilea por el impresor Johann Oporinus en 1553[107]. En 79º lugar se repite un autor que ya ha aparecido en el *Index expurgatorius* en las secciones de teología y medicina. Se trata de Janus Cornarius. Sus libros en esta ocasión son comentarios a la obra de Platón (*Praefatio in Platonis opera et eglogae*), a la de Cassianus Bassus (*Praefatio in libros Constantini Caesaris De agricultura*) y a la del autor

[104] La entrada dice: "In Epitome Bibliothecae Gesneri, per Conradum Lycosthenem et Iosiam Simlerum, Basileae, apud Ioannem Oporinum, 1555". *Ibid*., pp. 523-524 y 786.

[105] "In Stephani opus graecum De urbibus, Basileae, per Oporinum, 1568"; "In Dionis historiam latinam annotationes, Basileae, Oporinus" y "In Antonini Liberalis transformationum congeriem, Phlegontis Tralliani de mirabilibus et longaevis libellum, cum eiusdem fragmento de olympiis. Item Apollonii historiae mirabiles et annotationes, in eosdem libellos, Basileae, a Thoma Guarino, 1568". *Ibid*., pp. 523-525 y 786.

[106] *Ibid*., p. 833.

[107] "In Isocratis opera graecolatina Hieronymi Wolfii interpretis, Basileae, per Oporinum, 1553". *Ibid*., pp. 529 y 787.

del siglo IV-V Synesius Cyrenaeus (*Praefatio ad Synesii Syrenaei episcopi opera*)[108].

Tras la entrada 80ª, que ya ha sido comentada anteriormente con Johannes Cuspinianus y Wolfgang Hunger, se encuentra en la 81ª el astrólogo y matemático alemán Johannes Carion (1499, Bietigheim–1538, Magdeburgo). Su nombre también se escribe como Johannes Nägelin, Gewürznägelein, o Caryophyllus. Estudió en la Universidad de Tubinga, y posteriormente fue profesor de matemáticas en la corte del Príncipe Elector Joaquín I de Brandeburgo. Son famosas sus profecías recogidas en *Prognosticatio und erklerung der grossen wesserung* (Leipzig, 1521). Pero sin duda su crónica es su obra más conocida[109].

El siguiente autor de nuestra lista ocupa el 83º lugar[110]: el predicador protestante Johann Funck (1518, Núremberg–1566, Königsberg), también conocido como Johann Funcke, Funccius o Ioannes Funchius[111]. Estudió en la Universidad de Wittenberg y fue predicador en Núremberg. Su *Chronologia*, la obra que aparece en el *Index*, es su trabajo más conocido, y ya había sido condenado con anterioridad en Portugal en 1561. En él Funck tiene pasajes contra la Iglesia de Roma[112].

En la entrada 85ª aparece nuevamente Joachim Camerarius, del que ya se ha hablado en la sección de los libros de filosofía. En esta ocasión son tres los títulos de este autor: *Commentarii utriusque linguae*, de 1551 y publicada en Basilea por Johann Herwagen; *Ioachimus Camerarius De ostentis*, en Wittenberg en 1532 por Georg Rhau y que tiene un prefacio

[108] *Ibid*., pp. 529-531 y 787.

[109] La entrada del *Index* lleva por título: "In Chronicon Ioannis Carionis, Parisiis, apud Io. Roigny, 1550, et Basileae, 1564. Estque praeterea aliud exemplar Antverpiae, apud Stelsium. 1540 et 1547. Sic enim habet Parisiensis editio, apud Iacobum Du Puys, 1551, et apud Gul. Iulianum, 1557. Et gallicis, ex translatione M. Ioan. Le Blond, Parisiis, 1547 et 1553". *Ibid*., p. 533. Cf. *ibid*., pp. 533-535 y 787-791.

[110] En el puesto 82º se encuentra el historiador Jodocus Willich (1501-1552), con un comentario de la *Germania* de Tácito. Se menciona aquí porque nació en Rößel, ciudad de la antigua Prusia oriental, que actualmente es Polonia, pero que en el siglo XVI pertenecía al Sacro Imperio. *Ibid*., pp. 535 y 791.

[111] Esta última cf. *ibid*., p. 834.

[112] "Chronologia, hoc est temporum et regnorum series ab initio mundi usque ad annum 1553 ex sacris bibliis, ex optimis quibusque auctoribus et historicis summa fide ac diligentia conscripta, Ioanne Funccio Noribergensi auctore, Basileae, 1554, in 4º". *Ibid*., pp. 536-537 y 791-793.

de Philipp Melanchthon, y *Versio fabularum Aesopi*, impreso por Ulrich Morhart en Tubinga en 1542, sobre las fábulas de Esopo[113]. Curiosamente, en la entrada 99ª de esta misma sección, Joachim Camerarius vuelve a aparecer otra vez pero con otro libro: la edición a las obras de Jenofonte, y en esa ocasión no está solo en la autoría. Participan además otros autores también alemanes, como Phlipp Melanchthon y Willibald Pirckheimer[114].

Avanzando varios lugares en el índice general, vuelve a aparecer en el 89º un autor germano-parlante ya mencionado en la sección de matemáticas, Martin Crusius, con una gramática griega publicada en Basilea por el impresor Johann Oporinus en 1562[115]. Continuando nuestro camino, llegamos hasta el 91º[116], donde encontramos a Nikolaus Gerbel (1485, Pforzheim–1560, Estrasburgo), también conocido como Nikolaus Gerbellius. Estudió en 1502, 1506 y 1512 en las universidades de Viena, Colonia y Tubinga respectivamente[117]. Inmediatamente después en el 92º aparece el teólogo luterano Paul Eber (1511, Kitzingen–1569, Wittenberg), latinizado como Paulus Eberius[118], de quien el *Index* presenta su *Calendarium historicum* con pasajes censurados porque cree que son dañinos para los lectores católicos[119]. Paul Eber, autor de numerosos cantos de iglesia, estudió en el *Ägidiengymnasium* de Núremberg y en 1532 en la Universidad de Wittenberg, donde conoció a su amigo Philipp Melanchthon.

[113] Cf. *ibid*., pp. 538-539 y 794.

[114] "Opera Xenophontis graecolatina, cum interpretatione Ioachimi Camerarii, Bilibaldi Pirckhemeri, Sebastiani Castalionis: Commentarii tamen Joannis Sapidi praefationem praeferunt. Et Ioannis Ribitti interpretis praefatiuncula". Cf. *ibid*., pp. 551-552 y 804.

[115] *Ibid*., p. 542 y 795.

[116] En el puesto 90º se encuentra Matjia Grbic o Matthias Garbitius Illyricus (*c.* 1505-*c.* 1519), procedente de Istria, Croacia, que fue amigo de Joachim Camerarius y trabajó en Núremberg y Wittenberg. Su edición del *Prometeo* de Esquilo es la que aparece aquí censurada. *Ibid*., p. 542-543 y 795.

[117] "Nicolai Gerbellii Phorcensis pro declamatione picturae, libri 7, Basileae, per Io. Oporinum". *Ibid*., p. 543.

[118] *Ibid*., p. 834.

[119] "Calendarium historicum Pauli Eberi, Wittenbergae, apud haeredes Georgii Ravv." *Ibid*., pp. 543-544 y 795.

En la entrada 94ª se encuentra el teólogo protestante suizo Rudolf Gwalther (1519–1586), nacido y muerto en Zúrich[120]. Su apellido puede aparecer escrito como Gwalther o Walther. Estudió en Basilea, Estrasburgo, Lausanne y Marburgo y en 1537 viajó a Inglaterra. Apoyó la Reforma protestante colaborando con el reformador Heinrich Bullinger. Escribió comedias, epigramas y epitafios, y tradujo al latín los escritos alemanes de Zwinglio. Continuando la lista (entrada 95ª) vuelve a resurgir el nombre de Sebastian Münster, que ya fue mencionado en la sección de teología, y que en esta ocasión aparece con sus obras más famosas: *Cosmographia*[121] —en la que el *Index* suprime pasajes y sustituye algunos nombres como Calvino—, y su edición de la *Geographia* de Ptolomeo. Fue traducida por Willibald Pirckheimer y con prefacio de Sebastian Münster[122]. Ambos humanistas alemanes podrían relacionarse intelectualmente con Benito Arias Montano, ya que Willibald Pirckheimer aparecerá retratado en el catálogo de hombres ilustres que el extremeño publicará en 1572[123] y tanto él como Sebastian Münster estuvieron, como ya se ha mencionado con anterioridad, presentes en su biblioteca privada desde sus años de estudiante en 1548. De Willibald Pirckheimer (1470, Eichstätt–Núremberg, 1530) se pueden destacar su interés por el derecho y la filología. Descendiente de un linaje de nobles que gobernaban la ciudad de Núremberg, tuvo una educación esmerada en Italia. Cuando volvió a Núremberg siguió la tradición familiar y formó parte del consejo de gobierno de esta ciudad. En un primer momento simpatizó con la Reforma, pero posteriormente volvió al bando católico. En el *Index* se le menciona indirectamente en los títulos de las obras de Sebastian Münster

[120] "Rodolphi Gualtheri Tigurini De syllabarum et carminum ratione libelli duo". *Ibid*., 546 y 799. Su nombre latinizado aparece como Rodolphus Gualterus. *Ibid*., p. 834.

[121] "Cosmographia" y "Praefatio in Ptolemaei Geographiam et Appendix". Cf. *ibid*., pp. 546-549 y 799-803.

[122] "Geographia universalis, vetus et nova, complectens Claudii Ptolemaei Alexandrini enarrationis libros VIII. Quorum primus nova translatione Pirckheimheri et accessione commentarioli illustrior quam hactenus fuerit, redditus est… Addita sunt scholia quibus exoleta… nomina ad nostri seculi morem exponuntur. Succedunt tabulae Ptolemaicae, opera Sebastiani Munsteri novo paratae modo. His adiectae sunt plurimae novae tabulae…". *Ibid*., pp. 548-549 y 803.

[123] "BILIBALDVS PIRCKHEYMERVS, NVRENBERGENSIS / Quae nobis reddis Graeco de fonte Latina, / commendant studium fertile et ingenium. / Et quae de prisca scribis placuere moneta. / Caetera non genii sunt, Bilibalde, tui." Arias Montano, *op. cit*., p. 180 y cf. Rodríguez Gijón, *op. cit*., pp. 84-87.

(en esta entrada 95ª) y Joachim Camerarius (en la 99ª, que ya ha sido comentada cuando se mencionó a Camerarius en el puesto 85º).

En 97º lugar se encuentra el predicador protestante y poeta neolatino Thomas Naogeorgius o Naogeorg (*c.* 1509, Straubing–1563, Wiesloch). Este es un nombre latinizado para quien en realidad se llamaba Thomas Kirchmeyer, aunque también se puede ver escrito como Kirchmaier, Neumeyer y Neubauer. En 1526 marchó a Núremberg y años más tarde predicaba la doctrina luterana. Estudió en 1551 derecho en Basilea gracias a una beca de Johann Jakob Fugger. Son destacables sus traducciones del griego[124]. En la entrada siguiente, la 98ª del índice general, se presenta Vincentius Opsopoeus, también Opsopäus y Opsopaeus (muerto en 1539, Ansbach). Su nombre real es Vinzenz Heidecker, y aunque no se conoce con exactitud ni la fecha ni el lugar de su nacimiento, se cree que era bávaro. Estudió en Wittenberg, Leipzig y Núremberg, y tradujo gran cantidad de escritos reformistas. En esta ocasión el *Index* expurga la edición comentada de unos epigramas griegos[125].

Tras la ya mencionado entrada 99ª con Joachim Camerarius, se ofrece finalmente en 100º lugar al último autor germano-parlante y antepenúltimo humanista de este *Index expurgatorius* de 1571: Sixtus Birk. Se trata de un autor que ya salió también en la sección de libros de teología, y que ahora se le nombra con la edición a la obra *De natura deorum* de Cicerón[126].

CONCLUSIONES

La presencia germano-parlante en el *Index expurgatorius* de 1571 es inmensa. En todas las secciones el predominio de estos autores es casi absoluto, independientemente de la disciplina que se esté tratando. De esta manera, de las 102 entradas que componen la lista, un poco más de la mitad son autores oriundos de los territorios que se corresponden con las actuales Alemania, Austria y Suiza. Algunos de estos autores además aparecen varias veces a lo largo del índice: Sixtus Birk (en las secciones

[124] "Thomae Naogeorgi in Phalaridis epistolas, Basileae, Oporinus". Martínez de Bujanda, *op.cit*., pp. 550 y 803.

[125] "De Vicentii Obsopaei in graecorum epigrammata annotationibus, Basileae, per Nicolaum Brilingerum, 1540". *Ibid*., pp. 550 y 803-804.

[126] "Xysti Betulei, in librum De natura deorum, per Oporinum. Idem in Paradoxa". *Ibid*., pp. 552 y 804.

de teología y *Humaniores disciplinae*), Martin Borrhaus (filosofía y matemáticas), Martin Crusius (matemáticas y *Humaniores disciplinae*), Georg Fabricius (teología y *Humaniores disciplinae*), Konrad Gesner (medicina y *Humaniores disciplinae*), Johannes Lonicerus (teología y medicina), Sebastian Münster (teología y *Humaniores disciplinae*), Erasmus Oswald Schreckenfuchs (teología y matemáticas) y Wilhelm Holtzmann *Xylander* (matemáticas y *Humaniores disciplinae*). Estos autores están presentes en dos secciones del índice figurando en cada ocasión con obras distintas de su repertorio. No obstante, existen ejemplos más reiterativos y variados, como Janus Cornarius, que aparece hasta en tres secciones (teología, medicina y *Humaniores disciplinae*) y Joachim Camerarius, que aparece una vez en el apartado de filosofía, y en dos entradas distintas de *Humaniores disciplinae*. Este último caso, es decir, la repetición de un mismo humanista dentro de la misma sección de *Humaniores disciplinae*, se observa también en Konrad Clauser, Johannes Cuspinianus y en el singular caso de Willibald Pirckheimer, que aunque no está registrado directamente en ninguna entrada de este índice, su nombre aparece en los títulos o subtítulos de dos obras de esta sección, pertenecientes precisamente a Joachim Camerarius y a Sebastian Münster.

El primer criterio de selección de nuestro estudio ha sido extraer la lista de los humanistas procedentes de los territorios germano-parlantes del siglo XVI. No obstante, no hay que olvidar que en esa centuria dichos territorios, que se corresponden con el Sacro Imperio Romano-Germánico, son mucho más extensos que en la actualidad. Es importante mantener este dato porque si seguimos este criterio, en el inventario realizado se descubren dos grupos de humanistas: en primer lugar, los nacidos en territorios que se corresponden con los países europeos que actualmente son oficial y mayoritariamente germano-parlantes. Deseando limitar nuestro campo de estudio, ellos son los países sobre los que hemos centrado el objetivo principal de este artículo: la República Federal Alemana —a la que pertenecen todos los autores seleccionados para este trabajo, a excepción de los humanistas austriacos y suizos—; Austria —Erasmus Oswald Schreckenfuchs y Johannes Velcurio—, Suiza —Felix Hemmerlin, Hieronymus Schurff, Konrad Gesner, Joachim von Watt, Josias Simmler y Rudolf Gwalther— y Lichtenstein —de donde no se ha encontrado ninguno—.

Se ha observado además la presencia de otro grupo, esto es, humanistas nacidos en lugares que en el siglo XVI se encontraban dentro de los límites del Sacro Imperio Romano-Germánico, pero que hoy día pertenecen a países colindantes. No obstante, la crítica estudia también a

estos autores, porque en su momento desarrollaron su actividad dentro de estas fronteras que entonces se consideraban alemanas y su labor benefició extraordinariamente el avance de la cultura germano-parlante. Por ese motivo en el presente artículo se les ha dedicado un pequeño espacio. Es el caso de Georg Cassander (nacido en Pittem, en la Flandes occidental y hoy Bélgica), Johann Lange (Karviná, en la antigua Silesia austriaca y hoy República Checa), Beatus Rhenanus (Sélestat, en Alsacia y hoy Francia), Cyprian von Leowitz (Bohemia, hoy República Checa), Conrad Lycosthenes (Rufach, en Alsacia y hoy Francia) y Jodocus Willich (Rößel, en la Prusia oriental y hoy Polonia). Además de esto, se han rescatado de forma secundaria las biografías de humanistas como la del belga Matthias van Wesenbecke o incluso la de autores de fuera del Sacro Imperio como los croatas Matthias Flacius Illyricus y Matthias Garbitius, por haber influido también excepcionalmente en la cultura alemana del Renacimiento.

Tras este primer criterio, en el inventario resultante se han detectado los siguientes denominadores comunes:

En primer lugar, todos ellos tienen una formación universitaria recibida en centros pertenecientes al Sacro Imperio: Erfurt, Wittenberg, Tubinga, Leipzig, Ingolstadt, Colonia, Heidelberg, Marburgo, Friburgo, Fráncfort del Óder, Viena y Basilea. A menudo estos humanistas están relacionados entre sí por haber estudiado juntos o tienen como nexo común haber conocido a Lutero, a Philipp Melanchthon y a otros líderes de la Reforma. Estas amistades se forjaron en su gran mayoría en estas universidades y muchos de ellos se convirtieron al protestantismo a partir de esta etapa de su vida, siendo éste otro nexo común de la mayoría casi absoluta de los autores extraídos del *Index*. En todos ellos se observa una postura crítica ante la Iglesia de Roma, que se manifiesta bien en su adhesión total a la Reforma protestante, bien en solo una demostración de simpatía hacia las ideas luteranas, o bien en su simpatía hacia las ideas de Erasmo de Rotterdam. Su posicionamiento a favor de estas doctrinas es el motivo fundamental por el que todos estos humanistas se encuentran en el *Index*. Estas ideas se traslucen en sus obras y por eso son objeto de censura. De hecho, la gran mayoría de estos autores que aparecen en el *Index* de 1571 ya han sido condenados anteriormente en otros índices[127].

[127] Cf. Reusch, Heinrich, *Die indices librorum prohibitorum des sechzehnten Jahrhunderts*, Tubinga, 1886 y cf. Martínez de Bujanda, *op. cit*.

Siendo el lugar de origen de todos estos humanistas el Sacro Imperio, es muy probable que todos los autores que hemos seleccionado nacidos en los territorios de las actuales Alemania, Austria y Suiza tuvieran como lengua materna un dialecto del nuevo alto alemán temprano (*Frühneuhochdeutsch*) o del bajo alemán (*Niederdeutsch*). Pero siguiendo la moda de la época, todos ellos, al igual que sus colegas europeos, cultivaban y preferían dedicarse al perfeccionamiento de sus conocimientos de latín, griego y hebreo, y desarrollaron una febril actividad de traducción y comentarios de obras del griego y del hebreo al latín y viceversa, aventurándose también a realizar las traducciones de estas lenguas a la lengua vernácula. Todos estos humanistas latinizaban o helenizaban sus nombres, haciendo gala así de dichos conocimientos lingüísticos.

Otro denominador común interesante es el lugar de edición de las obras de los autores del índice. La impresión suele correr a cargo de libreros e impresores germano-parlantes, que publican en ciudades, la gran mayoría también simpatizantes con la doctrina protestante[128]. Se observan además en este índice a autores que no son germano-parlantes pero que tienen sus obras publicadas en estas ciudades germano-parlantes y por estos mismos libreros, y también a impresores germano-parlantes, pero que estaban afincados en otras ciudades europeas[129].

Como el objetivo de este trabajo era encontrar convergencias entre la cultura alemana y la figura de Benito Arias Montano a través de

[128] Augsburgo (Philipp Ulhart), Basilea (Andreas Cratander, Bartholomaeus Westhemerus, Basilius Immanuel Herold, Eusebius y Nikolaus Episcopius, Heinrich Petrus, Hieronymus Curio, Hieronymus Froben y sus herederos, Johann Oporinus, Johann Amerbach, Johann Bebel, Johann Herwagen, Michael Isengrin, Nikolaus Brylinger, Robert Winter y Thomas Guarin), Fráncfort del Meno (Christian Egenolff y Johann Eichorn), Haguenau (Johann Setzer y Thomas Anshelm), Ingolstadt (Alexander Weissenhorn), Colonia (Eucharius Cervicornus, Johann Gymnisch, Johannes Prael, herederos de Arnold Birckmann y Heinrich Quentel y Melchior von Neuss), Leipzig (Valentin Bapst y Ernst Vögelin), Marburgo (Andreas Kolbe y Christian Egenolff), Núremberg (Johann Petreius y Johann Vom Berg), Tubinga (Ulrich Morhart), Wittenberg (Georg Rhau, Johann Krafft), Zúrich (Andreas Gesner, Christoph Froschauer) y Suabia (Peter Braubach).

[129] Es interesante mencionar al impresor Sebastien Gryphius, que estaba afincado en Lyon, a los impresores Christian Mylius, Josias y Wendelin Rihel afincados en Estrasburgo, y a Johann von Köln y Wendelin von Speyer afincados en Venecia.

conectores como es este *Index expurgatorius* de 1571 en el que el extremeño fue el censor principal, se ha analizado el inventario y se han encontrado varios datos que nos pueden ayudar a conocer mejor al frexnense. En primer lugar, y a diferencia de otros índices de libros prohibidos publicados en años anteriores, en este *Index* no aparecen obras en lengua vernácula. Todas las publicaciones del catálogo están en lengua latina, a pesar de que algunos de estos humanistas escribieron otras obras en lengua vernácula. No hay constancia de que Arias Montano entendiera la lengua materna de estos autores germano-parlantes, pero como es sabido, sí dominaba a la perfección las lenguas latina, griega y hebrea, por lo que conocer las obras de estos autores germanos no le supuso ninguna dificultad.

Benito Arias Montano actúa aquí como censor, y su tarea se manifiesta de diversas maneras: cuando no se prohibe enteramente un libro concreto, el tipo de expurgo en las obras de los autores germano-parlantes de este *Index* se refiere casi siempre a pasajes en los que los censores no están de acuerdo con el autor, bien porque éste introduce comentarios sobre cómo entender ciertas cuestiones religiosas desde el enfoque reformista (el culto litúrgico, el culto a los santos, el celibato, etc.), o comentarios en contra del papado, de papas concretos, o de los Padres de la Iglesia. Otro motivo también es la introducción de citas y elogios de reformadores ya prohibidos con absoluta rotundidad en índices anteriores, como el propio Lutero o Philipp Melanchthon.

Al igual que los humanistas germano-parlantes del *Index*, Benito Arias Montano estudió en varias universidades de su país de origen: Sevilla, Alcalá de Henares y Salamanca, pero a diferencia de éstos, en sus preferencias religiosas mostró su apoyo a la Contrarreforma católica, no sólo con el proyecto del *Index expurgatorius*, sino también con la publicación de la Biblia Políglota. No obstante, la formación de Benito Arias Montano en sus años universitarios no está exenta de influencia procedente de territorios germano-parlantes. En los inventarios de libros de su biblioteca privada de los años 1548 y 1553 se pueden descubrir a autores germano-parlantes que también están presentes en el índice de 1571: Sebastian Münster, Joachim von Watt y Willibald Pirckheimer, y ediciones de impresores como Johannes Frobenius, Johann Amerbach, Johann Herwagen y Sebastian Gryphe.

Cuando Arias Montano termina con su misión como censor al servicio del catolicismo en este encargo de Felipe II y del Duque de Alba, volverá a sus quehaceres como humanista. Siendo conocedor de esas obras del *Index* escritas en la *lingua franca* latina de la comunidad científica

europea renacentista, no tendrá inconveniente en elogiar públicamente a algunos de los autores que están en ese índice (Joachim Camerarius o Willibald Pirckheimer) por su labor filológica, al margen del desacuerdo que él siente con respecto a la doctrina protestante. Estos elogios aparecen publicados en la misma imprenta de Cristóbal Plantino en 1572 en el catálogo de hombres ilustres *Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII*, que confecciona en colaboración con el grabador Philips Galle. Con este gesto, al igual que su afán por no desechar por completo una obra en la tarea de censura y permitirla expurgando únicamente lo no deseable, Benito Arias Montano demostró que su norte era, con independencia del credo religioso, la búsqueda de la verdad a través de un infinito amor al estudio y el reconocimiento sincero de estos mismos valores en otros humanistas que tuvieran ese mismo objetivo.

BIBLIOGRAFÍA

Alegre Peyrón, Jose Mª, "La censura literaria en España en el siglo XVI", en *Revue Romane*, XXV.2 (1990), pp. 429-441. <URL: https://tidsskrift.dk/index.php/revue_romane/article/view/12005/22848> [Consulta: 1/12/2014].

Alvar Ezquerra, Alfredo, *et al., Arias Montano y su tiempo,* Mérida, Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, 1998.

Arias Montano, Benito, Philips Galle, *Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII. Cuarenta y cuatro retratos de sabios beneméritos en las artes liberales,* eds. Luis Gómez Canseco y Fernando Navarro Antolín, Huelva, Universidad de Huelva, 2005.

Bautier, Robert-Henri, ed., *Lexikon des Mittelalters*, Stuttgart, Metzler Verlag, 1999, vol. 9.

Báez, Fernando, *Historia universal de la destrucción de libros. De las tablillas sumerias a la guerra de Irak*, Barcelona, Destino, 2004.

Bécares Botas, Vicente, *Arias Montano y Plantino. El libro flamenco en la España de Felipe II*, León, Universidad de León, 1999.

___, "La Filología bíblica y la *Censura Generalis* de 1554", en M. Perez González, coord., *Actas del congreso internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, vol. I, León, Universidad de León, 1998, pp. 229-237.

Becker, Gisela, *Deutsche Juristen und ihre Schriften auf den Romischen Indices des 16. Jahrhunderts*, Berlín, Dunker, 1970.

Benzing, Joseph, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im Deutschen Sprachgebiet*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1963.

Besch, Werner, "Ergebnisse der Sprachgeschichtsforschung zu den historischen Sprachstufen V: Das Frühneuhochdeutsch", en Besch, W./ Reichmann, O./ Sonderegger, S., *Sprachgeschichte: Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*, vol. 2.2, Berlín, Walter de Gruyter, 2000, pp. 1513-1745.

Boor, Helmut de, Richard Newald, eds., *Die deutsche Literatur vom Späten Mittelalter bis zum Barock,* Múnich, C.H. Beck, 1970.

Brockhaus Enzyklopädie: in 30 Bänden, Leipzig, Brockhaus, 2006.

Bunz, Enno, ed., *Bücher, Drucker, Bibliotheken in Mitteldeutschland. Neue Forschungen zur Kommunikations- und Mediengeschichte um 1500*, Leipzig, Universidad de Leipzig, 2006.

Dávila Pérez, Antonio, "La censura erasmista en el *Indice expurgatorio* de 1571 a través de los documentos de Benito Arias Montano", en M. Perez González, coord., *Actas del congreso internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, vol. I, León, Universidad de León, 1998, pp. 303-310.

Deutsche Biographie: <URL: http://www.deutsche-biographie.de/> [Consulta: 1/12/2014].

Deutsche Nationalbibliothek: <URL: https://portal.dnb.de/opac.htm> [Consulta: 1/12/2014].

Domínguez Domínguez, Juan Francisco, "Benito Arias Montano", en Domínguez Domínguez, J. F., ed., *Diccionario biográfico y bibliográfico del Humanismo español (siglos XV-XVII)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2012.

___, *Arias Montano y sus maestros*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2013.

Durán Guerra, Luis, "Imagen del humanismo: el retrato de hombres ilustres en Arias Montano", en *Erebea. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales,* III (2013), pp. 329-360.

Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios,* Madrid, Alianza, 1996.

Esteve, Cesc, ed., *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, Barcelona, Studia Aurea, 2013.

Flórez, Ramiro, Isabel Balsinde, *El Escorial y Arias Montano: ejercicios de comprensión,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2000.

Gómez Canseco, Luis, "Las razones de un censor: Benito Arias Montano en los Índices de Amberes", en Eugenia Fosalba y Mª José Vega, eds., *Textos castigados. La censura literaria en el Siglo de Oro*, Berna, Peter Lang, 2013, pp. 189-204.

___, ed., *Anatomía del humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Homenaje al profesor Melquiades Andrés Martín*, Huelva, Universidad de Huelva, 1998.

Hänsel, Sylvaine, *Benito Arias Montano (1527-1598). Humanismo y arte en España*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999.

___, *Der Spanische Humanist Benito Arias Montano und die Kunst*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1991.

Hsia, R. Po-chia, *El mundo de la renovación católica: 1540-1770,* Madrid, Akal, 2010.

Index expvrgatorivs librorvm qvi hoc secvlo prodiervnt, vel doctrinae non sanae erroribus inspersis, vel inutilis et offensiuae maledicentiae fellibus permixtis, iuxta Sacri Concilij Tridentini Decretum; Philippi II Regis Catholici iussu et auctoritate, atque Albani

Ducis consilio ac ministerio in Belgia concinnatus, anno MDLXXI. Antuerpiae, Ex officina Christophori Plantini, 1571.
También se puede consultar en: <URL: http://books.google.es/books?id=w3VNAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q> [Consulta: 1/12/2014].

Macías Rosendo, Baldomero, *La Biblia Políglota de Amberes en la correspondencia de Benito Arias Montano,* Huelva, Universidad de Huelva, 1998.

Maestre Maestre, J.M. *et al.*, eds., *Benito Arias Montano y los humanistas de su tiempo*, Mérida, Junta de Extremadura, 2006.

Martínez de Bujanda, J., dtor., *Index d'Anvers 1569, 1570, 1571*, Quebec, Universidad de Sherbrooke, 1988.

Martini, Fritz, *Historia de la literatura alemana*, Barcelona, Labor, 1964.

Menéndez Pelayo, Marcelino*, Historia de los heterodoxos españoles. Erasmistas y protestantes, sectas místicas, judaizantes y moriscos, artes mágicas*, México, Editorial Porrúa, 1982.

Moll, Jaime, "Amberes y el mundo hispano del libro", en Werner, Thomas, *et al*., eds., *Encuentros en Flandes: relaciones e intercambios hispanoflamencos*, Lovaina, Universidad de Lovaina, 2000, pp. 117-131.
También se puede consultar en <URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/amberes-y-el-mundo-hispanico-del-libro/html/267b4074-d40a-475f-b4b5-a6565253215f_3.html> [Consulta: 1/12/2014].

Pascual, Pedro, "La imprenta, madre del humanismo", en J. Matas Caballero, *et. al.,* coord., *Actas del congreso internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, vol. II, León, Universidad de León, 1998, pp. 555-563.

Pecellín Lancharro, M., "Colaboraciones del joven Antonio Rodríguez-Moñino en la Revista del Centro de Estudios Extremeños", en *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, XIX (2011), pp. 127-164.

Reusch, Heinrich, *Die indices librorum prohibitorum des sechzehnten Jahrhunderts*, Tubinga, 1886.
También se puede consultar en: <URL https://archive.org/stream/dieindiceslibro00reusgoog#page/n7/mode/2up> [Consulta: 1/12/2014].

Rodríguez Gijón, Mónica, "Representaciones del vino en la literatura renacentista escrita en lengua alemana", en *Etiopicas. Revista de Letras Renacentistas*, VII (2011), pp. 31-56.

—, "Dos primeras gramaticas de lenguas vernáculas en los albores de la Europa del siglo XVI: la del español Elio Antonio de Nebrija y la del alemán Valentin Ickelsamer", en *eHumanista. Journal of Medieval and Early Modern Iberian Studies,* XXV (2013), pp. 211-230.

—, "Los humanistas alemanes retratados en *Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII.* de Benito Arias Montano y Philips Galle", en *Etiopicas. Revista de Letras Renacentistas*, IX (2013), pp. 75-103.

Rodríguez Moñino, Antonio, "La biblioteca de Arias Montano. Noticias y documentos para su reconstitución (1548-1598)", en *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, vol. III (1928), pp. 555-598.

Schmitz, Wolfgang, *Deutsche Bibliothekgeschichte*, Berna, Peter Lang, 1984.

Schnabel-Schüle, Helga, *Die Reformation 1495-1555. Politik mit Theologie und Religion,* Stuttgart, Reclam, 2006.

Schnur, Harry C., ed., *Lateinische Gedichte deutscher Humanisten. Lateinisch und Deutsch,* Stuttgart, Reclam, 1967.

Serrano Cueto, Antonio, "Los *Adagia* de Erasmo en el *Index expurgatorius* de Amberes (1571): el alcance de la censura dirigida por Arias Montano", en *Calamus Renascens* I (2000), pp. 363-384.

___, "La censura del erasmismo en el Índice de Amberes (1571): ecos de las *Annotationes* de Erasmo en Polidoro Virgilio", en Maestre Maestre, J.M. *et al*., eds., *Benito Arias Montano y los humanistas de su tiempo*, Mérida, Junta de Extremadura, 2006, pp. 899-918.

Stammler, Wolfgang y Karl Langosch, *Die deutsche Literatur des Mittelalters: Verfasserlexikon*, Berlín, Walter de Gruyter, 1978-2004, 11 vols.

Trillitzsch, Winfried, *Der deutsche Renaissance-Humanismus. Abriß und Auswahl von Winfried Trillitzsch*, Fráncfort del Meno, Röderberg-Verlag, 1981.

Vega Ramos, Mª José, "*Vaticinia de adventu Lutheru*. La interpretación de textos proféticos y la construcción de la imagen del reformador", en *Stvdia Historica. Historia Moderna*, XII (1994), pp. 205-233.

___ coord., *Reading and Censorship in Early Modern Europe*, Barcelona, Studia Aurea, 2010.

___ e I. Nakládakalová, eds., *Lectura y culpa en el siglo XVI / Reading and Guilt in the 16th Century,* Barcelona, Studia Aurea, 2012.

Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts (VD 16): <URL: http://www.bsb-muenchen.de/index.php?id=1681&type=0> [Consulta: 1/12/2014].

Wolf, Hubert, ed., *Inquisition, Index, Zensur. Wissenskulturen der Neuzeit im Widerstreit*, Paderborn, Schöningh, 2003, 2ª ed.

Zurdo Ruiz de Ayúcar, Mª Teresa, "Introducción", en Hans Sachs, *Pasos de carnaval,* Madrid, Cátedra, 1996.

UNA COMEDIA DE SANTOS ATRIBUIDA A CALDERÓN: *EL MAYOR PADRE DE POBRES*

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ

Universidad de La Coruña

Las polémicas atribuciones de comedias del Siglo de Oro a los tres autores mayores en detrimento de otros candidatos menos conocidos o estudiados hacen que cualquier novedad en este campo acabe incidiendo en el establecimiento de la teoría de atribuciones. Si la comedia en cuestión está atribuida a Calderón de la Barca la cosa acrecienta su interés, en especial si se trata de una comedia no incluida en la célebre carta al Duque de Veragua. Si además de todo esto nos hallamos ante un tema que ya trató antes Lope de Vega el interés es máximo, para probar o refutar un lugar común que algunos estudiosos proponen: la probable o improbable influencia de Lope en Calderón.

Recientemente Rodrigo Faúndez ha rectificado la atribución de un auto sacramental rutinariamente adscrito a Lope (*La Araucana*) y Rodríguez López-Vázquez ha editado el primer *Alcalde de Zalamea*, también atribuido a Lope. Ambos críticos coinciden en que estas obras se deben a la pluma, tan denostada por algunos tirsianos fervoroso, de Andrés de Claramonte.

Eugenio Maggi ha abordado el análisis de una muy interesante comedia de santos, *El mayor padre de pobres*, que tiene como hipotextos la obra de Lope de Vega *Juan de Dios y Antón Martín* y también el relato hagiográfico de Antonio de Govea (1624). Como observa Maggi, la deuda de la primera escena de *MPP* con la escena inicial de *La vida es sueño* y el hecho de que el año 1630 corresponda a la beatificación de Juan de Dios, permite fijar esta obra en el período 1630-1650, hipótesis teórica que también está avalada por la estructura métrica de la comedia, con más de un 60% de romance, un comienzo en silva pareada y un uso de décimas superior al 15% y superior también, ligeramente, al uso de las redondillas.

En mi reseña de la edición de Maggi, en el número 10 (2014) de esta revista, apunté un argumento basado en estadística léxica que reforzaba la propuesta contraria a la atribución calderoniana hecha por el editor y que, a la vez, proponía a un autor alternativo: Cosme Gómez de Tejada. Voy a desarrollar aquí un conjunto de análisis que apoyan esta atribución y que tal vez tengan valor metodológico para abordar el problema de las atribuciones dudosas.

I) *EL USO DE LOS ADVERBIOS EN -MENTE*. En esta obra hay un repertorio de 12 adverbios en -mente. El conjunto ordenado es el siguiente {bajamente (v. 299), rendidamente (v. 361), sumamente (vv. 391 y 1436), justamente (v. 1227) infinitamente (v. 1411), ufanamente (v. 1606), naturalmente (v. 1618), gloriosamente (v. 1782), vulgarmente (v. 1999), infamemente (v. 2088), solamente (vv. 2298 y 2348), furiosamente (v. 2183)}. Este repertorio lo analizamos en función de las concordancias que ofrece el *CORDE* (5/12/2014), aislando el período 1630-1650. Dos de los adverbios (rendidamente y ufanamente) no aparecen en ningún autor de ese período. De los 10 restantes podemos excluir como irrelevantes los adverbios que aparecen más de 50 veces en el repertorio (sumamente (131), justamente (198), naturalmente (148), vulgarmente (59) y solamente (966). Con lo cual disponemos de un repertorio filtrado de 5 elementos. Los resultados del análisis, expuestos en frecuencia decreciente y filtrando sólo autores teatrales, nos da estos resultados:

Índice 1: 'gloriosamente'. Aparece 34 veces. Los únicos dramaturgos que lo usan son Gómez de Tejada, Hurtado de Mendoza y Ximénez de Enciso.

Índice 2: 'infinitamente'. Aparece 18 veces. Lo usan Gómez de Tejada y Hurtado de Mendoza.

Índice 3: 'furiosamente'. Aparece 16 veces. Lo usa 5 veces Gómez de Tejada.

Índice 4: "infamemente'. Aparece 9 veces. Los usan Gómez de Tejada y Calderón (2 veces).

Índice 5: 'bajamente'. El verso exacto es 'tan bajamente sentís'. La construcción 'tan bajamente', que aparece sólo en 5 autores presenta una

notable característica: Gómez de Tejada es el único autor que usa la secuencia 'tan bajamente' seguida del verbo 'SENT-ir'.

Por lo tanto el primer elemento analizado arroja un resultado contundente: los 5 índices relevantes aparecen en un solo autor: Cosme Gómez de Tejada. Hurtado de Mendoza presenta 2 índices y Ximénez de Enciso y Calderón, uno.

II) *LOS ÍNDICES LÉXICOS DEL PARLAMENTO DE SAN JUAN (vv. 732-931)*. Se trata de un pasaje de 200 versos en romance.

Índice 1: 'heresiarca'. En el verso 'heresiarca' de sus vicios (v. 904). Esta palabra sólo aparece en dos autores: Quevedo en singular y Gómez de Tejada en plural. El tercer autor registrado, Leonardo de Argensola, aparece porque la publicación de su obra, póstuma, coincide en esa fecha.

Índice 2: 'seguro puerto'. Sólo aparecen 13 ejemplos en ese período. Los únicos dramaturgos que usan el sintagma son Gómez de Tejada, Calderón y Enríquez Gómez.

Índice 3: 'floridos años' (769) del total de 13 concordancias, sólo hay 4 autores que usen esta fórmula: Tirso de Molina, Gómez de Tejada, Enríquez Gómez y Hurtado de Mendoza.

Índice 3:'las travesuras' (v. 770). Está en el verso inmediato. Sólo hay 7 concordancias y tres dramaturgos que usen el sintagma: Tirso, Castillo Solórzano y Gómez de Tejada.

Índice 4: 'acero airado'. (v. 783). Tan sólo se registran 2 concordancias, ambas de Rojas Zorrilla.

Índice 5: 'espadín' (v. 791). Un sólo registro. En Calderón.

Índice 6: ‘el rancho' (v. 793). Hay 10 concordancias. Lo usa, una vez, Castillo Solórzano.

Índice 7: 'bastimento' (v. 801). El único dramaturgo que lo usa es Gómez de Tejada.

Índice 8: 'a punta de lanza' (v. 816). Sólo hay 3 concordancia. Una de ellas de Enríquez Gómez.

Índice 9: 'tan furioso'. (v. 828) El *CORDE* sólo registra 10 concordancias de este sintagma. De esas 10, Gómez de Tejada tiene 3. El otro dramaturgo que la usa es Lope, una vez.

Índice 10: 'tan airado' (v. 829). tan sólo 4 concordancias: 2 en Rojas Zorrilla y una en Calderón.

Índice 11: 'vida inmortal' (v. 857). Hay 2 concordancias, una de ellas de Enríquez Gómez.

Índice 12: 'en su protección' (v. 861). También 2 concordancias. Una en Gómez de Tejada.

Índice 13: 'tantos beneficios' (v. 934). Sólo lo usan Calderón y Gómez de Tejada.

Índice 14: 'mal ejemplo' (v. 960). Sólo dos dramaturgos. Calderón y Gómez de Tejada.

El resultado de estos 14 índices es similar al anterior repertorio de adverbios en -mente. De los 14 índices Gómez de Tejada presenta 9; Calderón, 5; Enríquez Gómez, 4 y Tirso y Castillo Solórzano, dos cada uno. Sin duda la cifra de 5 concordancias en Calderón es superior a las de Castillo Solórzano o Enríquez Gómez porque su obra es amplia.

C) *El motor inmóvil*. Aquí estamos ya en el terreno cultural relacionado con la filosofía. El comienzo de la jornada segunda, un parlamento filosófico expuesto en décimas. Como observa certeramente Eugenio Maggi en su nota a estos dos versos iniciales: *Causa primera del mundo/ y soberano motor*: alude, respectivamente, a las "vías" segunda y primera con las que Tomás de Aquino demuestra *a posteriori*. La existencia de Dios (*Summa Theologiae*, I, q.2, a.3)." (pág. 179). Bien, esto se centra en el uso del término 'motor', que tan solo tiene 9 concordancias en el *CORDE* durante el período 1630-50. El único uso filosófico de 'motor' está en Gómez de Tejada, que habla del "primer motor que mueve los cielos". Más adelante, el texto de MPP, en esa misma segunda jornada vuelve a introducir el término en el verso 1321: "como a motor poderoso/

de quien depende el gobierno/ de cielo y tierra", como explicación de que "sólo en Dios/había de hallar socorro" (vv. 1318-19). El texto de Gómez de Tejada es inequívoco: "pudieran haber alcanzado un primer motor que mueve los cielos y los demás cuerpos naturales como enseñó Aristóteles en buena filosofía".

D) *El tercer acto: la región del fuego, las ardientes llamas y la senda de la virtud*. Una vez planteado en términos filosóficos el problema de Dios, el conflicto teatral que afecta a San Juan de Dios y a Antón Martín tiene su tratamiento ideológico en el núcleo cultural contrario, el del Maligno y su imperio infernal. Esto culmina en el tercer acto y en dos pasajes muy concretos, inspirado el primero por la historia bíblica de Elías y por un pasaje del *Inferno* de Dante, y el segundo por el hipotexto de Lope de Vega, como apunta Maggi. Veamos los pasajes:

otro Elías, que arrogante,
lleno del celo de Dios,
haré que, para abrasarle,
desde esa *región del fuego*
encendidos etnas bajen,
de cuyas *ardientes llamas,*
con afrenta y con ultraje,
arrebatado descienda
a los senos infernales (vv. 2520-2528)

El sintagma 'región del fuego' aparece 10 veces en ese período; entre los dramaturgos lo usan sólo dos: Gómez de Tejada y Enríquez Gómez. Y el sintagma 'ardientes llamas', que aparece sólo 5 veces, tan sólo es usado por Gómez de Tejada. Esta interesante confluencia léxica se amplía en el segundo pasaje al que hemos aludido: Antón Martín, solo en escena, tiene un monólogo (vv. 2699-2750) que empieza así: "¡Oh, *senda de la virtud*/ y cómo es cosa segura/ que el que menos te procura/ vive con

más inquietud!". En este caso Maggi alude a que "recita un monólogo parecido el Antón Martín de Lope" (p. 194). En efecto, se trata de un monólogo sobre el mismo tema, pero con muy distinta entidad filosófica y formal. En Lope es un pasaje en octavas reales mientras que en *MPP* es un pasaje en décimas. Sin duda Calderón ha pasado de por medio. Pero aquí sí que parece evidente el pensamiento de Gómez de Tejada. El sintagma 'senda de la virtud' tan sólo se registra en este autor dentro del período 1630-1650. En los 30 años anteriores lo habían utilizado Luque Fajardo, Cervantes, Rodrigo Caro y Bernardo de Balbuena, tan sólo una vez cada uno. Probablemente la influencia en el autor de *MPP* procede de Bernardo de Balbuena en su *Cristiada*. Hay varios casos más de 'huellas de lectura' en *MPP* procedentes de la *Cristiada*. *E*n todo caso Balbuena y Gómez de Tejada comparten su condición eclesiástica y también filosófica. Y el conjunto ideológico formado por os tres sintagmas 'región del fuego', 'ardientes llamas' y 'senda de la virtud' sólo aparece en la obra de Cosme Gómez de Tejada.

D) *El tercer acto: 16 índices probatorios del estilo de Gómez de Tejada*.

Además de todo esto que hemos propuesto se puede argumentar un último paquete de índices, el que afecta al tercer acto. La razón de abordarlo como repertorio aparte es porque en esa época no se puede descartar la idea de una obra escrita en colaboración, y en la comedia aparecen de vez en cuando índices de dos autores interesantes para postular como colaboradores de una comedia conjunta: Castillo Solórzano y Antonio Enríquez Gómez. Por lo tanto conviene afinar esta hipótesis de trabajo. Los resultados de la búsqueda de índices relevantes en este tercer acto son los siguientes:

Índice 1: 'raro ejemplo' (v. 1981). El sintagma es menos corriente de lo que podría parecer. El *CORDE* solo registra 3 casos. Uno de ellos es de Gómez de Tejada y los otros dos de Rojas Zorrilla.

Índice 2: 'ignominia' (v. 1996). Este índice es menos relevante, ya que hay 20 concordancias. Sin embargo entre los dramaturgos solo hay dos que lo utilicen: Rojas Zorrilla y Gómez de Tejada, con la particularidad de que Gómez de Tejada los repite por 3 veces.

Índice 3: 'pan floreado'. Eugenio Maggi no pone ninguna nota a este interesante sintagma. El 'pan floreado', siguiendo a Covarrubias en la voz 'floreo' es "el que sale con la corteza roxa, que ni está amarilla de mal cozido, ni parda de muy tostado" (p. 601). La información se puede amplair acudiendo al excelente NDLC en el vocablo 'pan': "*floreado*: pan hecho con la flor de la harina" (p. 914). La cita en *MPP* se encuentra en el verso 2011: "porque el pan floreado/ del cielo parece ha sido". ¿Cuántas veces aparece la referencia 'pan floreado' en el *CORDE* (6/12/2014), en el período 1630-50? Tan solo 3 veces, una de ellas en Gómez de Tejada: "Reparad el amor de los casados en el pan floreado de la boda". No lo usa ningún otro dramaturgo.

Índice 4: 'melocotones' (v. 2004). Tan solo se registran dos concordancias en el *CORDE*. Una de ellas en Gómez de Tejada.

Índice 5: 'los adherentes' (v. 2016). Sólo hay 3 registros en el *CORDE;* dos de ellos están en Castillo Solórzano.

Índice 6: 'más saludable' (v. 2396). Este sintagma adjetival aparece 5 veces. Una de ellas en Calderón y otra en Gómez de Tejada.

Índice 7: 'el rebozo' (v. 2436). Aparece 10 veces. Lo usan Castillo Solórzano, Tirso de Molina, Lope de Vega y Mira de Amescua.

Índice 8: 'esclavitudes'. (v. 2455). Aparece 6 veces: una en Gómez de Tejada y otra en Tirso.

Índice 9: 'las vanidades / del mundo' (vv. 2490-1). Llama la atención por dos causas: se trata de un sintagma nominal desarrollado con uno preposicional, lo que da una secuencia de 4 palabras. Y en segundo lugar, en *MPP* el sintagma está en un encabalgamiento sirremático, lo que es llamativo. El *CORDE* solo registra un ejemplo. En Gómez de Tejada. En el período 1600-1650 hay tan solo 4 ejemplos. El más llamativo está en fray José de Sigüenza (año 1600).

Índice 10: 'alcahueta' (v. 2677). Hay 10 registros, entre ellos están Gómez de Tejada, Enríquez Gómez y Vélez de Guevara.

Índice 11: 'sobre apuesta' (v. 2733). El *CORDE* solo registra 2 casos, ambos en Lope de Vega.

Índice 12: 'pasatiempos' (v. 2780). La cifra de 23 registros es algo engañosa, porque 8 son de Gómez de Tejada y 6 de Diego Duque de Estrada. Lo usa, una vez, Enríquez Gómez.

Índice 13: 'dolorosos gemidos' (v. 2830). Este sintagma solo aparece 4 veces. Toda ellas en Castillo Solórzano.

Índice 14: 'se acredita' (v. 2896). Hay 10 concordancias. O usan Gómez de Tejada, Castillo Solórzano y Hurtado de Mendoza.

Índice 15: 'una dulzura' (v. 2993). Solo hay 2 concordancias, de las que una está en Gómez de Tejada.

Índice 16: 'divina pompa' (v. 3032). Este sintagma nominal lo usa solo Enríquez Gómez, una vez.

El resultado general, sin necesidad de ponderar en función de número de veces que lo usa un autor y número de autores que usan un término, es, de por sí, contundente. De los 15 índices, Gómez de Tejada usa 11 (un 73,3% del total). Castillo Solórzano usa 4 y los demás autores, Tirso, Enríquez Gómez, Lope de Vega y Rojas Zorrilla presentan 2 usos; Calderón, al que se le había atribuido esta obra, tan solo usa uno de los 15 índices.

Dejando aparte esos elementos de tipo ideológico, que definen la mentalidad de un autor y que apuntan a la filosofía moral de Cosme Gómez de Tejada, el conjunto de índices léxicos nos da un uso de 20 del total de 30 para Gómez de Tejada, de 6 para Enríquez Gómez, Calderón y Castillo Solórzano y menos de 5 para cualquier otro dramaturgo del período. Estas cifras parecen bastante concluyentes. Trasladas a porcentajes de uso Gómez de Tejada tiene un porcentaje del 66,66%, el trío Castillo Solórzano, Calderón, Enríquez Gómez, un 20% y los demás autores analizados en ese período, uno inferior al 15%. Si asumimos que el conjunto de 30 índices resulta significativo nos encontramos aquí con un principio general de atribución que hemos postulado anteriormente y que está relacionado con el valor del número matemático **e** (2,718) y sus potencias. El principio dice que si un autor presenta un índice de uso superior a **e** elevado a la cuarta potencia (más del 55%) y ninguno de los demás autores cotejados alcanza el porcentaje de **e** elevado al cubo (superior al 20%) esto debe considerarse como una prueba solvente de autoría. Se trata de un índice objetivo, formulado a partir de un criterio matemático universal (el número **e** es la base de los logaritmos neperianos y permite un tratamiento muy afinado de unidades inferiores al centena) y contrastable con cualquier repertorio alternativo. No depende de las

intuiciones individuales ni de los tratamientos ideológicos o sesgados y permite contrastar dependencias críticas insuficiente, como es el caso de atribuciones procedentes de la tradición editorial, costumbre que, como sabemos afecta a obras como *El burlador de Sevilla, La estrella de Sevilla, La ninfa del Cielo* y obras apresuradamente atribuidas a Lope de Vega, como la primera versión de *El alcalde de Zalamea* o *El médico de su honra*.

Falta por tratar uno de los filtros más sutiles que es necesario tener en cuenta y que afecta a un fetiche de la investigación: los casos en los que un índice corresponde a un solo autor y que a primera vista parecen tener más fiabilidad para las atribuciones. El repertorio que utilizamos aquí está definido por los siguientes rasgos: a) índices que incluyan una secuencia, no un vocablo aislado; b) que no hayan sido utilizados en otros repertorios del mismo corpus de análisis; y c) que correspondan a un texto continuo, es decir, que no sean compuestos por dos fragmentos de texto distintos. El repertorio así acotado corresponde al conjunto de versos que van desde el 1042, en que comienza el segundo acto, hasta el 1707, en que el editor de la obra introduce una enmienda (que entiendo acertada) para sustituir 'lustre' por 'lastre', de modo que el sintagma 'poco lastre' presenta una única concordancia en el período 1630-50. Esto nos da un total de 10 índices únicos:

a) 'granada abierta' (v. 1062: “en una granada abierta”) Aparece una vez, en Lope de Vega.

b) 'por embustero'(v. 1072: “Por loco, por embustero”). Aparece en Castillo Solórzano.

c) 'luz superior' (v. 1109: “mirado a luz superior”). Aparece en Juan de Salinas, dos veces.

d) 'camino mejor' (v. 1110: “es el camino mejor”). Solo lo usa Antonio Enríquez Gómez.

e) 'de pelillos' (v. 1078: “son hidalgos de pelillos”). Solo en Jacinto Polo de Medina.

f) 'cuyo furor' (v. 1260: “cuyo furor, cuya saña”). En Gómez de Tejada.

g) 'cuya saña' (Verso anterior). En Calderón.

h) 'pecho heroico' (v.1347:"para quien con pecho heroico"). En Felipe Godínez.

i) 'Cruz de Ferro' (v. 1698: "Cumplió con la Cruz de Ferro"). Aparece en Estebanillo González.

j) 'poco lastre' (v. 1707: "A ser de tan poco lastre"). Aparece en Juan de Robles.

Tenemos pues un conjunto de diez índices aparentemente llamativos, al presentase en un solo autor, pero en la práctica irrelevantes, al tratarse de diez autores distintos, entre ellos Calderón y Gómez de Tejada, los dos implicados en la autoría de esta obra. Está claro que si usa este tipo de índice hay que incluir el repertorio entero de los 10. Incorporando este nuevo repertorio 'distribuido' tendríamos un conjunto de 40 índices, en vez de 30, de modo que Gómez de Tejada pasaría a tener 21 índices de un total de 40 y Castillo Solórzano, Calderón y Enríquez Gómez, 7 de un total de 40. El porcentaje de coincidencia de Gómez de Tejada pasaría ahora a un 52,5% y el de los otros tres dramaturgos a 7 de 40, es decir, a un 17,5%. Basta con añadir a esto los índices que hemos encontrado en Gómez de Tejada y no habíamos hecho entrar en los repertorios cerrados, y este autor se mantiene por encima del nivel superior a **e** elevado a la cuarta potencia, mientras los demás se mantienen por debajo de **e** elevado al cubo. El principio básico de atribución sigue funcionando y es ahora más fiable, al incorporar un número superior de índices. No creo que sea necesario insistir sobre la necesidad de proponer índices objetivos y repertorios bien definidos.

Además de estas evidencias de estilo apoyadas por un soporte estadístico muy sencillo, existen evidencias de carácter dramatúrgico. Voy a anotar varias en lo que atañe a composición de personajes. En el caso del personaje principal, San Juan de Dios, ya hemos visto antes cómo se articulaba el discurso en función de una base filosófica y moral. Pues bien, en el pasaje en que San Juan tiene como interlocutor al mercader, encontramos una secuencia de décimas en donde la argumentación se desarrolla de forma impecablemente retórica: cláusulas ilativas, causales, concesivas y condicionales organizadas en un discurso moral construido conforme a una formación escolástica muy acabada. Copio la secuencia de versos 2154-2204, marcando en cursiva los indicadores gramaticales de estas cláusulas. Está claro que si el autor de la obra es Gómez de Tejada

está construyendo su personaje protagonista de acuerdo con su propia experiencia sacerdotal y filosófica:

MERCADER Es verdad.
SAN JUAN ¿Y no lo es
que me los negasteis?
MERCADER Sí.
SAN JUAN *Pues* esa razón aquí
es justo que ponderéis;
que, *si* recibido habéis
tantos favores del Cielo,
y con tirano desvelo
negáis en el pobre a Dios,
justicia es que el pobre en vos
venga a buscar el consuelo.
Porque, *si* puede cualquiera,
de adonde su hacienda está,
sacarla, justo será
que el pobre la vuestra quiera;
y *si*, cuando alivio espera
de tanto que a vos os sobra,
se lo negáis, no es zozobra
lo que con el pobre os pasa,
porque el pobre, en vuestra casa,
lo que es suyo, y no más, cobra;
y *aunque* pudierais decir

que vuestra hacienda guardáis,
es forzoso que sepáis
que al pobre habéis de asistir,
porque, si para adquirir
la hacienda el talento os da,
es a censo, y de éste está
cumplido el plazo forzoso
cuando algún menesteroso
limosna a pediros va.
Y, *pues* para ellos a mí
lo que es suyo me negáis,
justo es que los asistáis
curándolo vos aquí.
Y, *aunque* parece que así
los desecho, obro piedad,
pues cualquiera en la ciudad
que entender aquesto pueda,
porque con él no suceda,
obrará más caridad.
Y en fin, *pues* queda en su casa
quedando en la vuestra el pobre,
haced que su hacienda cobre
en socorrerle sin tasa,
porque, si adelante pasatiempos
el negarle su caudal,

veréis que yo, en caso tal,
favorecido de Dios,
os traigo a que curéis vos
todos los del hospital.

Un análisis minucioso nos revela los contrapesos semánticos que articulan este parlamento y que conducen a la persuasión del interlocutor. Se empieza por introducir la idea moral de lo que es justo o no lo es: "es justo que ponderéis" y de ahí se pasa al concepto general de la justicia: "justicia es que el pobre en vos venga a buscar el consuelo". En ese momento se introduce el principio del 'deber' en la conducta, por medio del uso del tiempo futuro: "justo será que el pobre la vuestra quiera" y, como conclusión de todo ello, "justo es que los asistáis". Como se ve, la articulación filosófica y moral se expone de forma rigurosa y aplicando una lógica aristotélica.

Cosme Gómez de Tejada es un autor alegórico, pero al mismo tiempo con capacidad para transmitir mensajes morales por medio de recursos populares. Así su obra magna, *León prodigioso* se puede entender dentro de un tipo de relatos cuyo exponente europeo más afortunado es Jean de La Fontaine, pero que en España tiene raigambre desde el Infante don Juan Manuel, en la parte de uso de apólogos y Juan de Mena (a quien Gómez de Tejada cita explícitamente) en la parte alegórica. Su estilo satírico-moral entronca con Horacio y Juvenal, elogiados de forma inequívoca en la obra, una obra construida enlazando en LIII apólogos una historia que sucede en el reino de los animales pero que esconde una crítica acerba de los modos políticos de la monarquía hispana. Consta documentalmente que Gómez de Tejada en una fecha como enero de 1619 ya vendía sus comedias a los directores de compañías teatrales, lo que nos lo sitúa en el quinquenio 163'-35 como un dramaturgo con unos quince años de experiencia. En todo caso él mismo, por boca de uno de sus personajes, confirma esta dedicación a la escena: "En esta parte no se puede negar, q son exêplares las comedias, pues representan nuestra vida sugeta a tantas, y tan grandes mudanças, acôpañadas de buenos exemplos, y consejos; pero son como el trigo, adonde vn enemigo sembrô ziçaña, y abrojos (…) todo lo he andado, mis ciertas comedias tengo escritas; caí miserablemente en essa flaqueza, aplauso merecieron, lleuôsele el viento, y no le quise buscar, aunque no me faltaua pluma para

seguirle, sin pelar ganso alguno que hurtase. Con todo esso diuiertase el pueblo, no se le niegue este entretenimiento" (*Leon prodigioso*, pp. 260-1).

Hay que suponer que en un lapso de tiempo de quince años Gómez de Tejada podría haber escrito y hecho representar un mínimo de veinte comedias, lo que le hace un buen candidato para la atribución de algunas obras de importancia como el primer *Médico de su honra* o como *Del rey abajo, ninguno,*[1] obras ambas que la crítica ha desestimado ya de su primitiva atribución a Lope y a Rojas Zorrilla. En *León prodigioso* hay, además, algunas evidencias de que su manejo de la polimetría está al mismo nivel cuantitativo y cualitativo que lo que vemos en *El mayor padre de pobres*. Me voy a limitar a un aspecto especialmente interesante que es su dominio de las décimas, tanto en la creación de décimas sueltas como en la articulación, nada sencilla, de pasajes largos, con más de un centenar de décimas, lo que es un rasgo típico de *MPP,* que hay cuatro pasajes en décimas con una distribución de 150 versos, 170, 80 y finalmente, 212. En el caso de *León prodigioso,* Gómez de Tejada, tras escribir varias décimas sueltas aborda finalmente un pasaje de 140 versos (pp-140-142) bajo el tema general 'Contra el amor'.

¿Qué tienen de particular estas décimas de Gómez de Tejada? Que usan el mismo modelo de encabalgamiento sirremático que se usa también en *MPP*. Me limitaré a extractar cuatro ejemplos de variantes de este principio de composición.

a) El encabalgamiento con inversión, que deja el verbo después del objeto directo iniciando verso:

El vino del Cielo, que (*ríe*)
todo espíritu embrïaga
bebed *MPP,* vv. 434-6

[1] Si se busca en el *CORDE* la secuencia 'del rey abajo ninguno' en el período 1610-1640 el único autor que aparece es Cosme Gómez de Tejada.

Este mismo tipo de encabalgamiento sirremático OD/V, con verbo inicial de verso aparece en *León prodigioso* en varias ocasiones:

nunca la avaricia *luto*
mereció (Apólogo IX)

con tres manzanas de oro *sus desdenes*
vence (p. 82)

b) El encabalgamiento sirremático en orden inverso, con el adyacente antes del núcleo: ADJ/N y dejando el nombre como vocablo inicial de verso:

mirad que en vos será *impropia*
acción (vv. 2952-3)

En *León prodigioso* este recurso es constante. El mejor ejemplo está en una composición de dos redondillas en donde se usa dos veces el encabalgamiento ADJ/N. En realidad esta breve composición de corte filosófico es muy relevante para ver la destreza de Gómez de Tejada en el uso de encabalgamientos de todo tipo en una secuencia en rima consonante:

Distancia importa tener
El objeto y la visiba
Potencia, porque reciba
Las especies para ver.
Los ojos hazen fecundo
Entendimiento, y si estàs
dentro el mundo, no podrás

Ver, ni conocer al mundo.
(Apólogo XV, p. 115)

Respeto la tipografía y ortografía originales (edición 1670), con 'visiba' por 'visiva', 'hazen' por 'hacen' y el texto en cursiva. Llama la atención que absolutamente toda la composición está construida a partir de encabalgamientos Aquí 'visiva/ potencia' y 'fecundo/entendimiento', vocablos típicamente filosóficos, como lo es la idea que se transmite: la necesidad de distanciarse del objeto de análisis y no subjetivar la experiencia, en una línea perfectamente cartesiana y sin duda precursora del pensamiento sartriano respecto al Ser y la Nada. El planteamiento de Gómez de Tejada procede de Aristóteles, pero también de la reflexión sobre la obra de Lucrecio.

El repertorio poético de Gómez de Tejada ha sido recientemente completado por López Gayarre y Madroñal Durán con la publicación de un poema en octavas, de un total de 304 versos, en transcripción semipaleográfica y que obviamente no está incluido en el repertorio *CORDE,* pero que nos permite completar algunos índices por medio de la estadística léxica[2,]

[2] El verso inicial se transcribe el último sintagma como “Si la docta edicaz sabiduría”, cuando parece evidente que debiera transcribirse: “Si la docta e dicaz sabiduría”. El pseudovocablo *edicaz, no está registrado en ningún repertorio. En cambio 'dicaz' es adjetivo contrastado. El *CORDE* (13/12/2014) sólo registra este término en plural, en la obra de fray Benito Jerónimo Feijóo: “decidores, y que más propriamente podrían llamarse dicaces”. El NDLC de 1860 lo explica como 'adjetivo antiguo, decidor'.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

CORDE (Última consulta: 13/12/2014)

Gómez Tejada de los Reyes, Cosme (1670, 2º edición): *León / prodigioso, / Apología moral / entretenida, y provechosa / a las buenas costumbres*. Madrid. Bernardo de Villa Diego.

López Gayarre, Pedro A. y Madroñal Durán, Abraham (2014): "Una justa poética desconocida celebrada en Talavera en 1631 (versos inéditos de Cosme Gómez de Tejada)", *Anales de la Real Academia de Toledo,* pp. 91-113.

Madroñal Durán, Abraham (1991): "Vida y obra del licenciado Cosme Gómez de Tejada y de los Reyes (1593-1648), *Revista de Filología Española*, LXXI, pp. 217-316.

Maggi, Eugenio (ed.) (2013): *El mejor padre de pobres*, atribuida a Pedro Calderón de la Barca, Valencia, PUV.

NDLC (1860): *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana*, París, Imprenta Rosa y Bouret.

A LA LUZ DEL COMPARATISMO : AVATARES Y NUEVAS PERSPECTIVAS EN LOS ESTUDIOS INTERDISCIPLINARES SOBRE EL SIGLO DE ORO

ADOLFO RODRÍGUEZ POSADA

(Universitatea din Bucureşti)

No es tarea fácil intentar localizar el origen del comparatismo interartístico en el marco de los Estudios Hispánicos. La mayoría de los especialistas señalan a Francisco Javier Sánchez Cantón y Miguel Herrero García, cuya labor historiográfica ve la luz en la década de 1940, como los principales promotores de las pesquisas en torno a las relaciones entre literatura y artes plásticas en el Siglo de Oro.[1] A pesar del carácter

[1] Antonio Sánchez Jiménez [2011: 106-133] ofrece una completa revisión de la trayectoria del comparatismo interartístico en atención a la figura de Lope. Sitúa, por ejemplo, los inicios del estudio conjunto de literatura y pintura en *Los retratos de Lope de Vega*, obra escrita por Lafuente Ferrari y publicada en 1935. No obstante, señala el autor que la aportación de Sánchez Cantón y Herrero García, en estos primeros compases, es crucial, pues demuestran, a juzgar por sus recopilaciones, la fructífera relación entre literatura y arte en el Siglo de Oro. Así comenta Sánchez Jiménez [2011: 109-110] el hito que supone la publicación de los trabajos de estos dos historiadores del arte: "El propio Herrero García nos informa de que su proyecto era mucho más ambicioso pero de que decidió abandonarlo al aparecer los impresionantes tomos de Sánchez Cantón, las *Fuentes literarias para la historia del arte español*. En lo que se refiere al Siglo de Oro, Sánchez Cantón había dedicado tres volúmenes a editar diversos comentarios sobre la pintura de los siglos XVI y XVII, como los de Francisco de Holanda, Felipe de Guevara, Juan de Butrón, Vicencio Carducho, Francisco Pacheco o Jusepe Martínez. Esta serie de tratados parecía dejar lugar al proyecto de Herrero García, que además de estas obras técnicas quería recoger referencias sueltas en textos literarios, dedicándose, pues, «a la literatura propiamente dicha, a la novela, al teatro, a la poesía lírica, a los libros de ascética y a la historia de las instituciones religiosas». Sin embargo, el quinto y último volumen del libro dc Sánchez Cantón presentaba precisamente una pequeña selección de obras literarias con menciones de pintores o del arte de la pintura. Eso hizo que Herrero García considerara «frustrado mi objeto y perdido mi trabajo», por lo que lo interrumpió y dio solamente a imprenta un volumen reducido, con referencias no publicadas en el volumen de Sánchez Cantón".

monumental de *Fuentes literarias para la historia del arte español* de Sánchez Cantón [1941] y *Contribución de la literatura a la historia del arte* de Herrero García [1943], sumado a la publicación de *El Bosco en la literatura española* de Xavier de Salas [1943], parece más oportuno considerar a Emilio Orozco Díaz como el pionero de la disciplina en España.[2]

Si bien es verdad que sus trabajos parten del material historiográfico reunido por tales investigadores, la labor crítica del granadino, presentada tempranamente en *Temas del Barroco: de poesía y pintura* [1947], resulta tanto más significativa que las anteriores, por cuanto no se limita la suya únicamente a trazar un recorrido por las fuentes literarias que contribuyen al estudio de las artes plásticas en la época[3]. Antes bien, el valor de la obra radica en la singular perspectiva introducida por Orozco, al pergeñar en sus páginas un método de análisis crítico, el cual toma en consideración la iluminación recíproca de las artes como criterio efectivo para descubrir nuevos valores literarios; valores que, hasta entonces, habían permanecido ignorados, si cabe marginados, a causa de la indiferencia con que se contemplaba en España el tópico *ut pictura poesis*, atendiendo a la autoridad ejercida por Lessing merced a las influyentes opiniones de

[2] Rara vez se menciona, con respecto al origen del estudio de la literatura artística en España, el discurso de Xavier de Salas [1943]. Al igual que los trabajos de Sánchez Cantón y Herrero García, si bien de una extensión mucho menor que la de aquellos, Salas entrega en su discurso numerosas fuentes literarias auriseculares donde se localizan menciones a la obra y figura del Bosco. Se trata, por tanto, de un trabajo historiográfico paralelo a *Fuentes literarias para la historia del arte español*, a *Contribución de la literatura a la historia del arte* o al artículo emblemático de José Camón Aznar [1945]. El discurso de Salas, en concreto, introduce una de las perspectivas más afortunadas dentro del comparatismo interartístico, pues su modelo historiográfico sirve como antecedente, en el contexto de la crítica hispánica, de los trabajos de Simon A. Vosters [1973, 1990] o de la tesis doctoral defendida por Matteo Mancini [2010].

[3] Existen estudios interdisciplinares anteriores a Orozco sobre arte y literatura, pero abordan la cuestión desde un enfoque que no participa del modelo comparatístico, como bien ocurre en *Temas de Barroco*, sino que se enmarcan antes bien en el contexto de la aproximación literaria desde la Historia del Arte. Ejemplos de esta perspectiva historiográfica son *Temas de arte y de literatura* de Ángel Vegue y Goldoni [1928] o la extensa bibliografía sobre la materia salida de la pluma de Sánchez Cantón.

Marcelino Menéndez Pelayo, como bien recuerda Francisco Calvo Serraller.[4]

La importancia de Orozco para la historia del comparatismo en España es doble: nos encontramos ante uno de los primeros autores que introduce en la crítica hispánica la metodología interdisciplinar, característica de los trabajos de los más insignes críticos de principios del siglo XX —Heinrich Wölfflin, Oskar Walzel, Helmut Hatzfeld, etc.—, cuando ni siquiera existía una conciencia plena entre los teóricos acerca del concepto y dimensión de la Literatura comparada; pero en especial, el mayor logro de Orozco, a semejanza de Dámaso Alonso y tantos otros, tal vez haya sido su capacidad para superar el modelo filológico decimonónico, siguiendo la estela de Ortega y Gasset o Eugenio d'Ors, a fin de reivindicar a un grupo de poetas de nuestro Siglo de Oro que no casaban con los cánones naturalistas todavía vigentes por aquel entonces.

Gracias a la efectividad del nuevo modelo comparatístico y al empeño de Orozco por demostrar que la iluminación recíproca entre arte y literatura constituye uno de los grandes ideales estéticos del Barroco, autores como Pedro de Espinosa, Soto de Rojas, Bocángel o Carrillo y Sotomayor, incluso el mismísimo Góngora, se libraron de un silencio impuesto por la incomprensión del alcance real, más allá de las meras

[4] "La lista de improperios contra los tratadistas es interminable: lógica consecuencia de verse sometido a confirmar las opiniones de nuestro insigne polígrafo sobre arte, lo cual resultaba evidentemente imposible. Y esta imposibilidad era producto, sobre todo, no sólo de una discrepancia conceptual, sino de que, con el Romanticismo, se había dado al traste con todo un sistema de hacer, comportarse y significar el arte en el Antiguo Régimen, creándose a su vez, otro radicalmente diferente. ¿Qué sentido van a tener para el artista contemporáneo, cuyo ámbito ha cambiado por completo, problemas como el de la liberalidad del arte, el paragón entre la pintura y la escultura, el «ut pictura poesis», o la función simbólica del retrato? Parece por de pronto un axioma indiscutible que mientras contemplemos las claves culturales del pasado con una perspectiva que les resulte extraña, no nos dejarán de producir extrañeza… Esta extrañeza va a perdurar desgraciadamente mucho tiempo después de la muerte de Menéndez Pelayo, que, como decíamos, establece un modelo de crítica que se repite una y otra vez" [Calvo Serraller, 1981: 24].

apariencias culteranas, del rico legado literario del siglo XVII. "Lo que estimamos no se ha destacado bien", anota Orozco Díaz partiendo de la noción de lo *pintoresco* desarrollada por Wölfflin [1947: XII], "es que esta orientación visual, plástica, esencialmente pictórica, preside igualmente en esta época el desarrollo de la poesía".

Por ello, ni mucho menos es disparatado considerar a Orozco Díaz como uno de los padres del comparatismo interartístico, no sólo en España sino también en el ámbito internacional. Al igual que Walzel y Hatzfeld, el granadino rápidamente se percata del abanico de posibilidades que ofrece la aplicación del modelo teórico de Wölfflin [1947: XII] al contexto literario aurisecular, y no ceja en su empeño de reivindicar cuanto había pasado desapercibido durante los siglos previos para los críticos españoles:

> He aquí, dentro de las reacciones plástico-literarias que en estos ensayos y notas se plantean, uno de los puntos que estimamos fundamental. Y lo estimamos fundamental porque la razón de este fenómeno no está únicamente en móviles externos, en el recreo, en la brillantez, color y luminosidad como puro goce sensorial que lleva un desarrollo de lo decorativo y apariencial, sino en algo más profundo trascendente, no sólo raíz del estilo, sino quizá de toda la cultura y vida del Barroco.

Tal es el fundamento que cohesiona buena parte de los estudios interartísticos del granadino. Obras como *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor* [1968a], *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española* [1968b], *Mística, plástica y barroco* [1977] o *Manierismo y Barroco* [1988] dan fe de ello, atestiguando el enorme legado dejado y la incalculable influencia ejercida.

La perspectiva introducida por Orozco propició que el tópico *ut pictura poesis* se estableciera, dentro de la crítica hispánica contemporánea del Siglo de Oro, como uno de sus criterios más reconocibles, dando lugar a innumerables trabajos de investigación interdisciplinares, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Así

resumen, por ejemplo, Inmaculada Osuna y Antonio Sánchez Jiménez [2012: 309] la trayectoria de los estudios interartísticos en el marco de la poesía renacentista y barroca:

> El interés por la relación entre las artes hermanas es una de las ocupaciones clásicas de la crítica de la poesía hispana del Siglo de Oro, que ha sabido responder así a una preocupación y tendencia indiscutible entre los poetas áureos. Valgan como muestra los monumentales trabajos de Francisco Javier Sánchez Cantón [1941], Herrero García [1943] y José Camón Aznar […] en la década de los 40, a los que se sumó a finales de esa misma década el de Emilio Orozco [1947], que se dedicó ya al análisis de los datos proporcionados por los anteriores estudios. Sin embargo, la tendencia contemporánea le debe menos a estos estudios que a los que surgieron del libro fundacional de Murray Krieger [1992], que difundió el concepto de écfrasis (en el sentido de descripción literaria de un objeto artístico), que ya había sido aplicado con éxito por Leo Spitzer [1962] e incluso, ya en el campo de la poesía áurea, por Emilie L. Bergmann [1979]. A partir de los años noventa los trabajos sobre écfrasis comenzaron a hacer furor, especialmente en Estados Unidos y en campos que no eran, en principio, la poesía áurea, como se aprecia en los estudios de Frederick A. de Armas […] Recogiendo esta tradición, una de las tendencias de estos últimos años es la entrada de los estudios ecfrásticos en los análisis de la poesía áurea, combinando además la influencia kriegeriana con otras más sociológicas (los trabajos de Javier Portús Pérez sobre las relaciones de pintura y poesía […]), retóricas o emblemática.

Siguiendo la valoración de Osuna y Sánchez Jiménez, la investigación acerca de las relaciones poético-pictóricas en los siglos XVI y XVII no ha venido marcada tanto por la influencia ejercida por estudiosos españoles como Orozco Díaz, cuanto por el interés desatado a raíz de la fortuna de las teorías de Murray Krieger y Emilie L. Bergmann.

Pues bien, es posible observar, a la luz del comparatismo interartístico en el contexto de la literatura aurisecular, cinco vertientes predominantes: el estudio de las écfrasis renacentistas y barrocas, perspectiva abanderada por Frederick A. de Armas; la aproximación al tópico *ut pictura poesis*, en la que destaca Carolina Corbacho Cortés [1998], la cual ha sido orientada hacia una dimensión sociológica, explorada con éxito por Javier Portús Pérez y ampliada por el propio Sánchez Jiménez en la última década; la investigación en torno a los libros de emblemas, bien asentada y de larga tradición dentro de los Estudios Hispánicos gracias a Héctor Ciocchini [1960] o Aquilino Sánchez Pérez [1977], que han sabido continuar de manera encomiable figuras como Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull [1999], Fernando R. de la Flor [1999], Sagrario López Poza [2000], Aurora Egido [2004] o Ignacio Arellano [2006], entre otros muchos; las investigaciones teóricas a propósito de la preceptiva retórica referidas a la *descriptio* y la *enárgeia*, llevadas a cabo por Antonio García Berrio [1977], Casilda Elorriaga [1991], María José Vega Ramos [1992] o Luisa López Grigera [1994]; y una última tendencia, de marcado carácter historiográfico, heredera de los trabajos de Sánchez Cantón, Herrero García, Salas y Camón Aznar, y reconocible en las investigaciones histórico-artísticas de Vosters [1973, 1987, 1990], Calvo Serraller [1981] o Julián Gállego [1987], por citar algunos ejemplos representativos.

Aunque el número de estudios dedicados a la comparación entre la literatura y las artes en el Siglo de Oro desde la publicación de los primeros trabajos en la década de 1940 es elevado, no han contado estos, salvo en casos concretos, con la visibilidad que caracteriza a otras perspectivas y orientaciones dentro de los estudios hispánicos dedicados al Renacimiento y Barroco. Claro está que en la última década se han realizado abundantes aportaciones, pero la mayoría de ellas han vivido una discreta recepción, a excepción de aquellas avaladas por el prestigio internacional ligado a los nombres de investigadores de obligada referencia.[5]

Es innegable que la propuesta de Sánchez Jiménez de aplicar las teorías posmodernas de campo literario y la "cultura material" al estudio

[5] Es el caso de los estudios de Egido [1990, 2004] y Armas [2006].

del Barroco ha atraído la atención de numerosos hispanistas. Como afirma Victoria Pineda [2011: 175], su singular orientación ha supuesto "un refrescante —por poco frecuente— caso de adopción de conceptos teóricos en un estudio de tipo histórico". A ello debemos sumarle, merced al impacto que ha tenido la revisión del concepto de écfrasis por parte de Ruth Webb en *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* [2009], la búsqueda de nuevos horizontes a la hora de analizar la literatura ecfrástica aurisecular, ya no en los límites delimitados por el sentido metarrepresentativo de la definición de écfrasis introducida por Leo Spitzer, sino asimismo en atención al amplio significado que esta encontró en la tradición retórica clásica como "pintura verbal".[6]

Las múltiples aproximaciones han puesto de relieve la efectividad del comparatismo interartístico, a juzgar por los excelentes resultados obtenidos al aproximarse a la producción de autores canónicos como Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Calderón o Góngora desde una orientación que sigue sin contar con la visibilidad que realmente se merece. Dicha ausencia de visibilidad ha llevado a Ignacio García Aguilar [2009: 106] a afirmar que "resulta indispensable un análisis más profundo de las contaminaciones recíprocas que se producen entre las imágenes pictóricas y las imágenes o écfrasis poético-literarias".

Esto no quiere decir que el tópico *ut pictura poesis* y la literatura ecfrástica en el contexto aurisecular no hayan sido estudiados y analizados en profundidad; bien al contrario, la investigación acerca de la literatura emblemática goza de buena salud y ocupa un lugar de honor dentro de los Estudios Hispánicos. García Aguilar, así como Osuna y Sánchez Jiménez, reconocen que la relación poético-pictórica es una de las preocupaciones clásicas de la crítica hispánica, si bien todos coinciden, en mayor o menor medida, en que nos encontramos ante una rama cuya visibilidad no se ajusta a la dilatada presencia de motivos pictorialistas en los textos

[6] Sirvan como ejemplo de esta nueva orientación del estudio de la literatura ecfrástica aurisecular los artículos de Isabel Lozano Renieblas [1998, 2005], en cuyas páginas analiza la propiedad de la *enárgeia* en *Don Quijote* y *Los trabajos de Persiles y Segismunda*.

—desde la producción bucólica de Garcilaso de la Vega hasta la poesía novohispana de Sor Juana Inés de la Cruz y Francisco Álvarez de Velasco—, en virtud de la cual se justifica la hermandad de las artes como uno de los grandes tópicos de la poesía del Siglo de Oro.[7] De hecho, la investigadora María Ema Llorente [2012: 234], alentada por el creciente interés por los estudios interdisciplinares, publicó un excelente artículo sobre el estado de la cuestión, resumiendo en los siguientes términos las diferentes vertientes adoptadas por la disciplina:

> El conjunto de estos estudios se distribuye entre publicaciones monográficas, aparecidas tanto dentro como fuera de España; compilaciones en homenaje a determinados investigadores o académicos con una demostrada orientación comparatista, como el caso de los Estudios dedicados al profesor Emilio Orozco, publicados en tres volúmenes; actas de congresos de literatura comparada, celebradas tanto por asociaciones españolas –SELGYC, Sociedad Española de Literatura General y Comparada–, como extranjeras –como, por ejemplo, la Asociación de Hispanistas Italianos–; anuarios de estas asociaciones; números monográficos de revistas, como el número 3 de *Studi Ispanici*, dedicado a la relación entre la literatura hispánica y las artes plásticas; y artículos especializados publicados en revistas de literatura comparada como *Tropelías*, *1616*, *452°F* o *Extravío*, por citar sólo publicaciones españolas.

Con todo, aunque las publicaciones recogidas por Llorente no versan en puridad en torno a la literatura áurea sino que presentan un carácter general, buena parte de los trabajos citados por la autora están dedicados al análisis de las relaciones entre literatura y artes plásticas en los siglos XVI y XVII. La documentación presentada por Llorente [2012: 234], la cual es una muestra orientativa de la amplia bibliografía existente, da cuenta del marcado interés que la materia ha suscitado entre los críticos hispánicos en las últimas décadas, recordando, por ejemplo, que "la bibliografía sobre «Artes plásticas y literatura española» ofrecida por Mª

[7] Para los autores novohispanos referidos, véase Arbey Atehortúa [2010], Rocío Quispe-Agnoli [2013] y Michael Schuessler [2013].

del Carmen Simón [2000], limitada únicamente a los años comprendidos entre 1980 y 1999, recoge 390 estudios dedicados a este tema".

Ahora bien, como apuntaba García Aguilar, el estudio de la comparación entre literatura y pintura, traducido en una iluminación recíproca de las artes y la expresión de un número considerable de tópicos que propician el diálogo interartístico —*ut pictura poesis*, *locus amoenus*, *descriptio puellae*, *Deus pictor*, *horror vacui*, etc.—, aun demostrando su productividad a la hora de establecer interpretaciones cruciales para entender el valor de ciertos textos —sobre todo en aquellos donde se aprecia una marcada tendencia descriptiva y un exceso de *ornato*, circunstancias que en cierto modo han instigado su condena y menosprecio debido a su aparente falta de enjundia—, no se ha valorado en su justa medida por la notable contribución que supone para un conocimiento más amplio del Siglo de Oro.[8]

Un caso ejemplar de esta realidad se puede observar en la escasa recepción cosechada por el volumen titulado *La historia de España en el arte y la literatura. Estudios comparativos de obras artísticas y textos literarios (S. XVI-XVIII)* de Miguel Ángel García de Juan y Rafael Santamaría Tobar [1986]. A pesar de su relevancia para la cuestión aquí expuesta, la mayor parte de los especialistas ni siquiera lo menciona. Llorente [2012: 238] es una de las escasas investigadoras que se ha hecho eco de la obra, relevante por cuanto sus autores "defienden la viabilidad de la comparación entre las distintas creaciones artísticas de un mismo periodo, tanto por su utilidad para establecer una semejanza formal entre

[8] Sánchez Jiménez [2011: 128-129] ofrece algunas muestras de la riqueza de la literatura écfrástica en el Siglo de Oro: "[R]ecordemos los ejemplos de Luis Zapata de Chaves en el *Carlo famoso*, Luis de Góngora («A un pintor flamenco, haciendo el retrato de donde se copió el que va al principio deste libro», «De san Lorenzo el Real del Escurial»), fray Hortensio Félix de Paravicino (sus sonetos al retrato que le hizo El Greco), Gabriel Bocángel («Detén, Jáuregui docto, el curso altivo»), o Francisco de Quevedo («A la estatua de bronce del santo rey don Felipe III, que está en la Casa del Campo de Madrid»; «A la misma estatua»; «A un retrato de don Pedro Girón, duque de Osuna, que hizo Guido Boloñés, armado y grabadas de oro las armas»), por no mencionar el caso, por nosotros estudiado por todo este libro, de Lope".

las manifestaciones plásticas y literarias, como para demostrar que una misma época histórica […] produce obras similares a partir de las mismas causas políticas, sociales, económicas o religiosas".

Por mucho que en los últimos años el creciente interés que ha despertado la literatura comparada con otras artes a propósito de la importancia de la imagen en nuestros días ha impulsado sobremanera la recepción de esta suerte de pesquisas, el comparatismo interartístico sigue siendo una tendencia con una relevancia inferior a la esperada, hasta tal punto que las obras que han sido objeto de análisis en los trabajos publicados hasta la fecha representan todavía una parte pequeña, aunque sí significativa, del amplio corpus de literatura ecfrástica y pictorialista de los siglos XVI y XVII.

Dejando de lado autores poco conocidos como Damasio de Frías o Gómez de Tapia, es muy escasa la bibliografía existente acerca de la producción lírica de poetas del renombre de Vicente Espinel, Juan de Jáuregui o Pedro de Espinosa, por citar algunos de los más representativos de tal tradición a la luz de la perspectiva aquí discutida.[9] Incluso cuando hablamos de la producción de autores de primera fila como Cervantes, Lope de Vega, Góngora o Calderón, cuyas obras sí han sido analizadas profusamente en atención al tópico *ut pictura poesis*, rara vez tal enfoque ha encontrado lugar en las historias literarias del Siglo de Oro, aun cuando autoridades como Orozco Díaz, Manuel Ruiz Lagos [1969] o José Manuel Blecua [1984] han incidido en su importancia por ser reflejo del espíritu del período.

Asimismo, sorprende que apenas se haga referencia, desde los estudios teóricos del Siglo de Oro, a los diferentes géneros menores de la lírica barroca —bodegón, epigrama, ruinas, loas de cuadros y pintores, etc.—, a pesar de existir un espectro considerable de piezas y una bibliografía abundante que avalan la condición de tales formas como subgéneros de pleno derecho, equiparables en tal contexto a la égloga, la fábula o la silva, así como hermanados con otros géneros descriptivos

[9] Para Damasio de Frías y Gómez de Tapia, véase Lorenzo Rubio González [1988] y Pedro Ruiz Pérez [2002].

mejor conocidos como el paisaje o el retrato. Por mucho que parezca evidente la existencia incuestionable de un fenómeno de iluminación pictórica en la literatura, que se inicia en España con la asimilación del petrarquismo y que alcanza su máximo esplendor en el Barroco, la bibliografía reunida aún sigue siendo menor en comparación con la fortuna que conoció la doctrina *ut pictura poesis* dentro de las poéticas y retóricas de la época.

Podemos destacar, por el contrario, que los investigadores posteriores a Orozco han ido cubriendo parcialmente el vacío que existía en los Estudios Hispánicos con respecto a la presencia de motivos plásticos en los autores de referencia de nuestras letras.[10] Las aportaciones de los especialistas acerca de la producción de Montemayor, Cervantes, Lope de Vega, Góngora o Calderón han sido más que significativas y en algunos casos prácticamente insuperables. Aun así, es digno de subrayar que, desde el primer análisis de Spitzer de las écfrasis presentes en la *Égloga III* de Garcilaso y los trabajos que han abordado la cuestión de manera temprana, no se haya continuado y extendido dicha labor al resto de su obra, en especial a la *Égloga II*. Otro tanto ocurre con la écfrasis del retrato de Casilda en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, y su relación no sólo con la ideología neoplatónica sino también con la teoría dramatúrgica aristotélica. Son claros indicadores de que, lejos de haberse agotado el campo de estudio en cuanto a las grandes figuras, existen todavía puntos sobre los que convendría ahondar.

Asimismo, cabe señalar que uno de los aspectos que caracterizan el comparatismo interartístico en el marco del Siglo de Oro estriba en que, si

[10] La bibliografía acerca de la comparación entre literatura y pintura en los autores más reconocibles de nuestras letras —Garcilaso, Montemayor, Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo, Calderón, Tirso de Molina o Gracián— supera con creces las expectativas generadas, gracias a las valiosísimas aportaciones de críticos como Guillermo Díaz-Plaja [1940], Leo Spitzer [1952, 1954], Giuseppina Ledda [1970, 2003], Emilie L. Bergmann [1979], Bruno Damiani [1984], Egido [1990, 2004], Pierre Civil [1996], Javier Portús Pérez [1992, 1999], Armas [2004, 2005, 2006], Enrica Cancelliere [2006], Sánchez Jiménez [2006, 2011], Ana María G. Laguna [2009] o Jesús Ponce Cárdenas [2012].

bien la bibliografía es abundante en el caso de los autores más afamados, esta se encuentra en su mayoría localizada no en estudios específicos sino en artículos dispersos en numerosas revistas, o bien en capítulos o epígrafes, dentro de estudios generales, en cuyas páginas se ha abordado puntualmente la materia. Si dejamos de lado los volúmenes dedicados al examen de la literatura emblemática, cuyo corpus crítico es uno de los más extensos gracias a los diferentes proyectos de investigación que han existido o siguen en activo tanto en España como en el extranjero, la bibliografía disponible acerca de la comparación de la literatura y las artes plásticas es dispar, inconexa y la mayoría de veces enfocada a un autor u obra en concreto, por lo que rara vez es objeto de un estudio especializado y autónomo. Así pues, cuando hablamos de autores como Soto de Rojas, Pedro de Espinosa, Paravicino, Bocángel o Carrillo y Sotomayor existen pocos referentes más allá de la labor del profesor Orozco, pues son figuras que normalmente no son estudiadas de forma individual sino a tenor de los grandes nombres.[11]

Por otra parte, resulta oportuno establecer una diferencia sustancial entre las cuatro grandes manifestaciones literarias que comprende el comparatismo interartístico, pues de ella se deducen las cuatro vertientes de la crítica ligada al tópico *ut pictura poesis* en el Siglo de Oro: en primer lugar; la literatura emblemática, ampliamente estudiada y que cuenta con una gran tradición dentro de los Estudios Hispánicos, como se

[11] En cierto modo Orozco Díaz agotó, con sus magníficos trabajos, el campo abierto por los estudios de fuentes de Sánchez Cantón y Herrero García. Sin embargo, casi setenta años han pasado desde la publicación del emblemático *Temas de Barroco* y sería oportuno revisar los textos presentes tanto en este como en otros estudios del granadino, teniendo en mente los avances teóricos que se han ido formulando en el marco del comparatismo interartístico. La perspectiva del profesor Orozco no contempla, como es natural, la distinción entre descripción, écfrasis e hipotiposis, pues sus publicaciones son muy anteriores a la polémica suscitada en la década de 1980 por la discusión en torno a la écfrasis en la que intervienen Heffernan, Hollander, Steiner o Mitchell, entre otros. Por otra parte, las aproximaciones al estudio de la *descriptio* y el concepto de *enárgeia* en la perceptiva retórica aurisecular (López Grigera, Elorriaga, Vega Ramos, etc.) experimentó un fuerte desarrollo en la misma década y en la siguiente, de igual forma que el examen de la olvidada literatura artística del Siglo de Oro, recuperada por figuras como Gállego, Calvo Serraller o Portús Pérez, en parte inspirados por los estudios del granadino.

viene mencionando, merced a la investigación desarrollada bajo el amparo de proyectos y asociaciones como SIELAE, la Sociedad de Emblemática Española o revistas como *Emblemata*, *Imago* o *Janus*, y cuyo objeto de estudio abarca desde los libros de emblemas y los distintos géneros híbridos de la época hasta la cultura visual en el Renacimiento y Barroco; en segundo lugar, la literatura icónica, horizonte de la labor del recién fallecido Rafael de Cózar, autor que dio vida al monumental *Poesía e imagen* [1991], obra que sigue siendo el referente primordial con respecto a fenómenos tales como la iconicidad literaria, la literatura visual y los artificios poéticos, abarcando un amplio espectro, desde los juegos del ingenio de Caramuel hasta los lipogramas de Alcalá y Herrera; en tercer lugar, la literatura ecfrástica, cuyo estudio se ha visto abanderado por Bergmann y Armas; y por último, la literatura pictorialista, que comprende desde aquellas manifestaciones que destacan por su imaginería y visualidad hasta aquellas otras que acusan una marcada influencia pictórico-plástica, producto del tratamiento por parte de los poetas áureos de aquellos motivos, técnicas y referencias ligados a la doctrina *ut pictura poesis*.

También es de notar que, a pesar de que estos bloques establecen los cuatro ejes sobre los cuales se articula a grandes rasgos el comparatismo interartístico, existen numerosas vertientes no necesariamente entroncadas con los estudios literarios y que se integran dentro de otras disciplinas que, como observaba Claudio Guillén [1985: 122-138], desbordan el alcance de la Literatura comparada y se adscriben a los Estudios culturales, la Poética, la Retórica, la Estética o la Historia del arte. Entre otras, la reflexión a la luz de la écfrasis como recurso historiográfico y retórico —tanto forense como eclesiástico—; los estudios que abordan las relaciones entre obras y escuelas literarias y pictóricas, entre poetas y pintores, entre la teoría del arte y la poética, tratados de literatura y pintura, etc.—; aquellos que versan sobre la "cultura material" y su representación en la literatura y pintura auriseculares; y las inquisiciones teórico-estéticas que analizan las correspondencias formales y estructurales de los sistemas artísticos durante los siglos XVI y XVII.

La distinción establecida por Guillén entre literatura comparada con otras artes, cuyo centro es la literatura, y los estudios interdisciplinares, formalizados en la rama conocida como *Interart Poetics* y en cuyo marco

se aborda un análisis conjunto de literatura y obras plásticas, establece la tensión que suele enfrentar a los especialistas a propósito de los límites y posibles ámbitos del comparatismo entre las artes. Como bien anota Llorente [2012: 237], se puede apreciar cómo el enfoque de Orozco Díaz "sigue analizando de forma separada la pintura y la literatura". Esta premisa, que encaja con lo defendido por Guillén, apunta hacia la inevitable necesidad de separar dentro de la disciplina entre una perspectiva literaria, reunida bajo el signo la Literatura comparada, y una orientación interdisciplinar, configurada en las últimas décadas por la *Interart Poetics* y consolidada por W.J.T. Mitchell, así como por los numerosos críticos vinculados de forma directa o indirecta a la Universidad de Chicago.[12] Esta última ha tenido una gran acogida en el mundo académico y su propuesta se articula en torno a un análisis de las obras artísticas, cualesquiera que sean sus medios, a través de un enfoque mixto que aúna Historia del Arte, Iconología y Estudios culturales, estableciendo para ello un método multidisciplinar que pretende aproximarse lo máximo posible a la naturaleza híbrida —y por consiguiente problemática— de aquellas manifestaciones que contradicen el ideal clásico de la pureza de las artes.

Nos encontramos, pues, ante dos ramas diferentes que integran el comparatismo interartístico como disciplina: una literaria, que restringe su objeto a los textos literarios; y otra teórico-artística que no sólo comprende las artes, entre las cuales también se encuentra la literatura, sino también los géneros híbridos que plantean una problemática ontológica con respecto a la noción de obra literaria —la *technopaegnia*, los emblemas, la ópera, el cine, el cómic, etc.—. Es decir, se trata de dos vertientes cimentadas sobre enfoques distintos como consecuencia de que los objetos que estudian una y otra difieren en cuanto a la naturaleza de sus medios. Desde luego, ambas participan de un ámbito común y conforman una misma disciplina comparatística, pero mientras una analiza obras literarias, la otra estudia aquellas manifestaciones en las que

[12] Darío Villanueva afirma, a tenor de las reflexiones de Emilia Pantini, que el comparatismo literario "constituye el ámbito más idóneo para estudiar estas relaciones porque la literatura es palabra y los vínculos entre las artes deben ser verbalizados", pues "ciertamente es a través de la lengua, que es el medio de organización del pensamiento y de la comunicación común entre los humanos, como se produce la reflexión sobre todas las artes" [2014: 186].

palabras e imágenes están hermanas y dan vida a la unidad que Mitchell denomina *imagentexto*.[13]

Siguiendo este último criterio introducido, cuando hablamos de comparatismo interartístico en el contexto del Siglo de Oro, no nos referimos con ello únicamente al modo en que se ve representado, por ejemplo, el tópico *ut pictura poesis*, la presencia de la écfrasis o la caracterización del estilo pictorialista en la época; sino además al estudio de manifestaciones tales como los emblemas, las relaciones entre poetas y pintores, la influencia e iluminación recíproca o el examen de los temas artísticos y los rasgos estéticos que caracterizan a las artes en el periodo. Todo ello sumado a una tercera rama ligada a la Teoría del Arte, de carácter historiográfico e iconológico, propia de los teóricos e investigadores del arte que abordan la literatura artística, así como los iconos plásticos a la manera de un discurso textual, siguiendo los enfoques introducidos por autores como Panofsky, Gombrich, Derrida o Goodman, entre muchos otros.

Es por este motivo que es tan difícil concretar una definición unilateral de la disciplina. Obras como *De la mano de Artemia* de Egido [2004] o *Quixotic Frescoes* de Armas [2006], a pesar de verse encuadradas dentro de la Literatura comparada y la crítica literaria, reflejan claramente la necesidad de adoptar a todas luces un criterio dinámico para abordar la cuestión rigurosamente. A excepción de los estudios de retórica de García Berrio, López Grigera, Elorriaga o Vega Ramos, cuyo ámbito está bien delimitado, los trabajos de las figuras más representativas de los estudios interdisciplinares participan de orientaciones que varían y oscilan entre diferentes criterios: tematológico, genológico, crenológico, imagológico, etc. En parte, esto es debido a que su objeto de estudio, como se viene indicando, es problemático en tanto en cuanto exige abordarlo, en mayor o en menor medida, desde una mirada amplia que contemple diferentes tradiciones y modelos.

[13] "El término «imagentexto» designa obras (o conceptos) compuestos, sintéticos, que combinan el texto y la imagen" [Mitchell, 2009: 84].

No obstante, que el comparatismo interartístico exija al crítico literario y al historiador del arte desbordar los límites de su ámbito, no por ello significa que sea incorrecto abordar la cuestión desde un enfoque exclusivamente literario, por ser este menos completo o por no poder ofrecer conclusiones enmarcadas dentro del campo poético. Como defendía Guillén, si en el caso de la Literatura comparada el texto sigue siendo el centro del enfoque, por necesarias que sean las intromisiones en la Teoría e Historia del Arte o la Estética, el resultado no se alejará del alcance de la crítica literaria. Por ejemplo, el análisis tanto del estilo pictorialista como de la descripción y sus posibles variantes —écfrasis, hipotiposis, blasón, *evidentia*, topografía, topotesia, prosopografía, bestiario, etc.—, o bien en referencia a tópicos literarios en los que se halla implícita o explícita la relación entre literatura y pintura —*ut pictura poesis*, *Deus pictor*, *locus amoenus*, *descriptio puellae*, *horror vacui*—, no desbordará en ningún momento la dimensión del medio verbal y del texto como objeto de estudio, incluso cuando nos enfrentamos a fenómenos como la iconicidad literaria o la transpoetización.[14] Son fenómenos puramente verbales, en absoluto híbridos, cuyo fundamento es exclusivamente poético.[15] No se realiza un análisis conjunto de palabras e imágenes, como planteaba Mitchell, sino simplemente de signos lingüísticos que asimilan rasgos procedentes de otros sistemas artísticos adaptándolos al medio en cuestión.

En resumen, si analizamos los derroteros por los que ha transitado el comparatismo interartístico desde la publicación de *Temas de Barroco* de Orozco Díaz, perfilaremos las diferentes líneas que aquí hemos ido ejemplificando y que a continuación ampliaremos a través de un breve seguimiento de la trayectoria de la disciplina conforme a las publicaciones más destacadas que han visto la luz desde la década de los 40. Como

[14] El concepto de "transpoetización" fue introducido por el hispanista Kurt Spang [1991]. El autor lo define como "la transformación en palabras poéticas de las características del quehacer pictórico: el estilo peculiar de un pintor, las particularidades de un color o de una herramienta pictórica se expresan a través de la apropiada plasmación verbal" [2012: 236].

[15] Corbacho Cortés [1998: 90] nos ofrece algunos ejemplos de iconicidad en la lírica aurisecular —San Juan de la Cruz, Quevedo, Fray Luis de León— para defender que "el modelado gráfico se convierte bastante veces en un procedimiento significativo a través de las pausas y de los encabalgamientos que prolongan, subrayan o ilustran el contenido de los vocablos".

recordaban Osuna y Sánchez Jiménez, la mayoría de estudios actuales casan mejor con el enfoque dado por Bergmann y Armas que con el modelo presente en los estudios pioneros del granadino. En parte, este hecho ha venido impulsado por que debemos reconocerle a los críticos americanos haber sido los principales promotores del estudio conjunto de la poesía y la pintura en tal contexto, amén de autores como Francisco López Estrada [1953], Juan Antonio Gaya Nuño [1960], Rafael Osuna [1968], García Berrio [1977], Sánchez Pérez [1977], Calvo Serraller [1981] y cuantos respaldaron y continuaron la estela del granadino.

Fue en Norteamérica donde el estudio de la relación entre poesía y pintura aurisecular atrajo mayores miradas desde un primer momento. Buena parte de culpa la tuvo el austriaco Leo Spitzer, a quien le debemos la definición moderna, para bien o para mal, de uno de los grandes mitos de la crítica del siglo XX: la écfrasis. Después de un primer artículo donde el crítico analiza por primera vez la descripción de arte presente en "Ode on a Grecian Urn" de Keats, no duda en aplicar este mismo criterio a la hora de aproximarse a dos obras ecfrásticas de Garcilaso y Lope en sendos artículos titulados «Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271» [1952] y «Lope de Vega's "Al triunfo de Judith"» [1954].

En esta misma época fueron publicados los paralelismos entre poetas y pintores de la España aurisecular de la mano de Hatzfeld [1952, 1966], así como el brillante estudio de otro norteamericano, Robert J. Clements, titulado *The Peregrine Muse* [1959], el cual incluye dos capítulos dedicados a Pinciano y Francisco de Holanda. A su vez, Ciocchini publica una obra fundamental para la orientación emblemática, *Góngora y la tradición de los emblemas* [1960], uno de los trabajos pioneros que sirve como antecedente para las investigaciones sobre emblemática posteriores.[16]

[16] Algunos referentes imprescindibles para los estudios de la emblemática son Ledda [1970, 2003]; Sánchez Pérez [1977], Sebastián López [1981], Jesús María González de Zárate [1985] y Marisa C. Álvarez [1988]; así como la vasta contribución a la emblemática que atestiguan investigadores como los mencionados Egido, López Poza, Flor, Arellano o Bernat Vistarini, amén de los

Ya en torno a 1970 se produce una eclosión del interés por la relación establecida entre literatura y el arte en el Siglo de Oro, convirtiéndose la crítica anglosajona en la principal promotora del comparatismo interartístico dentro de los Estudios Hispánicos. Se editan artículos tales como «The Poetry of Ruins in the Golden Age» de Bruce Wardropper [1969]; «Persiles y Sigismunda: Notes on Pictures, Portraits, and Portraiture» de Karl-Ludwig Selig [1973]; «"Pintura": Background and Sketch of a Spanish Seventeenth-Century Court Genre» de Gareth Alban Davies [1975]; y «Ecphrasis in Garcilaso's "Egloga III"» de Alan K. G. Paterson [1977]. Con todo que García Berrio da a conocer su influyente «Historia de un abuso interpretativo "Ut pictura poesis"» [1977] y Orozco [1968a, 1968b, 1977, 1988] sigue ampliando sus investigaciones sobre la materia, los especialistas británicos y norteamericanos son quienes logran ampliar la dimensión abierta en un primer momento por el profesor granadino gracias a la nueva perspectiva ecfrástica.

Especial mención merece también *La rendición de Breda en la literatura y arte de España* de Vosters [1973], trabajo ejemplar de uno de los críticos que mejor ha representado el enfoque tematológico dentro de los estudios interdisciplinares. La década de 1970 es significativa porque supone el asentimiento definitivo del comparatismo, máxime con la irrupción, junto a la obra del hispanista holandés, de los primeros trabajos de Bergmann, cuya perspectiva quedará cristalizada en el imprescindible *Art Inscribed* [1979].

Cabe recordar a este respecto que, pese a recibir una buena acogida entre los comparatistas norteamericanos, los artículos de Spitzer sobre la presencia de écfrasis en Garcilaso y Lope no alcanzaron la estima y el valor que hoy le concedemos. Será Bergmann, motivada por la influencia de Krieger, quien presentará uno de los trabajos más destacados y citados de la literatura comparada con otras artes, a pesar de que, como recuerda Sánchez Jiménez, también "pasó casi desapercibido hasta que los años 90

múltiples estudiosos que han logrado convertir el estudio de la emblemática en una de las ramas con mayor visibilidad dentro del comparatismo aurisecular.

vivieron un resurgir de la moda ecfrástica gracias a los estudios de De Armas" [2011: 122].

A partir de la década de 1980 los estudios sobre la cuestión se multiplican. Numerosos artículos acerca de las relaciones entre literatura y pintura por parte de una nueva generación de hispanistas son editados en la revista *Edad de Oro* y suponen no sólo la consagración de sus nombres como las autoridades que hoy conocemos, sino también la eclosión del comparatismo interartístico dentro de la crítica hispánica.[17] A tal labor debemos sumar la publicación de una serie de obras en Norteamérica y España de crucial interés. Si bien *The Invisible Icon: Poetry about Portraiture in the Spanish Golden Age* de Ana Maria Beamud [1980], *Mechanical Imagery in Spanish Golden Age Poetry* de Daniel L. Heiple [1983], *Montemayor's Diana: Music and the Visual Arts* de Damiani [1984] o el mencionado *La historia de España en el arte y la literatura* de García de Juan y Santamaría Tobar [1987] demuestran la emergencia del enfoque interdisciplinar, corren estos una suerte parecida a la que conoció la obra de Bergmann. Tanto es así que son trabajos rara vez mencionados por los especialistas y aún cuentan con una recepción muy alejada a la de otros de su misma naturaleza.

Ya en la década de 1990 se edita *Góngora. Percorsi della visione* de Cancelliere [1990], trabajo que ha contado finalmente con la visibilidad oportuna gracias a su traducción al español aparecida a finales de la pasada década. Mejor suerte correrá un segundo estudio de Vosters, *Rubens y España* [1990]. El investigador holandés da continuidad así a la estela iniciada en anteriores publicaciones, coincidiendo su recepción con el inicio de la actividad investigadora de Portús Pérez, quien defenderá su tesis doctoral *Lope de Vega y las artes plásticas: estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro* [1992]. Pese a lo engañoso del título de la obra de Vosters, nos encontramos ante

[17] Los artículos de Eugenio Asensio [1983], Robert Jammes [1983], Victor Dixon [1986], John E. Varey [1986], Angelina Costa Palacios [1987], José Lara Garrido [1987] o Vosters [1987] son una pequeña muestra de la rica bibliografía presente en los diferentes volúmenes que han ido apareciendo de la revista *Edad de Oro* en sus más de tres décadas de historia.

un tratado en el que la presencia de la literatura es considerable y se observa en este una marcada tendencia por recuperar la perspectiva introducida por Orozco, llegando incluso a servirse de sus trabajos como fuente historiográfica. Sobresalen, principalmente, sus análisis de Lope y Góngora y sus reflexiones en torno a los temas introducidos por el granadino, revitalizando así su valor e impidiendo que cayese en el olvido. En la misma línea que Vosters, destaca la obra *La pintura del El Greco y la literatura ascético-mística española del siglo XVI* de Francisco Javier Caballero Bernabé [1994]; *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* de Victor Stoichiţă [1996]; así como el excepcional artículo titulado «*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del Siglo de Oro» de Pierre Civil [1998].

Sin embargo, además de la ya mencionada irrupción de Armas y la publicación de los primeros artículos que lo convertirán en uno de los principales abanderados de la crítica hispánica en Norteamérica, lo que más destaca de la década de los 90 son los numerosos trabajos editados en España acerca de la poética y retórica auriseculares. *Fronteras de la poesía en el Barroco* de Egido [1990] ve la luz el mismo año en que María Pilar Manero Sorolla da a conocer *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento* [1990]; en los años sucesivos son editados *La* descriptio *en las retóricas españolas de 1500 a 1565* de Elorriaga [1991], *El secreto artificio* de Vega Ramos [1992] y el imprescindible *La Retórica en la España del Siglo de Oro* de López Grigera [1994].

A medida que se aproxima el fin del milenio, los trabajos publicados son cada vez más numerosos, reflejo de la importancia que empieza a cobrar la imagen dentro de los estudios literarios, sumado a la recepción de las discusiones con motivo de la écfrasis que se producen a lo largo de la década. Mitchell, Heffernan, Hollander, Grant, Steiner, Webb, Elsner o Armas mismo consagran el concepto de écfrasis dentro de la teoría literaria y promueven así la aparición de las primeras muestras en España que estudian la representación literaria de obras de arte visuales.[18]

[18] Según Sánchez Jiménez [2011: 124]: "[e]stas ideas sobre la función estructural de la écfrasis han llegado al hispanismo de mano de Felisa Guillén,

A partir de este momento se desata dentro de los Estudios Hispánicos una verdadera fiebre en torno al comparatismo interartístico. Prueba de ello es la influyente edición por parte de Antonio Monegal del volumen teórico *Literatura y pintura* [2000]. Pero meses antes ya habían visto la luz un buen número de trabajos que impulsan la consagración definitiva del estudio del Siglo de Oro desde una perspectiva interartística. Corbacho Cortés hace pública su revisión histórica del tópico *ut pictura poesis* en la literatura hispánica presente en su aplaudido *Literatura y arte* [1998]; y se edita *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega* de Portús Pérez [1999], estudio que recoge parte de la investigación realizada años atrás en su tesis. Esta última obra supone un hito, por cuanto demuestra en sus páginas algunas de las hipótesis planteadas anteriormente por López Grigera acerca de las profundas implicaciones de la *hipotiposis* y la *amplificatio* retóricas con la tendencia realista barroca —reflejada en géneros como la picaresca o la comedia de corral—, que ha dado siempre pie a la defensa del realismo como núcleo esencial de la literatura española.[19] Paralelamente a la publicación de los trabajos de Corbacho Cortés y Portús Pérez, Flor da a conocer *La península metafísica: arte,*

---

que estudia el recurso como un mecanismo esencial de tres obras de Lope de Vega". Sin embargo, no fue Felisa Guillén [1995] la primera en poner en circulación el término, pues ya había sido empleado anteriormente por Ángel Ferrari [1983: 436], a fin de advertir cómo en la década previa "los estudiosos de la écfrasis o el «ekphrastic principle» […] se divorcian del «pictorialism» de tradición aristotélica y horaciana, volviendo la vista al significado de la écfrasis como totalidad de verificación en una obra poética de su sentido unívoco, conforme lo desempeñó dicha figura retórica en paisaje descriptivo por antonomasia de la *Iliada* de Homero, punto de partida asimismo en el resumen histórico de Friedländer".

[19] "Creo que no saco las cosas de quicio si me atrevo a afirmar que el llamado realismo de nuestros Siglos de Oro no era la imitación directa de la realidad, ni como ideal ni como procedimiento, sino que se trataba ni más ni menos que del uso de varios recursos combinados de la retórica clásica y renacentista, recursos que, como se ha visto por los ejemplos, no tenían nada que ver con adornos sobrepuestos; sino que, todo lo contrario, en la producción misma del texto, en sus dos vertientes de *res* et *verba*, eran la médula misma del texto, el cual pasando por una conceptualizadísima amplificación se plasmaba en formas lingüísticas adecuadas para producir la impresión de que se estaban viendo hechos y cosas" [Grigera, 1994: 138].

literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma [1999], y Pedro Ruiz Pérez hace lo propio con la edición de *De la pintura y las letras. La biblioteca de Velázquez* [1999].

Ya en la década de 2000, los investigadores mencionados continúan la dinámica iniciada en los años precedentes, explorando nuevos horizontes y propiciando que jóvenes investigadores se sumen al campo de trabajo. Destacan en especial la serie de artículos acerca del tópico *ut pictura poesis* reunidos por Egido en *De la mano de Artemia* [2004]. Y en estos mismos años aparecen las dos compilaciones de artículos que recogen lo mejor la crítica ecfrástica norteamericana editados por Armas —*Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age* [2004] y *Ekphrasis in the Age of Cervantes* [2005]—, que el hispanista corona con la publicación de *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art* [2006].

Destaca asimismo la aparición de *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón* de Arellano [2006] y del primer estudio de Sánchez Jiménez, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio* [2006]. En lo sucesivo aparecen novedades como *The Art of Allegiance: Visual Culture and Imperial Power in Baroque New Spain* de Michael Schreffler [2007]; *The Drama of the Portrait* de Laura R. Bass [2008]; o *Cervantes and the Pictorial Imagination* de Laguna [2009], obras que participan de propuestas que abren nuevas miras para el estudio de la visualidad en la línea de Stoichiţă.

Ya en la década presente, lejos de verse mermadas en número, las publicaciones sobre la cuestión se suceden, si bien empieza a apreciarse un ligero agotamiento, traducido en la tentativa de buscar nuevos enfoques que amplíen los horizontes hasta este momento explorados. Por supuesto, los críticos a los que nos hemos referido siguen dando a conocer sus avances en la materia, a medida que crece su prestigio y la visibilidad de sus trabajos con motivo de las posibilidades que ofrecen las redes sociales académicas. No obstante, surgen nuevas voces que introducen perspectivas no contempladas y suscitadas en parte por la amplia difusión que encuentra la crítica de Webb al concepto moderno de écfrasis. Es el

caso de los artículos de Lozano Renieblas [1998, 2005], en cuyas páginas traza el análisis de la *enárgeia* en la obra cervantina.[20] Amén de otras aportaciones recientes como el estudio de Marta P. Cacho Casal titulado *Francisco Pacheco y su «Libro de retratos»* [2011], es oportuno destacar la lectura de la tesis doctoral titulada *Hacia una teología de la imagen* de Darío Velandia [2014], en cuyas páginas se halla presente una revisión del tópico *ut pictura poesis* con respecto a la retórica eclesiástica aurisecular.

Mención aparte merece Sánchez Jiménez y su investigación recogida en *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio* [2011], a la cual debemos sumar los últimos artículos que ha dado a conocer el autor desde entonces, que complementan la labor presente en dicho volumen. Como bien ocurre con los trabajos emblemáticos de Armas y Portús Pérez, el de Sánchez Jiménez destaca por los excelentes resultados obtenidos al analizar la lírica de Lope mediante las diferentes líneas que aquí hemos intentando describir y que ofrecen una idea de la fortuna de la cuestión. El autor reivindica, como ya estipularon López Grigera y Portús Pérez, que la relación entre literatura y pintura en el Siglo de Oro no responde únicamente a una estrategia meramente ornamental, sino que, en virtud del criterio introducido por Orozco, actualizado con la perspectiva ofrecida por el estudio de la "cultura material", ofrece interpretaciones que apuntalan la relación de la *descriptio* o la *amplificatio* con la naturaleza realista de la literatura de la época. Tal es el fundamento esgrimido por el hispanista en numerosos epígrafes de la obra, ofreciéndonos en ellos valiosas orientaciones que nos permiten entender mejor las razones que dan sentido a géneros líricos tales como el bodegón, la comunión de poetas y pintores con la doctrina *ut pictura poesis* como medio de reivindicar la liberalidad de la pintura o la adhesión a la corriente pictorialista y su ejercicio característico, tanto en la poesía de Lope como en la literatura barroca en su conjunto.

[20] Cabe apuntar que, al igual que Lozano Renieblas, Sánchez Jiménez [2011: 124] emplea la écfrasis como elemento crítico en el marco de "una definición más amplia del término, como «descripción detallada» que interrumpe «el fluir del discurso»".

El valor añadido de la obra de Sánchez Jiménez radica en que ofrece una revisión de la trayectoria del comparatismo interartístico centrada en la figura del poeta madrileño, extremadamente útil para aproximarnos a los rudimentos teóricos y metodológicos más representativos de la discusión en torno al parangón entre literatura y pintura en el contexto aurisecular. Por ello no sería desacertado considerar a Sánchez Jiménez una de las figuras más destacadas del panorama reciente de los Estudios Hispánicos, no únicamente por la cantidad de trabajos dedicados a la materia aquí expuesta, sino también por su elevado conocimiento de la literatura y crítica del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Marisa C. (1988): *Ut pictura poesis: hacia una investigación de Cervantes, Don Quijote y los emblemas*, Washington D. C., Georgetown University.

Arellano, Ignacio (2006): *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

Armas, Frederick A. de (ed.) (2004): *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press.

— (2005): *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Lewisburg, Bucknell University Press.

— (2006): *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*, Toronto, University of Toronto Press.

Asensio, Eugenio (1983): «Un Quevedo incógnito. Las "Silvas"», *Edad de Oro*, 2, pp. 13-48.

Atehortúa, Arbey (2010): «La pintura escrita en Francisco Álvarez de Velasco», *Cuadernos de Literatura*, 14 (28), pp. 78-99.

Bass, Laura R. (2008): *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern*, University Park, Pennsylvania State University Press.

Beamud, Ana Maria (1980): *The Invisible Icon: Poetry about Portraiture in the Spanish Golden Age*, Michigan, Ann Arbor, University Microfilms International.

Bergmann, Emilie L. (1979): *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard University Press.

Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T. (1999): *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal.

Blecua, José Manuel (1984): «Introducción», en *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*, Madrid, Castalia, pp. 7-24.

Caballero Bernabé, Francisco Javier (1994): *La pintura del El Greco y la literatura ascético-mística española del siglo XVI*, Toledo, Caja de Castilla-La Mancha.

Cacho Casal, Marta P. (2011): *Francisco Pacheco y su «Libro de retratos»*, Sevilla/Madrid, Fundación Focus-Abengoa/Marcial Pons.

Calvo Serraller, Francisco (1981): *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

Camón Aznar, José (1945): «Citas de arte en el teatro por Lope de Vega», *Revista de ideas estéticas*, 9, pp. 71-140.

Cancelliere, Enrica (1990): *Góngora. Percorsi della visione*, Palermo, Flaccovio.

Ciocchini, Héctor (1960): *Góngora y la tradición de los emblemas*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur.

Civil, Pierre (1998): «*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del Siglo de Oro», en Alicia Cordón Mesa y María Cruz García de Enterría (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, vol. 1, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 419-432.

Clements, Robert J. (1959): *The Peregrine Muse: Studies in Comparative Renaissance Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

Corbacho Cortés, Carolina (1998): *Literatura y arte: el tópico «Ut pictura poesis»*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

Costa Palacios, Angelina (1987): «Las *Décimas a Pedro Ragis* de Carrillo y Sotomayor: (Un ejemplo temprano de la aplicación de la fórmula horaciana "ut pictura poiesis"», *Edad de Oro*, 6, pp. 35-50.

Cózar, Rafael de (1991): *Poesía e imagen: formas difíciles del ingenio literario*, Sevilla, El Carro de la Nieve.

Damiani, Bruno (1984): *Montemayor's Diana: Music and the Visual Arts*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.

Davies, Gareth Alban (1975): «"Pintura": Background and Sketch of a Spanish Seventeenth-Century Court Genre», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 38, pp. 288-313.

Díaz-Plaja, Guillermo (1940): *El espíritu del barroco: tres interpretaciones*, Barcelona, Apolo.

Dixon, Victor (1986): «La comedia de corral de Lope como género visual», *Edad de Oro*, 5, pp. 35-58.

Egido, Aurora (1990): *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica.

— (2004): *De la mano de Artemia: estudios sobre literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.

Elorriaga del Hierro, Casilda (1991): *La* Descriptio *en las Retóricas españolas de 1500 a 1565: bases para su estudio*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Española II.

Ferrari, Ángel (1983): «La conjunción de heptadismos y écfrasis en textos antiguos y medievales», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 180 (3), pp. 435-494.

Flor, Fernando R de la (1999): *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Gállego, Julián (1987): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

García Aguilar, Ignacio (2009): «Sobre poesía del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión (2006-2008)», *Etiópicas*, 5, pp. 88-161.

García Berrio, Antonio (1977): «Historia de un abuso interpretativo "Ut pictura poesis"», en Emilio Alarcos Llorach (ed.), *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. 1, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 291-308.

García de Juan, Miguel Ángel y Santamaría Tobar, Rafael (1986): *La historia de España en el arte y la literatura. Estudios comparativos de obras artísticas y textos literarios* (S. XVI-XVIII), Madrid, Popular.

Gaya Nuño, Juan Antonio (1960): *Un conflicto: literatura y arte*, Madrid, Taurus.

González de Zárate, Jesús María (1985): *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, Valencia, Universitat de València.

Guillén, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.

Guillén, Felisa (1995): «Ekphrasis e imitación en la "Jerusalén Conquistada"», *Hispania*, 78 (2), pp. 231-239.

Hatzfeld, Helmut (1952): «Artistic Parallels in Cervantes and Velázquez», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. 3, Madrid, CSIC, pp. 265-297.

— (1966): *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos.

Heiple, Daniel L. (1983): *Mechanical Imagery in Spanish Golden Age Poetry*, Madrid, José Porrúa Turanzas.

Herrero García, Miguel (1943): *Contribución de la literatura a la historia del arte*, Madrid, Revista de Filología Española.

Jammes, Robert (1983): «Elementos burlescos en las "Soledades" de Góngora», *Edad de Oro*, 2, pp. 99-118.

Laguna, Ana Maria G. (2009): *Cervantes and the Pictorial Imagination: A Study on the Power of Images and the Images of Power in Works by Cervantes*, Lewisburg, Bucknell University Press.

Lara Garrido, José (1987): «Los retratos de Prometeo (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora)», *Edad de Oro*, 6, pp. 133-148.

Ledda, Giuseppina (1970): *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*, Pisa, Università di Pisa.

— (2003): *La Parola e l'immagine : strategie della persuasione religiosa nella Spagna secentesca*, Pisa, ETS.

López Estrada, Francisco (1953): «Las Bellas Artes en relación con la concepción estética de la novela pastoril», *Anales de la Universidad Hispalense*, XIV, pp. 65-89.

López Grigera, Luisa (1994): *La Retórica en la España de los Siglos de Oro: teoría y práctica*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

López Poza, Sagrario (ed.) (2000): *Estudios sobre emblemática española*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.

Lozano Renieblas, Isabel: (1998): «La función de la *écfrasis* en el *Persiles*», en Antonio Pablo Bernat Vistarini (coord.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, pp. 507-515.

— (2005): «La écfrasis de los ejércitos o los límites de la enárgeia», *Monteagudo*, 10, pp. 29-38.

Llorente, María Ema (2012): «Los estudios interdisciplinares sobre pintura y literatura española. Aproximación al estado de la cuestión», *Impossibilia*, 4, pp. 233-251.

Mancini, Matteo (2010): *Ut pictura poesis: Tiziano y su recepción en España*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte II (Moderno). <URL: http://eprints.ucm.es/10440/ [20/03/2015].

Manero Sorolla, María Pilar (1990): *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

Mitchell, W.J.T. (2009): *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal. Trad. Yaiza Hernández Velázquez.

Monegal, Antonio (coord.) (2000): *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros.

Orozco Díaz, Emilio (1947): *Temas del Barroco: de poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada.

— (1968a): *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor*, Granada, Universidad de Granada.

— (1968b): *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa Española.

— (1977): *Mística, plástica y barroco*, Madrid, Cupsa.

— (1988): *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra.

Osuna, Inmaculada y Sánchez Jiménez, Antonio (2012): «Tendencias de los estudios de poesía en el Siglo de Oro. Estado de la cuestión y comentario crítico (2008-2011)», *Etiópicas*, 8, pp. 237-678.

Osuna, Rafael (1968): «Bodegones literarios en el Barroco español», *Thesaurus*, 23 (2), pp. 206-217.

Paterson, Alan K. G. (1977): «Ecphrasis in Garcilaso's "Egloga III"», *The Modern Language Review*, 72, pp. 73-92.

Pineda, Victoria (2011): «Reseña de Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*», *Anuario Lope de Vega*, 17, pp. 174-179.

Ponce Cárdenas, Jesús (ed.) (2012): *Poesía y pintura en el Siglo de Oro* (*Criticón*, 114), Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail.

Portús Pérez, Javier (1992): *Lope de Vega y las artes plásticas: estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III.

— (1999): *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea.

Quispe-Agnoli, Rocío (2013): «Ut pictura poiesis: retratos poéticos pictóricos en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz», en Pamela H. Long (ed.), *Sor Juana Polímata*, México D.F., Grupo Destiempos, pp. 57-76.

Rubio González, Lorenzo (1988): «Damasio de Frías: un clásico para ser estudiado», *Castilla: Estudios de literatura*, 13, pp. 145-158.

Ruiz Lagos, Manuel (1969): *Estética de la pintura en el teatro de Calderón*, Granada, Universidad de Granada.

Ruiz Pérez, Pedro (1999): *De la pintura y las letras. La biblioteca de Velázquez*, Sevilla, Junta de Andalucía.

— (2002): «Égloga, Silva, Soledad», en Begoña López Bueno (dir.), *La égloga*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 387-429.

Salas, Xavier de (1943): *El Bosco en la literatura española*, Barcelona, J. Sabater.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1941): *Fuentes literarias para la historia del arte español* (5 vols.), Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.

Sánchez Jiménez, Antonio (2006): *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis.

— (2011): *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

Sánchez Pérez, Aquilino (1977): *La literatura emblemática española: (siglos XVI y XVII)*, Madrid, SGEL.

Schreffler, Michael (2007): *The Art of Allegiance: Visual Culture and Imperial Power in Baroque New Spain*, University Park, Pennsylvania State University Press.

Schuessler, Michael (2013): «"Lo atrevido de un pincel": Retratos y autorretratos de Sor Juana Inés de la Cruz. Siglos XVII-XVIII», en Pamela H. Long (ed.), *Sor Juana Polímata*, México D.F., Grupo Destiempos, pp. 77-99.

Sebastián López, Santiago (1981): *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza.

Selig, Karl-Ludwig (1973): «Persiles y Sigismunda: Notes on Pictures, Portraits, and Portraiture», *Hispanic Review*, 41, pp. 305-312.

Spang, Kurt (1991): *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Pamplona, Eunsa, 1991.

— (2012): «La líricopintura. Sobre las interferencias entre lírica y pintura», *Impossibilia*, 3, pp. 233-245.

Spitzer, Leo (1952): «Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271», *Hispanic Review*, 20 (3), pp. 243-248.

— (1954): «Lope de Vega's "Al triunfo de Judith"», *Modern Language Notes*, 69 (1), pp. 1-11.

Stoichiţă, Victor (1996): *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza. Trad. Ana María Coderch.

Varey, John E. (1986): «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», *Edad de Oro*, 5, pp. 271-298.

Vega Ramos, María José (1992): *El secreto artificio: "Qualitas sonorum", maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC.

Vegue y Goldoni, Ángel (1928): *Temas de arte y de literatura*, Madrid, Imprenta Iris.

Velandia Onofre, Darío (2014): *Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art. <URL: http://hdl.handle.net/10803/283166 [20/03/2015].

Villanueva, Darío (2014): «Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura», *Tropelías*, 22, pp. 185-193.

Vosters, Simon A. (1973): *La rendición de Breda en la literatura y arte de España*, London, Tamesis.

— (1987): «Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza», *Edad de Oro*, 6, pp. 267-285.

— (1990): *Rubens y España: estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, Cátedra.

Wardropper, Bruce (1969): «The Poetry of Ruins in the Golden Age», *Revista Hispánica Moderna*, 4, pp. 295-305.

Webb, Ruth (2009): *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham/Burlington, Ashgate.

INVESTIGACIONES SOBRE TEATRO DEL SIGLO DE ORO (2011-2014)

BALANCE Y PERSPECTIVAS

Marco Presotto

(*Alma Mater Studiorum* Università di Bologna)

Según una práctica asentada en el contexto de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), esta presentación reseña iniciativas y trabajos realizados desde el IX Congreso de Poitiers (2011) hasta el X Congreso celebrado en Venecia (2014). Sin tener un afán de exhaustividad, el objetivo es el de dar cuenta de los más significativos caminos de la crítica, así como señalar ámbitos de investigación que han recibido una menor atención.[1]

1. EL PROYECTO TC/12

En los estudios sobre el teatro clásico español, este trienio está marcado por el desarrollo del macroproyecto de investigación llamado "Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación",

[1]Para orientar al lector, se resaltan con el uso de la negrita los autores y principales ámbitos de estudio tratados en el texto. Ha sido fundamental la bibliografía presente en *La casa di Lope* actualizada constantemente por Fausta Antonucci (www.casadilope.it). A esta valiosísima página web remito para una visión más completa y una puesta al día. Quiero agradecer también infinitamente por sus indicaciones a todos los que participaron al encuentro de investigadores sobre teatro que tuvo lugar en el congreso veneciano y que he tenido el honor de coordinar; he intentado, en la medida de lo posible, aprovechar sus sugerencias en este texto.

conocido como TC/12.[2] No es fácil establecer cuánto y cómo ha influido en este trienio el TC/12 como propulsor de nuevas perspectivas metodológicas, como creador de sistemas de interrelación e intercambio productivo entre los equipos y finalmente como responsable directo de la realización de objetivos ambiciosos, resultados tangibles que están en este momento a disposición de los investigadores. En la página web dedicada al macroproyecto aparecen ya las informaciones más evidentes. Esta iniciativa ha permitido y avalado un avance sin precedentes en términos de promoción, divulgación y relación con el mundo del teatro comercial actual. Se han elaborado estrategias para la valorización del imponente patrimonio teatral clásico español también a través de la reescritura del canon. Su aportación se hace patente con la realización del *Canon 60*, que es "una colección de 60 obras del teatro clásico español, seleccionadas por consenso, y mediante sucesivas encuestas entre los investigadores del TC/12, que aspira a hacer visible internacionalmente el núcleo más valioso del patrimonio teatral clásico español (de varios miles de obras, en su conjunto)".[3] Estas obras se encuentran ahora a disposición del lector directamente accesibles en línea. El encuentro colectivo más

[2] Según reza en la portada de la página web del proyecto: "El TC/12 ha sido seleccionado por el programa ministerial Consolider, la punta de lanza del Plan Nacional de I+D+i. El proyecto, con 12 equipos y más de 150 investigadores de 52 universidades y centros de investigación de todo el mundo, está coordinado por Joan Oleza. Los objetivos principales del TC/12 son la edición sistemática y el estudio en profundidad del teatro clásico español, la creación y aplicación de nuevas tecnologías en su investigación, la puesta en marcha de una colección digital de teatro clásico europeo, y la transferencia de sus investigaciones mediante la colaboración con instituciones científicas y culturales. Con ello, el TC/12 pretende situar el teatro clásico español, núcleo fundamental del patrimonio cultural hispánico, en la nueva red global de referencias culturales." (http://tc12.uv.es).

[3] Enlace: http : / / tc12.uv.es / index.php / produccion - cientifica/edicion - del - patrimonio - teatral / canon-60.

importante del TC/12 ha sido el congreso internacional que se celebró en julio de 2013 en Olmedo sobre "El patrimonio del teatro clásico español. Actualidad y perspectivas", cuyas actas están a punto de publicarse y contendrán una asombrosa actualización de todas la líneas de investigación recientes y de los proyectos en marcha.

El aumento de recursos y el mejoramiento del sistema de divulgación han significado en primer lugar un crecimiento de la productividad de los equipos pertenecientes a TC/12. Esto ha reverberado en todos lo ámbitos de estudio del teatro clásico, y el resultado de conjunto es realmente importante. Intentaré resumir brevemente los principales contextos de publicación, que remiten a las actividades de los grandes grupos de investigación y a las editoriales tradicionalmente volcadas a la edición de este patrimonio.

2. LA RESTITUCIÓN DEL LEGADO ARTÍSTICO: EDICIONES CRÍTICAS

La comunidad científica ha realizado en este trienio una aceleración en la restitución y fijación de los textos. En este contexto, es realmente impresionante la producción que remite al "Grupo de Investigación Siglo de Oro", conocido como GRISO (http://www.unav.edu/centro/griso). Se han publicado decenas de ediciones, dentro de colecciones ya asentadas, como es el caso imponente de los **autos sacramentales** completos de **Calderón** por la editorial Reichenberger, que ha llegado al número 91, número realmente alto de volúmenes publicados, de manera generalmente impecable, con una amplia introducción crítica y unas notas de comentario tendencialmente exhaustivas. En estos tres años el ritmo de publicación ha aumentado, ya que se publicaron tres autos en 2011, cuatro en 2012, seis en 2013 y seis en 2014. Entre los editores de esta etapa consta Ignacio Arellano, del que vale la pena

citar por lo menos *No hay más fortuna que Dios* (2013) que contiene también la edición facsímil del autógrafo. Entre los italianos aparece Marcella Trambaioli, que ha editado en 2013 *La redención de cautivos*. También participan editores menos conocidos, pero la colección exige siempre una calidad elevada. La editorial Reichenberger alberga también proyectos de edición completa del teatro de otros autores, como sabemos, y que recientemente se han intensificado; así ocurre con el teatro de **Agustín Moreto**: en 2013 ha salido la *Segunda parte* de sus comedias, que es el primer volumen de la segunda fase del proyecto dirigido por María Luisa Lobato. El equipo de *Moretianos* (http://www.moretianos.com) sigue el orden de publicación antigua de las obras por *partes,* según el modelo inaugurado por Prolope, y edita las piezas de tres en tres.[4] De dimensión más reducida es la labor del equipo italiano coordinado por Claudia de Mattè sobre la edición del teatro de **Pérez de Montalbán**.[5] Según el modelo formal de *Moretianos*, también en este caso las comedias se publican por *partes* y en tomos de tres comedias cada uno; entre 2013 y 2014 han salido dos tomos, así que hay que celebrar esta iniciativa. Bajo el sello de la editorial Reichenberger, también es de destacar la labor sistemática de Thomas Austin O'Connor sobre la obra del dramaturgo de corte **Agustín de Salazar y Torres**. En 2012 O'Connor

[4] Este primer tomo a cargo de María Luisa Lobato, Sofía Cantalapiedra Delgado, Alfredo Hermenegildo y Francisco Sáez Raposo tiene especial interés ya que aparece la más famosa de las comedias de Moreto, *El lindo don Diego.*

[5] De Mattè ya había publicado en 2012, dentro de la colección digital de GRISO y con Alberto del Río, el libro n. 12 de la colección BIADIG con el título: *Parodia de la materia caballeresca y teatro áureo. Edición de «Las aventuras de Grecia» y su modelo serio, el «Don Florisel de Niquea» de Montalbán.* Enlace y acceso gratuito en http://www.unav.edu/publicacion/biblioteca-aurea-digital/BIADIG-12.

ha publicado en un volumen dos piezas sobre temas de política dinástica y llegan así a cinco las obras editadas de Salazar y Torres.

Otra editorial fundamental en nuestro ámbito es Iberoamericana-Vervuert, con quien el equipo navarro de GRISO ha invertido gran parte de sus esfuerzos: en primer lugar debe citarse el proyecto de **comedias** completas de **Calderón**, que ha llegado en 2014 a once volúmenes, de los que seis han salido entre 2011 y 2014. De los títulos publicados, señalo por lo menos la edición de *La devoción de la cruz* (2014), que es el desarrollo de la tesis doctoral de Adrián J. Sáez, y también *El mayor encanto, amor* a cargo de Alejandra Ulla (2013).[6] La misma editorial y GRISO, esta vez bajo la coordinación de Blanca Oteiza, ha inaugurado en 2014 la edición completa de la "poesía cómica" de **Bances Candamo**.[7] El proyecto de edición de la obra de **Tirso de Molina**, en la colección Biblioteca Aurea Hispánica de Iberoamericana, ha empezado una segunda fase, dirigida por Ignacio Arellano y el "Instituto de Estudios Tirsianos", siguiendo siempre el orden de las *partes*, con un volumen de tres comedias en 2011, y otro en 2012.[8]

[6] Como es obvio, en estos años también han salido ediciones divulgativas, no por ello menos rigurosas, como es *A secreto agravio, secreta venganza*, a cargo de Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011, o *La dama duende*, edición de Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2011.

[7] El primer volumen incluye el auto *El primer duelo del mundo*, con sus piezas menores (loa, el entremés *El astrólogo fingido*, mojiganga), y las comedias *La restauración de Buda* y *Quién es quien premia al amor*, con sus respectivas loas.

[8] Según el modelo de la colección, en la introducción aparece un estudio textual y la sinopsis de la versificación. Las variantes están recogidas junto con las notas de comentario, con la excepción de *El árbol del mejor fruto*, cuya cantidad impone un apartado final. Hay índice de notas. Con respecto a las publicaciones anteriores, los estudios introductorios dan más relieve a cuestiones relacionadas con la representación, como son la segmentación textual, la creación del espacio dramático y escénico, la polimetría. Así ocurre en la introducción de *La villana de Vallecas* a cargo de Sofía Eiroa en el volumen II (pp. 37-66), que por otra parte revisa su edición de 2001. En estos dos tomos no siempre la organización de los estudios

También cabe recordar que la coordinadora del proyecto, Blanca Oteiza, ha publicado en 2012 por la Real Academia Española, dentro de la colección Biblioteca clásica dirigida por Francisco Rico, una edición ampliamente anotada de *El vergonzoso en palacio*. Además, en 2013 se ha publicado *La elección por la virtud*, edición crítica, estudio y notas de Miguel Galindo Abellán por Academia del Hispanismo de Vigo.[9] Esta editorial ocupa un lugar cada vez más destacado en el panorama científico dedicado al teatro clásico español: a él se ha amparado la actividad dirigida por Fernando Domínguez Matito en torno a la obra de **Cubillo de Aragón**, ya que en 2012 se ha publicado una edición crítica de su teatro, otras tres en 2013 y una en 2014.[10]

Además de estas tres editoriales orgánicas a amplios proyectos de investigación, cabe señalar otras realidades que completan el panorama. En el ámbito de los Servicios de publicación universitarios de la Universidad de Granada, ha llegado en 2012 al volumen 12 la imponente labor de edición del teatro completo de **Mira de Amescua**, que Agustín de la Granja ha dirigido con varios colaboradores y más recientemente sobre todo con Roberto Castilla. Las obras se han publicado sin un orden específico, en volúmenes de seis piezas cada una, realizadas siempre por estudiosos

introductorios se mantiene uniforme, aunque sí se aprecia una cierta atención a la tradición textual.

[9] Premio Internacional «Academia del Hispanismo» de Investigación Científica y Crítica sobre Literatura Española 2013.

[10] He manejado la edición de *El justo Lot* de 2013 a cargo de Francisco Peña Fernández: aparece una sinopsis de la versificación y es patente la atención a la tradición textual, en este caso constituida por sueltas y manuscritos del XVIII, aunque no aparece un aparato de variantes separado de la anotación erudita. Es útil el índice de voces anotadas.

diferentes, con una cierta heterogeneidad en cuanto a introducción y notas de comentario. La edición del teatro de **Rojas Zorrilla** por parte del "Instituto Almagro de Teatro Clásico" se apoya en Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha; en 2012 ha publicado el cuarto volumen, y en 2014 el quinto. El proyecto sigue el modelo cronológico de publicación antigua de las obras y procede por lo tanto por *partes*: se publican en dos volúmenes de cuatro comedias cada uno; estamos en la segunda *parte* a la espera del último tomo, al que seguirán otros: uno de comedias impresas sueltas y otro de tragedias. Es también importante y prolífico el proyecto de edición de las *Obras dramáticas completas* de **Ruiz de Alarcón** supervisada por Ysla Campbell, de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez,[11] que en 2014 lleva ya publicados cinco volúmenes.[12] Los textos se publican en volúmenes de una sola obra, aunque el proyecto se centra de momento en la publicación de las comedias de la *Parte I* (1628) y *Parte II* (1634) de Ruiz de Alarcón; se trata de veinte comedias en total y se incluyen también los preliminares. No están previstas, de momento, las piezas que aparecieron en ediciones sueltas o las atribuidas. En la actividad editorial en torno a este dramaturgo, cabe señalar también la publicación de una edición divulgativa de *La cueva de Salamanca* y *La prueba de las promesas* a cargo de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2013. En lo que se refiere al teatro de **Vélez de Guevara,**

[11] La publicación *Alarconiana: Primer Coloquio Internacional Juan Ruiz de Alarcón, Actas selectas*, ed. Ysla Campbell y Luis Carlos Salazar, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2011, puede quizá considerarse como acto fundacional del equipo de investigación.

[12] Se trata de las piezas *El dueño de las estrellas*, *La prueba de las promesas*, *Mudarse por mejorarse*, *La industria y la suerte* y *Los favores del mundo*, esta última a cargo de la coordinadora del proyecto, Ysla Campbell, publicada en 2012 y que corresponde al primer tomo. Por lo que he podido comprobar, no se da una especial relevancia a los problemas textuales, más bien el objetivo es el de editar la *princeps* corrigiendo erratas y aceptando puntualmente innovaciones de la tradición moderna, dentro de un amplio comentario erudito. En la introducción se incluye la sinopsis de la versificación.

como es sabido, George Peale dirige desde hace años el proyecto de edición de la obra completa por la editorial de Juan de la Cuesta, New York, muy relacionada con el mundo académico. En 2013 ha salido *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón (El privado perseguido)*, a cargo de William R. Manson y C. George Peale, estudios preliminares de Javier J. González Martínez y Gareth A. Davies. Según el catálogo del editor, en 2012 han salido otras dos ediciones y una en 2011. Se trata de un proyecto que ha llegado a publicar 33 obras del dramaturgo, que se editan independientemente una por una.[13] Desligada de una colección teatral específica, también ha salido en Italia la edición de *El privado perseguido*, a cargo de Daniele Crivellari, Massarosa (LU), Edizioni Il Molo ("Agua y peña", 24), 2012. Un caso peculiar, también por su dimensión, es el del teatro de **Lope de Vega**, cuyo proyecto de edición crítica de su teatro corre a cargo del grupo PROLOPE, fundado por Alberto Blecua hace más de veinticinco años.[14] En este trienio, el equipo ha cambiado de editor: ha pasado de Milenio, editorial de Lleida, a Gredos de Madrid con quien se ha acordado la creación de una colección llamada "Biblioteca Lope de Vega". Esta novedad ha significado algunas pequeñas variaciones de tipo formal y gráfico, aunque no se ha modificado la esencia del proyecto, que es editar las obras por *partes* en el orden cronológico con el que salieron en el siglo XVII. Anteriormente, cada *parte* (constituida por 12

[13] Señalo, en la colección, *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos*, escrita en colaboración con Mira de Amescua y Rojas Zorrilla, y editada en 2012 por George Peale, Piedad Bolaños y Abraham Madroñal.

[14] Dada la dimensión e importancia de la producción teatral de Lope, como es obvio se han realizado ediciones también en contextos individuales. Me limito a señalar, en el contexto de habla inglesa, la edición de *El hamete de Toledo*, a cargo de Matthew J. Dean, que se propone como "Critical edition", con una introducción de James A. Parr, Potomac, Scripta Humanistica, 2013.

comedias cada una) se publicaba en tres tomos, que ahora se reducen a dos. Con Gredos se han publicado la *Parte XI* (2012), la *Parte XII* (2013) y la *Parte XIII* (2014).[15] En la misma colección "Biblioteca Lope de Vega" de Gredos encuentran cabida también ediciones singulares, de piezas cuya tradición textual no se incluye en ninguna de las *partes*, y que por determinados motivos se considera oportuno publicar antes de cerrar el proyecto principal. En este contexto ha salido la edición de *Mujeres y criados* (2014), comedia inédita encontrada en la Biblioteca Nacional de Madrid, cuyo descubrimiento fue realmente sensacional. Se ha hablado mucho de este hallazgo en 2014, recientemente ha conocido una edición digital[16] y ha sido publicada también por otra editorial menor (Madrid, Trifaldi, 2014). El descubrimiento se debe a la gran competencia de Alejandro García Reidy que ha puesto en relación dos productos científicos digitales fruto del trabajo de años, me refiero al *Diccionario de actores* (DICAT)[17] coordinado por Teresa Ferrer, y *Manos teatrales*, el proyecto de Margaret Greer (http://manosteatrales.org). Estos últimos dos años han sido especialmente afortunados para los estudios sobre el teatro de Lope. Es reciente la noticia del hallazgo de la última comedia autógrafa de la que se habían perdido las huellas tras la Segunda guerra mundial. Gracias a una indicación de Adrián Sáez, Daniele Crivellari acaba de localizar el autógrafo de *Barlaán y Josafat* en la Biblioteca da la Fundación Martin Boodmer de Ginebra y está preparando un estudio detallado sobre

[15] La *Parte XI* ha sido coordenada por Laura Fernández y Gonzalo Pontón, contiene piezas del canon como *El perro del hortelano*, editada por Paola Laskaris, o *El acero de Madrid*, con la aportación de Luis Gómez Canseco. La *Parte XII*, dirigida por José Enrique Laplana Gil, contiene, entre otras, la edición de *Fuenteovejuna* por Maria Grazia Profeti y *El marqués de Mantua* a cargo de Felipe B. Pedraza Jiménez. La *Parte XIII* está coordenada por Natalia Fernández Rodríguez.

[16] La edición es a cargo de Alejandro García Reidy y está disponible en la página web de PROLOPE: http://prolope.uab.cat.

[17] *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), edición digital, coord. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008.

esta pieza, muy interesante por las fuentes y las dos versiones que se nos han transmitido.[18]

Además de estos proyectos de amplio alcance sobre autores más o menos canónicos, es oportuno también dar cuenta de ediciones aisladas que intentan llenar de forma individual lagunas de la crítica. En el caso del teatro del XVI, por ejemplo, finalmente se ha mantenido la promesa de Rinaldo Froldi de publicar las tragedias de **Juan de la Cueva**: el libro ha salido póstumo en 2013.[19] Muy importante es también la publicación divulgativa del *Teatro completo* de Bartolomé de **Torres Naharro**, a cargo de J. Vélez-Sainz (2013), o la *Farsa de la Costanza* de **Cristóbal de Castillejo**, ed. Blanca Periñán y Rogelio Reyes (2012), ambas por la editorial Cátedra, que en 2011 había publicado el *Teatro completo* de Francisco de **Quevedo**, realizado por Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés. En el mismo año ha salido una edición divulgativa de *Las firmezas de Isabela* de **Góngora**, a cargo de Donald Mc Grady, Newark, Juan de la Cuesta, 2011. También cabe destacar, en la meritoria colección *Parnaseo* de la Universitat de València, la edición de una comedia **atribuida a Calderón**, sobre el personaje de Juan de Dios, *El mejor padre de pobres*, a cargo de Eugenio Maggi (2013) quien, sin embargo, la cree apócrifa.[20]

Frente a la proliferación en la web de textos digitales que ponen a disposición del lector obras sin certificación acerca de su fiabilidad y de las

[18] Véase Daniele Crivellari, «Sobre un manuscrito autógrafo de Lope: *Barlaán y Josafat*» en *Revista de Literatura*, LXXVII (2015), pp. 75-91.

[19] Juan de la Cueva, *Tragedias* ed. a cargo de Marco Presotto, Introducción de Rinaldo Froldi, Valencia, Universitat, 2013.

[20] Véase la reseña de Alfredo Rodríguez López Vázquez en *Etiópicas*, X (2014), pp. 64-73.

fuentes utilizadas, es de interés el proyecto de la colección "Clásicos Hispánicos" (http://www.clasicoshispanicos.com) dirigida por Pablo Jauralde Pou, que vende a un precio reducido eBooks de ediciones divulgativas para dispositivos móviles; se trata de productos originales y realizados directamente para este formato a cargo de estudiosos solventes. Han salido hasta ahora doce textos teatrales del Siglo de Oro, entre ellos una edición de la interesantísima *La maraña, comedia de Sepúlveda* a cargo de su mayor conocedor, Julio Alonso Asenjo (2012) o *El castigo sin venganza* de Lope, ed. Maria Grazia Profeti (2013).

El **teatro breve** conoce una antología reciente de Catalina Buezo, *Teatro breve de los siglos de oro*, Madrid, Castalia, 2013; adquieren especial interés dos ediciones críticas novedosas en este ámbito, como es *Entremeses nuevos (1643)* a cargo de Juan C. González Maya, con prólogo de Abraham Madroñal, Newark, Juan de la Cuesta, 2012; según me indica el autor, es la única colección de entremeses del siglo XVII publicada hasta la fecha, formato editorial que no ha recibido atención de la crítica hasta el momento. También en los géneros breves destaca la publicación de Celsa Carmen García Valdés, *Ramillete de sainetes escogidos de los mejores ingenios de España*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2012 dentro de la Biblioteca Temática de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) 388.[21] La **comedia burlesca** es uno de los proyectos de investigación de GRISO desde hace años (www.unav.edu/centro/griso/burlescas) y ha publicado ediciones interesantes en la colección *Comedias burlescas del Siglo de Oro*; en el trienio ha

[21] El libro contiene 22 sainetes del período de Calderón y posterior, editados a partir principalmente de una edición de 1672, con una notable atención hacia los problemas de fijación de los textos, según se detalla en la introducción y en el aparato final de variantes.

salido el tomo VII, ed. Carlos Mata Induráin, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2011.

En cuanto a la obra de autores de menor relevancia por su difusión e influencia en el contexto cultural de la época, me limito aquí a señalar las ediciones que considero más llamativas. En 2014 la editorial Peter Lang ha publicado la edición, a cargo de Jaime Cruz-Ortiz, de la obra del dramaturgo lusitano **Jacinto Cordeiro**, *El juramento ante Dios, y lealtad contra el amor*, junto con un estudio biográfico y crítico sobre este autor semi-olvidado por la crítica;[22] análoga es la publicación de dos obras de **António de Almeida**, *La verdad escurecida. El hermano fingido* a cargo de José Javier Rodríguez Rodríguez por la editorial Iberoamericana-Vervuert junto con el CSIC, 2012; la misma editorial en colaboración con el CSIC ha publicado en 2011, en el ámbito **novohispano**, la interesante edición de la única pieza teatral del peruano **Juan de Espinosa Medrano**, *Amar su propia muerte*, por Juan M. Vitulli, con una amplia introducción biobibliográfica.[23]

3. LA RECONSTRUCCIÓN DEL FENÓMENO CULTURAL: MONOGRAFÍAS, RECOLECCIONES Y MISCELÁNEAS

El panorama de los estudios realizados en estos años es realmente variado y prometedor, gracias a la labor de los equipos de investigación, los

[22] El libro deriva supuestamente de la edición crítica ya publicada por el mismo autor en la University of Oklahoma en 2009.

[23] La parte ecdótica está muy poco tratada, pero hay que considerar que no se conserva un testimonio antiguo de la obra, sino una transcripción hecha en los años Treinta del siglo pasado, por entregas en la *Revista de la Universidad Católica del Perú* (cfr. «Ediciones», pp. 62-67).

sistemas editoriales y las nuevas colecciones que han permitido su desarrollo de manera más fluida. TC/12 ha patrocinado una serie de la editorial Iberoamericana llamada *Escena clásica*, dirigida por Gonzalo Pontón y que tiene la ambición de publicar monografías científicas originales así como síntesis de trayectorias científicas de estudiosos reconocidos, como es el caso del libro de Felipe Pedraza *Porfiar con el olvido. Rojas Zorrilla ante la crítica y el público* de 2013,[24] el de Victor Dixon *En busca del Fénix* (2013), que constituye el homenaje del TC/12 otorgado a un maestro de esta disciplina, o la reciente recopilación *La jácara en el Siglo de Oro* (2014) de María Luisa Lobato. *Escena clásica* da también cabida a monografías de jóvenes investigadores que se han impuesto a la atención de la crítica, como es el excelente libro de Alejandro García Reidy sobre la figura profesional de Lope de Vega en el campo cultural, con el título *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega* (2013), o el más reciente de Guillem Usandizaga sobre *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega* (2014). Este último trabajo, que deriva, como el anterior, de una tesis doctoral, es indicio del aumento de interés de la crítica hacia la relación entre el teatro clásico y la **escritura de la historia**. Por esto se organizó un congreso en el grupo PROLOPE sobre el tema, cuyos resultados en parte constituyen el monográfico del *Anuario Lope de Vega*, XVIII (2012) titulado «Lope y la historia». El interés queda testimoniado, entre otros, en el libro de los hispanistas rumanos junto con los españoles, *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro* de 2012,[25] que es el resultado de un congreso en colaboración con GRISO en el Museo Brukental de Sibiu en

[24] El autor recoge contribuciones ya publicadas y también inéditas realizadas a lo largo de los últimos años, en su intensa labor en simbiosis con el Instituto Almagro de Teatro Clásico.

[25] Ed. Oana Andreia Sâmbrian, Antonie Mihail y Mariela Insúa, Rumanía, Editura Universitaria-Universitatea din Craiova, 2012.

Rumanía en octubre de 2011.[26] Es importante destacar la impresionante labor editorial del grupo GRISO a través de la colección *Biblioteca Áurea Digital* (BIADIG). En 2011 habían llegado al número 7 de la colección, y hasta ahora han salido otros 17 volúmenes descargables gratuitamente en formato pdf, que contienen actas de congresos, volúmenes monográficos y ediciones críticas de autores menores.[27] Si en el caso de las actas de congresos a veces nos encontramos ante una miscelánea de contenidos no siempre directamente referidos al teatro, en las otras publicaciones es evidente la especialización hacia el género dramático, y en particular el calderoniano o de sus años. La atención tiende a centrarse en temas ideológicos afines a la escritura de **Calderón**, relacionados con **reflexiones teológicas** o filosóficas: sigue vigente el interés hacia la representación del **poder**, y la atención al ámbito religioso así como a las **claves católicas** de interpretación de la escritura calderoniana, por parafrasear uno de los títulos.[28] Estas líneas de investigación se encuentran también en importantes

[26] Sobre la escritura de la historia, ya en 2011 había salido el libro de Veronika Ryjik, *Lope de Vega en la invención de España: El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Woodbridge, Suffolk (UK) y Rochester, NY (EEUU), Tamesis, 2011, en el que la estudiosa retomaba dos artículos suyos para realizar una monografía amplia de tipo historiográfico pero también sociológico.

[27] Enlace: http://www.unav.edu/publicacion/biblioteca-aurea-digital.

[28] El n. 21 de la colección es de Horacio A. Acevedo González y se titula *El teatro de Calderón. La antropología de René Girard y el triunfo de la Eucaristía. Claves católicas para una reescritura de la Modernidad en "La vida es sueño"* (2013). Véase también como ejemplo el libro número 11 de la colección, a cargo de Álvaro Baraibar y Mariela Insúa, que recoge ensayos de diferentes autores sobre el tema *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro* (2012) o el número 18 a cargo de la misma Mariela Insúa con Felix K. E. Schmelzer, *Teatro y poder en el Siglo de Oro* (2013). La atención al tema religioso en el teatro calderoniano es objeto de varias monografías, como la n. 20 de Mariela Insúa y Martina Vinatea Recoba sobre *Teatro y fiesta popular y religiosa* (2013).

publicaciones del mismo GRISO en la editorial Reichenberger, entre ellas el estudio específico sobre la **loa en los autos** por parte de Carolina Erdocia Castillejo, *La loa sacramental de Calderón de la Barca*, Kassel, Reichenberger, 2012. Los estudios de síntesis han aumentado, frutos de trabajos individuales o actas selectas de congresos: es el caso también de *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, a cargo de Carmen Pinillos (2012), precedido por el ensayo de Ramón Moncunill Bernet, *Antropología y teología en los autos sacramentales de Calderón*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011 (II Premio Internacional "Academia del Hispanismo").[29] En general esta editorial tiene especial predilección hacia la escritura cervantina: ha publicado varias monografías, en algunos casos tesis doctorales revisadas, relacionadas con el teatro de **Cervantes**, como es el libro de Alejandro González Puche sobre *Pedro de Urdemalas* (2012), o el estudio y edición de Agapita Jurado *La locura de don Quijote en las tablas del XVII. Don Gil de la Mancha* (2012); también debe mencionarse Jesús González Maestro, *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro* (2013), un libro ecléctico que intenta abarcar un amplio espectro temporal del siglo XVII al XX y tiene en cuenta la producción artística y especulativa en España, Inglaterra e Italia. González Maestro aborda la definición misma del género trágico, tema muy presente en la reflexión crítica de estos años, y en especial del lado francés. También cabe señalar monografías que, sin pertenecer expresamente a un proyecto amplio y sistemático, han encontrado cabida en las colecciones de la editorial

El interés hacia las relaciones interculturales en ámbito religioso está testimoniado por volúmenes como el n. 19, *Barlaam y Josafat en el teatro español del Siglo de Oro*, a cargo de Mishra Sabyasachi (2013).

[29] En esta editorial, la revista *Theatralia* anualmente saca publicaciones por lo común a raíz de congresos, como el último y llamativo título «Amor, adulterio y sexo en el teatro» (*Theatralia*, 16). Esta revista tiene siempre un apartado dedicado al teatro del Siglo de Oro y es por lo tanto oportuno tenerla presente.

de Vigo. Es de interés, por la parte relativa al Siglo de Oro, el libro de Felipe Pedraza *El drama rural* (2011), mientras que sobre los **autos** de **Lope de Vega** cabe destacar el libro de Izquierdo Domingo sobre los *Autos sacramentales de Lope de Vega. Clasificación e interpretación* (2013),[30] tema que necesitaba de un estudio de conjunto.

Para la **reconstrucción histórica** del fenómeno del Teatro del Siglo de Oro considerado en su complejidad interdisciplinaria, en este trienio han salido estudios significativos. En primer lugar, reviste especial importancia la monografía de Evangelina Rodríguez Cuadros centrada en el **actor**, *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012. En relación con la **práctica teatral** de la época, hay que destacar también el estudio de Carmen Sanz Ayán, *Hacer escena. Capítulos de historia de la empresa teatral en el Siglo de Oro*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013 que vuelve a publicar en un marco coherente algunos ensayos, uno de ellos inédito.

Es importante recordar que los estudios de **musicología** relacionados con el teatro clásico español han tenido un importante desarrollo, gracias también a la actividad de la Editorial Reichenberger, que tiene una sección *De Música* especialmente dedicada al tema. Cabe destacar en esta colección el libro muy reciente de María Asunción Flórez Asensio sobre *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*, anunciado en 2014 y recientemente publicado (2015). También la Editorial Academia del

[30] Este libro tendrá ahora que completarse con la sucesiva publicación de Izquierdo Domingo, *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas,* New York, Idea, 2014, descargable gratuitamente a través del enlace: http://hdl.handle.net/10171/37316.

Hispanismo ha inaugurado una sección de *Biblioteca de Investigación y Patrimonio Musical*.[31]

Cabe añadir aquí el libro de Lourdes Amigo Vázquez, *De la calle al patio de comedias. El teatro en el Valladolid de los siglos XVII y XVIII*, Valladolid, Universidad, 2011, dentro de la colección "Olmedo Clásico" (5) dirigida por Germán Vega, que aporta datos históricos de importancia. De mayor alcance literario por sus implicaciones es el tema del **autor**, que ha dado lugar al libro *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, a cargo de Marcella Trambaioli y Manfred Tietz con la colaboración de Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, que procede de un congreso organizado en Italia. En torno al teatro en la **Nueva España**, ha realizado una densa monografía Judith Farré Vidal, *Espacio y tiempo de fiesta en Nueva España (1665-1760)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013. La tendencia a revisar las distintas etapas de la **recepción contemporánea** de este legado artístico se ha afianzado en este trienio, con publicaciones como la monografía de Marta Manrique Gómez, *La recepción de Calderón en el siglo XIX*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2011; una síntesis de la

[31] Según me indica amablemente la misma María Asunción Flórez Asensio, la actividad de los musicólogos clásicos cuenta con la incesante labor de la "Sociedad Española de Musicología" (congresos, actas, *Revista de Musicología* y otras publicaciones, entre ellas, ediciones de música antigua que incluye zarzuelas barrocas y cancioneros poético-musicales del siglo XVII). También el "Instituto Complutense de Ciencias Musicales", el "Centro de Documentación de Música y Danza" y el "Departamento de musicología" del CSIC tienen líneas de publicaciones muy útiles para los investigadores del barroco español. Además, según me indica Aurèlia Pessarrodona, el grupo de investigación consolidado "Aula Música Poética" de la Universidad de Barcelona, dirigido por Lola Josa, destaca, entre otros motivos, por sus trabajos interdisciplinares sobre música vocal —incluido teatro— del Siglo de Oro junto con el musicólogo del CSIC Mariano Lambea. Por último, cabe recordar que el 2014 se celebró el cuarto centenario del nacimiento de Juan Hidalgo, esencial para el teatro musical del Siglo de Oro.

presencia del teatro clásico en España en el siglo XX hecha para el lector y estudiante anglosajón es la de Duncan Wheeler, *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*, Cardiff, University of Wales Press, 2012. Además, con la atención retrospectiva de evaluar mejor la aportación de los estudios de Juan Antonio Maravall, Laura Bass ha coordinado un número monográfico de *Bulletin of the Comediantes*, LXV, 1 (2013), insertando en parte los resultados de un congreso de MLA de 2011. Se ha avanzado notablemente también en la reflexión sobre la historia del espectáculo teatral de cara a los problemas de la **dramaturgia actual**. Este aspecto ocupa como es obvio las publicaciones que proceden de manera más o menos directa de las jornadas de teatro de los festivales de Almagro y Olmedo, además de la Compañía Nacional de Teatro Clásico gracias principalmente a la actividad infatigable de Mar Zubieta.[32] En el verano de 2014 ha salido el número 29 de los *Cuadernos de teatro clásico* con el título *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*; se trata de una coedición entre la CNCT y el macroproyecto de investigación TC/12 Consolider y representa una de las sumas de TC/12 en su relación con la divulgación del patrimonio cultural. Contiene ensayos de todos los coordinadores de los principales proyectos sobre teatro clásico en España. El

[32] Véase especialmente el núm. 28 de *Cuadernos de teatro clásico* (2012), con el título: *25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*, dirigido por Mar Zubieta. Este último año ha conocido una importante presencia de la obra de Lope de Vega en las producciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: *El caballero de Olmedo* (dirigido por Lluis Pascual), *Las dos bandoleras* (por Marc Rosich y Carme Portaceli) y *La cortesía de España* para la compañía joven (a cargo Josep María Mestres). Como es sabido, de todas las producciones se realizan materiales didácticos y divulgativos, "Textos de Teatro clásico" y "Cuadernos pedagógicos" con estudios y presentaciones de gran calidad, así como la transcripción del texto utilizado para la puesta en escena.

libro de Frederick de Armas con Luciano García Lorenzo (eds.), *Calderón: del manuscrito a la escena*, Madrid, Iberoamericana, 2011, aporta una nueva aproximación a **Calderón** que se extiende desde cuestiones sobre manuscritos y problemas de edición hasta la puesta en escena de su teatro y el papel que revisten los montajes para la interpretación de su legado artístico, pasando por reflexiones en torno a su obra. En cuanto a **Lope**, ha salido en la colección "Olmedo Clásico" el libro de Javier Huerta Calvo y Gema Cienfuegos Antelo, *El Caballero de Olmedo. Versos y versiones*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2013.

El intento tradicional de clasificar, ordenar y **periodizar** la producción de los grandes dramaturgos se ha desarrollado en estos años con varios volúmenes: **Lope** ha sido el mayormente estudiado, gracias a actas selectas de congresos, como la de Brioso sobre el primer Lope (2012),[33] o el libro de Arellano y Mata en torno al mismo autor (2012).[34] El Lope *de senectute* es el objeto del estudio monográfico de Jesús Gómez *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Ayuntamiento de Olmedo, 2013.[35] En el caso de **Calderón**, en el año de la

[33] Héctor Brioso y Alexandra Chereches, eds., *"Callando pasan los ligeros años...": El Lope de Vega joven y el teatro antes de 1609*, Madrid, Liceus, 2012, remito a mi reseña en *Anuario Lope de Vega*, XX (2014), pp. 279-285.

[34]Ignacio Arellano y Carlos Mata, *Vida y obra de Lope de Vega*, Madrid, Homolegens, 2011. El libro, sin notas y supuestamente destinado a un público amplio, es una larga narración bio-bibliográfica de la trayectoria del Fénix con un recorrido entre su escritura poética más relevante. Es un instrumento apto para explotaciones didácticas, que Enrico Di Pastena, en una reseña del libro aparecida en el *Anuario Lope de Vega*, XVII (2011), pp. 158-162, analiza junto con el libro de José Florencio Martínez, *Biografía de Lope de Vega. 1562-1635. Un friso literario del Siglo de Oro*, PPU, Barcelona, 2011.

[35] Se trata de un título de la colección "Olmedo clásico", ya citada, relacionada con las jornadas que organizan anualmente Germán Vega y sus colaboradores; las publicaciones ven la presencia de especialistas y tienen un objetivo divulgativo; véase en particular la contribución de Ignacio Arellano, *Dos mitos españoles en escena. El Cid y la Celestina en la Comedia del Siglo de Oro* de 2012.

traducción de la imprescindible monografía de Don Cruickshank, *Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Gredos, 2011, se han producido varias publicaciones: ha salido el libro de Georges Güntert, *La comedia de Calderón: discurso social y sabiduría poética*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, que es una recopilación de ensayos del estudioso, algunos de ellos inéditos. Los calderonistas austríacos, muy activos, han publicado el volumen en torno a *El secreto a voces* de Calderón, *«Laute Geheimnisse». Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*, eds. Wolfran Aichinger y Simon Kroll, Wien - Berlin, Turia - Kant, 2011. Recuerdo que el *Anuario calderoniano* sigue proporcionando una insustituible bibliografía comentada anual a cargo de Adrián Sáez, a la que remito para mayores detalles.[36] En cuanto a la reconstrucción bio-bibliográfica de **autores menores** de la última etapa, ya a caballo entre XVII y XVIII, destacaría Gerardo Fernández San Emeterio, *Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo. Datos sobre vida y obra*, Madrid, Iberoamericana, 2011.

La prueba evidente del intento de construir una **idea europea** del teatro clásico la ofrece el hispanismo francés con el libro sobre las relaciones

[36] El *Anuario calderoniano* tiene un carácter monográfico, tendencia que se está afianzando en las revistas científicas, en especial dentro de nuestro ámbito de interés. El n. 5 (2012) se ocupa del tema de la realidad virtual en relación con la obra de Calderón, el n. 6 (2013) trata de la comedia de capa y espada, el n. 7 es sobre "Calderón: textos, mitos y representaciones". También ha salido un número extra (2013) que recoge las contribuciones del congreso sobre "Fiestas calderonianas y comedias de espectáculo en el Siglo de Oro", organizado por el Grupo de Investigación Calderón y el GRISO, que tuvo lugar en la Universidade de Santiago de Compostela los días 27, 28 y 29 de septiembre del año 2012. Las novedades sobre el teatro de Calderón se dan a conocer también en el blog http://bibliografiacalderoniana.wordpress.com. Agradezco a Adrián Sáez las indicaciones y la constante disponibilidad.

con el **teatro francés** de Cristophe Couderc *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France (XVIIe-XXe siècle). De la traduction au transfert culturel*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012,[37] que debe ponerse en relación con la actividad que se ha realizado en Italia en torno al **teatro italiano** y español dentro de la colección meritoria de Maria Grazia Profeti con la editorial Alinea de Florencia: llama la atención la excelente actividad de investigación sobre las relaciones con el teatro florentino por parte de Nicola Michelassi y Salomé Vuelta García de 2013.[38] Sobre el tema de la **reescritura**, es de 2012 el libro *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)* a cargo de Valentina Nider, Trento, Università degli Studi di Trento, 2012, que recoge las contribuciones de un interesante congreso del año anterior. También la colección *Parnaseo* de la Universidad de Valencia publica tradicionalmente estudios sobre relaciones entre teatro italiano y español en el XVI, y han salido libros a cargo de italianistas e hispanistas en 2011 y en 2013.[39] La relación entre **teatro inglés** y español es el ámbito donde quizá mayormente deberían concentrarse los esfuerzos. Son impresionantes las analogías bajo varias perspectivas disciplinarias, en cuanto

[37] También es muy sugerente la base teórica del libro *Philologie et Théâtre. Traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XVe-XVIIIe siècle)*, eds. Véronique Lochert y Zoé Schweitzer, Amsterdam - New York, Rodopi, 2012, aunque parece referirse poco al contexto español, si excluimos la aportación de Florence D'Artois.

[38] *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento. vol. I: Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei*, Firenze, Alinea, 2013 y Salomé Vuelta, *Il teatro di Pietro Susini. Un traduttore di Lope e Calderón alla corte dei Medici*, Firenze, Alinea, 2013.

[39] Irene Romera Pintor y Josep Lluís Sirera (eds.), *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, con estudios sobre teatro español, francés e italiano, o las actas de las jornadas celebradas en Sabbioneta *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, eds. María del Valle Ojeda y Marco Presotto, 2013, que contiene una importante puesta al día por parte de Joan Oleza de sus consideraciones en torno a la génesis de la comedia barroca.

a contenidos, formas y organización de la escritura dramática así como en la sociología del espectáculo y de su reconversión en género literario. Se ha publicado en el trienio el libro de Braulio Fernández Biggs, *Calderón y Shakespeare. Los personajes en "La cisma de Inglaterra" y "Henry VIII"*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2012 y *Shakespeare and the Spanish Comedia: Translation, Interpretation, and Performance. Essays in Honor of Susan L. Fischer*, ed. Bárbara Mujica, Lewisburg, Bucknell University Press, 2013. En cuanto a la periodización literaria, en el ámbito anglosajón parece tener una cierta ambición el reciente *A Companion to Early Modern Hispanic Theater* a cargo de Hilaire Kallendorf, Leiden, The Netherlands, Brill, 2014. Contiene contribuciones de varios especialistas españoles y anglosajones sobre temas distintos, con una marcada atención hacia aspectos de relación con la diversidad, colonización y enfrentamiento de culturas.[40]

Como es sabido, las actas de los congresos pueden ofrecer un buen punto de mira para entender la dirección que está tomando la crítica, aunque no siempre es fácil reconocer un proyecto explícito y coherente detrás del congreso y del libro sucesivo que se realiza. Es el caso, posiblemente, de *El teatro barroco: textos y contextos*, eds. Miguel Zugasti, Ester Abreu Vieira de

[40] Más explícitamente didáctico, pero de mayor amplitud cronológica, es el libro *A History of Theatre in Spain*, eds. María M. Delgado, David. T. Gies, Cambridge UP, 2012, con contribuciones de Ruano de la Haza, Thacker, Rodríguez Cuadros y Greer; entre las tesis doctorales publicadas, señalo Melanie Henry, The Signifying Self: Cervantine Drama as Counter-Perspective Aesthetic , The Modern Humanities Research Association, London, 2013. En cuanto a la actividad de traducción, al inglés son significativas las dos ediciones de Harley Erdman de las obras de Tirso de Molina, *Marta la piadosa* y *La celosa de sí misma*, en volúmenes distintos, Warminster, Aris & Phillips, 2012; cabe recordar también *El desdén con el desdén* traducido al italiano por Enrico Di Pastena, Pisa, ETS, 2012.

Oliveira y Maria Mirtis Caser Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo, 2014: se trata de unas actas selectas del congreso extraordinario de la AITENSO celebrado en Vitória, Brasil, 3-5 octubre 2012, publicadas por la misma universidad que acogió el congreso. El índice presenta temas interesantes, a veces relacionados con la interpretación del **nuevo mundo** por parte de esta expresión artística, pero cuesta encontrar un hilo conductor que no sea el género mismo y el período histórico. Aun así, el testimonio de la vitalidad de los estudios sobre el teatro clásico español en Brasil está fuera de duda y merece toda la atención posible, así como la importantísima función que la meritoria asociación AITENSO absuelve en este ámbito. Análogo parece el caso de *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones*, eds. Emilia I. Deffis, Jesús Pérez Magallón y Javier Vargas de Luna, Puebla, Montreal y Quebec, El Colegio de Puebla, McGill University y Université Laval, 2013. El libro recoge las actas del XV congreso de AITENSO y por lo tanto dedica especial atención al **teatro novohispano**.

Cierta heterogeneidad se encuentra inevitablemente en los homenajes, donde es el homenajeado quien confiere con su nombre la coherencia de los contenidos. Señalo, entre otros, el reciente libro dedicado a Luis Iglesias Feijoo, *Diferentes y Escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2014.

4. EL TEXTO TEATRAL

En los estudios sobre el texto teatral y su estructura, sigue vigente la investigación en torno al **sistema de los personajes**, como demuestra el libro de Lavinia Barone, *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York,

IDEA, 2012.[41] En Munster, a cargo de Manfred Tietz, se ha realizado los días 16-19 de julio de 2014 el XVII Coloquio Anglogermano sobre el tema "Figuras del bien y del mal. La construcción cultural de la masculinidad y de la feminidad en el teatro calderoniano".[42] **Máscara e identidad** ha sido el tema de un congreso celebrado en la Universidad de Burgos, que ha dado origen a un libro con el título *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coordinado por María Luisa Lobato, Madrid, Visor libros, 2011. Dentro de una meritoria tradición, Luciano García Lorenzo ha coordinado el interesante libro *La madre en el teatro clásico español: Personaje y referencia*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2012; la **madre** es un personaje que a menudo brilla por su ausencia a causa de la compleja relación con el poder. También sigue presente el interés hacia los **estudios de género**, abordados desde diferentes perspectivas, más o menos teóricas según el área geográfica de pertenencia del estudioso. Sobre la relación entre **mujer y conocimiento**, es interesante la monografía de Montserrat Mochón Castro, *El intelecto femenino en las tablas áureas: contexto y escenificación*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2012; más específica es la contribución de Mirzam C. Pérez, *The "Comedia" of Virginity. Mary and the Politics of Seventeenth-Century Spanish Theater*, Waco (Texas), Baylor University Press, 2012: la estudiosa se dedica a la **figura mariana** en tres comedias, una de Lope, una de Moreto y otra de la portuguesa Angela de Azevedo. También es de recordar aquí, por su abertura al **teatro inglés**, el libro de Gemma Delicado Puerto, *Santas y meretrices.*

[41]El libro, que procede de una tesis doctoral, está disponible gratuitamente en línea: http://dadun.unav.edu/handle/10171/29702.

[42] El tema del congreso ha vertido sobre la interpretación religiosa, teológica y filosófica que domina los estudios calderonianos, pero en relación con la construcción del sistema de los personajes.

Herederas de la Magdalena en la literatura de los Siglos de Oro y la escena inglesa, Kassel, Reichenberger, 2011. Dentro del ámbito anglosajón de los estudios de género, debe finalmente colocarse el libro de María Cristina Quintero, *Gendering The Crown In The Spanish Baroque Comedia*, Farnham, Ashgate Publishing, 2012.

En el **teatro religioso**, muy estudiado como hemos visto, Anne Teulade ha publicado en 2012 una importante monografía sobre el personaje del **santo** desde una perspectiva sociológica, *Le Saint mis en scène. Un personnage paradoxal*, Paris, Editions du Cerf, 2012; en el mismo año ha salido *Theatralia*, 14 (2012) sobre *Teatro y religión*, a cargo de Jesús Maestro. El denso libro de Juan Carlos Garrot Zambrana, *Judíos y conversos en el Corpus Christi: la dramaturgia calderoniana*, Brepols, Tournhout, 2013, analiza la figura del **judío** en los autos sacramentales con síntesis novedosas.

La importante mirada sobre la **construcción del espacio** en el texto teatral no ha conocido en estos años importantes contribuciones de conjunto, aunque por este camino va el libro "*Monstruos de apariencias llenos". Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. Francisco Sáez Raposo, Bellaterra, Grupo de Investigación Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, que recoge contribuciones a raíz de un congreso sobre el tema. Se ha mantenido firme en este trienio, en cambio, la reflexión sobre el problema de los **géneros dramáticos**, a partir de la macrodistinción del territorio del drama y el de la comedia. Hay que volver a subrayar la excelente labor realizada en Francia, como demuestra la publicación coordinada por Mercedes Blanco en 2012,[43] la monografía de

[43] Me refiero a *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro / Trois tournants de la création littéraire du Siècle d'Or*, coord. Mercedes Blanco, Monográfico de

Christophe Couderc, *Le théâtre tragique au Siècle d'or. Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, Paris, PUF, 2012 y especialmente la tesis doctoral de Florence D'Artois, publicada con el título *Du nom au genre: Lope, la "tragedia" et son public*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014; estos estudios deben compararse, en ámbito anglosajón, con el libro de Jane W. Albrecht, *Stoicism, Seneca And Seventeenth-Century Spanish Tragedy*, Potomac, Scripta Humanistica, 2012. La crítica ya ha asumido definitivamente la conciencia de los límites de una mirada únicamente española y ha afirmado la necesidad de asentar los estudios sobre el fenómeno cultural en un contexto global, y europeo en primer lugar; es el caso de *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVIe - XVIIe siècles)*, eds. Christophe Couderc y Hélène Tropé, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013. Un buen impulso a la exportación de resultados y a la coparticipación de puntos de vista viene constituida por la publicación de dos libros de Joan Oleza, uno en italiano y otro en inglés.[44] También han recibido atención los llamados géneros menores, en particular la **comedia burlesca** ha sido objeto de un congreso en Italia (Trento) cuyos resultados han sido publicados con el título *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, eds. Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci, Pamplona, Eunsa,

Mélanges de la Casa de Velázquez, XLII, 1, 2012 (con contribuciones de la misma Blanco, Antonucci y D'Artois, entre otros).

[44] Joan Oleza, *L'architettura dei generi nella Comedia Nueva di Lope de Vega*, ed. Marco Presotto, Rimini, Panozzo, 2012 y *From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the new challenges of spanish theatre*, New York, Idea-IGAS, 2012. La recopilación, entendida aquí como síntesis de la perspectiva crítica de un estudioso, es una práctica coherente y útil para la comunidad científica, como Ignacio Arellano, *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, o del mismo autor *Los rostros del poder en el Siglo de Oro. Ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011.

2013; es de señalar también el *Bulletin of the Comediantes*, 65, 2 (2013) dedicado a este tema, y que cuenta con la participación muy amplia de GRISO.

La relación entre el teatro y los **géneros literarios** ha sido sondeada en particular en un libro, resultado de un congreso organizado en Italia (Udine), con el título *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, a cargo de Luciana Gentilli y Renata Londero, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2011.

En cuanto a los análisis estructurales del texto teatral, y en especial sobre el tema de la **segmentación** a raíz de los estudios de Marc Vitse, es en Italia donde quizá más se ha trabajado sobre este tema gracias principalmente a las reflexiones de Fausta Antonucci. Se ha publicado en 2013 un libro ponderoso de Daniele Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013. La perspectiva es innovadora, ya que se aplica una teoría estructural a una tipología de documento, el manuscrito autógrafo, y el estudio ecdótico demuestra toda su función hermenéutica.

La bibliografía sobre ***Biblia*** e **intertextualidad** cuenta ahora con el resultado del magno congreso sobre *La Biblia en el teatro español*, eds. Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (Fundación San Millán de la Cogolla), 2012. El libro, de 992 páginas, contiene amplias contribuciones sobre obras de los principales dramaturgos del Siglo de Oro. El tema es también objeto de estudio de varios ensayos de hispanistas angloamericanos en el *Bulletin of the Comediantes*, LXIV, 2 (2012).

5. INSTRUMENTOS DE TRABAJO

Es constante desde hace años la atención hacia las **Humanidades digitales**, aunque en el último trienio se ha testimoniado cierta aceleración en todos los proyectos de gran alcance, como se observa por ejemplo en el volumen 22 de la colección BIADIG, *Visibilidad y divulgación de la investigación desde las Humanidades Digitales. Experiencias y proyectos*, ed. Álvaro Baraibar, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014, o el monográfico de *Anuario Lope de Vega*, XX (2014) con el título "Edición digital y edición crítica" coordinado por Ramón Valdés. El congreso Internacional "Lope de Vega y el teatro clásico español. Nuevas estrategias de conocimiento en Humanidades" de 2012, cuyas actas selectas se publicaron en *Teatro de palabras*, VII (2013),[45] dedica un amplio espacio a este aspecto. Son impresionantes los avances de la **digitalización** de fondos bibliotecarios, a partir de la encomiable actividad de la Biblioteca Nacional de Madrid; se trata de una tarea común a todas las principales instituciones públicas y a las privadas de una dimensión significativa. De forma paralela, también se ha avanzado en la actividad de **edición** de textos digitales, realizada con diferentes objetivos y criterios. Merece una especial atención la constante actualización de sitios tan meritorios como *Cervantesvirtual* (http://www.cervantesvirtual.com), y recientemente la biblioteca digital de *Artelope* (http://artelope.uv.es/biblioteca), que permite una lectura de la obra con informaciones sobre la polimetría y los apartes (actualmente están a disposición 101 comedias). Tales ediciones resultan sustancialmente transcripciones de textos ya fijados en papel por otros estudiosos, mientras

[45] Enlace: http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07.html.

que resultan más originales científicamente proyectos como el de *La entretenida* de Cervantes realizada en el marco del King's College de Londres y coordinado por John O'Neil, que se define como "A Digital, Annotated Edition and an English Translation".[46] Se trata de un ejemplo muy interesante de edición digital en el ámbito del teatro clásico español, ya que intenta aprovechar de manera amplia las potencialidades del documento html. Es de lamentar, en todo caso, que la gran labor de edición crítica que ha caracterizado el trienio que nos ocupa no haya conllevado una reflexión igualmente amplia sobre la creación de concretos instrumentos digitales para facilitar el trabajo futuro del editor crítico. Esta reflexión, por lo visto, sigue haciéndose mayoritariamente con una perspectiva tradicional que prevé resultados en papel. Me refiero, por ejemplo, a la recopilación de los resultados del trabajo de **anotación erudita**, utilísima para la labor editorial, a cargo de Ignacio Arellano, *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011.[47]

Por otra parte, las **Bases de datos** disponibles en línea empiezan a ser refinadas. Punto de referencia imprescindible es, desde hace años, la página web *La casa di Lope* a cargo de Fausta Antonucci, que actualiza constantemente la bibliografía sobre teatro clásico y toda la información necesaria para la investigación. Es muy innovador el proyecto de *Artelope* (http://artelope.uv.es) dirigido por Joan Oleza, cuya impresionante página

[46] Enlace: http://entretenida.outofthewings.org/index.html; véase la reseña de Eugenio Maggi en *Anuario Lope de Vega*, XX (2014), pp. 246-250.

[47] En el caso de Antonio Mira de Amescua, *Teatro completo. XI*, coord. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada y Diputación de Granada, 2011, contiene el ensayo de síntesis «Elementos religiosos en el teatro de Mira de Amescua», por Roberto Castilla Pérez y María Concepción García Sánchez (pp. 7-54).

web de acceso gratuito permite seleccionar las piezas del teatro de **Lope**, leer los argumentos así como profundizar sus características dramáticas y genéricas a través de un sistema de búsqueda muy detallado. Existe además un apartado de bibliografía secundaria, en fase de revisión. Este proyecto, impensable hace años sin la herramienta digital y el concepto de plataforma colaborativa, supone uno de los logros más importantes de los últimos decenios dentro de la inabarcable producción dramática de Lope, y su aporte modélico está destinado a conocer desarrollos significativos dentro de la comunidad científica. También el fundamental DICAT conoce una evolución que se dedica a los títulos de piezas citadas en la **documentación teatral**; este nuevo proyecto, coordinado por Teresa Ferrer, tiene el nombre de CATCOM (http://catcom.uv.es); entre los objetivos, destaca "la creación de un calendario de representaciones en España desde mediados del siglo XVI hasta finales del siglo XVII, así como el establecimiento de posibles atribuciones de autoría de los títulos mencionados en los documentos". Los resultados parciales ya están a disposición del usuario de forma gratuita. Estos instrumentos, junto con el inmenso trabajo de Margaret Greer y sus colaboradores para *manos teatrales*, están dando resultados impresionantes como el descubrimiento de la comedia inédita de Lope que ya he referido, y marcan sin duda un cambio de paradigma en este ámbito de estudios. Otra gran novedad de la web, en dirección de la creación de enlaces y comparaciones entre los **teatros clásicos europeos**, es el magno proyecto llamado *Les idées du théâtre* (http://www.idt.paris-sorbonne.fr) dirigido por Marc Villermouz y, por la parte española, por Anne Cayuela. La herramienta da a conocer, con transcripción comentada en una base de datos, todas las reflexiones sobre teatro que se pueden extraer de los preliminares y en general del paratexto de obras antiguas, tanto en el teatro español como en el

francés y el italiano. Este enorme esfuerzo tiene la incomparable virtud de sentar las bases para la definición más nítida de una idea de teatro en la Europa del antiguo régimen.

6. UNA PERSPECTIVA

Ante una actividad científica tan extensa, que solo parcialmente y de manera muy genérica he podido referir aquí, las perspectivas abiertas son infinitas y es imposible recogerlas en un balance bibliográfico como este. Sin embargo, creo oportuno llamar brevemente la atención sobre algunas prioridades que, desde mi punto de vista, merecen especial atención en una visión futura de los estudios sobre el tema que nos ocupa.

En el ámbito **bibliográfico** recientemente se ha dedicado mayor atención a los *corpora*. Además de un encuentro sobre el teatro en la imprenta catalana celebrado en Barcelona en 2013,[48] dos congresos han evidenciado la exigencia de elaborar instrumentos para la lectura e interpretación de las diferentes tipologías de documentos que nos transmiten el legado teatral: me refiero al encuentro en Italia (Parma) sobre la tradición manuscrita del teatro del Siglo de Oro organizado por Laura Dolfi[49] y al "Tercer coloquio calderoniano de Viena. Calderón en su laboratorio: Los manuscritos autógrafos y el proceso de escritura", realizado en 2014 y coordinado por

[48] Las actas se han publicado con el título *La comedia española y la imprenta catalana*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014 en la colección "Corral de comedias" (32).

[49] Las actas se han publicado con el título *La comedia española en sus manuscritos*, eds. Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, en la colección "Corral de comedias" (33).

Wolfram Aichinger y Simon Kroll. Sin embargo, es sorprendente como la cantidad exponencial de ediciones que se están realizando, tanto dentro de equipos de gran alcance, como en contextos aislados y hasta individuales, no haya producido una reflexión equivalente en torno a la labor misma de **edición crítica**: la ecdótica, como es sabido, se ha forjado sobre tipologías y tradiciones textuales bien distintas de la teatral, y una perspectiva rígidamente neolachmanniana presenta serias dificultades. Sin embargo, no he sabido encontrar ni un solo artículo sobre el concepto de "error" en la tradición textual del teatro clásico, tema fundamental para el editor crítico. El libro *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, a cargo de Anne Cayuela, postfacio de Roger Chartier, Zaragoza, Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2012, es de notable interés y aborda cuestiones complementarias, pero no se ocupa directamente del teatro. El ámbito de la llamada **bibliografía material** (o textual), de la sociología del libro y de la lectura han conocido importantes avances en los últimos años. Si consideramos que uno de los géneros editoriales más vendidos en el siglo XVII es justamente el teatro, es esta una perspectiva ineludible que la comunidad científica debería considerar en todo momento. Los estudios de Roger Chartier, o el reciente libro de Begoña Rodríguez Rodríguez, *Del original de imprenta al libro impreso antiguo*, Madrid, Ollero y Ramos, 2014, implican idealmente una constante interacción con el editor crítico de teatro clásico. En resumen, es improrrogable, en mi opinión, una reflexión teórica común sobre la **crítica textual** entendida como instrumento de fijación e interpretación del texto literario, a sabiendas de los peligros que encierra su aplicación al género teatral. Esta prioridad parece a veces desatendida, dando primacía a la exuberancia erudita, el apego a la nota exhaustiva, criterio admirable pero sucesivo a la *constitutio textus*. Los aparatos de variantes a menudo demuestran

esta atención reducida: ante la dificultad objetiva de distinguir entre variante significativa, lingüística o hasta simplemente gráfica, el editor opta por recogerlo todo, haciendo perder de vista las directrices de su hipótesis de trabajo, la edición crítica. Y tal dificultad repercute en los estudios introductorios, a veces embellecidos por *stemmata* no rígidamente documentados a través de un análisis del error identificado sobre una base teórica afianzada. Ante una admirable cantidad de recursos que se han puesto a disposición para la edición de este importante legado cultural, quizá hay que preguntarse por qué todo esto no ha producido contextualmente (no digo previamente) una actividad crítica en torno a los instrumentos adoptados. También resulta inevitable promover una mayor atención hacia las **Humanidades digitales** para indagar hasta qué punto pueden ayudar a resolver problemas editoriales complejos, como son las diferentes versiones de una misma pieza o el estudio del proceso de escritura, así como la puesta en relación entre documentación teatral y texto crítico o los análisis estructurales. Sin poner en discusión, por ahora, la importancia del libro en papel en la transmisión del conocimiento, es el momento quizá de reconsiderar las directrices de proyectos científicos de gran alcance de cara a su sostenibilidad, divulgación y conservación, así como a la mayor visibilidad de los resultados en repositorios digitales. Este aspecto podrá conocer un verdadero avance solamente tras el reconocimiento definitivo e inequívoco de los productos científicos digitales por parte de los sistemas de evaluación de las instituciones que distribuyen recursos para la investigación.

En relación con la **periodización** y **clasificación genérica**, frente a una especulación amplia y calificada sobre el teatro del siglo XVII, la época del **siglo XVI** anterior a la comedia nueva necesita un estudio de conjunto. Empiezan a ser muchas y diversificadas las ediciones críticas de textos poco o nada conocidos, la revista *Incipit* XXXII-XXXIII (2012-2013) contiene

varios artículos sobre "La edición y anotación de textos teatrales del siglo XVI: problemas y casos". Gonzalo Pontón ha redactado un imponente capítulo de síntesis, que es prácticamente una monografía, con el título "Hacia el primer espectáculo comercial de la era moderna" en *Historia de la literatura española, 2. La conquista del clasicismo 1500*-1598, dirigido por José Carlos Mainer, Barcelona, Crítica, 2013, pp. 511-656. Se conocen además contribuciones específicas como la tesis doctoral de Javier Espejo Surós sobre *La obra dramática de Hernán López de Yanguas: teatro y religión en la primera mitad del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Colección Tesis Doctorales Cum Laude, 2013.

Es fundamental mantener y alimentar una **perspectiva europea** del fenómeno que nos ocupa. Cabe recordar que la actividad de los recientes congresos va enfocada en parte sobre esta problemática teórica: ¿cómo relacionar de manera proficua el teatro clásico español con los principales fenómenos histórico-culturales europeos? Muy coherentemente con la tradición epistemológica francesa, la publicaciones sobre el tema son numerosas, como se ha indicado; deben señalarse también por lo menos dos actividades realizadas en Francia en el período que nos ocupa. Sobre el **género trágico** se ha desarrollado un seminario en diferentes etapas en el primer semestre de 2014 en la Universidad La Sorbonne coordinado por Florence D'Artois sobre *La tragédie et ses marges. Penser le théâtre sérieux en Europe (XVIe-XVIIe siècle)*, Paris, Université Paris-Sorbonne: 8 de febrero - 7 de junio de 2014; la **reflexión teórica** sobre el teatro ha tenido otro evento de especial interés que es *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas: entre soumission et subversion. Regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*

Colloque International - Université de Saint Étienne 14-15 de noviembre de 2013.[50]

Finalmente, el tema de la relación del **patrimonio cultural** con la **actualidad**, ampliamente desarrollado en estos años gracias a TC/12 y la constante colaboración con la CNTC, deberá mantenerse desde varios puntos de vista, tanto de cara a la interpretación global de este imponente legado artístico, su permanencia y significación para la sociedad contemporánea, como en relación con la producción teatral actual, en una esperada mayor coparticipación de resultados entre los equipos de investigación y los proyectos de producción artística. La conciencia de esta necesidad, por lo visto, está muy presente en las nuevas perspectivas de estudio, y prueba de ello es el título del próximo congreso de la AITENSO, "El teatro clásico en su(s) cultura(s): de los siglos de Oro al Siglo XXI", previsto en New York City (USA) del 20 al 23 de octubre de 2015.

[50] El congreso ha sido organizado por Jean François Lattarico, Philippe Meunier, Zoé Schweitzer y Nadine Lévêque.

LA PROSA DEL SIGLO DE ORO:

ESTADO DE LA CUESTIÓN CRÍTICA (2011-2014)

Susan Byrne

(Yale University)

Con anticipación a la celebración del X congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), realizada en Venecia los días 14 a 18 de julio de 2014, la entonces Presidenta (y ahora Presidenta de Honor) de la Asociación, Begoña López Bueno, me encargó en nombre de la Junta Directiva la coordinación del Encuentro de Investigadores sobre la prosa del Siglo de Oro.[1] Aunque fue imposible reducir a ciencia cierta la gran y rica variedad de enfoques y acercamientos al campo durante el periodo que me ocupaba (2011-2014), preparé una bibliografía que luego analicé por obras, temas, autores y tendencias generales, y que se incluye a continuación de este resumen.

Al contextualizar los datos dentro de un esquema coordinado, me pareció llamativa la cantidad de estudios del "hibridismo" tanto formal como

[1] En adelante, toda referencia al «congreso», las ponencias del «congreso», o a haber escuchado algo durante el congreso se refieren al de la AISO, realizado en Venecia en 2014. Los títulos y datos sobre las ponencias mencionadas se pueden encontrar en el Programa del mismo y en el volumen de próxima aparición (como Anejo de *Rassegna Iberistica*). Por lo demás, los datos de todas las entradas que se comentan de mdo sucinto están completos en la bibliografía adjunta.

disciplinario de las letras en prosa auriseculares. A mi parecer, estas dos líneas de investigación se mostraron en auge durante el trienio. En cuanto a la idea de formas híbridas, sabemos que en la época en que se centra nuestro enfoque no es infrecuente que los géneros se entremezclen. Víctor Infantes ha precisado ya hace tiempo el "hibridismo genérico" de la prosa de la época (1999), y los ejemplos son varios: obras de abolengo celestinesco como *La Dorotea* de Lope de Vega,[2] o el comentario de Gracián en el *Criticón* sobre un autor que hacía dudar "si su prosa era verso y si su verso prosa" (Gracián, 2.4, 365).[3] En 1623 Francisco de Quintana pone rúbrica de "poema primero" etc., a los capítulos de un escrito en prosa. Para Francisco de Lugo y Dávila en 1622, las colecciones de novelas son colecciones de "poemas". A finales del siglo XVII, Nicolás Antonio ofrece la frase "prosa poética" para categorizar la novela, lo que cabe muy bien con lo que dice Francisco López de Aguilar en su dedicatoria a *La Dorotea* de Lope de Vega: que "puede asimismo el poeta usar de su argumento sin verso... porque esta manera de pies y números son en el arte poética como la hermosura en la juventud y las galas en la disposición de los cuerpos bien proporcionados, que el ornamento de la armonía está allí como accidente y no como real sustancia" (Vega 1996, 91).[4] Es decir, se leía la forma poética por adorno, definido con el término filosófico "accidente" y contrastado con "el alma" como la esencia o sustancia de la obra. A continuación en la misma carta dedicatoria añade López de Aguilar que dar a los personajes sus parlamentos en prosa es

[2] Así la identificó Marcelino Menéndez Pelayo, "Observaciones preliminares", en *Obras de Lope de Vega*, 15 vols. (Madrid: RAE; Sucesores de Rivadeneyra, 1890-1913), X, xciv.

[3] Cito por parte, crisis y página de la edición de Santos Alonso, quien nota que lo dicho describe la opinión de la época sobre Cervantes (2.4., 365, n.44). Baltasar Gracián, *El Criticón*, ed. Santos Alonso (Madrid: Cátedra, 2004).

[4] Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. José Manuel Blecua (Madrid: Cátedra, 2002).

más "cierta imitación de la verdad" (92). Para este "amigo" de Lope,[5] la prosa es capaz de más veras, de una mejor mímesis, y de más verosimilitud; en una palabra, la prosa es más "real" pero el que la escribe es poeta.

Durante el último trienio, ha habido varios estudios enfocados en este hibridismo formal: en *Edad de Oro* en el año 2011, Antonio Rey Hazas pidió una "reflexión sobre los géneros híbridos" y habló de la narratividad del verso; en el mismo año, salió un volumen editado por Ana Luisa Baquero el con título de *La interconexión genérica en la tradición narrativa*, con un número de artículos sobre el tema, enfocados en las letras de varios períodos. Dos años después, se publicó *Géneros híbridos y libros mixtos en el Siglo de Oro: Genres hybrides et livres mixtes au Siècle d'or* (Casa de Velázquez), por María Soledad Arredondo. Sin listar uno por uno los títulos de artículos publicados durante este trieno, puedo decir que ha habido varios de ellos relacionados con esta cuestión del hibridismo de una obra u otra, y durante el congreso escuchamos a Emma Herrán Alonso sobre la conexión entre prosa y verso, y a Patricia Marín Cepeda sobre la epístola como portadora del mensaje poético. Si queremos entender la prosa del Siglo de Oro como la entendieron los que la escribieron, parece ser, hasta cierto punto, la tarea de un poeta que componía sin pies ni números.

Otra línea de investigación muy relacionada con esta aunque no, por lo que he visto, ya entablada por muchos será invertir lo que ha hecho Rey Hazas con la narratividad del verso, y preguntarle a la prosa su propio ritmo, es decir, su "poética" o *cursus* interior. Durante el congreso, escuché una

[5] José Manuel Blecua nota: "Todos los críticos concuerdan en atribuir este *prólogo* al mismo Lope" (91, n.1).

ponencia de Victoria Pineda sobre la retórica y la poética acerca de un parlamento de *La Gitanilla*, con una explicación precisa de los sonidos, su razonamiento retórico, y su efecto; el mismo día habló Juan Diego Vila sobre Isaías Lerner y su meta de "oír el texto". Dados los comentarios de los mismos autores auriseculares sobre la poética de la prosa, un estudio de su forma desde una perspectiva intergenérica tendría mucho interés.

Otro detalle sorprendente del último trienio es que ha habido más estudios que osan identificarse como "filología", tales como: *Estudios de filología y lingüística españolas* de 2012 en Vervuert (editores Pato Maldonado y Rodríguez Molina); *Filología bíblica y humanismo* por Natalio Fernández Marcos, publicado por CSIC en Madrid en 2012; y el *Diccionario filológico de literatura española. Volumen 1, Siglo XVI*, de los editores Pablo Jauralde Pou y Delia Gavela (Barcelona: Castalia, 2012). Este último es un volumen al estilo de Nicolás Antonio que tiene la ventaja de proveer una información sobre cada autor y, mejorando el modelo, añadir bibliografía de consulta. Hasta en inglés se ha publicado durante este trienio un nuevo volumen titulado *Philology: The Forgotten Origins of the Modern Humanities* por James Turner (Princeton, 2014). Estos estudios atestiguan un cambio de parecer frente al vocablo 'filólogo', una vuelta o recuperación de respeto para el estudio filológico identificado como tal. Son trabajos sumamente valiosos y animadores en su combinación de retórica, poética y teoría con un acercamiento al ritmo musical de la palabra hablada.

Otra faceta de este hibridismo formal es la relación del diálogo con la forma narrativa. Durante el trienio de 2008 a 2011 hubo unos cuantos artículos, y en este de 2011 a 2014 sigue esa tendencia aunque las publicaciones no son tantas (solo 4 artículos en este trienio): uno por la estudiosa que puso fuego al estudio del diálogo español en su conjunto,

Jacqueline Ferreras, con una antología estupenda de diálogos auriseculares (traducida y publicada en español en Murcia en 2002). Ferreras sigue trabajando el tema y conectando el diálogo a la narratividad, pero queda mucho por hacer, y los jóvenes investigadores deben animarse, porque la temática ofrece múltiples posibilidades para estudios fructíferos.[6] A este propósito, una base de datos muy útil es Dialogyca, mantenida por el equipo Grupo de Estudios de Prosa Hispánica Bajomedieval y Renacentista, bajo la dirección de Consolación Baranda y Ana Vian Herrero. Su sitio web: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/dialogycabddh/, ofrece textos y bibliografía.

En cuanto al contenido híbrido de esta prosa y específicamente a la idea de entretenimiento, que suele ser el enfoque principal de nuestro estudio de la prosa, creo valioso ampliarla, y en la bibliografía del trienio se nota esta tendencia. Vivimos en un mundo post-«belles lettres» que es, como saben todos, una frase francesa de nuevo acuño en el siglo XVII. Al contrario, los autores auriseculares que estudiamos llamaron todo escrito «buenas letras» en conjunto: había buenas letras sobre la historia, sobre la filosofía, sobre el derecho, además buenas letras de entretenimiento. La interdisciplinariedad tan elogiada hoy día tiene su primer modelo en las obras en prosa auriseculares; al respecto, véanse los trabajos de Pedro Ruiz Pérez,[7] o los de los franceses que se han ocupado del tema. La división entre letras de

[6] Como punto de partida, véase la bibliografía de Lía Schwartz en *Ínsula* 542 (1992).

[7] Por ej., su "Estudio, oficio y juego en la poesía bajobarroca", en *Saberes humanísticos*, un volumen editado Christoph Strosetzki (Madrid: Iberoamericana, 2014) 195-223.

entretenimiento y otras "serias" vino después y tuvo un papel decisivo, creo, tanto en lo que estudiamos como en nuestro modo de estudiarlo. Cuando las «buenas letras» del XVI se hicieron las «bellas» del XVII, el nuevo sintagma marcó unos límites en la relación del texto con su entorno. Las «bellas letras» del XVII-XVIII terminaron por referirse a un ideal, una creación artística relacionada con…, a la vez separada del mundo cotidiano. Esta rarificación de las letras como materia creativa y de ingenio las destacó sobre todo por su relación con la imaginación, pero las primeras muestras que tenemos de obras en prosa tenían una conexión sólida con su ambiente cotidiano y muy real. Hay varios ejemplos concretos de la incorporación de materia "seria" en nuestra prosa de entretenimiento: *La Celestina* fue glosada a mitad del siglo XVI por sus realidades jurídicas y mensajes morales aunque ese manuscrito anónimo, *Celestina comentada*, no se publicó, que sepamos, hasta 2002. Como dicen los editores Louise y Peter Fothergill-Payne y Enrique Fernández Rivera de la versión publicada: "El contenido de las glosas está muy alejado de los criterios fundamentalmente estéticos con que hoy comentamos la literatura" (Introducción, xvii).[8] Durante el último trienio, ha habido más estudios de la prosa en relación con sus elementos jurídicos: Gustavo Illades Aguiar publicó un estudio de los personajes de Rojas en su relación con las *Siete Partidas* y yo misma, uno sobre ese aspecto en la obra cervantina (Byrne 2012).[9]

Otro ejemplo del hibridismo temático se encuentra en el prólogo a los "curiosos lectores" de *La Galatea*, cuando Cervantes promete mezclar

[8] *Celestina comentada*. Eds. Louise Fothergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Fothergill-Payne, con la colaboración de Ivy Corfis, Michel García y Fabienne Plazolles (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002).

[9] Gustavo Illades Aguiar, "El carácter delictivo de los personajes celestinescos a la luz de *Las siete partidas*", *Celestinesca*, 37 (2013) 87-100; Susan Byrne, *Law and History in Cervantes' «Don Quixote»* (Toronto: University of Toronto Press, 2012).

"razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores", lo que Aurora Egido ha notado con el concepto de "poesía como ciencia" (Egido 1994, 51).[10] En la primera parte del *Quijote*, el cura cervantino describe las novelas pastoriles como "libros de entendimiento", una clara alusión a esa misma idea: la novela pastoril es una obra filosófica, nos dice Cervantes. Sus propias palabras muestran el error de algunos editores modernos en cambiar ese "entendimiento" por "entretenimiento", lo que no es más que imponer, indebidamente, nuestra perspectiva post «belles lettres», «schone literatur», o «bellas letras» en los textos que estudiamos. Es buscar alegoría donde no la hay. La idea de que las falsedades o invenciones son ficción pero que las verdades pertenecen a otras disciplinas empieza a formarse con la frase «belles lettres» y con unos juicios posteriores. A finales del siglo XVII, Huet distingue entre Romance e Historia, los ingleses entablan su "batalla de los libros" y el momento se ha notado por ser el de la disolución del nudo entre letras y erudición, que fue meta por excelencia durante el Renacimiento (Tinkler).[11] Esta es nuestra herencia, una perspectiva que ha limitado como vemos las obras en prosa: si son creativas y de entretenimiento, las aceptamos como parte de nuestro campo pero si no, las colocamos en otra disciplina: en turno, estos límites marcan como vemos el arte que estudiamos. Los estudios culturales, realizados con cuidado y con el debido juicio histórico, pueden enriquecer nuestras lecturas críticas y, durante el último trienio, ha habido varios valiosos desde perspectivas amplias.

[10] En su edición de la obra, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas estudian estas ideas del autor sobre género: *La Galatea*, en *Obras completas de Miguel de Cervantes* (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994).

[11] John F. Tinkler, "The Splitting of Humanism: Bentley, Swift, and the English Battle of the Books", *Journal of the History of Ideas* 49 (1988) 453-72.

En su introducción al volumen que también edita, titulado *Ficciones en la ficción* y publicado en 2013, Valentín Núñez Rivera señala la combinación de teoría y prácticas abarcadoras de materias múltiples y variadas en obras muy heterogéneas. El mismo Núñez Rivera ha publicado hace unos meses una edición de las *Novelas* de Pedro de Salazar, tanto historiador como novelista, con su mezcla de crónica, historia, ejemplo, y libro de entretenimiento. El equipo de Jaume Garau Amengual se centra en las obras de Bartolomé Jiménez Patón, un hombre cuya erudición fue tan estimada por sus contemporáneos que lo compararon con Platón (e hicieron juego con su nombre, diciendo que con una letra menos enseñaba más). Es un autor clave para entender la época: fue filósofo, teólogo, gramático, y maestro respetado por todos los humanistas en diecisiete pueblos y villas de La Mancha. En 2014, publicó Garau una edición de *El virtuoso discreto* y en 2012, un artículo sobre las ideas religiosas del mismo autor. Durante el congreso, en su conferencia plenaria sobre "literatura e ideas", Luis Gómez Canseco ofreció un estudio detallado de varios motivos basando su interpretación en la presentación de textos legales, filosóficos, poéticos y en prosa de "entretenimiento". Hay otro volumen con título *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social,* publicado en Vigo por la Academia del Hispanismo en 2011, que contiene estudios sobre la combinación de teología y literatura, de clérigos y artistas. El número 18 de *La Perinola* (2014) incluye trabajos sobre los escritos políticos e históricos de Quevedo. Ha habido estudios sobre la historia de la medicina y otras "ciencias puras" en su desarrollo, y de cómo estas se presentan en obras creativas. La Chemical Heritage Foundation y CSIC apoyaron unas de estas iniciativas, y he escuchado ponencias de mucho interés en otros congresos durante los últimos dos años: Tayra Lanuzza-Navarro y John Slater se dedican a este campo y han publicado varios estudios. Un número reciente de la *Revista de Historia*

Moderna de Alicante (el número 29 de 2011) está dedicado a "Ciencia, técnica y cultura en la España Moderna".

Durante el congreso, escuchamos varias ponencias sobre la importancia de la historia o de figuras históricas en la prosa creativa aurisecular, por ejemplo, sobre "el pregón" (Carmela Pérez Salazar-Resano), o sobre los tratados con fines políticos (Xavier Tubau). Se nota cada vez más que la prosa que estudiamos fue producto heterogéneo tanto formal como temático. Sus partes constitutivas provienen de otros modelos literarios, como han señalado magistralmente Aurora Egido en sus trabajos sobre Gracián y Lía Schwartz en los suyos sobre los autores de principios del XVII. La temática de estas obras es producto de varias disciplinas de la época: así la importancia de las misceláneas estudiadas por Isaías Lerner, o las narraciones insertas del volumen de Núñez Rivera. Durante el congreso, presentó Florencio del Barrio un "mapa variacional de documentos no literarios de los Siglos de Oro"; fue una ponencia excelente y le discrepo solo el uso de la frase "documentos no literarios" porque para mí, todos escritos de la época sí lo son. Son estos estudios de los documentos y otros escritos en su relación con los textos canónicos "creativos" que nos permiten ahora ampliar nuestros enfoques críticos para mejor entender el período, su pensamiento y sus letras. Más que contextualizar las obras creativas dentro de la historia, filosofía, derecho, y teología de la época, podemos mirarlas como obras creativas históricas, filosóficas, etc. Es decir, en vez de poner el contexto encima, o alrededor de la obra creativa, podemos verlo como parte de ella, para estudiar lo que estos aspectos aportaron a la formación de la prosa de las letras creativas.

Durante el último trienio, también ha habido estudios sobre el propósito de cómo acercarnos a estos textos: durante el congreso de la AIH en Roma, José Manuel Lucía Megías ofreció una ponencia sobre la historia de la crítica textual en España. Hay un compendio de estudios de la crítica textual de Alberto Blecua publicado en Gredos en 2012, y aquí en Venecia, tuvimos la conferencia plenaria de Anne Cayuela sobre los textos de censura como unos primeros esbozos críticos. En *El autor en el Siglo de Oro*, Jesús Maestro habla de disciplinas literarias, en plural. En nuestro campo, y en los de las otras disciplinas, ha habido recientemente más interés en el desarrollo histórico de los estudios: será de interés ver sus puntos de contacto. En relación con este dato, ha habido varios estudios sobre las bibliotecas de la época.

Para las cifras, números y tendencias durante los últimos tres años, he adaptado el modelo de Alejandro García Reidy y Carlos M. Gutiérrez, quienes nos informaron sobre el trienio anterior, de 2008-2011[12]. Así he examinado los trabajos publicados en tres categorías generales:

1) Ediciones;

2) Estudios sobre algún escritor, obra, o género; y

3) Estudios temáticos sobre un fenómeno literario, cultural o histórico .

En el último incluyo publicaciones que tienen que ver con la historia de la época aunque no tratan de textos creativos: unos son estudios de

[12] Alejandro García Reidy y Carlos M. Gutiérrez*, Prosa y cultura del siglo de Oro: líneas de investigación (2008-2011), Etiópicas*, 8 (2012).

familias (los Balboa), de reyes, sobre músicos, o arquitectura. Por las obras de Fred de Armas, sabemos lo importante del arte visual en la prosa aurisecular, así me parece valioso incluir a estas otras artes. Incluyo las publicaciones denominadas "coloniales" por razones cronológicas y lógicas.

El resultado, como es de esperar, arroja una plétora de ediciones del *Quijote*. Hemos pasado por la primera celebración del cuarto centenario de la Primera parte (1605), y vamos acercándonos rápidamente al de la Segunda (1615). Unas de estas ediciones son traducciones ya existentes ahora imprimidas con nuevas introducciones o, en algunos casos, ilustraciones. También hay nuevas traducciones al turco, francés, japonés, polaco, y chino. La Biblioteca Nacional de España publicó su edición interactiva del *Quijote* en 2012. En 2013 salió *La primera salida de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. La historia editorial de un libro* en el Centro de Estudios Cervantinos. Es un análisis sumamente valioso del proceso editorial de la primera parte del 1605, y ahora el mismo grupo, prinQeps, va trabajando la Segunda parte; Ana Martínez Pereira y Víctor Infantes nos presentaron este proyecto durante el Congreso. Recientemente, han salido varias ediciones de la obra cervantina en formato de novela gráfica, lo que será otra etapa para la base de imágenes: hay Novela gráfica *Quijote* en inglés, en español, y en alemán. También notable es la cantidad de ediciones elibro o audiolibro del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*: hay docenas.

Hablando de otras obras, y de otros autores, ha habido también un buen número de ediciones de varios textos: de diálogos, de relaciones, de historias, de los *Discursos sobre el Eclesiastés* de Arias Montano (por miembros del grupo de Huelva y coordinado por V. Núñez), del *Comentario al Carmen Paschale* de

Nebrija salió una edición en 2011, y de las *Obras completas* de Gracián uno en Cátedra en 2011. Hay dos nuevas ediciones de *La filosofía vulgar* de Mal Lara (una en México en 2012 y otra en Cátedra en 2013), varias ediciones de las obras en prosa de Quevedo: *Gobernar la república interior* (ed. Carmen Peraita, 2012), las *Obras completas en prosa* (ed. Alfonso Rey, 2012), *Prosa. Obras burlescas, sátiras mayores, sátiras menores*. (eds. Santiago Fernández Mosquera y Abraham Madroñal, 2012). Salió una edición de los *Escritos médicos* de Miguel Servet en 2011, tres ediciones de sendas obras de Francisco Suárez en 2011, 2012, y 2013, una del *Libro segundo del Espejo del perfecto príncipe cristiano*, por Francisco de Monzón (ed. Carlota Fernández Travieso, 2012). Los del grupo Lemir (Literatura Española Medieval y Renacimiento) en Valencia publican como parte de la revista electrónica *Lemir*, así en formato digital y muy accesible, textos enteros. La biblioteca de la Complutense histórica, (Biblioteca Marqués de Valdecilla), ha ido y sigue haciendo un esfuerzo tremendo para digitalizar sus volúmenes, y ahora tenemos pleno acceso en la pantalla a estas ediciones espléndidas. España está muy adelantada en esto, en los EEUU no tenemos nada para comparar.

Al ofrecer las cifras de los autores más estudiados durante el último trienio se desprenden los datos siguientes: como es de esperar, los estudios sobre Cervantes y sus escritos cuentan por un porcentaje elevado, casi igual como en el trienio anterior, 35% de los estudios tienen algo que ver con el autor alcalaíno. *La Celestina* de Rojas va dándole competición al *Quijote*, pero no tanta, con un pobre porcentaje de 7%. De otros autores y obras, es notable la variedad en la lista aunque la cantidad sobre cada uno es menos: figuran, en orden:

Quevedo en primer lugar, luego las Casas; después siguen Gracián, Miguel Servet y Santa Teresa en un empate, luego Jiménez Patón y Nebrija, y todos los otros con uno o dos artículos; la lista incluye setenta autores

diferentes. Hablando de la importancia de las ediciones, ahora que tenemos una del *Coloquio de Palatino y Pinciano* de Juan Arce de Otálora (publicada ya hace 9 años), ha habido dos estudios de este autor durante este trienio. Es otro que merece más atención por su mezcla de materias muy variadas en un diálogo muy entretenido. Otros detalles: la novela picaresca y la de caballerías siguen siendo muy atendidas, pero aún más lo son las Relaciones de sucesos y Crónicas, es decir, textos más historiográficos. Ha habido un buen número de estudios detallados de archivos y documentos que permiten aclarar puntos sobre los autores, la época, y los lugares específicos, sobre lugares desde Orán a las islas Filipinas, y desde los países de las Américas sur y central a la India, además unos cuantos estudios sobre ciudades particulares. Con más consultas de archivos, se amplía más la información que podemos proporcionar.

Por fin parecen haberse esfumado las dudas ridículas sobre el humanismo castellano: hasta hay un volumen titulado *Diccionario biográfica y bibliográfico del humanismo español (siglos XV-XVII)* por Juan Francisco Domínguez (Madrid: Ediciones Clásicas, 2012) y, durante el trienio, veintitrés artículos que se identifican con el humanismo, un humanista, o frases relacionadas, por ejemplo, "la dignidad del hombre". Elena Pellús Pérez ha publicado un volumen en Vervuert sobre Fernán Pérez de Oliva, y hay otro titulado *Bibliofilia humanista en tiempos de Felipe II*, por Arantxa Domingo Malvadi, que salió en la editorial de la Universidad de Salamanca en 2011. Esta línea de estudios está en auge, y también hay un creciente número de estudios sobre las relaciones italo-hispanas.

Los RRCC y Carlos V siguen siendo populares pero Felipe II no lo es tanto, aunque las esposas de este sí han merecido dos estudios monográficos. Otras categorías muy estudiadas incluyen estudios sobre: las ciencias, las artes, las fiestas, las leyes/ la justicia/ y los delitos, la mujer (como participante en la conquista, y como escritora), las bibliotecas (inclusive catálogos, bibliografías), el comercio/ los negocios, varias guerras/ alborotos y sublevaciones, el poder y su ejercicio (en letras, en política, hasta en las fiestas como muestra activa). Muy notable es el número de estudios que versan sobre la religión y todo lo relacionado con su práctica: la vida de los conventos, las herejías, los sermones y la evangelización. Se ha dedicado un grupo de estudios a san Agustín como influencia en las letras auriseculares. De las órdenes religiosas mencionadas específicamente, los jesuitas se llevan la palma de entradas: el congreso anual de la Renaissance Society of America (que tiene su sede en la Graduate Center de CUNY en New York) este año ofreció ocho mesas dedicadas a los jesuitas, y los organizadores planearon otras tantas para su congreso en Berlín en marzo de 2015. Otro desarrollo notable de estudios durante los últimos años se puede ver en los programas de congreso de la misma asociación: hay cada vez más materia relacionada con España. En el congreso de 2014 en New York, hubo treinta y cinco mesas dedicadas a asuntos hispanos, desde *La Celestina* a Lepanto, y desde "letras y humanismo en España" a "la vida intelectual del artista español".

Lo que dijeron la vez pasada García-Reidy y Carlos Gutiérrez sobre la importancia de los grupos y equipos que se enfocan en nuestra época sigue tan válido como era entonces: los de GRISO, SIELAE y SEMYR siguen muy activos y a esa lista, publicada en *Etiópicas* en 2011, puedo añadir unos cuantos más: el grupo del historiador José Martínez Millán, en la Autónoma de Madrid, sobre la Casa y Corte Real de la época; el Instituto de Ideas Auriseculares (sigla IDEA), dirigido por Victoriano Roncero López, con

subdirector Abraham Madroñal, y secretario Carlos Mata Induráin, que se describe en su página web como una asociación cuyos fines se centran en "realizar o favorecer los estudios y proyectos que conduzcan al desarrollo de las investigaciones sobre los Siglos de Oro, preferentemente en el ámbito de la cultura hispánica, con un enfoque multidisciplinar". Desde 2013, publican *Hipogrifo*; organizan congresos y durante los últimos dos años (2012-2014), en su colección Batihoja han publicado trece monografías. Es un instituto de nuevo cuño durante el trienio que me ocupa, y empezó a realizar sus actividades en 2012. El grupo de Pablo Jauralde Pou sobre la Edad de Oro en la BNE ha publicado una catalogación de mss. (ed. David López del Castillo). El grupo NOMOS: Grupo de Investigaciones sobre el Pensamiento Político y el Derecho Antiguos y su Recepción, que ahora tiene su sede en la Universidad Carlos III, describe sus líneas de investigación: "La transmisión y conservación de los textos clásicos en la comunidad de Madrid y el humanismo europeo, Catalogación de los manuscritos griego de la biblioteca universitaria de Salamanca, Historia del platonismo y una Biblioteca virtual del humanismo español". El grupo GLESOC, de la Complutense, propone "una consideración del texto literario en su complejidad de relaciones con su contexto histórico-social y cultural" (página web, GLESOC). Se deben mencionar el Grupo de Investigación Francisco de Quevedo, de la Universidad de Santiago de Compostela, el SIELAE (Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española) de la Universidade da Coruña, que ha realizado varias ediciones digitales, y la base de datos sobre mujeres escritoras de Nieves Baranda, además otra en Oxford bibliographies, de Vollendorf.

En cuanto a las novedades editoriales, SIELAE tiene una nueva revista: *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*; su primer número salió en 2012, y promete ser anual. Otra nueva revista: *Orillas: rivista d'hispanistica*, de la universidad de Padua, está dirigida por Donatella Pini y Carmen Castillo Peña. Cuenta con dos años (2012 y 2013), y no se restringe al Siglo de Oro aunque sí lo incluye. Una tercera revista nueva es *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, cuyo primer número fue de 2013, y está catalogada en Dialnet. Hay tres nuevas series de editoriales dedicadas a las letras auriseculares: Toronto Iberic de la editorial University of Toronto Press; y de Ashgate, tenemos anunciadas Universal Reform: Studies in Intellectual History, 1550-1700 – y Cultures of the Sea: Maritime Humanities, 1500-1800.

A los estudios de Víctor Infantes sobre la importancia de los impresores tenemos otro dato en el libro de William Hinrichs sobre las "segundas partes" y su importancia en constituir un bulto suficiente para justificar una publicación. Ha habido un buen número de estudios sobre las bibliotecas en la época, lo que nos permite un mejor entendimiento de las lecturas de los escritores que estudiamos. Se han realizado unos cuantos estudios sobre la recepción de los escritos del Siglo de Oro en la cultura y la literatura posterior, y ahora es frecuente encontrar un estudio temático que propone la cronología de "siglos XVI al XVIII". En cuanto a cómo han influido las voces posteriores en nuestros acercamientos a la literatura que estudiamos, es decir la trayectoria histórica del campo, ha habido dos números de revistas dedicados a Menéndez Pelayo: en Ínsula y en la BBMP, ambos números de 2012, con preguntas por su influencia en el canon. Un número de la *Revista de Occidente* (el 396 en mayo 2014) fue dedicado a las *Meditaciones del Quijote* por su influencia en nuestras lecturas del texto cervantino.

En fin, hemos pasado por un trienio muy activo y ojalá haber ofrecido un resumen adecuado aunque sé que es imposible encapsular debidamente tantos estudios valiosos.

BIBLIOGRAFÍA (2011-2014)

1

EDICIONES

Cervantes Saavedra, Miguel de. ***El Quijote*** **[en castellano]:**

---. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Texto abreviado. Ramón Gómez de la Serna. Ilustraciones. Trinidad Romero. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2014.

---. *Don Quijote: El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Thomas A Lathrop. Ilustración. Jack Davis. Newark, DE: European Masterpieces, 2013.

---. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Losada, 2013.

---. *Don Quijote de la Mancha*. Eds. Emilio Tadeo Blanco y Javier Lacasta Llácer. Valencia: ECIR, 2013.

---. *Don Quijote de la Mancha*. Overlook Press, 2013. [audiolibro]

---. *El Quijote interactivo*. Madrid: BNE, 2012.

---. *Don Quixote de la Mancha*. Stuttgart: Klett, 2012.

---. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Américo Castro. México: Porrua, 2012.

---. *Don Quijote de la Mancha*. Eds. E. Cabezas y L. Ferrero. Barcelona: Edhasa, 2012. [impreso y libro electrónico]

---. *Don Quijote de La Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Ilustraciones. Antonio Mingote. Barcelona: Lunwerg Editores, 2011.

---. *Don Quijote de la Mancha*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres. Madrid: Edaf, 2011.

---. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Ediciones Carena, 2012. [elibro]

[Novelas gráficas]

---. *Don Quijote*. Arte e ilustración. Rob Davis. Madrid: Kraken, 2014. [novela gráfica]

---. *The Complete Don Quixote*. Arte e illustración. Rob Davis, Liz Kaye, Emma Hayley. London: SelfMadeHero, 2013. [novela gráfica]

---. *Don Quijote: die denkwürdigen Abenteuer des tapferen Ritters von der traurigen Gestalt: frei nach dem Roman von Miguel de Cervantes Saavedra*. Hamburg: Carlsen, 2012. [novela gráfica]

---. *Don Quichote: Weltliteratur im Comic-Format*. Gütersloh: Wissenmedia, 2012. [novela gráfica]

---. *Don Quixote*. Arte e ilustración. Glenn Anderson. NY: Long Island City, 2012. [novela gráfica]

---. *Don Quixote*. Vol. 1. Arte e ilustración. Rob Davis. London: SelfMadeHero, 2011. [novela gráfica]

[En traducción]

---. *The History and Adventures of the Renowned Don Quixote de la Mancha*. Trad. Tobias Smollett. Eds. Martin C. Battestin y O.M. Brack. Athens: University of Georgia Press, 2014.

---. *Don Quixote*. Trad. John Ormsby. Minneapolis, MN: First Avenue Editions, 2014. [libro electrónico]

---. *Don Kichot z Manczy: (wybór)*. Trad. Alicja Badowska. Wroclaw: Wydawnictwo Siedmioróg, 2013.

---. *Don Quijote von der Mancha*. Ed. Susanne Lange. Hamburg Zeitverl: Bucerius, 2013.

---. *Don Quijote*. Trad. al alemán. 5 vols. Leipzig: Miniaturbuchverl, 2013.

---. *Don Quixote*. Trad. Walter Starkie. NY: Signet Classics, 2013.

---. *Don Quixote*. Trad. John Ormsby. San Diego: Canterbury Classics, 2013.

---. *Don Quixote*. NY: Thunder Bay Press, 2013. [libro electrónico]

---. *Don Quixote polas terras do Alto Miño a Vigo: o enseñoso fidalgo don Quixote da Mancha*. Vigo: Pontevedra Me Saig, 2012.

---. *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Mancha*. Ed. Jean Canavaggio. Ilustración. Alexandre Alexeieff. París: Éd. des Syrtes, 2012.

---. *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Mancha*. Trads. César Oudin y François de Rosset [s. XVII]. Ilustración Geerard Garouste. París: d. de Selliers, 2012.

---. *Don Chisciotte della Mancia*. Trad. Angelo Valastro Canale. Ed. Francisco Rico. Milán: Bompiani, 2012.

---. *Don Quijote*. Ed. Ludwig Braunfels. Mannheim: Albatross, 2012.

---. *Don Quixote – The Original Classic Edition*. Dayboro, Australia: Emereo Pub., 2012. [elibro]

---. *Don Quixote*. Trad. John Ormsby. Durham, NC: Duke Classics, 2012. [libro electrónico]

---. *Don Quixote*. Lanham: Start Publishing, 2012. [impreso y libro electrónico]

---. *Don Quichotte*. Prólogo. Miguel de Unamuno. Trad. Francis de Miomandre. Ed. Yves Roullière. París, Laffont, 2011.

---. *Der geistvolle Hildalgo Don Quijote von der Mancha*. Ed. Susanne Lange. München: Dt. Taschenbuch-Verl., 2011.

---. *Don Quixote: Fourth-Centenary Translation*. Trad. Tom Lathrop. NY: Signet Classics, 2011.

---. *Don Quixote*. Narrado por Roy McMillan. Franklin, TN: Naxos AudioBooks, 2011. [CD]

---. *Don Quixote*. Part II. Adaptado por Lloyd S. Wagner. Ilustración. Vinod Kumar. New Delhi: Campfire, 2011.

---. *Dore no e de yomu don kihote*. Trad. [al japonés] Taeko Virgili y Christina Sachiko Virgili. Tokyo: Shinjinbutsuoraidha, 2011.

---. *Tang ji he de zhuan = Don Quixote*. Trad. [al chino] Zhixuan Li. Xin bei shi: Chu ban, 2011.

Las novelas ejemplares **[en castellano]**:

---. *Novelas ejemplares: selección*. Ed. Francisco de Borja Rodríguez Álamo. Madrid: Bruño, 2013.

--- *Rinconete y Cortadillo: y otras novelas ejemplares*. Eds. Eduardo Alonso, Víctor G. Ambrus y Clara Bremón. Barcelona: Vicens Vives, 2013.

---. *Novelas ejemplares*. Ed. Jorge García López. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2013.

---. *Novelas ejemplares*: *La gitanilla, Rinconete y Cortadillo, El licenciado Vidriera y El celoso extremeño*. Ed. Mónica Orduña Labra. Madrid: Akal, 2013.

---. *Rinconete y Cortadillo*. Narrada por Teresa Ramírez. Audiolibro; Librivox, 2013. [libro electrónico]

---. *Novelas ejemplares: Rinconete y Cortadillo; La española inglesa; El licenciado Vidriera*. Ed. Juan Manuel Oliver. Barcelona: Castalia, 2012.

---. *Tres novelas ejemplares: El amante liberal, el Casamiento engañoso, Coloquio de los perros*. Ed. Juan Carlos Pantoja Rivero. Barcelona: Castalia, 2012. [libro electrónico]

---. *Novelas ejemplares II: La española inglesa, El licenciado Vidriera, La fuerza de la sangre, La ilustre fregona*. Eds. Frances Luttikhuizen y Michael J. McGrath. Newark, DE: European Masterpieces; Cervantes & Co., 2011.

---. *Novelas ejemplares III: Las dos doncellas, La señora Cornelia, El casamiento engañoso, El coloquio de los perros*. Eds. William H. Clamurro y Michael J. McGrath. Newark, DE: European Masterpieces; Cervantes & Co., 2011.

---. *Novelas ejemplares: La ilustre fregona; El casamiento engañoso; Coloquio de los perros*. Ed. Antonio Orejudo Utrilla. Barcelona: Castalia, 2011.

---. *El licenciado Vidriera*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. [libro electrónico]

---. *Cipión y Berganza o El coloquio de los perros*. Ilustraciones. antonio Santos. Madrid: Nordica, 2014.

[En traducción]

---. *The Complete Exemplary Novels*. Eds. B.W. Ife y Jonathan Thacker. Oxford, UK: Oxbow; Aris & Phillips, 2013.

---. *Dialogue of the Dogs*. Ed. limitada, 90 ejemplares. Trad. Harriet De Onis. Disegno. Lawrence G. Can Velzer y Peggy Gotthold. Santa Cruz, CA:

Foolscap Press, 2012. [con arte – encuadernación que parece pelaje del perro, dioramas, ilustraciones, etc.]

---. *La gitanilla*. Ed. Jesús Ballaz Zabalza. Madrid: Villaviciosa de Odón, 2012.

---. *The Exemplary Novels of Miguel de Cervantes*. Trad. Walter K. Kelly. AUK Classics, 2012. [libro electrónico]

---. *The deceitful marriage*. Trad. C.A. Jones. Cambridge: Proquest, 2011. [libro electrónico]

El *Persiles*

---. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. Stephen Hessel. Newark, DE: European Masterpieces; Cervantes & Co., 2011.

Adaptaciones/ selecciones

--- *Sobre el amor: una esperanza que se lleva el viento, un dolor con renombre de alegría*. Madrid: Taurus, 2013. [una selección de textos de Cervantes que versan sobre el amor, 153 páginas]

---. *The ingenious gentleman Don Quixote of La Mancha: Words and Music from the Time of Cervantes*. Los Angeles Guitar Quartet, y Philip Proctor. Pacific, MO: Mel Bay Publications, 2012. [Video y audio]

---. *L'aventure des moulins à vent, "Don Quichotte" I, 8*. Ed. Guiomar Hautcoeur. Pessac: Presses universitaires de Bordeaux, 2012. [el episodio en español, francés, inglés, italiano, y alemán]

---. *Romancero quijano: composición versificada del Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes*. Por Mariano Lizcano Ramos. Madrid: Visión Libros, 2011.

---. *Un Quijote para cada ocasión*. Eds. Ricardo Elizondo Elizondo y Damián Ontiveros. Monterrey: Tecnológico de Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León, 2011.

Grzan, David P.; Miguel de Cervantes Saavedra. *Don Quixote's Impossible Dream: to every man his Dulcinea, to every woman her Don Quijote*. Bloomington, IN: AuthorHouse, 2011. [poesía sacada y traducida de Don Quijote] [libro electrónico]

Ediciones: otros autores

El Abencerraje. Ed. bilingúe español-inglés. Trans. Jessica Knauss. USA: Açedrez Publishing, 2012.

Ágreda, María de Jesús de. *Cartas de María de Jesús de Ágreda a Fernando de Borja y Francisco de Borja (1628-1644)*. Ed. Consolación Baranda Leturio. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2013.

Aguilar y de Córdoba, Diego de. *El Marañón*. Ed. y est. Julián Díez Torres. Frankfurt am Main: Vervuert, 2011.

Alcalá, Luis de. *Tratado de los préstamos que passan entre mercaderes y tractantes y por consiguiente de los logros, cambios, compras adelantadas y ventas al fiado*. Ed., intro y notas. Elena Carpi. Pisa. Edizioni ETS, 2011.

Alcalá y Herrera, Alonso de. *La perla de Portugal*. Eds. Óscar Adolfo Medina-Pérez y Daniel Moreno. *Lemir* 17 (2013) Textos. págs. 1007-1020.

Alcántara, Pedro de. *Tratado de la oración y meditación*. Ed. Raquel E. López Ruano. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2012.

Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Ed. Luis Gómez Canseco. Madrid: RAE, 2012.

Almesto, Pedrarias de. *Relación de la jornada de Omagua y El Dorado*. Ed. Álvaro Baraibar. NY: IDEA, 2012.

Anónimo. *Lazarillo de Tormes*. Ed. Francisco Rico. Madrid; Barcelona: RAE; Galaxia Gutenberg, 2011.

---. *La vida de Lazarillo de Tormes*. Ed. Isaac González Palacios. Madrid: Akal, 2012.

Anónimo. *The Life and Times of Mother Andrea/ La vida y costumbres de la madre Andrea*. Ed. Enriqueta Zafra. Trad. Anne J. Cruz. Woodbridge: Tamesis, 2011.

Arias Montano, Benito. *Discursos sobre el Eclesiastés de Salomón declarado según la verdad del sentido literal*. Dir. Valentín Núñez Rivera. Huelva: Universidad de Huelva, 2012.

Amadís. Ed., rev., adaptación. Fernando Bartolomé Benito. Madrid: Nowtilus, 2012.

Bembo, Pietro. *Prosas de la lengua vulgar*. Ed. Oriol Miró Martí. Madrid: Cátedra, 2011.

Borregán, Alonso. *La conquista del Perú*. Eds. Eva Stoll y María de las Nieves Vázquez Núñez. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2011.

Bruno, Giordano. *Expulsión de la bestia triunfante; De los heroicos furores*. Ed. Ignacio Gómez de Liaño. Madrid: Siruela, 2011.

Cano y Urreta, Alonso. *Días de jardín*. Ed. Enrique Suárez Figaredo. *Lemir* 18 (2014) Textos. págs. 271-524.

Carrillo Cerón, Ginés. *Segunda parte del Coloquio de los perros*. Ed. Abraham Madroñal. Prólogo. Carlos Álvar. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2013.

Casas, Bartolomé de las (Fray). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Ed., estudio y notas. José Miguel Martínez Torrejón. Barcelona; Madrid: Galaxia Gutenberg; RAE, 2013.

Castillo Solórzano, Alonso de. *Picaresca femenina. "Teresa de Manzanares" y "La garduña de Sevilla."* Ed. Fernando Rodríguez Mansilla. Frankfurt am Main; Madrid: Iberoamericana; Vervuert, 2012.

---. *Le arpie di Madrid*. Ed. Antonio Candeloro. Pisa: ETS, 2011.

Castro, Miguel de. *Vida del soldado español Miguel de Castro escrita por él mismo (1593-1611)*. Ed. Antonio Paz y Mélia. Prólogo. Francisco Estévez. Sevilla: Espuela de Plata, 2013.

Céspedes y Meneses, Gonzalo de. *Alterna fortuna del soldado Píndaro*. Ed. Giovanna Fiordaliso. Pisa: ETS, 2011.

Chimalpáhin, Domingo, recop. *Tres crónicas mexicanas. Paleografía y traducción de Rafael Tena*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

Conquérants et chroniqueurs espagnols en pays maya, 1517-1697. Selección, ed. y notas. François Baldy. París: Les Belles Lettres, 2011.

Cortés, Hernán. *Cartas de relación. Informes al Emperador Carlos V sobre la conquista de México. Ordenanzas de gobierno de la Nueva España*. Ed. Mario Hernández Sánchez-Barba. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2013.

Delicado, Francisco. *La lozana andaluza*. Eds. Jesús Sepúlveda y Carla Perugini. Málaga: Universidad de Málaga, 2011.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed., estudio y notas. Guillermo Serés. Barcelona; Madrid: Galaxia Gutenberg; RAE, 2011.

Enríquez Gómez, Antonio. *Il secolo pitagorico e Vita di don Gregorio Falce*. Eds. Antonio Candeloro e Ida Poggi. Pisa: ETS, 2011.

Erasmus, Desiderius. *Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*. Ed. Eustaquio Sánchez Salor. Madrid: Cátedra, 2011.

Espinel, Vicente. *Vita dello scudiero Marcos de Obregón*. Ed. Federica Cappelli. Pisa: ETS, 2011.

Espinosa Medrano, Juan de. *La novena maravilla*. Estudio preliminar. Luis Jaime Cisneros. Eds. Luis Jaime Cisneros y José A. Rodríguez Garrido. Lima: Congreso del Perú; Banco de Crédito del Perú, 2011.

---. *Diálogo en laude de las mujeres*. Ed. Enrique Suárez Figaredo. *Lemir* 17 (2013) Textos. 1-124.

Fernández de Avellaneda, Alonso. *El Quijote apócrifo*. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra, 2011.

Funes de Villalpando, Francisco Jacinto, Marqués de Osera. *Escribir la corte de Felipe IV. El diario del marqués de Osera, 1657-1659*. Ed. Santiago Martínez Hernández. Transcripción. Felipe Vidales del Castillo. Madrid: CEEH, 2013.

Galán, Diego. *Relación del cautiverio y libertad de Diego Galán, natural de la Villa de Consuegra y vecino de la ciudad de Toledo*. Eds. Miguel Ángel de Bunes Ibarra y Matías Barchino. Sevilla: Renacimiento, 2011.

Giovio, Paolo y Alonso de Ulloa. *Diálogo de las empresas militares y amorosas*. Ed. Jesús Gómez Gómez. Madrid: Polifemo, 2012.

Gonzaga Colonna, Vespasiano. *Reales Crides i Edictes relativos a la Ciudad y Reino de Valencia*. Ed. María Bosch. *Lemir* 17 (2013) Textos. págs. 1023-94.

Gracián, Baltasar. *Obras completas*. Ed. Santos Alonso. Madrid: Cátedra, 2011.

---. *El arte de la prudencia*. Ed. Emilio Blanco. Barcelona: Ariel, 2012.

Grigoriadu, Teodora. "Libro terzero de las Historias Verdaderas de Luciano, escritas en lengua castellana por don Francisco de la Reguera, natural de Valladolid: estudio y edición de la única continuación literaria de Luciano de Samósata en el Siglo de Oro." *Criticón* 113 (2011) 119-51.

Historias prodigiosas. (varios autores). Ed. Enrique Suárez Figaredo. *Lemir* 17 (2013) Textos. págs. 125-448.

Laurens, André du y Jourdain Guibelet. *De las enfermedades melancólicas*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2011.

Las Casas, Bartolomé de. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias/ Brevissima relazione della distruzione delle Indie*. Ed. Flavio Fiorani. Venezia: Marsilio, 2012.

Lope de Vega, Félix. *Arcadia, prosas y versos*. Ed. Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra, 2012.

---. *La Dorotea*. Acción en prosa. Ed. Donald McGrady. Madrid; Barcelona: RAE; Círculo de Lectores; Galaxia Gutenberg, 2011.

---. *La Dorotea*. Acción en prosa. Eds. Carmen Benavides, *et al.*, Roma: Nuova Cultura, 2012.

López de Palacios Rubios, Juan. *De las islas del mar Océano (Libellus de Insulis Oceanis)*. Pamplona: Eunsa, 2013.

López de Úbeda, Francisco. *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*. Ed. David Mañero Lozano. Madrid: Cátedra, 2012.

Loyola, Ignacio de. *Autobiografía; Diario espiritual*. Eds. Ignacio Iparraguirre *et al.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2011.

Lucas Hidalgo, Gaspar. *Diálogos de apacible entretenimiento*. Eds. Julio Alonso Asenso y Abraham Madroñal. Valencia: Universidad de Valencia, 2011.

Machiavelli, Niccolò. *Diálogo en torno a nuestra lengua*. Eds. María Teresa Navarro Salazar y Ornella Castellani Pollidori. Madrid: Tecnos, 2012.

Mal Lara, Juan de. *La philosophia vulgar. Primera parte: que contiene mil refranes glosados, de Ioan de Mallara, vezino de Sevilla*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2012.

---. *La philosophía vulgar*. Eds. Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano. Madrid: Cátedra, 2013.

Malón de Echaide, Pedro. *La conversión de la Madalena*. Eds. Ignacio Arrellano *et al.* NY: IDEA, 2014.

Mariner de Alagón, Vicente. *Vicente Mariner, breve antología*. Eds. María Dolores García de Paso Carrasco y Gregorio Rodríguez Herrera. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012.

Martínez, Marcos. *Espejo de príncipes y caballeros (Tercera parte)*. Ed. Axayácatl Campos García Rojas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2012.

Mexía, Luis. *Apólogo de la ociosidad y el trabajo, de Luis Mexía, glosado y moralizado por Francisco Cervantes de Salazar*. Ed. Consolación Baranda. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012.

Mira de Amescua, Antonio. *El caballero sin nombre*. Barcelona: Linkgua Ediciones, 2011. [libro electrónico]

Molina, Cristóbal de. *Account of the Fables and Rites of the Incas*. Intro. Brian S. Bauer. Trads. Brian S. Bauer, Vania Smith-Oka, y Gabriele Cantarutti. Austin, TX: University of Texas Press, 2011.

Molina, Luis de. *La teoría del justo precio*. Ed. Francisco Gómez Camacho. Valladolid: Maxtor, 2011.

Monzón, Francisco de. *Libro segundo del Espejo del perfecto príncipe cristiano*. Ed. Carlota Fernández Travieso. A Coruña: SIELAE (Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española), 2012.

Morales, Luis de, y Charles Le Gobien. *Historia de las islas Marianas*. Prólogo. Joan-Pau Rubiés. Ed. y estudio. Alexandre Coello de la Rosa. Madrid: Polifemo, 2013.

Narváez, Rodrigo de. *El moro Abindarráez y la bella Xarifa, y el alcaide de Álora y Antequera*. Ed. Girassol Sant'Ana. *Lemir* 16 (2012) Textos. págs. 585-604.

Nebrija, Antonio de. *Comentario al Carmen Paschale y a dos himnos de Sedulio*. Ed. Valeriano Yarza Urquiola. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

Núñez Cabeza de Vaca, Alvar. *Los naufragios*. Ed. José María Merino. Madrid: Editorial Castalia, 2012.

Ondegardo, Polo de. *El orden del Inca. Las contribuciones, distribuciones y la utilidad de guardar dicho orden (s. XV)*. Eds. Andrés Chirinos y Martha Zegarra. Lima: Comentarios, 2013.

Paéz, Pedro. *Pedro Paéz's History of Ethiopia, 1622*. 2 vols. Trads. Isabel Boavida y Manuel João Ramos. London: Routledge, 2011.

Pascual, Pedro (pseudo). *Sobre la se[c]ta mahometana*. Ed. Fernando González Múñoz. Valencia: Universidad de Valencia, 2011.

Pérez, Antonio. *Relaciones del Secretario de Estado de Felipe II*. Intro. José María Sánchez Molledo. Sevilla: Renacimiento, 2013.

Pérez de Montalbán, Juan. *Suceso y prodigios de amor*. Ed. Enrique Suárez Figaredo. *Lemir* 18 (2014) Textos. págs. 611-800.

Porter Casanate, Pedro. *Las dos historias de Pedro Porter Casanate, explorador del Golfo de California. Estudio y edición de dos relaciones manuscritas del siglo XVII*. Eds. Ramón Manuel Pérez Martínez y Aarón Grajeda Bustamante. Hermosillo, México: El Colegio de Sonora; Universidad de Sonora, 2012.

Primera parte de las sentencias que hasta nuestros tiempos, para edificación de buenos [sic] costumbres, están por diversos autores escritas, en'[e]ste tratado... Eds. Mara Cabello Barres, *et al.* *Lemir* 17 (2013) Textos. págs. 591-764.

Quevedo, Francisco de. *Gobernar la república interior, enseñar a ser súbdito. Hagiografía y sociedad en Quevedo. Epítome a la vida de Fray Tomás de Villanueva de Francisco de Quevedo*. Ed. Carmen Peraita. Pamplona: EUNSA, 2012.

---. *Obras completas en prosa*. Vol. V (tratados políticos). Ed. Alfonso Rey. Madrid: Castalia, 2012.

---. *Prosa. Obras burlescas, sátiras mayores, sátiras menores*. Ed. Santiago Fernández Mosquera y Abraham Madroñal Durán. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2012.

Quintana, Francisco de. *Experiencias de amor y fortuna*. Ed. Andrea Bresadola. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2011.

Ramírez, Alonso. *The Misfortunes of Alonso Ramírez: The True Adventures of a Spanish American with 17th-century Pirates*. Trad. y ed. Fabio T. López-Lázaro. Austin, TX: University of Texas Press, 2011.

Renaldos de Montalbán (libros I-II): Toledo, Juan de Villaquirán, 1523: guía de lectura. Ed. Fernando Gómez Redondo. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.

Rojas, Fernando de. *La Celestina: comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Peter E. Russell. Barcelona: Castalia Ediciones, 2013.

---. *La Celestina*. Ed. Soledad Puértolas. Madrid: Editorial Castalia, 2012.

---. *La Celestina*. Ed. Jesús Maire Bobes. Madrid: Akal, 2012.

---. *Celestina*. Trad. Margaret Sayers Peden. New Haven, CT: Yale University Press, 2012.

---. *Comedia de Calisto y Melibea*. Ed. crítica, intro y notas. José Luis Canet. València: Universitat de València, 2011.

Ruiz Ibáñez, José Javier, coord. *Las vecindades de las Monarquías Ibéricas*. Madrid: FCE, 2013.

Sahagún, Bernardino. *Los manuscritos de la* Historia general de las cosas de la Nueva España *de Bernardino Sahagún. El Códice Matritense de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2013.

Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. *El caballero perfecto*. Ed. Enrique Suárez Figaredo. *Lemir* (17) 2013) Textos. págs. 765-840.

Salazar, Pedro de. *Novelas*. Ed. Valentín Núñez Rivera. Madrid: Cátedra, 2014.

Salcedo de Aguirre, Gaspar. *Relación de algunas cosas insignes que tiene este Reyno y obispado de Jaén (Facsímil) y dos descripciones geográficas del Dr. Salcedo de*

Aguirre (1545-1632). Eds. María Dolores Rincón González y Cristina Castillo Martínez. Jaén: Universidad de Jaén, 2012.

Sánchez Bellido, Sara. *Estudio y edición de los "coloquios" de Baltasar de Collazos*. Dir. Ana Vian Herrero. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Servicio de Publicaciones, 2013.

Santos, Francisco. *Periquillo el de las gallineras*. Ed. Miguel Donoso Rodríguez. NY: IDEA, 2013.

---. *Los gigantones en Madrid por defuera*. Ed. Enrique Suárez Figaredo. *Lemir* 17 (2013) Textos. págs. 449-590.

---. *El no importa de España*. Ed. Enrique Suárez Figaredo. *Lemir* 16 (2012) Textos. págs. 87-204.

---. *Las tarascas de Madrid y tribunal espantoso*. Ed. Enrique Suárez Figaredo.*Lemir* 16 (2012) Textos. págs. 205-352.

Sepúlveda, Juan Ginés de. *Diálogo llamado Demócrates*. Ed. Francisco Castilla Urbano. Madrid: Tecnos, 2012.

Servet, Miguel. *Escritos médicos: apología contra Leonhart Fuchs. Doctrina completa de los jarabes*. Ed. María Teresa Santamaría Hernández. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.

Sosa, Antonio de. *An Early Modern Dialogue with Islam: Antonio de Sosa's Topography of Algiers (1612)*. Trad. Diana de Armas Wilson. Ed. e intro. María Antonia Garcés. Notre Dame, IN: U of Notre Dame P, 2011.

Suárez, Francisco. *Disputaciones metafísicas*. Ed. Francisco León Florido. Madrid: Tecnos, 2011.

---. *Tractatus de legibus ac Deo legislatore*. Ed. C. Baciero y Jesús María García Añoveros. Madrid: CSIC, 2012.

---, *et al. Tractatus de legibus ac deo legislatore. Liber VI, interpretatione, cessatione et mutatione legis humanai*. Ed. bilingüe latín-castellano. Madrid: CSIC, 2013.

Teresa de Jesús, Santa. *Retórica sacra en la Nueva España: Introducción a la teoría y edición anotada de tres sermones sobre Santa Teresa*. NY: IDEA, 2014.

Three Spanish Querelle Texts: Grisel and Mirabella, The Slander Against Women, and The Defense of Ladies Against Slanderers: A Bilingual Edition and Study. Eds.

y estudio Emily C. Francomano, *et al.* Toronto: Iter; Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2013.

Torquemada, Antonio de. *Jardín de flores curiosas*. Ed. Enrique Suárez Figaredo. *Lemir* 16 (2012) textos. págs. 605-834.

Torre, Tomás de la. *De Salamanca, España, a Ciudad Real, Chiapas, 1544-1546*. Ed. Pedro Tomé y Andrés Fábregas. Madrid: CSIC, 2011.

Torres, Francisco de. *Historia de la muy nobilísima Ciudad de Guadalaxara*. Ed. Aurelio García Lopez. Guadalajara: Bornova, 2011.

Valencia, Pedro de. *Escritos varios. Obras completas*. Ed. Jesús María Nieto Ibáñez. León: Universidad de León, 2012.

Valle y Caviedes, Juan del. *Guerras físicas*. Ed. Trinidad Barrera. Madrid: Cátedra, 2013.

Vera Cruz, Alonso de la (Fray). *Physica Speculatio*. Ed. Facsímil. Estudio. Mauricio Beuchot. Intro. Marco Arturo Moreno Corral. Ed. María de

la Paz Ramos Lara. México, D.F.: Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, UNAM, 2012.

Vicente, Jaime. *Acontecimientos que han sucedido en el Mundo. Relación de los naufragios, calamiades, desaventuras y miserias de Teruel.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012.

Zayas y Sotomayor, María de. *Desengaños amorosos*. Ed. Enrique Suárez Figaredo. *Lemir* 18 (2014): Textos. págs. 27-270.

---. *Novelas amorosas y ejemplares*. Ed. Enrique Suárez Figaredo. *Lemir* 16 (2012) Textos. págs. 353-572.

2

ESTUDIOS SOBRE AUTORES, OBRAS, GÉNEROS

Abreu, María Fernanda de. "Don Quijote sebastianizado. En un lugar de Europa, que el autor quiso poner Tristiânia." *Anales cervantinos* 45 (2013) 341-54.

Aguayo Cisternas, Gonzalo. "La novela bizantina en las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 335-42.

Aguilar Perdomo, María del Rosario. "De vuelta sobre la seducción en los libros de caballerías: con especial atención a la figura masculina y el *donjuanismo*." *Revista de Poética Medieval* 26 (2012) 31-51.

Aína, Pablo. *Teorías sobre el cuento folclórico: historia e interpretación*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012.

Alamo Felices, Francisco. "El tratamiento de la técnica del suspense en los capítulos VIII y IX del *Quijote*: Un ejemplo de aplicación narratológico." *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 31 (2013) 7-18.

Alarcos Martínez, Miguel. *Virgilio y su reelaboración cervantina en el Persiles: Hacia una aproximación inmanente*. Prólogo. Alberto Blecua. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2014.

---. "Un personaje del *Persiles* a la luz del Mecencio virgiliano: Bradamiro, el bárbaro violento." *Anales cervantinos* 45 (2013) 269-92.

---. "Elementos de 'intertextualidad intergenérica' y funciones 'descodificadoras' en dos personajes del *Persiles*." *Archivum* 63 (2013) 59-68.

---. "La problemática de un influjo en el *Persiles* y sus conexiones virgilianas: 'Las maravillas más allá de Tule' de Antonio Diógenes." *Boletín de la RAE* 93.408 (2013) 319-38.

Alavedra i Regás, Jaume. "Ciencia y utopía en el Siglo de Oro y su relación con las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15

de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 351-58.

Albertín, Chiara. "Las traduccciones al italiano de las crónicas de Indias en la segunda mitad del siglo XVI." *Orillas* 2 (2013) 1-18.

Albrecht, Jane W. "Family Economics/ Family Dynamics: Mother and Son in the *Lazarillo de Tormes* (1554)." *Hispanic Journal* 33.2 (2012) 11-22.

Alonso Veloso, María José. Prólogo, texto, bibliografía y aparato crítico, *Primera parte de la vida de Marco Bruto*. En *Quevedo, Francisco de: Obras completas en prosa*, vol. V (Tratados políticos) Dir. Alfonso Rey. Madrid: Castalia, 2012.

---. "Las 'oraciones' de los personajes del *Marco Bruto* de Quevedo: modelos y construcción retórica." *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2013. 7-14.

---. "Notas para la edición de *Execración por la fe católica* de Quevedo." En *Perspectivas críticas para la edición de textos: de la Edad Media al siglo XXI*. Ed. Ermitas Penas. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2013. 57-83.

---. "Noticia sobre una traducción al italiano de *Doctrina moral* de Quevedo." *La Perinola* 17 (2013) 203-28.

Altamirano, Magdalena. "Magia terapéutica en el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Alonso Fernández de Avellaneda: el romance del conde Peranzules y una réplica a Cervantes." *Hispanic Review* 80.3 (2012) 371-90.

Alvar Ezquerra, Carlos, ed. *Gran Enciclopedia Cervantina. T. VIII: Luz-Muzaraque*. Madrid: Castalia, 2012.

---. "La larga historia de «los dos hermanos» y «el servidor leal»: a propósito de *Oliveros de Castilla*. *Revista de Poética Medieval* 26 (2012) 53-82.

---. "Testamentos de Don Quijote." *Edad de Oro* 32 (2013) 7-30.

Álvarez Moreno, Raúl. "Propiedad y *dominium* en Castilla a finales del siglo XV: *Celestina* como *civitas non recte instituta*." *Celestinesca* 35 (2011) 9-42.

---. "*Celestina* o el intercambio simbólico: algunas consideraciones sobre la lógica social del consumo en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*." *eHumanista* 19 (2011) 1-19.

Amaya Farías, Fernando. "Conflicto colonial andino y mediación teológica en la crónica de Guamán Poma." *Perífrasis* 3.5 (2012) 7-34.

Amorós Guardiola, Andrés. "Todo es posible en Cervantes: «La cueva de Montesinos»." *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras. Minervae Baeticae* 40 (2012) 69-89.

Andersen, Katrine Helene. "Personhood in *El Criticón* by Baltasar Gracián: How to Become a Complete Man." *Bulletin of Hispanic Studies* 90 (2013) 789-802.

Andrachuk, Gregory Peter. "Juan de Cardona, *Tratado notable de amor*, and the Moncada Connection." *eHumanista* 21 (2012) 467-82.

Andrés, Gabriel. *Relaciones de fiestas barrocas. Valencia. Textos y estudios.* Saarbrücken: EAE, 2011.

---. *Proto-giornalismo e letteratura: avvisi a stampa, relaciones de sucesos*. Milán: F. Angeli, 2013.

Aranda, María. *Le spectre en son miroir: essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*. Madrid: Casa de Velázquez, 2011.

Arango L, Manuel Antonio. *Proceso histórico-social en la literatura de los primeros cronistas de la conquista de América: Cristóbal Colón, Hernán Cortés, Álvar Núñez Cabeza de Vaca, Alonso de Ercilla y Zúñiga, Bernal Díaz del Castillo, Inca Garcilaso de la Vega, Bartolomé de las Casas, Juan de Castellanos, Juan Rodríguez Freyle, Pedro de Solís y Valenzuela y Sor Juana Inés de la Cruz*. NY: Peter Lang, 2011.

Arén Janeiro, Isidoro. "La *glosa* de Hernán Núñez: *Alegoresis* del *Laberinto de Fortuna*." *eHumanista* 19 (2011) 426-45.

Arredondo, María Soledad. *Géneros híbridos y libros mixtos en el Siglo de Oro: Genres hybrides et livres mixtes au Siècle d'or*. Madrid: Casa de Velázquez, 2013.

Arrellano Ayuso, Ignacio. "Sobre el lenguaje emblemático en las *Novelas ejemplares*." *Ínsula* 799-800 (2013) 37-39.

---. "Cultura visual y emblemática en las *Novelas ejemplares* de Cervantes." *Anales cervantinos* 45 (2013) 93-108.

Ashkenazi, Assaf. "Un nuevo aporte al estudio de la traducción hebrea del *Amadís de Gaula*." *eHumanista* 22 (2012) 391-95.

Balutet, Nicolás. "Moral y parodia en el *Lazarillo de Tormes*." *Crítica Hispánica* 35.1 (2013) 7-22.

Baquedano, Laura. "Le pouvoir du livre: stratégies des imprimeus dans les seuils de *l'Historia de la linda Melosina* (1489)." *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales* 35 (2012) 233-42.

Baquero Escudero, Ana Luisa. "Cervantes visto por Menéndez Pelayo." *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 88.1 (2012) 163-84.

---, *et al.*, eds. *La interconexión genérica en la tradición narrativa*. Murcia: Universidad de Murcia, 2011.

Baron, Amy. "English translation of *A Poem Composed by the Poet upon his Translation of the Tale of Melibea and Calisto*, Joseph ben Samuel Tsarfati, 1507." *Celestinesca* 36 (2012) 35-46.

---, y Amaranta Saguar García. "Historical and Literary Influences on Tsarfati's *Poem Composed by the Poet upon his Translation of the Tale of Melibea and Calisto*." *Celestinesca* 36 (2012) 9-34.

Barnés Vásquez, Antonio. "Mito y logos en 'La Gitanilla'." *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 155-69.

---. "Dos enemigos frente a la tradición clásica: Cervantes y Avellaneda." *Anuario de estudios cervantinos* 9 (2013) 53-66.

---. "Lecturas de locura, lecturas de cordura." *Anuario de estudios cervantinos* 18 (2012) 57-69.

Barrado, Mari Carmen. "Cervantes-Hoffmann: dos visiones complementarias del perro Berganza." *Dicenda* 30 (2012) 47-65.

Barrera López, Trinidad, coord. *En la región del aire. Obras de ficción en la prosa novohispana*. Sevilla: Renacimiento, 2011.

Barrio Olano, José Ignacio. "Notas para la metáfora arbitrista como representación de la locura en el *Quijote*." *Anuario de estudios cervantinos* 18 (2012) 83-95.

Bautista Naranjo, Esther. "Summa mítica: delirios quijotescos y la leyenda del Guadiana en el episodio de la cueva de Montesinos." *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 97-109.

Bautista Pérez, Francisco. "Una 'Década' de Alfonso de Palencia recobrada: la segunda parte de las *Antigüedades de España*." *Boletín de la RAE* 93.407 (2013) 5-25.

Beetz, Jürgen. *Eine phantastiche Reise durch Wissenschaft und Philosophie. Don Quijote und Sancho Pansa im Gespräch*. Aschaffenburg: Alibri-Verl., 2012.

Bellini, Giuseppe. "'El coloquio de los perros' en algunos autores hispanoamericanos (siglos XX-XXI)." *Ínsula* 799-800 (2013) 45-48.

---. "Miguel Ángel Asturias y la reencarnación de Don Quijote." *Rassegna iberistica* 96 (2012) 113-117.

Bergman, Ted L. "*La Celestina* and the Popularization of Graphic Criminal Violence." *Celestinesca* 36 (2012) 47-70.

Bermudo del Pino, Rafael. *Un Dios presente en la naturaleza. Estudio sobre teología y filosofía en la obra de Miguel Servet*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011.

Bernaldo de Quirós Mateo, José Antonio. "Fernando de Rojas y la calidad literaria del planto de Pleberio." *Etiópicas* 10 (2014) 128-50.

---. "Efectos provocados en la *Comedia de Calisto y Melibea* por las adiciones primeras: una clasificación." *Etiópicas* 8 (2012) 172-99.

Beuchot, Mauricio. *Filosofía y política en Bartolomé de las Casas*. Salamanca: San Esteban, 2013.

Beusterien, John. "Cervantes ante la idea del judío como enemigo social." *Anuario de estudios cervantinos* 9 (2013) 285-94.

Bikandi-Mejías, Aitor. "Don Quijote y Montaigne bajo el prisma del humanismo evangélico." *Anales cervantinos* 45 (2013) 371-84.

Blanco Gómez, Emilio Francisco. "'Egregio, glorioso, divo': Agustín de Hipona en Antonio de Guevara." *Criticón* 118 (2013) 27-44.

Blasco Pascual, Francisco Javier. "Algunas claves del 'Misterio escondido' de 'El Licenciado Vidriera'." *Ínsula* 799-800 (2013) 14-17.

Boadas Cabarrocas, Sònia. "El proceso de redacción de *Locuras de Europa* de Diego de Saavedra Fajardo." *Boletin de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 88.2 (2012) 235-56.

---. "La difusión de la obra de Diego de Saavedra Fajardo en Italia." En *El prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*. Ed. Valentina Nider. Trento: Università degli studi di Trento, 2012. 505-28.

---. "Diego de Saavedra Fajardo, caballero de la Orden de Santiago." *Boletín de la RAE* 92.305 (2012) 5-20.

Bobes Naves, Carmen. *Realidad, literatura y conocimiento en la novela de Cervantes*. Madrid: Arco Libros, 2012.

Bognolo, Anna. "Nel laberinto della *Selva*. La traduzione italiana della *Silva de varia lección* di Mambrino Roseo da Fabriano." En *El prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*. Ed.

Valentina Nider. Trento: Università degli studi di Trento, 2012. 257-306.

Bolaños Donoso, Piedad. *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán: crónica de un fracaso vital (1569-1644)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.

Bonilla Cerezo, Rafael. "Un novelista con el Ducado de 'La señora Cornelia'." *Ínsula* 799-800 (2013) 23-27.

---, y Ángel Luis Luján Atienza. "*La Perromachia* de Pisón y Vargas: épica burlesca, novela, comedia fabulosa." *Criticón* 115 (2012) 193-218.

Boruchoff, David A. "Why Bad Things Happen to Good Shepherds: Providence and the Pastoral." *Cervantes* 31.1 (2011) 135-45.

Botello, Jesús. "Don Quijote cita el *Amadís de Gaula*: la creación de una mitología caballeresca." *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 69-82.

Bouza Álvarez, Fernando J. *"Désele licencia y privilegio": Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal, 2012.

---. "Una aprobación inédita de Quevedo a 'El fénix' de Pellicer y otros cinco expedientes de imprenta del Consejo de Castilla (1628-1658)." *La Perinola* 18 (2014) 63-76.

Boyd, Stephen. "El misterio de la identidad personal en 'La Gitanilla'." *Ínsula* 799-800 (2013) 11-14.

Brandariz Escudero, César Francisco. *El hombre que 'hablaba difícil': ¿quién era realmente Cervantes?: primer siglo y cuarto de ignorancia biográfica y tres siguientes de error histórico (1616-2010)*. Madrid: Ezaro, 2011.

Brandenberger, Tobias. *La muerte de la ficción sentimental. Transformaciones de un género iberoamericano*. Madrid: Verbum, 2013.

Bravo, Paloma y Cécile Iglesias-Slicaru, eds. *La Renaissance des genres: pratiques et théories des genres littéraires entre Italie et Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*. Dijon: Éditions universitaries de Dijon, 2012.

Bravo Vega, Julián Tomás. "El primer narrador del *Quijote* y su inducción a la locura." *Anuario de estudios cervantinos* 18 (2012) 71-82.

Brewer, Brian. "Bacías de barbero, yelmos y baciyelmos: perspectivismo económico en *Don Quijote*." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 359-66.

Briesemeister, Dietrich. "Varias fortunas de las *Novelas ejemplares* en tierras germanas." *Ínsula* 799-800 (2013) 42-45.

Brioso Santos, Héctor. "'Tristes tópicos cervantinos: periferia e identidad en algunos acercamientos posmodernos a Cervantes." *Anales Cervantinos* 44 (2012) 247-78.

Brown, Kenneth. *Lo que sabía Cervantes del judaísmo, del criptojudaísmo manchego y de ser converso en la España áurea*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012.

Bubnova, Tatiana. "El *Retrato de la Lozana andaluza*: en torno a la cuestión del género." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.13-23.

Bueno Maia, Rita. "Los títulos de las novelas picarescas como llave de la historia europea del género." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del*

Cincuentenario de la AIH. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.355-62.

Bueno Serrano, Ana Carmen. "Motivos folclóricos y caballerescos en los libros de caballerías castellanos." *Revista de Poética Medieval* 26 (2012) 83-108.

Byrne, Susan. *Law and History in Cervantes' Don Quixote*. Toronto: University of Toronto Press, 2012.

Cáceres Lorenzo, María Teresa. "Tipos de relaciones geográficas en el siglo XVI." *Crítica Hispánica* 35.1 (2013) 45-66.

Cacho Blecua, Juan Manuel. "El motivo en la literatura caballeresca: presentación." *Revista de Poética Medieval* 26 (2012) 11-30.

Cacho Casal, Marta P. *Francisco Pacheco y su "Libro de Retratos."* Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia Fundación Focus; Abengoa, 2011.

Calero, Francisco. "Los gimnosofistas en el *Quijote*: a propósito de las notas al *Quijote* en la edición de Francisco Rico." *Anales Cervantinos* 44 (2012) 349-54.

---. "Vives y el *Lazarillo*: A propósito de la nueva edición (2011) de Francisco Rico." *eHumanista* 24 (2013) 672-95.

---. "Corrupción y restauración de las disciplinas en las obras latinas y castellanas de Luis Vives." *eHumanista* 26 (2014) 454-67.

---, y Marco Antonio Coronel Ramos. "La grandeza de Juan Luis Vives." *eHumanista* 26 (2014) 429-53.

Calvo Revilla, Ana María. "Recreación narrativa de 'El celoso extremeño': Amad a la dama, de Gonzalo Hidalgo Bayal." *Anales cervantinos* 45 (2013) 217-40.

Camacho Morfín, Lilián. "De los juegos fúnebres de *La Eneida* a los lúdicos del *Persiles*." *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 249-55.

---. "Domicio, un loco en el *Persiles*." *Anuario de estudios cervantinos* 18 (2012) 201-06.

Campos García Rojas, Axayácatl. "Ecos de *La Celestina* en el *Primaleón*: Objetos mágicos y prendas de amor." *Celestinesca* 37 (2013) 9-26.

Canalda, Silvia *et al.*, eds. *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad: siglos XV-XVIII*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2011.

Candeloro, Antonio. "Antonio Enríquez Gómez e *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*: esperienze traduttive di un autore 'minore' del Seicento spagnolo." En *El prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*. Ed. Valentina Nider. Trento: Università degli studi di Trento, 2012. 465-80.

Cantalapiedra Erostarbe, Fernando. "Fue tanto breve quanto muy sutil. Los paratextos de *La Celestina*." *eHumanista* 19 (2011) 20-78.

Cantú, Francesca. "Avances y desafíos en le historiografía de la América hispánica. Algunas perspectivas y reflexiones para el debate." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 1.138-43.

Cappelli, Federica. "L'arte di conversare e il traduttore 'tradito': l'esperienza del *Marcos de Obregón* di Espinel." En *El prisma di Proteo: riscritture,*

ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII). Ed. Valentina Nider. Trento: Università degli studi di Trento, 2012. 449-64.

Cara, Giovanni. "Le metamorfosi del romanzo greco-romano. Cervantes techniche di découpage." En *El prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*. Ed. Valentina Nider. Trento: Università degli studi di Trento, 2012. 335-52.

Cárdenas Bunsen, José Alejandro. *Escritura y derecho canónico en la obra de fray Bartolomé de las Casas*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2011.

Carmona Fernández, Fernando. "La novela sentimental y su tradición lírico-narrativa." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 2.191-201.

Carmona Ruiz, Fernando. "La cuestión iconográfica de la *Celestina* y el legado de Hans Weiditz." *eHumanista* 19 (2011) 79-112.

Carreño Rodríguez, Antonio. "El arte de escribir novelas: de Cervantes y Lope de Vega." *Ínsula* 799-800 (2013) 40-42.

Carrera, Elena. "Embodied Cognition and Empathy in Miguel de Cervantes's 'El celoso extremeño'." *Hispania* 97 (2014) 113-24.

---. "The social dimension of shame in Cervantes' 'La fuerza de la sangre'." *Perífrasis* 4.7 (2013) 19-36.

Carrizo Rueda, Sofía M. "Las estrategias de la ficción narrativa como forma de crítica literaria: Cervantes y la construcción del personaje de Tirsi en *La Galatea*." En *La interconexión genérica en la tradición narrativa*. Coord. Ana Luisa Baquero Escudero, *et al.* Murcia: Universidad de Murcia, 2011. 55-78.

Cartaya Baños, Juan. "«Que se auia pedido limosna para enterrallo»: una información definitiva sobre la muerte de Mateo Alemán en México." *Archivo Hispalense* 285-287 (2011) 263-81.

Cascardi, Anthony J. *Cervantes, Literature, and the Discourse of Politics*. Toronto: University of Toronto Press, 2012.

Castilla Urbano, Francisco. *El pensamiento de Juan Ginés de Sepúlveda. Vida activa, humanismo y guerra en el Renacimiento*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2013.

Castillo Martínez, Cristina. "El romance en la novela pastoril." *Edad de Oro* 32 (2013) 119-46.

Catoira, Loreto. "Valores semánticos de alahé en las traducciones inglesas de *La Celestina*." *Lemir* 16 (2012) 283-300.

Cayuela, Anne. "Análisis de la enunciación editorial en algunas colecciones de novelas cortas del siglo XVII." En *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Ed. Valentín Núñez Rivera. Ser. Studia Aurea Monográfica 4. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. 77-98.

Cejador y Frauca, Julio y Delfín Carbonell Basset. *La lengua de Cervantes: diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana de "El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha."* Ed. James A. Parr. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2011.

Cazzaniga, Alessio. "El último juego de Don Quijote." *Anuario de estudios cervantinos* 18 (2012) 97-103.

Chang-Rodríguez, Raquel. *Cartografía garcilasista*. Prólogo. Carmen Ruiz Barrionuevo. Alicante: Universidad de Alicante, 2013.

Chaparro Domínguez, María Ángeles. "Las celebraciones del III y IV Centenario del *Quijote* en Hispanoamérica a través de la prensa española de 1905 y 2005." *Anales Cervantinos* 44 (2012) 65-82.

Chen, Zhongyi. *Saiwantisi xueshu shi yanjiu (Estudios sobre la historia de los estudios cervantinos)*. Nanjing: Editorial Yilin, 2011.

Chicote, Gloria. "La literatura valida la acción: los géneros ficcionales en la prosa historiográfica de Bernal Díaz del Castillo." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 41 (2012) 61-79.

Cipolloni, Marco. "De la lectura a la locura pasando por Italia: el carnaval sin carne de Tomás Rodaja entre Lazarillo y Don Quijote." *Anuario de estudios cervantinos* 18 (2012) 177-86.

Clayton, Laurence A. *Bartolomé de las Casas and the Conquest of the Americas*. Chichester: Wiley, 2011.

Cobelo, Silvia. "¿Qué *Quijote* leen los brasileños?" En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.156-66.

---. "La traducción tardía del *Quijote* al portugués." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 1213-21.

Codet, Cécile. "«Queréis saber, muy noble señora»: Jeux de pouvoir dans les prologues de trois traités d'éducation destinés aux femmes (fin XV-debut XVI siècle)." *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales* 35 (2012) 243-55.

Coello de la Rosa, Alexandre. *Historia y ficción: la escritura de la* Historia general y natural de las Indias *de Gonzalo de Oviedo y Valdés (1478-1557)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2012.

Colahan, Clark. "Auristela y Cenotia, personalidades horacianas en el *Persiles*." *Anales Cervantinos* 44 (2012) 173-86.

Colón Calderón, Isabel. "Indiscreciones de la pluma: Cartas eróticas en la novela española del siglo XVII." *Analecta Malacitana* 32 (2012) 381-403.

Conrod, Frédéric. "The Greatest Collector: Ribadeneira's Hagiography of Loyola as Struggle Against Dispersion." *Hispanic Review* 81.1 (2013) 1-16.

Contreras García, Adriana. "La metamorfosis de un mito: ¿Berganza, un nuevo Prometeo?" *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 171-82.

Coppola, Leonardo. "Prolegómenos a la edición del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 367-74.

Cordero Morganti, Francisco Manuel. "Tomás Rodaja y Narciso: una relación frágil." *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 183-90.

Corencia Cruz, Joaquín. "Algunas conexiones y aportaciones del *Liber facetiarum* y el *Sermón de Aljubarrota* al *Lazarillo de Tormes*. Y de otras intertextualidades y burlas." *Lemir* 17 (2013) 151-78.

---. "Anotaciones a la quinta y sexta parte del *Abecedario espiritual* y *Lazarillo de Tormes* (Medina del Campo, 1554). De ediciones, portadas, colofones, pobres, Lázaros e hilanderas." *Lemir* 16 (2012) 329-48.

Corfis, Ivy A. "Imagining *Celestina*." *eHumanista* 19 (2011) 113-36.

---. "Readers and Comedy in *Celestina*." *Celestinesca* 37 (2013) 27-48.

Coronel Ramos, Marco Antonio. "Los [anti]silenos de Erasmo y el *Lazarillo de Tormes*." *Iberoamericana* 11.43 (2011) 141-58.

---. "Juan Luis Vives. New Approaches." *eHumanista* 26 (2014) xxxiii-iv.

---. "Reflexiones sobre Juan Luis Vives y la tradición conversa del Cuatrocientos." *eHumanista* 26 (2014) 379-96.

Couceiro, María Pilar. "El inframundo clásico en la Cueva de Montesinos." *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 111-26.

Cruz, Anne J., ed y trad. *The Life and Writings of Luisa de Carvajal y Mendoza*. Ser. The Other Voices in Early Modern Europe; The Toronto Series 29. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Stuies; ITER, 2014.

Cuesta Torre, María Luzdivina. "Los caballeros se sientan a la mesa: Las escenas de alimentación en *Amadís de Gaula*." *La corónica* 40 (2012) 187-230.

De Costa Vieira, Maria Augusta. "Sátira y prosa cervantina." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.225-30.

Davis, Robert C. y Beth Lindsmith, eds. *Vidas del Renacimiento: Los personajes que iluminaron la Edad Media*. Madrid: Lunwerg, 2012.

Davoine, Françoise. *Don Quijote, para combatir la melancolía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

de Armas, Frederick A. *Don Quixote among the Saracens: A Clash of Civilizations and Literary Genres*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

---. "El arte de lo oculto: prácticas mágico-esotéricas en 'Rinconete y Cortadillo'." *Anales cervantinos* 45 (2013) 135-54.

Di Camillo, Ottavio. "Algunas consideraciones sobre *La Celestina* italiana." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 2.216-26.

Díaz Martín, José Manuel. *Estudio crítico: Fray Luis de León*. Madrid: Biblioteca Virtual Ignacio Larramendi, 2013.

Díaz Tena, María Eugenia. "*Que paresces serena*." *Celestinesca* 36 (2012) 71-102.

Díaz-Toledo, Aurelio Vargas. "Análisis de un texto portugués sobre el *Quijote*." *Anales cervantinos* 44 (2012) 289-318.

Díez de Revenga Torres, Francisco Javier. "Fábulas mitológicas burlescas en el otoño del Barroco español." *Edad de Oro* 31 (2012) 129-48.

Dodman, María João. "(Mis)Fortunes and Perils of Beauty: The Women of Bernardim Ribeiro's *Menina e Moça*." *eHumanista* 19 (2011) 390-406.

Domínguez, Julia. "¿Qué grandeza es mandar en un grano de mostaza, o qué dignidad o imperio el gobernar a media docena de hombres tamaños como avellanas?: La visión celestial de Sancho y el *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius." *Hispanófila* 166 (2012) 19-37.

Donoso Jiménez, Isaac. "El Renacimiento europeo en la formación de la literatura clásica de Filipinas." *eHumanista* 19 (2011) 407-25.

Dotras Bravo, Alexia. "Escritura cervantina en Sanco Panco: parodia y recreación del *Quijote* según Salvador de Madariaga," *Anales cervantinos* 44 (2012) 279-86.

---. "La biblioteca cervantina de Carolina Michaëlis de Vasconcelos en la Universidade de Coimbra." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.167-73.

DuPont, Denise. *Writing Theresa: The Saint from Ávila at the fin-de-siglo*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press; Rowman & Littlefield, 2012.

Duverger, Christian. *Chrónica de la eternidad. ¿Quién escribió la* Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*?* México, D.F.: Taurus, 2012.

Egido, Aurora. "Confesarse alabando. La verosimilitud de lo admirable en *La vida de Santa Teresa*." *NRFH* 60 (2012) 133-80.

El Jaber, Loreley. *Un país malsano. La conquista del espacio en las crónicas del Río de la Plata (siglos XVI y XVII)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.

Escudero Baztán, Juan Manuel. "Reescrituras dramáticas áureas de 'La fuerza de la sangre' de Cervantes." *Anales cervantinos* 45 (2013) 155-74.

---. "Sobre realidad y ficción. Notas muy sueltas para una aproximación al autor en la novela picaresca." En *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Eds. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011. 89-102.

Esteva de Llobet, Lola. "Las epístolas de Jorge de Montemayor. Una aproximación a los conflictos e intereses del humanista cristiano." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 375-88.

Estrada, Oswaldo. "Bernal Díaz y Alfonso Reyes: diálogo de crónicas y conquistas novelescas." *Revista de Estudios Hispánicos* 47.1 (2013) 79-101.

Fernández Díaz, David Félix. "Palabras, palabras, palabras: *La Celestina* como una autorrepresentación." *Celestinesca* 36 (2012) 103-18.

Fernández López, Sergio. *Alfonso de Zamora y Benito Arias Montano, traductores: los comentarios de David Qimhi a Isaías, Jeremías y Malaquías*. Huelva: Universidad de Huelva, 2011.

Fernández Rivera, Enrique. "La caída de Calisto en las primeras ediciones ilustradas de *La Celestina*." *eHumanista* 19 (2011) 137-56.

---. "Calisto, Leriano, Oliveros: tres dolientes y un mismo grabado." *Celestinesca* 36 (2012) 119-42.

---. "El cordón de Melibea y los remedios de amor en *La Celestina." La corónica* 42 (2013) 79-102.

---, y Antonio Cortijo Ocaña. "Cincuenta de quinientos años de *La Celestina*." *eHumanista* 19 (2011) viii-xviii.

Fernández Travieso, Carlota. "La consideración del hombre: el *Libro segundo del perfecto príncipe cristiano* de Francisco de Monzón, un espejo de príncipes humanista." *eHumanista* 22 (2012) 396-406.

---. "Los recursos retóricos en el Libro segundo del *Espejo del perfecto príncipe cristiano* de Francisco de Monzón: estructura y argumentación." *Criticón* 117 (2013) 131-47.

Fernández Valladares, Mercedes. "Una edición valenciana desconocida del *Espejo de ilustres personas* (1532) a la luz de una primera lectura tipobibliográfica." *Lemir* 17 (2013) 101-12.

Fernández Valverde, Juan. "Un epigrama de Marcial en el *Guzmán de Alfarache." Bulletin of Hispanic Studies* 89.2 (2012) 135-142.

Ferreras, Jacqueline. "Del diálogo humanístico a la narratividad moderna." En *La interconexión genérica en la tradición narrativa*. Coord. Ana Luisa Baquero Escudero, *et al.* Murcia: Universidad de Murcia, 2011. 79-105.

Finello, Dominick. "Los paisajes integrados del *Quijote*." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.174-79.

Fiordaliso, Giovanna. "Una vita oltre la picaresca: il viaggio e le *peregrinaciones* del soldato Píndaro in Italia in *Varia fortuna del soldado Píndaro* di Gonzalo de Céspedes y Meneses." En *El prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*. Ed.

Valentina Nider. Trento: Università degli studi di Trento, 2012. 431-48.

Folgado, Luis. *Gracián, el jesuita que enseñaba a triunfar: selección comentada de los mejores aforismos de su obra "El arte de la prudencia."* Madrid: Plenum Áltera, 2012.

Folger, Robert. *Writing as Poaching: Interpellation and Self-Fashioning in Colonial Relaciones de méritos y servicios*. Leiden: Brill, 2011.

Fraga Fernández-Cuevas, María Jesús. "Don Quijote y Cella: el deseo de vivir otras vidas." *Anales cervantinos* 44 (2012) 229-46.

Frenk, Margit. "Don Quijote ¿muere cuerdo?" En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.180-83.

Fuente Cornejo, Toribio. "La lengua de la traducción al castellano de las *Formulae illustriores ad praecipus genera epistolarum conscribenda* de Pedro Juan Núñez." *Archivum* 63 (2013) 123-44.

Funes, Leonardo. "Tradiciones discursivas medievales en la crónica de Indias." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 2.407-14.

Galán, Julio César. "El *Quijote* en el tiempo de Francisco Rico." *Cuadernos Hispanoamericanos* 754 (2013) 168-73.

Galarreta-Aima, Diana. "El tiempo en *La Celestina*: el deseo, el placer y el egoísmo como motivos de interpretación de la obra." *Celestinesca* 35 (2011) 43-66.

Gallo, Antonella. "«Topar con lo perfeto en lo menguado»: las novelas cortas con lipograma de Alonso de Alcalá y Herrera (*Varios efectos de amor*, 1641)." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.381-91.

---. "Los tahúres de Francisco Navarrete y Ribera: aproximación temático-estilística a *La casa del juego*." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 389-96.

Galster, Ingrid. *Aguirre o La posteridad arbitraria. La rebelión del conquistador vasco Lope de Aguirre en historiografía y ficción histórica (1561-1992)*. Trad. Óscar Sola. Bogotá: Universidad del Rosario; Pontificia Universidad Javeriana, 2011.

Ganelin, Charles Victor. "¿Saliendo sin ser notada? Lo anti-místico y lo anti-erótico en don Quijote." *Analecta Malacitana* 32 (2012) 353-80.

Ganguly, Shyama Prasad. "*Adbhut Digvijay*, la primera traducción india del *Quijote* al bengalí: algunas consideraciones teóricas y culturales." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.184-89.

Garau, Jaume. "Predicación y ortodoxia en el *Persiles*." *Anales cervantinos*. 45 (2013) 241-68.

---. "«No hay mayor desigualdad que hacerlo todo igual». Sobre el *Discurso* de Bartolomé Jiménez Patón en defensa de los estatutos de limpieza." *Bulletin Hispanique* 114.2 (2012) 597-620.

---. "El *Discurso en favor del santo y loable estatuto de la limpieza* (1638), de Bartolomé Jiménez Patón, en el contexto de los estatutos de limpieza

de sangre de su tiempo." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 397-408.

García, Fermín. "Violencia narrativa en la novela picaresca del Siglo de Oro: análisis del plano diegético y extradiegético de *La pícara Justina*." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 409-16.

García, Martha. "Texto y contexto: Ciencia y conciencia teológica en Cervantes." *Cervantes* 31.1. (2011) 147-58.

---. *Dialogismo teológico: Devotio moderna, Celestina & Quijote*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2013.

García, Rafael. "El éxito literario de las primeras obras de fray Luis de Granada a la luz de la retórica." *eHumanista* 24 (2013) 607-26.

García Aguilar, Ignacio. "Disfraces poéticos en el *Pastor de Iberia* (1591)." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma

Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 417-26.

García López, Jorge. "Actualidad crítica de las *Novelas ejemplares*." *Ínsula* 799-800 (2013) 2-4.

García Luján, José María y Eduardo Urbina. "La locura en la literatura de Cervantes." *Anuario de Estudios Cervantinos* 8 (2012).

García Osuna, Alfonso J. "Eros y Ágape en la voz de Lázaro de Tormes." *Hispanic Journal* 33.1 (2012) 11-22.

García Ruiz, María Aurora. "El Caballero Fortuna y el Caballero Triste en el *Florisando* (1510)." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 2.227-37.

García Sánchez, María Dolores. "La novela barroca en Cerdeña: *El Forastero* de Arnal de Bolea." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.392-97.

Gargano, Antonio. "'El celoso extremeño' o la refundición de la novela." *Ínsula* 799-800 (2013) 17-20.

Garriba, Aviva. "Algunos usos de la voz 'enemigo' en la obra de Cervantes." *Anuario de estudios cervantinos* 9 (2013) 103-16.

Garrido Berlanga, María Ángeles. "Enrique Vaca de Alfaro: la imagen del autor a través de su obra." *Etiópicas* 9 (2013) 167-89.

Garzelli, Beatrice. "La traduzione multiforme: note su *La desordenada codicia de los bienes ajenos* di Carlos García." En *El prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*. Ed. Valentina Nider. Trento: Università degli studi di Trento, 2012. 391-404.

Gasta, Chad M. "Cervantes's Theory of Relativity in *Don Quixote*." *Cervantes* 31.1 (2011) 51-82.

Gastañaga Ponce de León, José Luis. *Caballero noble desbaratado: Autobiografía e invención en el siglo XVI*. West Lafayette, IN: Purdue UP, 2012.

---. "Silencio o blasón. Escribir entre dos extremos." *Celestinesca* 36 (2012) 143-60.

Gatland, Emma. "'Reyna y señora mía': Fernando de Roja's *Celestina* as Parodic Construct." *Bulletin of Hispanic Studies* 90.4 (2013) 425-41.

George, Edward V. "Captive Greeks and Deluded Europeans: Notes on Juan Luis Vives's *De conditione vitae Christianorum sub Turca* (1529)." *eHumanista* 26 (2014) 508-29.

Gerber, Clea. "Reproducir, resucitar, reescribir: la generación y sus metáforas en el *Quijote*." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 426-34.

Gerli, E. Michael. Celestina *and the Ends of Desire*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

---. ";Agora que voy sola': Celestina, Magic, and the Disenchanted World." *eHumanista* 19 (2011) 157-71.

Gernert, Folke. "Signos celestes y signos corporales en *La lozana andaluza*." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.41-50.

Gherardi, Flavia. "«Yo no veo, Sancho – dijo don Quijote – sino a tres labradoras sobre tres borricos»: le coincidenze mancate di *Don Quijote* II, 10." *Status Quaestionis* 4 (2013) 161-85.

Gil Encabo, Fermín. "*Gracián Virtual*: banco de datos multimedia, biblioteca electrónica y ejercicios sobre materiales gracianescos." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.408-15.

Gómez, Jesús. "La amenidad del relato breve en los *Diálogos de apacible entretenimiento*." En *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Ed. Valentín Núñez Rivera. Ser. Studia Aurea Monográfica 4. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. 145-65.

---. "El conceptismo del diálogo entre 'El Discreto' y 'El Criticón.'" *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 89 (2013) 107-26.

Gómez Canseco, Luis. "*Ut poesis pictura*. Relatos pictóricos para la ficción en Mateo Alemán (y en Cervantes)." En *Ficciones en la ficción. Poéticas de la*

narración inserta (siglos XV-XVII). Ed. Valentín Núñez Rivera. Ser. Studia Aurea Monográfica 4. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. 167-80.

Gómez-Hortigüela Amillo, Ángel. "La vida *sine querella* de Juan Luis Vives." *eHumanista* 26 (2014) 397-408.

Gómez-Lucena, Eloísa. *Españolas del Nuevo Mundo. Ensayos biográficos, siglos XVI-XVII*. Madrid: Cátedra, 2013.

Gómez Merchán, Francisco Javier. "De librero a traductor: Andrea Pescioni y su aportación a las *Historias prodigiosas*." *Archivo Hispalense* 288-290 (2012) 397-410.

Gómez de la Reguera, Francisco. *Empresas de los Reyes de Castilla*. Ed., intro y notas. Nieves Pena Sueiro. A Coruña: SIELAE, 2011.

Gonçalves Migliari, Giselle Cristina. "Los encomios burlescos en los versos preliminares de *Don Quijote*." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 443-51.

González, Cristina. "Jóvenes, viejos, gordos y flacos: El Caballero Novel en *Enrique Fi de Oliva, Tablante de Ricamonte* y *Don Quijote de la Mancha*." *Romance Notes* 52.2 (2012) 217-24.

González Delgado, Ramiro. "Tradición clásica y doble autoría en la *Crónica de don Álvaro de Luna*." *Bulletin Hispanique* 114.2 (2012) 839-52.

González Maya, Juan Carlos. "*Decente colación de la Santa Cruz* de Patón y la devoción popular." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 453-60.

González Moreno, Fernando y Eduardo Urbina. "Cervantes y el panteón de los dioses: la mitificación cervantina a través de las ediciones ilustradas." *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 271-89.

---. "Elogio de la prudencia: alegorías de la locura en el *Quijote*." *Anuario de estudios cervantinos* 18 (2012) 31-48.

González Ochoa, José María. "El Siglo de Oro y las Crónicas de Indias: la invención de un continente. Tres cronistas riojanos." *Berceo* 153 (2012) 129-52.

González Ollé, Fernando. "¿Luscinda, Lucinda, Luzinda?: sobre el nombre de un personaje cervantino, su motivación léxica y sus antecedentes." *Boletín de la RAE* 92.306 (2012) 213-20.

González Ramírez, David. *Del taller de imprenta al texto crítico. Recepción y edición de la "Guía y avisos de forasteros" de Liñán y Verdugo*. Málaga: Analecta Malacitana, 2011.

---. "La *princeps* del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (Zaragoza, 1578) de Straparola: hallazgo de una edición perdida." *Analecta Malacitana* 34.2 (2011) 517-28.

---. "Una novela corta del Siglo de Oro rescatada: *La desdicha en la constancia* (Madrid, 1624) de Miguel Moreno." *Voz y Letra* 23.1 (2012) 25-66.

González-Sarasa Hernáez, Silvia, *et al.*, eds. *Censo de ejemplares de la primera edición de "El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha"* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605) [III]. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012.

Graf, Eric C. "The Politics of Renouncing Zaragoza in *Don Quijote* 2.59: Cervantine Irony Framed by Plato, Aristotle, Pedro Simón Abril, and Juan de Mariana." *Revista Hispánica Moderna* 66 (2013) 121-38.

Grilli, Giuseppe. "Segunda parte de mitologías." *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 291-308.

---. "Los enemigos de Don Quijote (y los de Cervantes)." *Anuario de estudios cervantinos* 9 (2013) 67-81.

Gruesslich, Sebastian. *Text, Autor und Wissen in der 'historiografía indiana' dur Frühen Neuzeit die 'Décadas' von Antonio de Herrera y Tordesillas*. Berlín: De Gruyter, 2012.

Guardiola-Griffiths, Cristina. "Medieval Mean Girls: On Sexual Rivalry and the Uses of Cosmetics in *La Celestina*." *eHumanista* 19 (2011) 172-92.

Gutiérrez Pozo, Antonio. "*Meditaciones del Quijote* como respuesta al nihilismo." *Revista de Occidente* 396 (mayo 2014) 80-97.

Gutiérrez Trápaga, Daniel. "Dos motivos recurrentes en el desenlace de la *Historia de Merlín* en los libros de caballerías castellanos: el aprendizaje

mágico y el sabio engañado por una mujer." *Revista de Poética Medieval* 26 (2012) 149-67.

Hagedorn, Hans-Christian, ed. *Don Quijote en su periplo universal: Aspectos de la recepción internacional de la novela cervantina.* Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.

Hamlin, Cinthia María. "La configuración apologética del comentario de la *Divina Comedia* (1515): Fernández de Villegas y su reapropriación de las alusiones histórico-míticas del Comento de Landino." *Lemir* 17 (2013) 113-50.

Hammerschmidt, Claudia. "La constitución del autor en la novela pastoril como paradigma de la autoría moderna." En *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social.* Eds. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011. 157-70.

Hasson, Or. "Hacia una noción cervantina de la locura: una relectura de 'El loco de Sevilla'." *Anuario de estudios cervantinos* 18 (2012) 137-50.

Heras González, Juan Pablo. "*La Celestina* como emblema del exilio republicano en México la versión de Álvaro Custodio." *Celestinesca* 37 (2013) 49-86.

Hernández i Dobon, Francesc. "El más antiguo retrato de Vives." *eHumanista* 26 (2014) 409-28.

Hernández Garvi, José Luis. *Glorias y miserias imperiales: crónicas insólitas de la época de los Austrias*. Madrid: Edaf, 2012.

Hernández González, Justo Pedro. "El 'Licenciado Vidriera' y la medicina renacentista." *Anuario de estudios cervantinos* 18 (2012) 151-64.

Hernández Valcárcel, María del Carmen. "Versatilidad genérica del cuento en los Siglos de Oro." En *La interconexión genérica en la tradición narrativa*. Coord. Ana Luisa Baquero Escudero, *et al.* Murcia: Universidad de Murcia, 2011. 107-32.

Herrero Cecilia, Juan. "Sobre la dimensión persuasiva de la máxima y del refrán en *El Quijote* y su contribución a la configuración del «efecto-personaje»." *Anales cervantinos* 45 (2013) 57-92.

Heufemann-Barría, Elsa Otilia. *Orellana, Ursúa y Lope de Aguirre: sus hazañas novelescas por el Río Amazonas (siglo XVI)*. Pozuelo de Alarcón, Madrid: La Mirada Malva, 2012.

Hidalgo, José Manuel. "El engaño del sentido ocular en la *Novela del celoso extremeño*: Pigmalión y Narciso." *Revista de Estudios Hispánicos* 46.3 (2012) 505-25.

Hoffman, Martha K. *Raised to Rule: Educating Royalty at the Court of the Spanish Hapsburgs, 1601-1634*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2011.

Hope Pérez, Ashley. "Into the Dark Triangle of Desire: Rivalry, Resistance, and Repression in «El curioso impertinente»." *Cervantes* 31.1 (2011) 83-107.

Ibarz Ferre, María Trinidad. "Los sonidos de la guerra en las obras de Miguel de Cervantes." *Anuario de estudios cervantinos* 9 (2013) 117-34.

Iglesias, Yolanda. "La prostitución en *La Celestina*: estudio histórico-literario." *eHumanista* 19 (2011) 193-208.

---. "Los grandes ausentes en la adaptación cinematográfica de *La Celestina* de Gerardo Vera: El humor, la parodia y el público." *Lemir* 17 (2013) 9-22.

Illades Aguiar, Gustavo. "El caracter delictivo de los personajes celestinescos a la luz de *Las siete Partidas*." *Celestinesca* 37 (2013) 87-100.

Infantes, Víctor. *La primera salida de "El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha" (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605): la historia editorial de un libro.* Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2013.

---. "Después de 1605. La ventura bibliográfica de una leyenda editorial: la primera salida de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605) (III: 1946-2005)." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.190-96.

Instituto Cervantes. *Antología de la crítica sobre el Quijote en el siglo XX* [Libro electrónico]. 2013.

Irigoyen García, Javier. "Topografía del sufrimiento: narración, identidad y enfermedad en la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte." Crítica Hispánica* 34.2 (2012) 101-18.

---. *The Spanish Arcadia: Sheep Herding, Pastoral Discourse, and Ethnicity in Early Modern Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2013.

---. "Discursos patriótico-aristocráticos sobre la "nación gallega" a comienzos del siglo XVII: a propósito de *Tragedias de amor* (1607) de Juan de Arce Solorzeno." *Journal of Spanish Cultural Studies* 14.3 (2014) 221-37.

Jérez-Gómez, Jesús David. "Sicilia en el *Quijote*: oralización y tradición popular de títeres sicilianos en el retable de Melisendra de Maese Pedro." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.197-202.

---. "Carlomagno y Cervantes: Representación del romancero carolingio en el *Quijote* y su marco cultural mediterráneo." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 469-75.

Johnson, Paul Michael. "Las tecnologías cervantinas del 'yo': autoescritura y afectividad en *Don Quijote*." *Anuario de estudios cervantinos* 9 (2013) 245-58.

---. "Don Quijote avergonzado: Trayectoria de un afecto en Cervantes." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 477-84.

Jurado Santos, Agapita. "Imágenes de Dulcinea: del *Quijote* al teatro español del XVII." *Orillas* 2 (2013) 1-20.

Kark, Christopher. "Latent Selfhood and the Problem of Genre in Catalina de Erauso's *Historia de la Monja Alférez*." *Revista de Estudios Hispánicos* 46.3 (2012) 527-46.

Kohut, Karl. "Vives, la guerra y la paz." *eHumanista* 26 (2014) 539-68.

Lafarga, Francisco y Luis Pegenaute, eds. *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2013.

Lagreca de Olio, María Cristina. "Valores, recompensas, pagos, deudas, la nobleza y la clase mercantil en *La española inglesa*." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 485-92.

Laguna, Ana María G. "Cervantes, francoist mythologies, and generation Q." *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 309-22.

Laguna Fernández, Juan Ignacio. *La Philosophia Moral en el Guzmán apócrifo. La autoría de Juan Felipe Mey a la luz de nuevas fuentes*. Ciudad Real: Almud, 2012.

---. "Dos caballero italianos del *Tratado copioso y verdadero...* (1599) de Juan Esquerdo y un discurso misógino de Antonio de Guevara en el *Guzmán* apócrifo (1602)." *Etiópicas* 10 (2014) 1-21.

Laspéras, Jean-Michel. "'La señora Cornelia'." *Ínsula* 799-800 (2013) 20-22.

Leonardo de Argensola, Bartolomé. *Relación del torneo de a caballo con que la imperial Zaragoza solemnizó la venida de la serenísima reina de Hungría y de Bohemia... año 1630*. Ed. Sandra María Peñasco González. A Coruña: SIELAE, 2012.

Leonetti, Francesca. *Verdad histórica y realidad textual en la* Historia verdadera de la conquista de la Nueva España *de Bernal Díaz del Castillo*. Roma: Giulio Perrone Editore, 2011.

---. "De la oralidad a la escritura: la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 493-501.

---. "De nuevo sobre la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*: algunas reflexiones en defensa de la paternidad de Bernal." *eHumanista* 24 (2013) 538-50.

Lepe-García, María Rocío. "La *Historia de Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana: fuentes y modelos genéricos." *Etiópicas* 9 (2013) 261-352.

Lievens, Anne-Marie. "Una nueva traducción del *Corbacho* de Talavera: el *Aviso de'gioveni* de Ulloa (1565)." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 2.259-64.

Llera Ruiz, José Antonio. *Rostros de la locura. Cervantes. Goya. Wiseman*. Madrid: Abada, 2012.

Llosa Sanz, Álvaro. "De canes, lobos, sierpes y rosas: Berganza y la memoria enmascarada del dios Momo." *Anales Cervantinos* 44 (2012) 159-72.

Lomba Falcón, Pedro. "Tan lejos, tan cerca. Baltasar Gracián o la ausencia de Dios en la historia." *Criticón* 118 (2013) 151-62.

Lópes Andrade, António Manuel. "From Lisbon to Venice: The Trials and Tribulations of the New Christian Duarte Gomes." *Hispanic Research Journal* 13 (2012) 55-70.

López-Baralt, Mercedes. *El Inca Garcilaso, traductor de culturas*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2011.

López Bueno, Begoña. "Las *Advertencias* de Almansa y Mendoza, el «apócrifo correspondiente» de Góngora." *Criticón* 116 (2012) 5-27.

López Martínez, José Enrique. "Un nuevo personaje en la corte: *El caballero del milagro, El buscón,* y *El caballero puntual* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo." En *El prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*. Ed. Valentina Nider. Trento: Università degli studi di Trento, 2012. 405-30.

López Ríos, Santiago. "Celestina habla gallego: *La Comedia dos tolos amores de Calisto e Melibea* de Eduardo Alonso." *eHumanista* 19 (2011) 209-33.

López Rubio, Lucía. "Don Quijote, metodología en el diagnóstico y la cura de la locura en la España del Siglo XVII." *Anuario de estudios cervantinos* 18 (2012) 125-36.

Losada Palenzuela, José Luis. *Schopenhauer traductor de Gracián. Diálogo y formación*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2011.

Lugo Bertrán, Dorian. "La (des)obra de Teresa de Jesús." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 511-17.

Luna Mariscal, Karla Xiomara. "Crítica literaria y configuración genética de las «Historias caballerescas breves»." *Revista de Poética Medieval* 26 (2012) 187-215.

Maceiras Lafuente, Andrea. "Disposiciones para la catalogación de empresas de caballeros españoles entre los siglos XV-XVII a través de bases de datos." *Dicenda* 30 (2012) 267-77.

Madrigal, José Luis. "De nombres y lugares: el corpus del licenciado Arce de Otálora." *Lemir* 18 (2014) 89-118.

Maestro, Jesús G. "El *Viaje del Parnaso* como recreación crítica de las religiones secundarias o mitológicas." *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 231-48.

Maier, Maximilian C. "Comic Confluence in *Lazarillo de Tormes*." *Bulletin of Hispanic Studies* 89.7 (2012) 681-96.

Manzo-Robledo, Francisco. *I, Hernán Cortés: The (Second) Trial of Residency*. NY: Peter Lang, 2013.

---. *Yo, Hernán Cortés: el juicio de residencia*. Madrid: Editorial Pliegos, 2013.

Marías, Javier. "Aquí me paro." *Ínsula* 799-800 (2013) 55-56.

Marín Cepeda, Patricia. "El género epistolar como cauce para la difusión de la poesía manuscrita áurea." En *El prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*. Ed. Valentina Nider. Trento: Università degli studi di Trento, 2012. 207-24.

Marín Cobos, Almudena. "Dinámicas de trabajo según la crítica genética. Le pére de l'écriture est l'apr´s et non l'avant." *Etiópicas* 9 (2013) 147-66.

Marín Pina, María Carmen. "Los motivos del suplicio en el *Cristalian de España* de Beatriz Bernal." *Revista de Poética Medieval* 26 (2012) 217-36.

---. *Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011.

Mariscal Hay, Beatriz. "La honra de *La Gitanilla*. Observaciones sobre el Romanero gitano-andaluz." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 527-32.

Márquez Villanueva, Francisco. *Personajes y temas del Quijote*. Barcelona: Bellaterra, 2011.

Marrilla García, María del Carmen. "Trabajos celestinescos de Don Marcelino en la memoria perenne de su *Epistolario*." *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 88.1 (2012) 73-88.

Marsh, Eleanor. "En clave femenina: Mujer e intertextualidad en la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*." *Hispania* 94.4 (2011) 615-27.

Martí Caloca, Ivette. "Melibea: eje de la *scriptor ligata* de *La Celestina*." *Celestinesca* 36 (2012) 161-78.

Martín, Adrienne L. "Berganza, comediante: el animal escénico en el Siglo de Oro." *Ínsula* 799-800 (2013) 28-30.

Martín Álvarez, Mónica y Lucía López Rubio. "La amenaza otomana en el Siglo de Oro: la visión de Cervantes de la cultura islámica a través de su obra." *Anuario de estudios cervantinos* 9 (2013) 295-308.

Martín Morán, José Manuel. "Los prólogos de Cervantes. Retrato de un autor *in progress*." En *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Eds. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011. 251-64.

Martín Romero, José Julio. *La Batalla campal de los perros contra los lobos: una fábula moral de Alfonso de Palencia*. Madrid: Cilengua, 2013.

---. "Biografía heroica y concepto de nobleza en *Amadís de Gaula* y otros libros de caballerías." *La corónica* 40 (2012) 231-58.

Martinengo, Alessandro. "*Felipa de Catánea*. La novela trágico-ejemplar que Quevedo no escribió." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.428-37.

Martínez, Luz Ángela. "La celda, el hábito y la evasión epistolar en Sor Juana Inés de la Cruz." *Revista Chilena de Literatura* 81 (2012) 69-89.

Martínez Alcorlo, Ruth. "De amistades y enemistades: Cervantes frente a sus editores, 'que es muy fácil cosa a los tales hacernos parecer lo que quieren'." *Anuario de estudios cervantinos* 9 (2013) 83-99.

Martínez Bogo, Enrique. "Agudeza y procedimientos retóricos en 'Cuento de cuentos', de Francisco de Quevedo." *Bulletin of Hispanic Studies* 90.2 (2013) 133-52.

Martínez-Falero, Luis. "Poética y construcción textual en el *Quijote*." *Dicenda* 29 (2011) 251-63.

Martinez Mata, Emilio. *Cervantes on Don Quixote*. Trad. Clark Colahan. Prólogo. Anthony J. Close. Bern: Peter Lang, 2011.

Martínez Millán, José y Carlos Javier de Carlos Morales. "Reflexiones en torno a los escritos políticos e históricos de Francisco de Quevedo." *La Perinola* 18 (2014) 103-41.

Martínez Moraga, Consuelo y Juan Carlos Gómez Alonso. "*Cárcel de amor*: un ejemplo de estructura narrativa discursivo-epistolar en la creación imaginativa de la novela sentimental." *Castilla. Estudios de Literatura* 4 (2013) 56-74.

Martínez Morán, Francisco José. "Hernando Díaz y el *De remediis fortuitorum*: una traducción poco conocida de un apócrifo de Séneca." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.75-83.

Martínez-Navarro, María-del-Rosario. "Editar a Castillejo. Estado de la cuestión." *Etiópicas* 9 (2013) 190-211.

---. "Cristobal de Castillejo y la literatura antiáulica italiana." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.84-94.

---. "Un *innovador* renacentista: de facecias, cuentos y refranes en la obra anticortesana de Cristóbal de Castillejo." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 533-42.

Martínez Pereira, Ana y Víctor Infantes de Miguel. "Censo de ejemplares de la primera edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605)." *Anuario de estudios cervantinos* 9 (2013) 29-49 y 10 (2014) 355-60.

Martínez de Pisón, José. *Semblanza de Miguel Servet: reformador y defensor de la libertad de conciencia*. La Rioja: Universidad de La Rioja, 2012.

Matas Caballero, Juan. "Industria y placer estético en las *Novelas ejemplares* y *El Quijote* de Cervantes." *Anales cervantinos* 45 (2013) 109-34.

Mateo Díaz. "Ejemplaridades." *Ínsula* 799-800 (2013) 1-2.

Mattza, Carmela V. "Amistad y enemistad en *Las novelas ejemplares*: écfrasis e intertextualidad en 'La Gitanilla'." *Anuario de estudios cervantinos* 9 (2013) 219-31.

Matzat, Wolfgang. *La modernidad de Cervantes. Nuevos enfoques teóricos sobre su obra.* Eds. Sabine Friedrich, *et al.* Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2013.

Maura, Antonio. "Las moradas de la pasión (Paralelismos entre *La pasión según G.H.*, de Clarice Lispector y *Las moradas*, de Teresa de Jesús)." *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 36 (2011) 461-78.

Maura, Juan Francisco. "El libro 50 de la *Historia General y Natural de las Indias* («Infortunios y Naufragios) de Gonzalo Fernández de Oviedo (1535): ¿génesis e inspiración de algunos episodios de Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1542)?" *Lemir* 17 (2013) 87-100.

McCallister, Timothy. "Intercalated Grace at Juan Palomeque's Inn." *Cervantes* 31.1 (2011) 109-33.

McCloskey, Jason. "Taking Jealousy at Face Value: Castiglione, Leon Battista Alberti and the Myth of Iphigenia in Juan Boscán's *Capítulo*." *Calíope* 17.2 (2011) 35-58.

---. "«Navegaba Leandro el Helesponto»: Love and Early Modern Navegation in Juan Boscán's *Leandro*." *Revista de Estudios Hispánicos* 47.1 (2013) 3-27.

Menéndez Pidal, Ramón. *El Padre las Casas. Su doble personalidad.* (reedición) Intro. Gonzalo Anes Álvarez de Castrillón. Madrid: Real Academia de la Historia, 2012.

Mérida Jiménez, Rafael M. *Transmisión y difusión de la literatura caballeresca: doce estudios de recepción cultural hispánica, siglos XIII-XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida, 2013.

Merle, Alexandra. "Huellas y usos de la 'Ciudad de Dios' en el 'Tractado de republica' de Alonso de Castrillo (1521)." *Criticón* 118 (2013) 11-25.

Mestre Sanchis, Antonio. "La edición de *Opera Omnia* de Vives por Mayans (1782-1790)." *eHumanista* 26 (2014) 588-607.

Mierau, Konstantin. "La «casa de los pícaros» en el *Guzmán de Alfarache*, un pregón de 1579 y la poética del espacio urbano de Mateo Alemán." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 543-52.

Miguel y Canuto, Juan Carlos de. "Sobre argumentos y rúbricas en *La Celestina* y el *Decamerón*: entrando en materia." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 2.271-80.

Millares Martín, Selena. "Bartolomé de las Casas en la literatura contemporánea." *Edad de Oro* XXX (2011) 165-78.

Minic-Vidovic, Ranka. "Los elogios de Leriano y la parodia de Fernando de Rojas: una lectura sociológica." *eHumanista* 19 (2011) 234-59.

Mondola, Roberto. *Dante nel Rinascimento castigliano. L'Infierno di Pedro Fernández de Villegas*. Napoli: Tullio Pironti, 2011.

Monreal Pérez, José Luis. "Contribución de Juan Luis Vives a la adquisición de la segunda lengua." *eHumanista* 26 (2014) 486-507.

Montero Cartelle, Enrique y María Cruz Herrero Ingelmo. "La 'renovación de novias' en *La Celestina* y otros autores." *Celestinesca* 36 (2012) 179-208.

Montero Reguera, José. *Cervantismos de ayer y de hoy: capítulos de historia cultural*. San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011.

---. "Cervantes se mira en el espejo de su tiempo: nuevas lecturas e interpretaciones." *Ínsula* 793-794 (2013) 29-31.

---. "'La Gitanilla': una rei-vindicación de la poesía." *Ínsula* 799-800 (2013) 34-36.

Monzón, Francisco de. *Libro segundo del Espejo del perfecto príncipe cristiano*. Ed., intro y notas. Carlota Fernández Travieso. A Coruña: SIELAE, 2012.

More, Anna Herron. *Baroque Sovereignty: Carlos de Sigüenza y Góngora and the Creole Archive of Colonial Mexico*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2012.

Moreno Moreno, Daniel. *Miguel Servet, teólogo iluminado: ¿ortodoxia o herejía?* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011.

Morón Arroyo, Ciriaco. "Tres visiones de Cervantes: Menéndez Pelayo, Ortega y Gasset, Américo Castro." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 89 (2013) 441-59.

Moya García, María. "Una visión interdisciplinar del Madrid del Siglo de Oro: ideología, sociedad y fiesta cortesana a través de las relaciones de sucesos." *Dicenda* 32 (2014) 217-28.

Munjic, Sanda. "Diego de San Pedro's *Cárcel de amor*: Allegorizing the Role of Poets in a Well-Ordered State." *Revista Hispánica Moderna* 65 (2012) 81-99.

Múñoz Sánchez, Juan Ramón. *De amor y literatura: hacia Cervantes*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012.

---. "«Le quali cose ciascuna per sé e tutte insieme»: «Así de todas juntas como de cada una de por sí»: Del Decamerón de Boccaccio a las *Novelas ejemplares* de Cervantes." *Anales cervantinos* 45 (2013) 175-216.

---."La novela de Cervantes y las primeras novelas picarescas." *RFE* 93 (2013) 103-32.

Nájera, Luna. "Masculinity, War, and Pursuit of Glory in Sepúlveda's *Gonzalo*." *Hispanic Review* 80.3 (2012) 391-412.

Navarro Durán, Rosa. *El Tirant lo Blanch i la seva presència en el Lazarillo de Tormes i en les novelles de Cervantes*. Castelló-Rubí, Barcelona: Fundació Germà Colón Domènech; Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011.

---. *Pícaros, ninfas y rufianes: la vida airada en la Edad de Oro*. Madrid: EDAF, 2012.

---. *Tres personajes satíricos en busca de su autor. Lázaro de Tormes, el atún Lázaro y Caronte en su diálogo con Pedro Luis Farnesio*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012.

Navas Ocaña, Isabel. "Lectura feministas de Cervantes." *Revista de Filología* 124.4 (2012) 222-39.

Naya Pérez, Juan y Marian Hillar, eds. *Michael Servetus, Heartfelt Proceedings of the International Servetus Congress, Barcelona, 20-21 October, 2006*. Lanham, MD: University Press of America, 2011.

Neri, Stefano. "Recepción de los libros de caballerías en Italia: algunos nuevos datos." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 569-77.

Nider, Valentina. "Texto y contexto de dos traducciones olvidadas: la *Carta a Antonio de Mendoza* de Quevedo y la *Instrucción al Exercicio de la muerte* de Luisa de Padilla, condesa de Aranda." En *El prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*. Ed. Valentina Nider. Trento: Università degli studi di Trento, 2012. 481-504.

Nishida, Emma. "Los romances viejos y nuevos en el *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda (1614)." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 579-85.

Núñez Rivera, Valentín, ed. e intro. *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Ser. Studia Aurea Monográfica 4. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.

---. "En los orígenes de la novela. Series narrativas con marco ficcional, entre abismos y reflejos." En *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Ed. Valentín Núñez Rivera. Ser. Studia Aurea Monográfica 4. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. 25-47.

O'Reilly, Terence. "Early Printed Books in Spain and the *Exercicios* of Ignacio de Loyola." *Bulletin of Spanish Studies* 89 (2012) 635-64.

Osuna Cabezas, María José. "Francisco de Cabrera en el contexto de la polémica gongorina." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.438-44.

Paba, Tonina, ed. *Relaciones de sucesos sulla Sardegna (1500-1750). Repertorio e studi*. Cagliari: Cooperativa Panozzo, 2012.

Palma Villaverde, Mariel Aldonza. "El hilo del que está tejido el manto de Celestina." *Celestinesca* 37 (2013) 101-18.

Paolini, Devid. "Sobre un tópico equivocado (las representaciones de las comedias de Plauto y Terencio en España a finales del siglo XV) y *Celestina*." *Celestinesca* 35 (2011) 67-84.

---. "Madonna Gentile Feltria de Campofregoso, Alphonso Hordognez y la traducción italiana de *La Celestina*." *eHumanista* 19 (2011) 260-95.

---. "*¿Recentiores (non) deteriores?* Sobre la última edición de *La Celestina* de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 88.2 (2012) 443-54.

---. "La comedia humanística, *La Celestina* y España." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 2.281-87.

Pardo de Santayana, Manuel, *et al.*, eds. *Naturaleza a través de la botánica y la zoología en la literatura renacentista española: La Celestina*. Madrid: CSIC, 2013. (elibro)

Parilla García, María Carmen. "Trabajos celestinescos de Don Marcelino en la memoria perenne de su 'Epistolario'." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 88 (2012) 73-88.

Pedrosa Bartolomé, José Manuel. "Los zapatos rotos del *Lazarillo de Tormes*." *Analecta malacitana* 36.1-2 (2013) 71-100.

Peláez Berbell, José Jaime. *La "Silva locorum" de Fray Luis de Granada: estudio de la "prima classis."* Granada: Universidad de Granada, 2012.

Pellen, René. "La *Gramática* de Nebrija (1492): un tratado didáctico a través de su tipografía." *Revista de Filología Española* 92.2 (2012) 311-40.

---. "Nebrija en la historia del español: el léxico de la *Gramática castellana* (1492) no recogido en el *Vocabulario* (c. 1495)." *Boletín de la RAE* 92.306 (2012) 255-94.

Pelorson, Jean-Marc. "Cervantes y Montaigne." *Ínsula* 783 (2012) 12-15.

Peñasco González, Sandra María. "La biografía de Sebastián de Covarrubias en el siglo XX y nuevos documentos de archivo." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 1257-67.

Pepe Sarno, Inoria y José María Reyes Cano. "Juan de Mal Lara y su *Philosophia vulgar* en la Sevilla del siglo XVI." *Boletín de la Real Academia de Sevilla de Buenas Letras: Minervae baeticae* 40 (2012) 201-32.

Pérez Cuenca, Isabel. "Notas para la historia de los estudios del quevedismo en el siglo XX (2): Tras la biblioteca de Quevedo en la correspondencia de James O. Crosby con Felipe C.R. Maldonado." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.445-56.

Pérez González, Rosalía. "¿Cómo rezan los personajes de *La Celestina*?" *Lemir* 17 (2013) 179-92.

Pérez de León, Vicente. "Mito y corrupción histórica en el final del *Quijote*." *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 141-54.

---. "La observación trascendental en *La Galatea*, como fundamento de la locura de amor presente en el resto de la obra cervantina." *Anuario de estudios cervantinos* 18 (2012) 167-76.

Pérez Martín, Inmaculada y Margarita Becedas González, eds. *Diego de Covarrubias y Leyva. El humanista y sus libros*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012.

Pérez Martínez, Ángel. *El Quijote y su idea de virtud*. Ser. Anejos Revista de literatura 79. Madrid: CSIC, 2012.

---. "El roble y el fresno: Cervantes y Ortega." *Revista de Occidente* 396 (mayo 2014) 98-110.

---. "Perspectivas (orteguianas) del paisaje en *El Quijote*." *Anales cervantinos* 45 (2013) 45-56.

---. "Los niveles relacionales entre don Quijote y Sancho." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 603-11.

Perugini, Carla. "Los sueños de *La Lozana* entre fisiología y patrañas." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.95-102.

Pini, Donatella. "Barezzi autore, traduttore, editore di romanzo spagnolo e dintorni." En *El prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*. Ed. Valentina Nider. Trento: Università degli studi di Trento, 2012. 353-72.

---. "Cervantes en Italia." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.219-24.

Plagnard, Aude. "Fortuna de Jerónimo Corte-Real en España: la traducción del *Segundo cerco de Diu* por Pedro de Padilla." *Criticón* 116 (2012) 137-45.

Poggi, Giulia. "Tradurre la *brevitas*: il caso dell'*Oráculo manual*." En *El prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*. Ed. Valentina Nider. Trento: Università degli studi di Trento, 2012. 529-44.

Pozuelo Calero, Bartolomé. "El epitafio del prior Pedro Vélez de Guevara: un retrato de autor. *Archivo Hispalense* 288-290 (2012) 381-94.

Prado Pardo, Fernando de y Manuel de Villena. "Muerte y enterramiento de Don Miguel de Cervantes: proyecto de localización e identificación de sus restos." *Anuario de estudios cervantinos* 9 (2013) 323-35.

Pronquevich, O.V. "Iconolatría donquijotesca como instrumenteo hermenéutico y manipulación metodológica." *Literatura Extranjera en Escuelas de Ucrania* 2 (2012) 10-12.

---. "Hidalgo ingenioso, pintado y juguetesco." *Literatura Universal en Escuela Contemporánea* 5 (2012) 21-27.

---. "Don Quijote en la cinematografía americana." *Vsesvit* 9-10 (2012) 190-200.

Puerto Moro, Laura. "Más sobre el humor en la *Tragicomedia*. De personajes celestinescos y tipos cómicos tradicionales, entre otras cuestiones." *eHumanista* 19 (2011) 296-316.

Puig, Idoya. "Mythical origins of Cervantes's friendships: value and use of friends in the *Novelas ejemplares*." *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 191-206.

Quintana, Benito. "Hacia un barroquismo hispanoamericano: Hibridez e intertextualidad en el *Coloquio de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala*." *Romance Notes* 52.1 (2012) 35-42.

Rabaté, Philippe. "Autoportrait du «pícaro» en bouc émissaire (*Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache*)." *Les Langues Néo-latines* 364 (2013) 53-76.

---. "Estrategias de escritura y creación de un saber común en la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 621-29.

Ramírez Martín, Virginia. «A la juventud española», don Quijote dreyfussard." *Anales cervantinos* 45 (2013) 357-70.

Ramírez Santacruz, Francisco. "El pícaro y la voz: reflexiones sobre la prédica y la murmuración en el *Guzmán de Alfarache*." *Lectura y signo: revista de literatura* 7.1 (2012) 201-20.

Redondez Pérez, Germán. "Aproximación ecdótica a los diálogos de Bartolomé Leonardo de Argensola." *Dicenda* 30 (2012) 47-59.

Redondo, Agustín. *En busca del* Quijote *desde otra orilla*. Madrid: Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2011.

---. "El episodio del libro la *Flor de aforismos peregrinos* en el *Persiles* (IV, L): las tradiciones culturales, contexto histórico y carácter lúdico." *NRFH* 60 (2012) 115-32.

Rey Álvarez, Alfonso. "Quevedo ante Maquiavelo." *Italia en la obra de Quevedo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2013. 17-33.

---. *Lectura del Buscón*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2014.

---. y María José Alonso Veloso, eds. *Italia en la obra de Quevedo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2013.

Rey Hazas, Antonio. "Treinta años de narrativa áurea: breve ensayo de revisión. Reflexiones sobre la novela en verso: el caso de Pedro Padilla." *Edad de Oro* XXX (2011) 297-346.

---. "Novelas cortas y episodios en el *Quijote* de 1605: La venta y la corte en la reestructuración final del texto." En *Ficciones en la ficción. Poéticas de la*

narración inserta (siglos XV-XVII). Ed. Valentín Núñez Rivera. Ser. Studia Aurea Monográfica 4. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. 181-214.

---. "Las *Novelas ejemplares*: marco implícito y libertad del lector." *Ínsula* 799-800 (2013) 8-11.

Rhodes, Elizabeth. *Dressed to Kill: Death and Meaning in Zaya's* Desengaños. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

Rico, Francisco. *Tiempo del "Quijote"*. Barcelona: El Acantilado, 2012.

Rico Ferrer, José Antonio. *Los tratadistas ibéricos de conducta áulica: representación, masculinidad y colaboración auriseculares*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011.

Río Torres-Murciano, Antonio. "«Decir con el arte que este dice»: Hernando de Acuña, traductor de Ovidio." *Revista de Filología Española* 92.1 (2012) 117-33.

Riva, Fernando. "San Jerónimo en el eje de la polémica en torno de la Carta atenagórica de Sor Juan Inés de la Cruz." *Hispanic Review* (2014) 1-20.

Rivero, Olga. "«Ideología del género» en el *Colloquio llamado matrimonio*." *Hispanic Journal* 32.1 (2011) 9-25.

Rivero Iglesias, Carmen. *La recepción e interpretación del* Quijote *en la Alemania del siglo XVIII*. Argamasilla de Alba: Ayuntamiento de Argamasilla de Alba, 2011.

---. "El inicio de la recepción cervantina en Alemania: las primeras adaptaciones teatrales del *Quijote*." *Anales Cervantinos* 44 (2012) 121-32.

Rodrigo Mora, María José. *Nebrija ante Alberti. Arquitecturas romances del arte gramatical*. Bologna: Bononia University Press, 2012.

Rodríguez del Corral, José Luis. "La Noche de Cipión. Segundo coloquio de los perros (con varios preliminares y un ultílogo." *Etiópicas* 8 (2012) 705-707.

Rodríguez Gijón, Mónica. "Los humanistas alemanes retratados en *Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies LXIII*. de Benito Arias Montano y Phillips Galle." *Etiópicas* 9 (2013) 75-103.

Rodríguez-Guridi, Elena. *Exégesis del "error": una reinterpretación de la praxis de escritura en Libro de la vida, Novelas ejemplares y Desengaños amorosos*. Bern: Peter Lang, 2013. (libro electrónico)

Rodríguez Mansilla, Fernando. "El Quijote culterano: El culto graduado de Alonso de Castillo Solórzano." *Bulletin of Hispanic Studies* 89.4 (2012) 331-45.

---. *La picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: "Teresa de Manzanares" y "La garduña de Sevilla"*. Madrid: Iberoamericana, 2012.

Rodríguez Moranta, Inmaculada. "La sátira erasmiana en el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés." *Lemir* 16 (2012) 349-68.

Rodríguez Torres, Adriana. "La presencia mitológica de la muerte en *La Galatea*." *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 29-41.

Rohland de Langbehn, Regula. *A dos luces: el feminismo de la picaresca femenina hasta Defoe: un replanteo de la cuestión genérica en el período barroco*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2012.

---. "La ficcionalización de la voz en la novela sentimental. Desde el narrador auctorial o el autobiográfico al pseudo-autobiográfico." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 2.315-21.

Romo Feito, Fernando. "Cervantes ante la palabra lírica: el *Quijote*." *Anales Cervantinos* 44 (2012) 133-58.

Ruan, Felipe E. *Pícaro and Cortesano: Identity and the Forms of Capital in Early Modern Spanish Picaresque Narrative and Courtesy Literature*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press; Rowman & Littlefield, 2011.

Rubio Árquez, Marcial. "Quevedo, *Vida de la Corte*: algunos problemas de su transmissión textual." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 631-38.

Rubio Pacho, Carlos. "«Bien tuviera el coraçon duro si con ella no llorara»: la retórica del llanto en el *Oliveros de Castilla*." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 322-29.

Rubio Vela, Agustín. "¿Se escribió *Tirant lo Blanch* en la corte barcelonesa del príncipe de Viana? Notas de crítica documental en torno a un espejismo literario." *eHumanista* 19 (2011) 345-56.

Ruffinatto, Aldo. "Cervantes frente a Cinthio: un curioso juego triangular." *Anales Cervantinos* 44 (2012) 11-36.

Ruiz, Eduardo. "Cervantes *Celoso*: A tale of colonial lack." *Hispanic Review* 81.2 (2013) 145-63.

---. "Counter-discursive and Erotic Agency: The Case of the Black Slaves in Miguel de Cervantes's' 'EL celoso extremeño'." *Hispania* 97 (2014) 194-206.

Ruiz Fernández, Jesús. "El *Quijote* y el fenómeno del quijotismo." *Revista de humanidades* 20 (2013) sin pág.

Ruiz García, Claudia. "La tradición española e italiana de la *nouvelle* en Francia." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.457-64.

Ruiz Pérez, Pedro y Víctor Infantes. *Dos obras de la primera literatura áurea (c. 1515): Cartas y coplas para requerir nuevo amores; Cómo un rústico labrador astucioso con consejo de su mujer engañó a unos mercaderes*. Madrid: Turpin, 2012.

Saéz, Adrián J. "De muerte y locura: tras acotaciones sobre el final del *Quijote*." *Anuario de estudios cervantinos* 18 (2012) 105-22.

Saguar García, Amaranta. "Diego de San Pedro en *Celestina*: más allá de *Cárcel de amor*." *Dicenda* 30 (2012) 127-40.

Sajó, György. "Las etimologías hebreas de Sebastián de Covarrubias: procedimientos declarados y subrepticios en el *Tesoro de la lengua castallana o española*." *Boletín de la RAE* 93.408 (2013) 487-520.

Sakas, Karliana. "The Indigenous Authorship of the Narratives of the Spanish Jesuit Mission of Ajacán (1570-1572)." *eHumanista* 19 (2011) 511-24.

Salas, Jaime de. "Las *Meditaciones del Quijote* y el problema identitario." *Revista de Occidente* 396 (mayo 2014) 50-61.

Sales Dasí, Emilio José y José Manuel Lucía Megías. "Unas notas sobre la crueldad femenina en los libros de caballerías de Feliciano de Silva (el caso de Sidonia)." *Revista de Poética Medieval* 26 (2012) 303-23.

Salgado, Ofelia Noemí. "Recreación de la figura mitológica de los Cíclopes en el *Quijote*." *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 127-40.

---. "*Nomen amicitiae* (Petronio Sat. 80.9 v) en 'Rinconete y Cortadillo'." *Anuario de estudios cervantinos* 9 (2013) 233-41.

---. "*Encolpio, furentis more* (Petronio, Sat. 82.1) en el *Quijote*." *Anuario de estudios cervantinos* 18 (2012) 209-18.

Sánchez, Juan Antonio y Jaroslaba Maresovea, eds. *La cuestión autobiográfica en el Siglo de Oro*. Praga: Filozofická fackulta Univerzity Karlovy, 2013.

Sánchez Dueñas, Blas. "Andrés Trapiello, el *Quijote* y las vidas después de la muerte de Alonso Quijano." *Lectura y signo: revista de literatura* 7.1 (2012) 301-23.

Sánchez Jiménez, Antonio. "La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega." En *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Ed. Valentín Núñez Rivera. Ser. Studia Aurea Monográfica 4. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. 99-114.

---. "El diálogo en el Renacimiento español." *Ínsula* 792 (2012) 16-19.

---. "Furor, mecenazgo y enárgeia en la *Arcadia* (1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del Gran Duque de Alba." *Etiópicas* 10 (2014) 55-110.

Sánchez Laílla, Luis. "El pícaro en su atalaya crítica." *Ínsula* 803 (2013) 22-24.

Sánchez Manzano, María Asunción. "Juan Luis Vives sobre la elocución retórica: conceptos y composición del párrafo." *eHumanista* 26 (2014) 468-85.

Sánchez M. de Pinillos, Hernán. "Cervantes y Poe en contrapunto." *eHumanista* 24 (2013) 571-606.

Sánchez Pérez, María. "Paralelismos y concomitancias entre las relaciones de sucesos hispánicas y las coplas sefardíes." *Bulletin Hispanique* 114.2 (2012) 541-60.

Sánchez Portero, Antonio. *Cervantes y Liñán de Riaza, el autor del otro Quijote atribuido a Avellaneda*. Calatayud: Centro de Estudios Bilbiltanos de la Institución Fernando el Católico, 2011.

Sánchez Romeraldo, Antonio y María Remedios Prieto de la Iglesia. "'Auctor', 'Autor' y otros problemas semánticos concernientes a la autoría, gestación y ediciones de la *Celestina." Celestinesca* 35 (2011) 85-136.

Sanmartín Bastida, Rebeca. "Santa Teresa y la herencia de las visionarias del medievo: de las monjas de Helfta a María de Santo Domingo." *Analecta malacitana* 36.1-2 (2013) 275-87.

Santana Sanjurjo, Victoriano. *El género pastoril a través de "Ninfas y pastores de Henares" de Bernardo González de Bobadilla*. Rivas-Vaciamadrid, Madrid: Anroat, 2011.

Santos de la Morena, Blanca y Mauel Piqueras Flores. "El Loaysa de 'El celoso extremeño' y el mito de Orfeo: percepción y realidad." *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 207-16.

---. "Cervantes frente al erasmismo: algunas consideraciones sobre amistad y enemistad." *Anuario de estudios cervantinos* 9 (2013) 209-19.

Scarborough, Connie L. "Speaking of *Celestina*: Soliloquy and Monologue in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*." *Celestinesca* 36 (2012) 209-36.

Scham, Michael. *Lector Ludens: The Representation of Games & Play in Cervantes*. Toronto: University of Toronto Press, 2014.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo. "El *Libro de profesiones* del Convento de San Jerónimo de México: la profesión de sor Juana Inés de la Cruz." *eHumanista* 19 (2011) 538-47.

Schmidt, Rachel Lynn. *Forms of Modernity: Don Quixote and Modern Theories of the Novel*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

---. "Nacido bajo Marte, Mercurio y Apolo: ¿un posible autorretrato de Cervantes hacia el final del *Persiles*?" *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 257-70.

Schwartz, Daniel, ed. *Interpreting Suárez: Critical Essays*. Cambridge: Cambridge University Presss, 2011.

Schwartz, Lía. *Lo ingenioso y lo prudente. Bartolomé Leonardo de Argensola y la sátira*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013.

Schweickard, Wolfgang. «Tersas y vestidos». Randnotizen zur Cervantes-Philologic." *Revista de Filología* 125.2 (2013) 211-17.

Sebastián Mediavilla, Fidel. "Dos ortografías frente a frente en la obra de Malón de Chaide." *RILCE* 28.2 (2012) 580-615.

Segura Graiño, Cristina, ed. *La querella de las mujeres, II: La ciudad de la Damas y el Quijote*. Madrid: Mudayna, 2011.

Serna Arnaiz, Mercedes. "La política colonial en las obras del Inca Garcilaso de la Vega y de Guaman Poma de Ayalo." *Anales de Literatura Hispánica* 41 (2012) 99-120.

---, ed. *La conquista del Nuevo Mundo. Textos y documentos de la aventura americana.* Madrid: Castalia, 2012.

Serra, Juan Pablo. "El estado de naturaleza en Bartolomé de las Casas." *Mar oceana: Revista del humanismo español e iberoamericano* 30 (2012) 147-54.

Serés, Guillermo. "Sobre la disputada autoría de la "Historia verdadera de la conquista de la Nueva España." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 89 (2013) 15-61.

---. "Lope y Cervantes ante la teoría y tradición del *romanzo*." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 79-109.

Shuger, Dale. *Don Quixote in the Archives: Madness and Literature in Early Modern Spain*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

---. "A Curious *Relación*: Event and Account of the *Auto de fe*." *Bulletin of Hispanic Studies* 90.4 (2013) 403-24.

Simonatti, Selena. "La discrezione e il 'codice italiano': intertestualitá e stratigrafie nel *Diálogo de la discreción* di Damasio de Frías." En *El prisma*

di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII). Ed. Valentina Nider. Trento: Università degli studi di Trento, 2012. 225-56.

Sliwa, Krzysztof. "Leonor Fernández de Torreblanca, heredera de la insigne saga de los médicos y abuela paterna de Miguel de Cervantes Saavedra." *Hesperia* 15.2 (2012) 73-99.

---. "Miguel de Cervantes quiso emigrar dos veces a América Latina." *eHumanista* 25 (2013) 256-75.

Smith, Wendell. "*Amadís de Gaula*, the Undiscovered Country: An Introduction." *La corónica* 40 (2012) 177-86.

---. "Creating Empty Spaces: Adventure, Yermo and Desert Islands in *Amadís de Gaula* and *Sergas de Esplandián*." *La corónica* 40 (2012) 259-90.

Snow, Joseph. "Darkness, Death and Despair in *Celestina*: An Essay." *eHumanista* 19 (2011) 317-27.

---. "El estudio de *La Celestina* de Menéndez Pelayo (1910) comentado después de un siglo de vida." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 88 (2012) 89-124.

---. "Confederación e ironía: crónica de una muerte anunciada (*Celestina*, autos I-XII)." *Celestinesca* 37 (2013) 119-38.

---. "Historia crítica de la recepción de *Celestina* 1499-1822. Entrega IV." *Celestinesca* 37 (2013) 151-206.

Sol Mora, Pablo. "El final del *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.139-45.

Solsona, Fernando. *Miguel Serveto. Vida, obra y persona.* Villanueva de Sijena, Huesca: Instituto de Estudios Sijenenses Miguel Servet, 2012.

Stoops, Rosa María. "La transformación del mito: alquimia y hermetismo en las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes." *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 217-20.

Strosetzki, Christoph. "From the Microcosm to the Macrocosm: Ethos and Policy in Vives." *eHumanista* 26 (2014) 530-38.

---. "Sabiduría y saber en Erasmo, Vives, Mondragón y Saavedra Fajardo." En *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social.* Eds. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011. 413-20.

Tabernero Sala, Cristina. "Del discurso narrativo al discurso teatral: selección léxica en Cervantes y Tirso." *Anales Cervantinos* 44 (2012) 207-28.

Teijero Fuentes, Miguel Ángel. "Cervantes y los mecenas: denle una segunda oportunidad y escribirá *El Quijote*." *Anales cervantinos* 45 (2013) 9-44.

Teixidó Vilar, Alba. "El caballero de la triste figura, la culminación de la 'Folie littéraire'." *Anuario de estudios cervantinos* 18 (2012) 187-99.

Terradas, José Carlos. "El *Abencerraje* como problema heroico: una lectura según modelos homéricos." *Revista de Literatura* 74.147 (2012) 65-92.

Thedeschi, Stefano. "¿Un refranero mestizo?" *Bulletin of Hispanic Studies* 89.2 (2012) 483-96.

Tinnell, Roger. *Música basada en la vida y obra de Miguel de Cervantes Saavedra*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2014.

Toledo Chammas Cassar, Denise. "Los valores de la caballería en *Tirant lo Blanc* y *Don Quijote*." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 665-73.

Torregrosa Díaz, José Antonio. "«Cuando andan a pares los diez mandamientos» (*Celestina*, IX): Interpretación." *Celestinesca* 37 (2013) 139-50.

Torres, Luc. "Intertextualidad en la traducción italiana (Venecia, 1624) del episodio de «La Bigornia» de *La Pícara Justina* (Medina del Campo, 1605)." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.465-72.

Torres Corominas, Eduardo. "*El Abencerraje*: una lección de virtud en los albores del confesionalismo filipino." *Revista de literatura* 75 (2013) 43-72.

---. "El *Lazarillo* y el escudero: varia lección de filosofía cortesana." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 685-94.

Touton, Isabelle. "La lección de las *Novelas ejemplares*: algunas calas en la narrativa contemporánea." *Ínsula* 799-800 (2013) 48-51.

Tubau, Xavier. "Libros de citas durante la Edad Media y el Renacimiento." *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 87 (2011). 29-39.

Ugarte, Xus. "Ensayo de descalificaciones y maldiciones personales en *Celestina* y en la tradución catalana de Antoni Bulbena." *Celestinesca* 35 (2011) 137-60.

Urbina, Eduardo. "Enemigo de sí mismo: reflejo y reflexión en *Don Quijote* (1615)." *Anuario de estudios cervantinos* 9 (2013) 273-82.

---, y Fernando González Moreno. "Los motivos de la fama y la envidia en los retratos de Cervantes." *Anuario de estudios cervantinos* 9 (2013) 135-56.

Urrejola, Bernarda. "El panegírico y el problema de los géneros en la retórica sacra del mundo hispánico: acercamiento metodológico." *Revista chilena de literatura* 82 (2012) 219-47.

Valdeón García, Roberto A. "*Tears of the Indies* and the Power of Translation: John Phillips' Version of *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*." *Bulletin of Spanish Studies* 89 (2012) 839-58.

Valero Moreno, Juan Miguel. "Paratexto y filología: por una edición crítica de los *Triunfos* de Antonio de Obregón." *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 882 (2012) 115-52.

Valdés, Ramón y Carlos Vaíllo, eds. *Estudios sobre Quevedo y la sátira en el siglo XVII*. Valencia: PPU, 2011.

Valera Marcos, Jesús. *Juan de la Cosa, la cartografía histórica de los descubrimientos españoles.* Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2011.

Vaquero Serrano, María del Carmen. "Juan de Arce de Otálora: Contribución a su biografía y a la de sus familiares." *Lemir* 18 (2014) 9-88.

Varela Álvarez, Violeta. *Don Quijote de la Mancha: Literatura, filosofía y política*. Oviedo: Septem, 2012.

Varela Olea, María Ángeles. "Don Quijote como mitologema nacional en la generación de posguerra." *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 323-36.

---. "¡Muera Don Quijote!": raíces del 98 en el antiquijotismo de Unamuno." *Anuario de estudios cervantinos* 9 (2013) 259-72.

Vargas Díaz-Toledo, Aurelio. "Análisis de un texto portugués sobre el Quijote: la *Relaçam de tudo o que sucedeu no sítio e defensa da grande cidade de Praga*." *Anales Cervantinos* 44 (2012) 289-318.

---. "Una desconocida continuación del *Belianís de Grecia* en portugués." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.146-54.

Varo Zafra, Juan. *Estudios sobre la prosa de Diego Hurtado de Mendoza*. Salobreña, Granada: Alhulia, 2011.

Vega Blanco, José. "La gracia de Dios en Cervantes." *Estudios Agustinos* 46.2 (2011) 275-90.

Vieira, María Augusta Costa. *A narrativa Engenhosa de Miguel de Cervantes: Estudos Cervantinos e Recepção do Quixote no Brasil*. São Paulo: EDUSP;FAPESP, 2012.

Ventura, Edoardo. "Il *Pícaro* santo." *Orillas* 1 (2012) 1-21.

Ventura, Edoardo. "Barezzo Barezzi 'impostore': la sua *Picara Giustina*." En *El prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*. Ed. Valentina Nider. Trento: Università degli studi di Trento, 2012. 373-90.

Vián Herrero, Ana. "Hacia un perfil biográfico y literario del humanista Cristóbal de Villalón: reexamen crítico." *Boletín de la RAE* 93.408 (2013) 583-629.

Vila, Juan Diego. "Oficio de ausencias: de melancólicos y pródigos en las *Novelas ejemplares*." *Ínsula* 799-800 (2013) 31-33.

Villagrá Terán, Monserrat. *De mujeres, celestinas y damas. Los personajes de La Celestina a la luz de los géneros renacentistas*. Messina: Armando Siciliano Editorie, 2012.

Villanueva Fernández, Juan Manuel. "«... Y Américo Castro... ¡no llevaba razón!» y otros estudios cervantinos." *Revista Estudios* 249-250 (2012) 9-182.

Villanueva, Jesús. "Quevedo y los ateístas: aproximación al contexto polémico de la 'Providencia de Dios'." *La Perinola* 18 (2014) 215-32.

Vivar, Francisco. "La verdad de Lázaro de Tormes." *Crítica Hispánica* 35.1 (2013) 169-84.

---. "Cervantes y la mitología de la novela negra." *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 337-54.

Voinier, Sarah. "Verdad e historia en la obra de Luis Cabrera de Córdoba: gracias y desgracias de una relación movil." *Voz y Letra* 22.2 (2011) 97-114.

Warshawsky, Matthew D. y James A. Parr, eds. *Don Quixote: Interdisciplinary Connections*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2014.

Weeks, Zebulun Q. *Calvete de Estrella's De rebus indicis, a Latin history of the Spanish Conquest of Peru: A Study of Classical Influences and Spanish Sources*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2012.

Weiner, Jack. "*El judío que va por el Monte de Torozos*: génesis y estela." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.473-77.

Wiesse Rebagliati, Jorge. "Función del soneto en el *Quijote." Anales cervantinos* 45 (2013) 325-40.

Zamora Bonilla, Javier. "Lecturas que no cesan. Centenario de *Meditaciones del Quijote*." *Revista de Occidente* 396 (mayo 2014) 5-11.

Zerari-Penin, Marie. "'Narciso prologuista.' Imágenes y autorretrato en el prólogo de las *Novelas ejemplares*." *Ínsula* 799-800 (2013) 4-8.

Zinni, Mariana C. "Una mímesis del tiempo: Fray Bartolomé de Las Casas y las formas de una gramática del relato." *Revista Hispánica Moderna* 65 (2012) 100-14.

Zoppi, Federica. "*Morisco* e *moriscos* en Cervantes y Lope de Vega." *Orillas* 1 (2012) 1-30.

---. "Sviluppi della letteratura picaresca nella prima metà del XVII secolo: cinque nuove traduzioni." *Orillas* 2 (2013) 1-7.

3

ESTUDIOS TEMÁTICOS, CULTURALES E HISTÓRICOS

Acosta Luna, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Frankfurt: Vervuert, 2011.

Águeda Méndez, María. "La brujería en la Nueva España. Una aproximación." *eHumanista* 26 (2014) 210-33.

Aguirre Martinez, Guillermo. "Desprendimiento sensitivo y búsqueda de transparencia simbólico-lingüística en la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 343-49.

Albertín, Chiara. "La relación entre el poder incaico y la población en el *Señorío de los Incas* de Pedro Cieza de León." *Lexis* 36.2 (2012) 347-66.

Albrús Iglesias, Rosa María. *Tradición y modernidad: el pensamiento de los dominicos en la Corona de Aragón, siglos XVII y XVIII*. Madrid: Sílex, 2011.

Albert, Mechthild. *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2013.

---. "El discurso de la comida en la novela corta del Siglo de Oro." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.348-54.

Alcoberro, Agustí. "The Catalan Church and the Witch Hunt: the Royal Survey of 1621." *eHumanista* 26 (2014) 153-69.

Alegre Carvajal, Ester. "El encuentro y la ruptura entre Teresa de Jesús y la Princesa de Éboli: ¿Una cuestión de enfrentamiento personal o un asunto de estrategia política?" *eHumanista* 24 (2013) 466-78.

Alloza Aparicio, Ángel *et al.*, eds. *Comercio, banca y sociedad en los reinos hispánicos (siglos XIV-XVIII)*. Madrid: Polifemo, 2012.

Almeida Cabrejas, Belén. "Citas procedentes de algunos novelistas del XVII en el *Diccionario de Autoridades*." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 1195-1203.

Alonso Romero, María Paz y Carlos Garriga Acosta. *El régimen jurídico de la abogacía en Castilla. Siglos XIII-XVIII*. Madrid: Dykinson; Universidad Carlos III de Madrid, 2013.

Alonso Seco, José María. *Juan de Robles: un reformador social en época de crisis*. Valencia: Tirant lo Blanche, 2012.

Alvar Ezquerra, Alfredo. *La emperatriz: Isabel y Carlos V, amor y gobierno en la corte española del Renacimiento (1503-1539)*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2012.

---. *La España de los Austrias: la actividad política*. Tres Cantos, Madrid: Istmo, 2011.

Álvarez de Toledo, Cayetana. *Juan de Palafox: obispo y virrey*. Madrid: CEEH-Marcial Pons Historia, 2011.

Álvarez Santaló, León Carlos. *Así en la letra como en el cielo: libro e imaginario religioso en la España Moderna*. Madrid: Abada, 2012.

Amadori, Arrigo. *Negociando la obediencia. Gestión y reforma de los virreinatos americanos en tiempos del conde-duque de Olivares (1621-1643)*. Madrid; Sevilla: CSIC; Diputación Provincial de Sevilla, 2013.

Amasuno, Marcelino V. "*Foemina res fragilis, res lubrica, res puerilis*: De nuevo ante "Mira a Bernardo." *eHumanista* 17 (2011) 1-77.

Amelang, James S. *Historias paralelas: judeoconversos y moriscos en la España Moderna*. Barcelona: Akal, 2012.

Amigo Vázquez, Lourdes. *Epifanía del poder regio. La Real Chancillería en el Valladolid festivo (siglos XVII y XVIII)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013.

Añón, Valeria. "«En el lugar de las tunas empedernidas»: Tenochtitlan en las crónicas mestizas." *Anales de Literatura Hispánica* 41 (2012) 81-96.

Aoiz, Floren. *Más allá de 1512. Memoria, política y hegemonía*. Tafalla: Txalaparta, 2012.

Aranda Pérez, Francisco José. "De invenciones, controversias y polémicas historiográficas y políticas en la Monarquía Hispánica en tiempos de Quevedo (y aún un siglo después)." *La Perinola* 18 (2014) 15-61.

Ardila, J.A.G. "La novela áurea ante el siglo de las Luces." *Edad de Oro* 31 (2012) 31-52.

Arellano, Ignacio. *Viajes y viajeros en el Siglo de Oro*. Cariova: Editura SITECH, 2011.

---, y Savyasaci Misra, eds. *Speni svarnayugina kala ke sahitya ka itihasa*. Nai Dilli: Svaraja Prakasana, 2011.

---, y Antonio Feros, eds. *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2013.

Aronson-Friedman, Amy y Gregory B. Kaplan, eds. *Marginal Voices: Studies in Converso Literature of Medieval and Golden Age Spain*. Leiden: Brill, 2012.

Astorgano Abajo, Antonio. "La presencia de humanistas hispano-portugueses en las bibliotecas de Roma, según Hervás y Panduro." *Revista de Estudios Extremeños* 68.2 (2012) 817-66.

Aullón de Haro, Pedro, ed. *Barroco*. 2 vols. Madrid: Verbum, 2013.

Bakers Bates, Piers. "The 'Cloister life' of the Emperor Charles V: art and ideology at Yuste." *Hispanic Research Journal* 14 (2013) 427-45.

Balboa Navarro, Imilcy. *De los dominios del rey al imperio de la propiedad privada. Estructura y tenencia de la tierra en Cuba (siglos XVI-XIX)*. Madrid: CSIC, 2013.

Ballester Rodríguez, Mateo. "Escandinavia en la España de los Austrias: de terra incognita a parte integrante de la sociedad europea." *eHumanista* 26 (2014) 627-51.

Baquero Escudero, Ana Luisa. "Menéndez Pelayo y la novela española precervantina." *Ínsula* 790 (2012) 33-36.

Baraibar, Álvaro, *et al.*, eds. *Hombres de a pie y de a caballo: conquistadores, cronistas, misioneros en la América colonial de los siglos XVI y XVII*. NY: IDEA, 2013.

Baranda Leturio, Consolación. "Formas de discurso científico en el Renacimiento: tratados y diálogos." *Studia Aurea* 5 (2011) 1-21.

Baranda Leturo, Nieves y María Carmen Marín Pina, eds. *Letras en la celda: Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2014.

Barbero, Alessandro. *Lepanto. La batalla de los tres imperios*. Barcelona: Ediciones de Pasado y Presente, 2011.

Barnard, Mary E. y Frederick A. de Armas. *Objects of Culture in the Literature of Imperial Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2013.

Barrientos García, José. *Repertorio de moral económica (1536-1670). La Escuela de Salamanca y su proyección*. Pamplona: EUNSA, 2011.

Barriga Tello de Hopkins, Martha Irene. *Vicente de Valverde, según las crónicas del siglo XVI en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011.

Barrio Moya, José Luis. "La librería del clérigo riojano Don Pedro de Lacarra, sacerdote lugarteniente de la madrileña iglesia de San Luis

(1686)." *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 38 (2103) 111-80.

Bau, Andrea María y Gabriela Fernanda Canavese. "La interpretación de los sueños del paciente en la dietética bajomedieval y de la temprana edad moderna europea." *eHumanista* 27 (2014) 315-28.

Bazán Díaz, Iñaki. "El tratado de Fray Martín de Castañega como remedio contra la superstición y la brujería en la diócesis de Calahorra y La Calzada: ¿un discurso al margen del contexto histórico (1441-1529)?" *eHumanista* 26 (2014) 18-53.

Beck, Emily."Historiographical Approaces to Iberian Multiculturalism and Castilian Imperialism during the Siglo de Oro." *eHumanista* 24 (2013) 479-90.

Bejarano Pellicer, Clara. "Las mujeres y la práctica musical en el Siglo de Oro: ficción y realidad en Sevilla." *Janus* 3 (2014) 185-219.

Belenguer Cebrià, Ernest. *Historia de la España moderna desde los Reyes Católicos hasta Felipe II*. Madrid: Gredos, 2011.

---. *Fernando el Católico y la ciudad de Valencia*. Valencia: Universidad de Valencia, 2012.

Bellomi, Paola. "Il ciclo italiano di *Amadís de Gaula*. Catálogo descrittivo della collezione della Biblioteca Civica di Verona." En *L'età di Carlo V: La Spagna e l'Europa. Sesto quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura Università di Verona*. Ed. Silvia Monti. Verona: Edizioni Fiorini, 2011. 146-84.

Bellveser, Ricardo y Danièlle Régnier-Bohler, eds. *Dones i literatura: entre l'Edat Mitjana i el Renaixement*. Valencia: Institució Alfons del Magnànim, 2012.

Benassar, Bartolomé. *Velázquez. Vida*. Madrid: Cátedra, 2012.

Benavent Benavent, Júlia y M. José Bertomeu Masiá. *El secuestro que ordenó Carlos V*. Valencia: Universidad de Valencia, 2012.

Bermejo Cabrero, José Luis. *Economía y hacienda a través de la literatura española: de Berceo a Cervantes*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2011.

Bernabéu Albert, Salvador y Carlos Martínez Shaw, eds. *Un océano de seda y plata: el universo económico del Galeón de Manila*. Madrid: CSIC, 2013.

---, et al., eds. *La indianización. Cautivos, renegados, 'hommes libres' y missioneros en los confines americanos, s. XVI-XIX*. Madrid: Doce Calles, 2013.

Berruezo Sánchez, Diana. "El retrato de la sociedad romana en *La lozana andaluza* y en el *Guzmán de Alfarache*." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.232-42.

Beuchot Puente, Mauricio. *Filosofía y lenguaje en la Nueva España*. México, D.F.: UNAM, 2011.

Beusterien, John. *Canines in Cervantes and Velázquez: An Animal Studies Reading of Early Modern Spain*. Farnham, England: Ashgate, 2013.

---. y J. Baird Callicott. "Humor and Politics Through the Animal in Cervantes and Leopold." *Comparative Literature Studies* 50.1 (2013) 43-63.

Binotti, Lucia. *Cultural Capital, Language and National Identity in Imperial Spain*. Woodbridge, Suffolk, UK: Tamesis, 2012.

Blas Benito, Javier, *et al.*, eds. *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*. Madrid: BNE; CEEH, 2011.

Blecua, Alberto. *Estudios de crítica textual*. Madrid: Gredos, 2012.

---. "Menéndez Pelayo y el humanismo." *Ínsula* 790 (2012) 17-20.

Bognolo, Anna. "Il romanzo cavalleresco spagnolo in Italia e la collezione di *Amadís* della Biblioteca Civica di Verona." En *L'età di Carlo V: La Spagna e l'Europa. Sesto quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura Università di Verona*. Ed. Silvia Monti. Verona: Edizioni Fiorini, 2011. 125-45.

---. "El libro español en Venecia en el siglo XVI." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.243-58.

Bonilla Cereza, Rafael. *Del sacro imperio al hechizado: libros de los siglos XVI y XVII en Real Círculo de la Amistad*. Córdoba: El Olivo Azul, 2011.

Bonnet Vélez, Diana, *et al.*, eds. *Entre el poder, el cambio y el orden social en la Nueva Granada colonial. Estudios de caso*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2013.

Boot, Peter. "Some Digital Editions and Some Remaining Challenges." *Janus* 1 (2012) 39-54.

Borobio García, Dionisio. *Antropología, símbolos y sacramentos en los salmanticenses (siglo XVII)*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2011.

Borsari, Elisa. *Catálogo de traducciones anónimas al castellano de los siglos XIV al XVI, en bibliotecas de España, Italia y Portugal*. Madrid: BNE, 2011.

Böttcher, Nikolaus *et al.*, coords. *Redes y negocios globales en el mundo ibérico, siglos XVI-XVIII*. Frankfurst am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2011.

Boyle, Margaret E. *Unruly Women: Performance, Penitence and Punishment in Early Modern Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2014.

Brandenberger, Tobias y Henriette Partsch, eds. *Deseos, juegos, camuflaje: los estudios de género y queer y las literaturas hispánicas: de la Edad Media a la Ilustración*. Frankfurt am Main: Lang, 2011.

Braun, Herald E. "Juan de Mariana, la antropología política del agustinismo católico y la razón de Estado." *Criticón* 118 (2013) 99-112.

Bravo-García, Eva y María Teresa Cáceres Lorenzo. *La incorporación del indigenismo léxico en los contextos comunicativos canario y americano (1492-1550)*. Berlín: Lang, 2011.

---. *Claves para comprender las Crónicas de Indias*. Madrid: McGraw-Hill, 2012.

Brendecke, Arndt. *Imperio e información. Funciones del saber en el dominio colonial español*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2012.

Brines Solanes, J. y José María López Piñero. *El garrotillo hispano (siglos XVI-XVII). Descripción de la angina sofocante*. Valencia: Albatros, 2011.

Brioso Santos, Héctor y Máximo Brioso Sánchez. "Sobre los límites entre capítulos en al *Amadís de Gaula* y en las *Sergas de Esplandián*." *Lemir* 17 (2013) 75-97.

Bunes Ibarra, Miguel Ángel y Beatria Alonso Acero, eds. *Orán: historia de la Corte Chica*. Madrid: Polifemo, 2011.

Butinyá Jiménez, Júlia. "'Què veets en la difinició de la ànima racional que no pogués dit de les ànimes deis bruts?': Tècniques humanístiques de 'Lo somni'." *eHumanista* 18 (2011) 267-86.

---. "Quant és a present, d'açò no cur molt." Tècniques humanístiques de *Lo somni* (II)." *eHumanista* 21 (2012) 369-89.

Butinyá Jiménez, Júlia y Antonio Cortijo Ocaña, eds. *L'Humanisme a la Corona d'Aragø (en el context hispànic i europeu)*. Potomac: Scripta Humanistica Publishing International, 2011.

Byrne, Susan. "Cuestionamiento del hermetismo ficiniano en dos manuscritos del siglo XV: El Escorial y El Burgo de Osma." *Bulletin of Spanish Studies* 89 (2012) 173-92.

Cabezas García, Antonio. *El siglo ibérico de Japón: La presencia hispano-portuguesa en Japón (1543-1643)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012.

Cabo Aseguinolaza, Fernando y Anna Bognolo. "L'Italia o l'invenzione della letteratura spagnola. *Frenching Amadís*. Stampa e orizzonte europeo. Ancora traduzioni. I viaggi di ˆDiana. *Picari pellegrini." Historias Fingidas* 1 (2013) 177-99.

Cáceres Lorenzo, María Teresa. "Pugna entre lenguas romances e indigenismo en el español atlántico (1496-1600)." *Bulletin of Hispanic Studies* 89 (2012) 795-812.

Cacheda Barreiro, Rosa Margarita. "Los grabados de los libros españoles conservados en la colección Barberini de la Biblioteca Apostólica Vaticana." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.259-67.

Callado Estela, Emilio, coord. *Lux Totius Hispaniae. El patriarca Ribera cuatrocientos años después (II)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2011.

Campagna, Norbert. *Staatsverständnisse im spanischen 'siglo de oro'*. Nomos Verlagsgesellschaft, 2013. [libro electrónico]

Cantizano Pérez, Félix. "Eros prohibido: transgresiones femeninas en la literatura española anterior al siglo XVIII." *Analecta Malacitana* 32 (2012) 197-232.

Capra, Daniela. "Edición y traducción de libros españoles en la Venecia del Siglo XVI." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.268-78.

Carnicer, Carlos J. *El asedio de Haarlem 1572;73. Guerra de los Ochenta Años*. Madrid: Almena Ediciones, 2012.

Carranza, Claudia. "Roberto el Diablo y el hijo protervo. Elementos medievales en una relación de sucesos del siglo XVII." *eHumanista* 22 (2012) 407-28.

Carrasco Manchado, Ana Isabel. *De la convivencia a la exclusión: imágenes legislativas de mudéjares y moriscos, Siglos XIII-XVII*. Madrid: Sílex Ediciones, 2012.

Carriazo Ruiz, José Ramón y Marta Gómez Martínez. "El vino en la vida cotidiana altorriojana de los siglos XVI-XVII a través de los inventarios postmortem conservados en el archivo del Monasterio de Yuso." En *Vino y alimentación:estudios humanísticos y científicos*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2012. 109-27.

Carrión, María M. "Primero Huerto: Iconography, Anamorphism and the Idea of the Garden in Sixteenth-Century Spanish Mysticism." *La corónica* 41 (2012) 61-92.

Cartaya Baños, Juan. *Para ejercitar la maestría de los caballos: la nobleza sevillana y la fundación de la Real Maestranza de Caballería en 1670*. Sevilla: Diputación, 2012.

Casardo Velarde, Manuel, Ruth Fine y Carlos Mata Induráin, eds. *Jerusalén y Toledo: historia de dos ciudades*. Madrid: Iberoamericana, 2012.

Cascardi, Anthony J. y Leah Middlebrook, eds. *Poiesis and Modernity in the Old and New Worlds*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 2012.

Castell Granados, Pau. "'Wine vat witches suffocate childres': The Mythical Components of the Iberian Witch." *eHumanista* 26 (2014) 170-95.

Castelli, Patrizia. *La estética del Renacimiento*. Boabdilla del Monte, Madrid: Machado Libros, 2011.

Castelnau-l'Estoile, Charlotte de, *et al.*, eds. *Missions d'évangélisation et circulation des savoirs (XVIe-XVIIIe siècle)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2011.

Castilla Soto, Josefina. *Historia moderna de España (1469-1665)*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Arece, 2011.

Castillo Martínez, Cristina. "El árbol protector y su representación en la literatura medieval y áurea." *eHumanista* 21 (2012) 32-55.

Cavallero, Constanza. *Los demonios interiores de España. El obispo Lope de Barrientos en los albores de la demonología moderna, Castilla, siglo XV*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.

Cavillac, Michel. "San Agustín en el gran debate sobre los pobres: 1545-1599 (Domingo de Soto y Juan de Robles hasta Pérez de Herrera y Mateo Alemán." *Criticón* 118 (2013) 45-56.

Cayuela, Anne y Roger Chartier. *Edición y literatura en España, siglos XVI y XVII*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.

Centenero de Arce, Domingo. *De repúblicas urbanas a ciudades nobles: un análisis de la evolución y desarrollo del republicanismo castellano (1550-1621)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

Cepeda Fandiño, Antonio. *Santiago de Compostela no século XVI. Libro de Ordenanzas de la ciudad (1546-1583)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2013.

Cerrón Puga, María Luisa. "Los libros del Duque: textos españoles en el Fondo Urbinate de la Alessandrina." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.290-300.

Cevallos González, Santiago Andrés. *El Barroco, marca de agua en la narrativa hispanoamericana*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2012.

Chaparro, Sandra. *Providentia. El discurso político providencialista español de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2012.

Chartier, Roger y Carmen Espejo. *La aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco*. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Histoira, 2012.

Checa Cremades, Fernando. *De El Bosco a Tiziano. Arte y maravilla en El Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional-Fundación Banco Santander, 2013.

---. *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2013.

Chicangana-Bayona, Yobej Aucardo. *Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo. De lo maravilloso medieval a lo exótico colonial, siglos XVI-XVII*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2013.

Chiva Beltrán, Juan. *El triunfo del virrey: glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2012.

Chubb, Taryn E.L. "De vita spirituali: San Vicente Ferrer, Cardinal Cisneros, and Fifteenth-Century Devotional Practices in Castilla." *La corónica* 41 (2012) 93-108.

Ciordia, Martín J. y Leonardo Funes, eds. *El amor y la literatura en la Europa bajomedieval y renacentista*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2012.

Clarke, Nicola. "'They are the most treacherous of people': religious difference in Arabic accounts of three early medieval Berber revolts." *eHumanista* 24 (2013) 510-25.

Clouse, Michele L. *Medicine, Government and Public Health in Phillip II's Spain. Shared Interests, Competing Authorities*. Farnham: Ashgate, 2011.

Cobo Betancourt, Juan Fernando. *Mestizos heraldos de Dios. La ordenación de sacerdotes descendientes de españoles e indígenas en el Nuevo Reino de Granada y la racialización de la diferencia, 1573-1590*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012.

Coduras Bruna, María. "La presencia de las sagradas escrituras, la devoción pasionaria y los ritos de pasaje en la muerte de Amadís en el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (1526)." *Tirant* 14 (2011) 111-28.

---. *La antroponomia en los libros de caballerías españoles: el ciclo amadisiano*. Dir. María del Carmen Marín Pina. Zaragoza: Universidad de Zaragoza: Filología Española, 2013.

---. *DINAM. Diccionario de nombres del ciclo amadiaiano*. http://dinam.unizar.es (2013).

---. "Amadís de Gaula, un rey que bien muere: El lamento por la muerte del monarca en el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (1526)." *Historias fingidas* 1 (2013) 111-31.

---. "La presencia del gigante en el ciclo amadisiano: un paradigma antroponímico caballeresco." *Lectura y Signo* 9 (2014) 105-20.

Coello de la Rosa, Alexandre y Teodoro Hampe Martínez, eds. *Escritura, imaginación política y la Compañía de Jesús en América Latina (siglos XVI-XVIII)*. Barcelona, Edicions Bellaterra, 2011.

Cohen, Shai. "Entre sátira y política, la figura del arbitrista en el siglo XVII." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 1223-32.

Collantes de Terán Sánchez de la Hera, María José. *El delito de estupro en el derecho castellano de la baja edad moderna.* Madrid: Dykinson, 2012.

---. "El 'alboroto', a título de comunidad, de 1520 en Sevilla." *Boletín de la Real Academia de Sevilla de Buenas Letras: Minervae Baeticae* 40 (2012) 385-452.

Coll-Tellechea, Reyes. "Historia literaria, Humanismo y Sociedad. Juan López de Velasco: perfil de un censor político." En *Rumbos del*

hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.24-31.

Compte, Deborah. "Zoraida and Zelina: Cultural cross-dressing in Cervantes and Zayas." *Hispanic Journal* 32.2 (2011) 27-39.

---. "Damning Female Portraits: The *Avisos* of Jerónimo de Barrionuevo (1654-58)." *Hispania* 95.2 (2012) 201-10.

Contreras Seitz, Manuel. "Textos chilenos del periodo colonial: ediciones, proyectos y perspectivas." *Boletín de Filología* 48.1 (2013) 53-80.

Coolidge, Grace E. *Guardianship, Gender and the Nobility in Early Modern Spain*. Surrey: Ashgate, 2011.

---, ed. *The Formation of the Child in Early Modern Spain*. Surrey: Ashgate, 2014.

Cordingly, David. *Spanish Gold: Captain Woodes Rogers and the Pirates of the Caribbean*. London: Bloomsbury, 2011.

Coronel, Marco A. "El Sermón de la Montaña y el *Lazarillo de Tormes*: un episodio erasmista." *eHumanista* 18 (2011) 336-65.

Corso de Estrada, Laura E. y Idoya Zorroza, eds. *Justicia y liberalidad: antecedentes medievales y proyección en el Siglo de Oro*. Barañáin, Navarra: EUNSA, 2012.

Cortes del Reinado de Fernando 11/4. Cortes Generales de Monzón 1510. Zaragoza: Gobierno de Aragón; IberCaja, 2011.

Cortés Rojas, Ignacia. *Bartolomé de las Casas y el Parecer de Yucay: el manifiesto anónimo de los encomenderos frente a la política humanista de la Corona española del siglo XVI*. Lima: Universidad Ricardo Palma-Editorial Universitaria, 2011.

Cortijo Ocaña, Antonio. "La Orden de Venus en el *Comentario* de Hernán Núñez. Dignidad humana y conducta amorosa." *Dicenda* 29 (2011) 103-19.

Courcelles, Dominique de. "Humanismo y lengua latina en la España del Renacimiento: la *dignitas* del autor en lengua latina." En *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social.* Eds. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011. 51-64.

Cro, Melina A., Anne Culbertson Beck y Amancio Labandeira Fernández. *Armas y letras: la conquista de Italia (1405-1625)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2012.

Cro, Stelio. "Textos fundacionales de América IV: letrados y caballeros." *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 38 (2013) 205-442.

Crossley, John Newsome. *Hernando de los Ríos Coronel and the Spanish Phillipines in the Golden Age*. London: Routledge, 2011.

Cruselles, José María, coord. *En el primer siglo de la Inquisición española. Fuentes documentales, procedimientos de análisis, experiencias de investigación*. Valencia: Universitat de Valencia, 2013.

Cruz, Anne J., y Rosilie Hernández, eds. *Women's Literacy in Early Modern Spain and the New World*. London: Ashgate, 2011.

---, y María Galli Stampino, eds. *Early Modern Hapsburg Women: Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*. Surrey: Ashgate, 2013.

Cruz, Enrique N. *El calendario inca. Poder y orden estatal en el mundo andino*. Jujuy, Argentina: Purmamarka, 2012.

Cruz Cruz, Juan, ed. *Razón práctica y derecho: cuestiones filosófico-jurídicas en el Siglo de Oro español*. Barañáin, Navarra: EUNSA, 2011.

Cruz López, Beatriz. *Pueblos en movimiento. Conflicto y poder en el valle de Tlacolula, Oaxaca, durante la época colonial*. Michoacán: El Colegio de Michoacán; Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Algau de Teixidor, 2012.

Cuenca Muñoz, Paloma y Jesús Gómez. "La atribución cervantina de un diálogo anónimo renacentista." *eHumanista* 1 (2012) 81-102.

Dadson, Trevor J. y Helen H. Reed. *Epistolario e historia documental de Ana de Mendoza y de la Cerda, princesa de Éboli*. Madrid: Iberoamericana, 2013.

Damiani, Bruno. *Narrativas humanísticas. Estudios sobre la prosa del Siglo de Oro*. Roma: Nuova Cultura, 2011.

Darnis, Pierre y Fabrice Quero. "Perspectivas de lo diáfano: Juan Luis Vives, Mateo Alemán y la escritura en la Edad Moderna." *Voz y Letra* 22.2 (2011) 115-48.

Dartai, Nathalie, *et al.*, eds. *De la caduca edad cansada: discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011.

De Franceschi, Sylvio Hermann. "Agustinismo y molinismo. Del uso que los 'Salmanticenses' (1631) hicieron de las enseñanzas de San Agustín contra las tesis de Luis de Molina." *Criticón* 118 (2013) 81-97.

De la Fuente, Ricardo, *et al.*., eds. *Del Barroco al Neobarroco: realidades y transferencias culturales*. Valladolid: Universitas Castellae, 2011.

Delgado, Mariano. "La teología y el nacimiento del autor autónomo en el Siglo de Oro. Algunas reflexiones sobre 'la corriente del uso'." En *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Eds. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011. 65-78.

Delicado Puerto, Gemma. *Santas y meretrices: herederas de la Magdalena en la literatura de los Siglos de Oro y la escena inglesa*. Kassel: Reichenberger, 2011.

Del Río, Alberto. "El paso del príncipe Felipe por Trento en 1549 (con la noticia de un impreso italiano sobre el *Felicísimo viaje*." En *El prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-*

XVIII). Ed. Valentina Nider. Trento: Università degli studi di Trento, 2012. 187-206.

Diccionario filológico de literatura española, Siglo XVII. Barcelona: Edhasa, 2012. [libro electrónico]

Díaz Blanco, José Manuel. *Así trocaste tu gloria: guerra y comercio colonial en la España del siglo XVII*. Valladolid; Madrid: Instituto Universitario de Historia Simancas; Marcial Pons Historia, 2012.

Díez Borque, José María y Álvaro Bustos Táuler, eds. *Literatura, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de Oro, 1600-1700*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2012.

---. y Andrés Amorés, eds. *Antología comentada de la literatura española: historia y textos, siglo XVII*. Madrid: Castalia, 2011.

Díaz de Bustamente, José Manuel. "El ámbito moral del mecenazgo: algunos ejemplos, entre Antigüedad y Renacimiento." *Cuadernos del Centro de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de La Laguna* 20 (2012) 23-36.

Díaz Esteban, Fernando. *Los moriscos: una mirada de cuatro siglos después de su expulsión*, Madrid: Actas, 2012.

Díaz Gavier, Mario. *Mühlberg 1547: el apogeo de Carlos V*. Madrid: Almena Ediciones, 2011.

Díez Sanz, Enrique. *Historia de los despoblados de la Castilla oriental. (La tierra de Soria, siglos XII a XIX)*. Soria: Diputación Provincial de Soria, 2012.

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

Domínguez, Juan Francisco, ed. *Diccionario biográfica y bibliográfico del humanismo español (siglos XV-XVII)*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2012.

Domínguez Guzmán, Aurora. *De libros, lecturas y fiestas en la Sevilla áurea*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.

Donoso Rodríguez, Miguel, Mariela Insúa y Carlos Mata Induráin, eds. *El cautiverio en la literatura del Nuevo Mundo*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2011.

Drelichman, Mauricio y Hans-Joachim Voth, eds. *Risk Sharing with the Monarch: Contingent Debt and Excusable Defaults in the Age of Phillip II, 1556-1598*. London: Centre for Economic Policy Research, 2011.

Dubet, Anne y José Javier Ruiz Ibáñez, eds. *Las monarquías española y francesa (siglos XVI-XVIII) ¿Dos modelos políticos?* Madrid: Casa de Velázquez, 2011.

Ealy, Nicholas. "Calisto's Narcissistic Visions: A Reexamination of Melibea's 'Ojos Verdes' in *Celestina*." *eHumanista* 21 (2012) 390-409.

Edwards, John. "The Spanish Inquisition Refashioned: The Experience of Mary I's England and the Valladolid Tribunal, 1559." *Hispanic Research Journal* 13 (2012) 41-54.

Egido, Aurora. "La dignidad humanística de la escritura." *Bulletin Hispanique* 114.1 (2012) 9-39.

Ellis, Robert Richmond. *They Need Nothing: Hispanic-Asian Encounters of the Colonial Period*. Toronto: University of Toronto Press, 2012.

Erlicher, Hanno. *Einführung in die spanische Literatur unk Kultur des Siglo de Oro*. Berlín: Erich Schmidt, 2012.

Escartí, Vicent Josep. "Sobre la vida y las ideas de un cortesano renacentista: Luis Milán (1507?-1559)." *eHumanista* 18 (2011) 248-66.

Espino López, Antonio. *La conquista de América. Una revisión crítica*. Madrid: RBA, 2013.

---. "Una biblioteca del Barroco: las lecturas del sargento mayor don Juan Garcés, alcaide de San Felipe de Mahón." *Atalanta* 1.1 (2013) 67-102.

Esteba Ramos, Diana. *Grammaire, lexicographie et littérature espagnole: catalogue du fonds ancien de la bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, XVIe-XVIIe siècle*. Strasbourg Cedex: Université de Strasbourg, 2012.

Esteban Ribas, Alberto. *Batalla de la Montaña Blanca, 1620: Guerra de los Treinta Años*. Madrid: Almena, 2012.

Ettinghausen, Henry. "Pellicer y la prensa de su tiempo." *Janus* 1 (2012) 55-88.

Ezcurra Rivero, Álvaro. *Dioses, bailes y cantos. Indigenismos rituales andinos en su historia.* Tübingen: Narr, 2013.

Faccon, Manuela. "Il testimone mutilo della traduzione castigliana della *Confessio Amantis*." *eHumanista* 18 (2011) 366-84.

Fernández Bolio, Eduardo. "Conciencia y valor en Martín de Azpilcueta: ¿un agustinismo práctico en la España del siglo XVI? *Criticón* 118 (2013) 57-69.

Fernández Gracia, Ricardo. *Juan de Palafox y Navarra "et alia studia."* Pamplona: Servicio de Publicaciones y Proyección de Navarra, 2011.

Fernández López, Jorge. "La preceptiva retórica en el *Evangelicus concionator* de Francisco García del Valle (1622)." *Berceo* 163 (2012) 11-40.

Fernández Marcos, Natalio. *Filología bíblica y humanismo.* Madrid: CSIC, 2012.

Fernández Rodríguez, Natalia y María Fernández Ferreiro, eds. *Literatura medieval y renacentista en España: lineas y pautas.* Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012.

Fernández Travieso, Carlota. *Libros de emblemas, enciclopedias y repertorios de figuración alegóricas en Biblioteca da provincia da Coruña: un catálogo.* A Coruña: SIELAE, 2013.

---., y Nieves Pena Sueiro, eds. "La edición de relaciones de sucesos en español durante la Edad Moderna: Lugares de edición e imresores." En *La evolución de las Relaciones de Sucesos impresas y otros géneros editoriales afines en la Edad Moderna*. Eds. Pedro Cátedra y María Eugenia Tena Díaz. Salamanca: SEMYR, 2013. 125-45.

Fernández Valdivieso, José Luis y Rafael María Girón Pascual. *Los Balboa: poder, familia, y patrimonio en Huéscar (SS. XVI y XVII): estudio, organización y descripción del archivo familiar*. Huéscar, Granada: Asociación Cultural Raigadas, 2012.

Fernández Valladares, Mercedes. "Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de *Babuines* y estampas celestinescas)." *eHumanista* 21 (2012) 87-131.

---. "Una supuesta edición (post)incunable desenmascarada: análisis tipográfico y motivaciones procesales de la impresión de los Privilegios colombinos capitulados en Santa Fe." *Janus* 3 (2014) 1-26.

Ferrando, Antoni. "L'orientació diatòpica de les *Regles d'esquivar vocables o mots grossers o pagesívols.*" *eHumanista* 18 (2011) 316-35.

Ferrando Keun, Ricardo. *Y así nació La Frontera... Conquista, guerra, ocupación, pacificación, 1550-1900*. Temuco, Chile: Universidad Católica De Temuco, 2012.

Ferrer Gimeno, María Rosario. "De entre los libros prohibidos: *Gamaliel*." *eHumanista* 17 (2011) 271-85.

Fitzroy, Charles. *La Florencia del Renacimiento por cinco florines al día*. Trad. David Govantes. Madrid: Akal, 2014.

Flores, Enrique. "Etnobarroco: rituales de alucinación." *eHumanista* 26 (2014) 54-70.

Floristán Imízcoz, Alfredo. *1512, conquista e incorporación de Navarra: historiografía, derecho y otros procesos de integración en la Europa renacentista*. Barcelona: Ariel, 2012.

---. *El reino de Navarra y la conformación política de España (1512-1841)*. Madrid: Akal, 2014.

Forte Monge, Juan Manuel. "San Agustín, vencedor de herejes en el siglo XVI español." *Criticón* 118 (2013) 71-80.

Fosalba, Eugenia y María José Vega. *Textos castigados: la censura literaria en el Siglo de Oro*. Bern: Peter Lang, 2013. [libro electrónico]

Fuchs, Barbara. *Una nación exótica: maurofilia y construcción de España en la temprana Edad Moderna*. Madrid: Polifemo, 2011.

Fuente, Ricardo de la, Jesús Pérez Magallón y José Ramón Jouve Martín, eds. *Del barroco al neobarroco: realidades y transferencias culturales*. Valladolid: Universitas Castellae, 2011.

Fuente Charfolé, José Luis de la. *El maestro de capilla Juan de Castro y Mallagaray (1570-1632), discípulo de Felipe Rogier: aportaciones al conocimiento de su vida y obra musical*. Cuenca; Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha; Sociedad Española de Musicología, 2012.

Fuertes Herreros, José Luis. *El discurso de los saberes en la Europa del Renacimiento y del Barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012.

Gacto Fernández, Enrique. *Estudios jurídicos sobre la Inquisición española*. Madrid: Dykinson, 2012.

Galasso, Guiseppe. *Carlos V y la España imperial: estudios y ensayos*. Madrid: CEEH, 2011.

---. *et al.*, dirs. *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CEEH, 2013.

Gállego, Julián. *La realidad trascendida y otros estudios sobre Velázquez*. Madrid: CEEH, 2011.

Galván, Luis. "El motivo de la muerte en los libros de caballerías: articulación narrativa y sentido histórico." *Bulletin Hispanique* 114.2 (2012) 519-40.

Gálvez, Lucía. *De la tierra sin mal al paraíso. Guaraníes y jesuitas*. Buenos Aires: Aguilar, 2013.

Gamechogoicoechea Llopis, Ane. *El mito de Orfeo en la literara barroca española.* Valladolid: Universidad de Valladolid, 2011.

Gámez Pérez, Leticia. *Don Juan de Palafox y Mendoza: el sentido humanista del "Memorial de las virtudes del indio."* Madrid: Edición Personal, 2011.

Gandini, María Juliana *et al.*, eds. *Viajes reales y viajes imaginarios en la Europa Moderna temprana (siglos XV a XVIII).* Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2011.

García Aranda, María Ángeles. *El arte y el vocabulario de la lengua cakchiquel de Benito de Villacañas.* Toledo: Diputación Privincial de Toledo, 2011.

---. *Las gramáticas y los vocabularios de las lenguas indígenas. El cakchiquel (siglos XVI y XVII).* Lugo: Axac, 2013.

García Aranz, José Julio. "El Physiologus como fuente gráfico-textual de la emblemeatica animalística de la Edad Moderna." *Janus* 3 (2014) 73-114.

García Arenal, Mercedes y Felipe Pereda Espeso. "A propósito de los alumbrados: Confesionalidad y disidencia religiosa en el mundo ibérico." *La corónica* 41 (2012) 109-48.

García Ballarín, Isabel y Carmen Castán Saura. *La sombra del olvido. III. Tradición oral en el Solano (valle de Benasque)*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2011.

García de Castro Valdés, José. *Polanco: el humanismo de los jesuitas (Burgos 1571-Roma 1576)*. Bilbao; Mensajero: Universidad Pontificia de Comillas; Sal Terrae, 2012.

García Fernández, Ernesto, *et al*., eds. *Tesoreros, "arrendadores" y financieros en los Reinos Hispánicos: la Corona de Castilla y el Reino de Navarra (siglos XIV-XVII)*. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 2013.

García Fueyo, Beatriz. *Alonso Antonio de San Martín, obispo de Oviedo y Cuenca e hijo de Felipe IV*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2012.

García Hernán, David. *El gobierno señorial en Castilla: la presión y concesión nobiliaria en sus documentos (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011.

García Hernán, Enrique, ed. *The Battle of Kinsale. Study and Documents from the Spanish Archives*. Valencia; Madrid: Albatros; Ministerio de Defensa, 2013.

---, y María del Pilar Ryan. *Francisco de Borja y su tiempo: política, religión y cultura en la Edad Moderna*. Valencia; Roma: Albatros; Institutum historicum Societatis Iesu, 2011.

García Jurado, Francisco. "Aulo Gelio y la literatura española del siglo XVI: autor, texto, comentario y relectura moderna." *Revista de Literatura* 74.147 (2012) 31-64.

García López, Jorge, *et al. Historia de la literatura española: La conquista del clasicismo. 1500-1598*. Dir. José-Carlos Mainer. Madrid: Crítica, 2013.

García-Osuna y Rodríguez, José María Manuel. *Breve historia de Fernando el Católico*. Madrid: Nowtilus, 2013.

García-Reidy, Alejandro. "Estudios sobre la literatura de los Siglos de Oro." *Ínsula* 796 (2013) 17-19.

---. y Carlos M. Gutiérrez. "Prosa y cultura del Siglo de Oro: líneas de investigación (2008-2011)." *Etiópicas* 8 (2012) 1-171.

García Rubio, Francisco. "La función retórico-jurídica del demonio en el *Libro de la vida* de Teresa de Jesús." *eHumanista* 17 (2011) 185-204.

---. "El 'wikileak' del caso Lázaro de Tormes: Problemáticas jurídicas y jurisdiccionales." *eHumanista* 18 (2011) 228-47.

García Ruíz, María Aurora. "La metamorfosis de Corisanda en el ciclo amadisiano: De *Amadís de Gaula* al *Florisando* y otras obras literarias posteriores." En *Actas del XIV Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Murcia, 6 a 10 de septiembre de 2011)*. Eds. Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Vaquero Escudero. Murcia: Universidad de Murcia; AHLM, 2011. 447-57.

García Santo Tomás, Enrique. "Ruptured Narratives: Tracing Defeat in Diego Duque de Estrada's *Comentarios del desengañado de sí mismo* (1614-1645)." *eHumanista* 17 (2011) 78-98.

García Sempere, Marinela y Alexander S. Wilkinson. "Catalán and the book industry in the crown of Aragón: 1475-1601." *Bulletin of Spanish Studies* 89 (2012) 557-74.

Gargano, Antonio. *La literatura en tiempos de los Reyes Católicos*. Madrid: Gredos, 2012.

Garganté, María. *Festa, arquitectura i devoció a la Catalunya del Barroc*. Bellpuig, Leida; Barcelona: Ajuntament de Bellpuig; Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 2011.

Garrido Domínguez, Antonio. *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Frankfurt: Vervuert, 2011.

Garrote Bernal, Gaspar. "Practicantes del ingenio sexual (siglos XIII-XVII)." *Analecta Malacitana* 32 (2012) 235-75.

Garza, Mercedes. *El legado escrito de los mayas*. México, D.F.: FCE, 2012.

Gentilli, Luciana. "Entre el ser y el deber ser: el debate sobre la (re)-formación y la identidad modélica en los diferentes estados en la España del siglo XVII." En *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Eds. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011. 117-28.

Georgievska-Shine, Aneta y Larry Silver. *Rubens, Velázquez, and the King of Spain*. Surrey: Ashgate, 2014.

Gerli, Michael. "'Nuestro gozo en un poso': Pleberio and the Place without a *Telos*." *eHumanista* 18 (2011) 23-37.

Germain, Yves y Araceli Guillaume-Alonso, eds. *Les couleurs dans l'Espagne du siècle d'or: écriture et symbolique*. París: PUPS, 2012.

Gernert, Folke y Javier Gómez-Montero. *Del pensamiento al texto: textualización del saber en el Renacimiento*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2013.

Gil, Juan. *La India y el Lejano Oriente en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2011.

Gil Encabo, Fermín. "Maravillas no forjadas: la «prodigiosa cueva» (Lastanosa), las «piedras extravagantísimas» (Uztarroz) y el «florido peñón» (Gracián)." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 435-42.

Gil Fernández, Luis. *Nuevos estudios de humanismo y tradición clásica*. Madrid: Dykinson, 2011.

Gil-Osle, Juan. *Amistades imperfectas: de la tradición a la modernidad con Cervantes*. Madrid: Universidad de Navarra; Iberoamericana; Vervuert, 2013.

---. "Viajando a Australia: la disputa de un patrimonio histórico *on-line*." *eHumanista* 24 (2013) 526-37.

Giralt, Javier. *La lengua catalana en la documentació notarial del segle XVI d'Albelda (Osca)*. Albelda, Huesca: Ayuntamiento de Albelda, 2012.

Gómez, Jesús. "La amenidad del relato breve en los *Diálogos de apacible entretenimiento*." En *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Ed. José Valentín Núñez Rivera. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. 145-65.

Gómez-Bravo, Ana M. *Textual Agency: Writing Culture and Social Networks in Fifteenth-Century Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2013.

Gómez Fernández, Francisco José. *Madrid, una ciudad para un Imperio. Sucesos acontecidos y vida cotidiana del Madrid luminoso y siniestro de los siglos XVI y XVII*. Madrid: La Librería, 2011.

Gómez Moreno, Ángel. "A propósito de los *Deberes y funciones de generales, capitanes y gobernadores* de Rodrigo Sánchez de Arévalo." *eHumanista* 18 (2011) 392-400.

Gómez Redondo, Fernando. *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: El umbral del Renacimiento*. Madrid: Cátedra, 2012.

González, Aurelio. "Fórmulas, motivos y tópicos en la construcción del caballero romancístico." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 2.251-58.

González, Serafín y Alma Mejía *et al.*, eds. *Plumas, pinceles, acordes: estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*. México, DF: UNAM, 2011.

González Cruz, David y Jesús Varela Marcos, eds. *Descubridores de América: Colón, los marinos y los puertos*. Madrid: Sílez, 2012.

González Cuerva, Rubén. *Baltasar de Zúñiga, una encrucijada de la monarquía hispana (1561-1622)*. Madrid: Polifemo, 2012.

González Delgado, Ramiro. "Tradición clásica y doble autoría en la *Crónica de don Álvaro de Luna*." *Bulletin Hispanique* 114.2 (2012) 839-52.

González Fernández, Luis y Teresa Rodríguez, eds. *La transmission de savoirs licites et illicites dans le monde hispanique (XIIe-XVIIe siècles): hommage à André Gallego*. Toulouse: CNRS; Université Toulouse-Le Mirail, 2011.

González Polvillo, Antonio. *Decálogo y gestualidad social en la España de la Contrarreforma*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011.

González Romero, Félix. *Pasiones, amor y compasión en la construcción del sujeto moderno: los predecesores de Descartes: siglos XVI y XVII*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2012.

González Sánchez, Carlos Alberto, *et al.*, eds. *New World Literacy: Writing and Culture Across the Atlantic World, 1500-1700*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press; Rowman & Littlefield, 2011.

González-Sarasa Hernáez, Silvia. "Un retórico en el Siglo de Oro riojano: El Bachiller de la Pradilla. Recordatorio biográfico y estudio editorial de su producción." *Berceo* 163 (2012) 83-100.

Gorrochategui Santos, Luis. *Contra Armada: la mayor catástrofe naval de la historia de Inglaterra*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2011.

Grace, Carmen. "El púlpito del siglo XVI: una respuesta ascético-barroca contra injusticia social." *Crítica Hispánica* 34.1 (2012) 127-48.

Granada Martínez, Miguel Ángel. *Novas y cometas entre 1572 y 1618: revolución cosmológica y renovación política y religiosa*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012.

Grande Yañez, Miguel. *De Cervantes a Calderón: claves filosóficas del barroco español*. Madrid: Dykinson, 2012.

Grebe, Marc-André. *Akten, Archive, Absolutismus? Das Kronarchiv von Simancas im Herrschaftsgefüge der spanischen Habsburger (1540-1598)*. Frankfurt: Vervuert, 2012.

Green, Toby. "Policing the Empires: A Comparative Perspective on the Institutional Trajectory of the Inquisition in the Portuguese and Spanish Overseas Territories (Sixteenth and Seventeenth Centuries)." *Hispanic Research Journal* 13 (2012) 7-25.

Gregerson, Linda y Susan Juster, eds. *Empires of God: Religious Encounters in the Early Modern Atlantic*. Philadelphia, PA: U PA P, 2011.

Gregg, Karl C. *The Sanz* Sueltas. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2013.

Griffin, Clive. "*Cruz de Cristo*: A Strange Case of Printing in Sixteenth-Century Seville." *Bulletin of Spanish Studies* 89 (2012) 609-34.

Grilli, Giuseppe. "Quevedo y la polémica rebelión catalana: una reflexión sobre la racionalidad y el irracionalismo en la ciencia política." *La Perinola* 18 (2014) 77-102.

Guillén Berrendero, José Antonio. *La Edad de la Nobleza: identidad nobiliaria en Castilla y Portugal (1556-1621)*. Madrid: Polifemo, 2012.

Guirau Cabas, José Manuel y José Luis del Valle Merino, eds. *Catálogo de impresos de los siglos XVI al XVIII de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.* vols. 3. Siglo XVII. Madrid: Patrimonio Nacional, 2013.

Güntert, Georges y Itziar López Guil, eds. *De Garcilaso a Gracián: treinta estudios sobre la literatura del Siglo de Oro*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012.

Gutiérrez, Alberto, *et al.*, eds. *Destierro, incertidumbres y establecimientos. Trayectorias y recorrido de la Compañía de Jesús (1604-2000)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

Guzauskyté, Evelina. *Christopher Columbus's Naming in the 'Diarios' of the Four Voyages (1492-1504): A Discourse of Negotiation*. Toronto: University of Toronto Press, 2014.

Haag, Sabine, *et al.*, eds. *El penacho del México antiguo*. Altenstadt: ZKF Publishers, 2012.

Helmstutler Di Dio, Kelley y Rosario Coppel. *Sculpture Collections in Early Modern Spain*. Surrey: Ashgate, 2013.

Henningsen, Gustav. "La inquisición y las brujas." *eHumanista* 26 (2014) 133-52.

Hermat, Heloise. *Guerres de plumes: publicité et cultures politiques dans l'Espagne du XVIIe siècle*. Madrid: Casa de Velázquez, 2012.

Hernández Arias, Rocío. "Utopía literaria y utopía empírica. Tomás Moro y Bartolomé de las Casas. Similitudes y diferencias." *Hesperia* 15.1 (2012) 87-107.

Hernández Carvajal, María Eugenia. *Ni con pequeño trabajo ni con pequeño favor de Dios. Fray Pedro Aguado y fray Antonio de Medrano frente a la conquista del Nuevo Reino de Granada, 1550-1582*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2013.

Hernández Fernández, Ángel. "El cuento del tesoro de Rampsinito y el cadáver mutilado del ladrón." *eHumanista* 21 (2012) 410-20.

Hernández Franco, Juan. *Sangre limpia, sangre española: el debate sobre los estatutos de limpieza (siglos XV-XVII)*. Madrid: Cátedra, 2011.

Hernández Martin, María Teresa, coord. *El grabado en el fondo antiguo del INAP, siglos XVII-XVIII*. Madrid: Instituto Nacional de Administración Pública, 2013.

Hernández Torres, Ivette N. "Un soldado para la conquista y la guerra justa según Sepúlveda." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 461-68.

Herrera, Clara E. *Las místicas de la Nueva Granada: tres caso de búsqueda de la perfección y construcción de la santidad*. Barcelona: Cecal, 2013.

Herreros González, Carmen y María Carmen Santapau Pastor. "La formación del arzobispo granadino Pedro Guerrero en el siglo XVI: Teología y humanismo." *Berceo* 163 (2012) 101-28.

Hidalgo, Margarita. "El español de América en los archivos de la Inquisición: Nueva España 1527-1635." *Anuario de Lingüística Hispánica* 27 (2011) 71-93.

Hinrichs, William H. *The Invention of the Sequel: Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*. Woodbridge: Tamesis, 2011.

Hirayama, Atsuko. *Supein reikoku to Chuuka teikoku no kaikou: 16•17 seiki no Manira* [Encuentro entre el Imperio Español y el Imperio Chino: Manila en los siglos XVI y XVII]. Tokio: Hosei University Press, 2012.

Horswell, Michael J., compilador. *Baroque and neo-Baroque Literary Tradition [base de datos]*. Oxford, 2013.

Hosne, Ana Carolina. "Lo deseable y lo possible. La visión y la representación de China en la obra de José de Acosta." *Archivum Historicum Societatis Iesu* 162 (2012) 481-514.

Huidobro Salas, Concha. *Durero grabador: del Gótico al Renacimiento: obras de la Biblioteca Nacional de España*. Santa Cruz de Tenerife: Obra Social de CajaCanarias, 2012.

Hunter, Douglas. *The Race to the New World: Christopher Columbus, John Cabot, and a Lost History of Discovery*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2011.

Iglesias, Rafael. "Las alusiones directas a la simulación y a la disimulación en *Vida de Marco Bruto* y otras obras representativas de Francisco de Quevedo." *eHumanista* 27 (2014) 415-65.

Iglesias Castellano, Abel. "Partos extraordinarios: la representación de lo monstruoso en la España Moderna a través de las relaciones de sucesos." *eHumanista* 24 (2013) 433-65.

Infantes, Víctor. "*Ludo ergo sum*. La literatura gráfica del juego áureo." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma

Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 35-55.

---. *La primera salida de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha: La historia editorial*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2013.

Itier, César. *Viracocha o el océano. Naturaleza y funciones de una divinidad inca*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos; IFEA, 2013.

Jauralde Pou, Pablo y Delia Gavela, eds. *Diccionario filológico de literatura española. Volumen 1, Siglo XVI*. Barcelona: Castalia, 2012.

Jericó Bermejo, Ignacio. "Hacia el tratado moderno de Iglesia y la Escuela de Salamanca." *Estudios Agustinos* 47.2 (2012) 373-89.

---. "Hacia el tratado moderno de Iglesia y la Escuela de Salamanca, II: el añadido de Mancio (1565) y el epílogo general" *Estudios Agustinos* 48.1 (2013) 113-40.

Jiménez Belmonte, Javier. "Historiar el Oriente: Cleopatra en la historiografía española del XVI." *eHumanista* 17 (2011) 286-310.

Jiménez Calvente, Teresa. "Un tipo de lectura profesional: los humanistas y los textos." *eHumanista* 27 (2014) 329-49.

Johnson, Carina L. *Cultural Hierarchy in Sixteenth-Century Europe: The Ottomans and Mexicans*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Juderías, Julián y P. Miguel Pérez Errea. *España en tiempo de Carlos II el Hechizado*. Pamplona: Analecta, 2011.

Jung, Ursula. "La monja escritora: posibilidades y limitaciones." En *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Eds. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011. 187-200.

Kallendorf, Hilaire. *Sins of the Fathers: Moral economies in Early Modern Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2013.

Kamen, Henry. *El rey loco y otros misterios de la España imperial*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2012.

Kelsey, Harry. *Philip of Spain, King of England: The Forgotten Sovereign*. London: I.B. Tauris, 2011.

Khan, Aaron M. *On Wolves and Sheep: Exploring the Expression of Political Thought in Golden Age Spain*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2011.

Kleinpenning, Jan. M.G. *Paraguay, 1515-1870. Una geografía temática de su desarrollo*. Trad. Jorge Gómez Redondo. Asunción: Tiempo de Historia, 2011.

Knighton, Tess. "Preliminary thoughts on the dynamics of music printing in the Iberian peninsula during the Sixteenth Century." *Bulletin of Spanish Studies* 89 (2012) 521-56.

Lacueva Muñoz, Jaime J. "De Sevilla al Nuevo Mundo (1491-1521): la Real Hacienda y el negocio de los metales preciosos." *Boletín de la Real Academia de Sevilla de Buenas Letras: Minervae Baeticae* 40 (2012) 543-78.

Lahiff, Peter. "Printing, Patronage and Preferment: The Works of Andrés Laguna and the Dynamics of Humanist Publication in the Sixteenth Century." *Bulletin of Spanish Studies* 89 (2012) 597-608.

Lamana Ferrario, Gonzalo, ed. *Pensamiento colonial crítico. Textos y actos de Polo Ondegardo*. Cusco-Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas; IFEA, 2012.

Lara Alberola, Eva. "La bruja como ente ficcional en la tradición hispánica áurea: una nueva aproximación al controvertido fenómeno de la brujería a la luz de la literatura." *Estudios Humanísticos. Filología* 34 (2012) 147-67.

---. "La bruja como personaje de ficción en las letras áureas: un misterio aún por desvelar." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 1233-40.

---. y Antonio Cortijo Ocaña, eds. e intro. "Monographic Issue: Magia, hechicería y brujería en la historia, la cultura y la literatura hispánicas de la Edad Moderna." *eHumanista* 26 (2014) i-xvii.

Lara Garrido, José y Belén Molina Huete, eds. *La literatura del Siglo de Oro en el Siglo de la Ilustración: estudios sobre la recepción y el canon de la literatura española*. Madrid: Visor, 2012.

Latasa, Pilar, ed. *Discursos coloniales. Texto y poder en la América hispana*. Franfkfurt am Main: Vervuert, 2011.

Le Guellec, Maud. *El autor oculto en la literatura española: siglos XIV a XVIII*. Madrid: Casa de Velázquez, 2014.

León Fernández, Dino, *et al.*, eds. *Trabajos de historia: religión, cultura y política en el Perú, siglos XVII-XX*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011.

Lievens, Anne-Marie. *Napoli spagnola (XVI sec.): plurilinguismo e interazioni culturali*. Perugia: Morlacchi editore, 2013.

Lledó-Guillem, Vicente. "Revisiting Early Modern Spain: The *Manifiesto por una lengua común* of 2008 and its Ideological Precedents." *eHumanista* 17 (2011) 254-70.

Lleó Cañal, Vicente. *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Madrid: CEEH, 2012.

Llera, Luis de y María Cristina Assumma, eds. *La primera modernidad. El modernismo religioso y literario en España e Hispanoamérica*. Bogotá: Planeta, 2012.

Llorca Serrano, Magdalena y Joan Ignasi Soriano Asensio. "El tòpic caballeresc de la insularitat en l'*Amadís*, el *Tirant* i el *Quijote*." *Tirant* 16 (2013) 279-94.

Lobato, María Luisa y Oana Andreia Sâmbrian, eds. *Imagen y poder político en el Siglo de Oro*. Craiova, Rumanía: Editura SITECH, 2012.

Loeza, Alejandro. "Algunos rasgos intertextuales de la *República* de Platón en dos obras de Cervantes." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 503-510.

Lomas Cortés, Manuel y Juan Francisco Pardo Molero, eds. *Oficiales reales. Los ministros de la Monarquía Católica (siglos XVI-XVII)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2012.

---. *El proceso de expulsión de los moriscos de España (1609-1614)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2011.

Lomba, Concha, *et al. [Historia de la Universidad de Zaragoza] Renacimiento y Barroco*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.

Londoño Vélez, Santiago. *Pintura en América hispana*. 3 vols. (Tomo I. Siglos XVI al XVIII). Bogotá: Universidad del Rosario; Luna Libros, 2012.

López-Baralt, Luce. "Acerca del *aroma del Yemen* en las letras del Siglo de Oro y de la dificultad de su estudio." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 1.65-89.

López del Castillo, David y Pablo Jauralde Pou, eds. *Memoria manuscrita del Siglo de Oro en la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Calambur Editorial, 2013.

López Guil, Itzíar, *et al.*, eds. *De Garcilaso a Gracián. Treinta estudios sobre la literatura del Siglo de Oro*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012.

López Lorenzo, Cipriano. "Academias literarias en Sevilla: 1665, 1666, y 1667." *Etiópicas* 20 (2014) 151-88.

López de Mariscal, Blanca y Nancy Joe Dyer, eds. *El sermón novohispano como texto de cultura. Ocho estudios.* NY: IDEA, 2012.

López Martín, Francisco Javier. *Representaciones del tiempo y construcción de la identidad entre España y América, 1580-1700*. Huelva: Universidad de Huelva, 2012.

López Poza, Sagrario. "La cultura emblemática bajo el valimiento del duque de Lerma (1598-1618). En *El duque de Lerma. Poder y Literatura en el Siglo de Oro*. Dirs. Juan Matas, José María Micó y Jesús Ponce. Madrid: CEEH, 2011. 235-62.

---. "'*Nec spe nec metu*' y otras empresas o divisas de Felipe II." En *Emblemática Transcendente*. Eds. Rafael Zafra y Javier Azanza. Pamplona: Sociedad Española de Emblemática; Universidad de Navarra, 2011. 435-56.

---. "Signos visuales de identidad en el Siglo de Oro." En *Compostella Aurea: Actas del VII Congreso de la AISO*. Coords. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Ferneandez Mosquera. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2011. 1.61-94.

---. Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón." *Janus* 1 (2012) 1-38.

---. Empresas, emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual." En *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el Barroco*. Eds. Roger Chartier y Carmen Espejo. Madrid: Marcial Pons Historia, 2012. 37-85.

---. "Utilización política de las relaciones de sucesos por el duque de Osuna en sus virreinatos de Sicilia y Nápoles." En *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*. Dir. Encarnación Sánchez García. Napoles: Tullio Pironti Editore, 2012. 303-24.

---. "El repertorio de Picinelli: de *Codex excerptorius* a *Mondo simbólico*. Introducción." En Filippo Picinelli, *El Mundo simbólico. Los instrumentos mecánicos. Los instrumentos de juego (libros XVII-XVIII)*. Eds. Rosa Lucas González y Bárbara Skinfill Nogal, con Jorge Arreola Barraza. Trads. Rosa Lucas González y Eloy Gómez Bravo. Zamora, Michoacán: El Colego de Michoacán; Fideicomiso Teixidor, 2012. 31-50.

---. "Moral neoestoica alegorizada en *El Criticón* de Gracián." *Mélanges de la Casa de Velázquez, Nouvelle série* 43.2 (2013) 153-73.

---. "Relaciones de sucesos traducidas al español." En *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*. Dir. Pedro M. Cátedra. Ed. María Eugenia Díaz Tena. Salamanca: SEMYR, 2013. 249-73.

López Ruano, Raquel. "Estudio sobre el género y el número a partir de un texto del siglo XVI." *Analecta malacitana* 35.1-2 (2012) 155-68.

López-Salazar, Jerónimo y Porfirio Sanz Camañes, eds. *Mesta y mundo pecuario en la Península Ibérica durante los tiempos modernos*. Ciudad Real: Universidad Castilla-La Mancha, 2011.

López Vallejo, María A. *El léxico militar de la fortificación en el español de los siglos XVI y XVII*. Granada: Universidad de Granada, 2013.

Lourenço, Antonio Apolinário y Jesús María Usunáriz Garayoa. *Poderes y autoridades en el Siglo de Oro: realidad y representación*. Pamplona: Eunsa, 2012.

Lucena Salmoral, Manuel, ed. *Vasco Núñez de Balboa. Descubridor del Mar del Sur*. Madrid: Taberna Libraria, 2013.

Lucía Megías, José Manuel. "Notas para una historia de la crítica textual en España, siglos XVI-XVII." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del*

Cincuentenario de la AIH. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.64-74.

Lundberg, Magnus. *Church Life between the metropolitan and the local. Parishes, parishioners and parish priests in seventeenth-century Mexico*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2011.

Luque, Juvenal. *Funcionarios y remuneraciones: salarios de la caja real de Lima en los siglos XVII y XVIII*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú; Instituto de Estudios Peruanos, 2012.

Maceiros Lafuente, Andrea. "Medicina y botánica en las empresas de reyes y caballeros recogidas por Gonzalo Fernández de Oviedo en «Batallas y Quinquagenas»." *Janus* 2 (2013) 15-26.

Maestro, Jesús G. "¿Qué es la literatura y cómo puede legitimarse frente a la Teología y frente a las disciplinas literarias?" En *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Eds. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011. 227-50.

Maltby, William S. *Auge y caída del imperio español*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2011.

Manning, Patricia W. "Repentance and departure from the Society of Jesus in the Seventeenth-Century province of Aragón." *Bulletin of Spanish Studies* 89 (2012) 699-724.

Manrique, Laureano. *Santo Tomás de Villanueva: antología de textos*. Madrid; San Lorenzo de El Escorial: Fundación Universitaria Española; EDES, 2011.

Mañero Lozano, David. "El 'cotidiano dezir' de *La pícara Justina*. Aproximación formal al estudio de la comicidad popular en la literatura española del siglo de Oro." *eHumanista* 21 (2012) 162-94.

Marchante-Aragón, Lucas A. "Conquest, Rape, and Marriage: Forced Miscegenation in the Hapsburg Empire." *eHumanista* 17 (2011) 161-84.

Marguet, Christine. "Heroísmo guerrero para un tiempo de crisis: la novela barroca *Escarmientos de Jacinto*, de Funes de Villalpando (1645)." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 519-26.

Marichalar, Antonio. *Riesgo y ventura del Duque de Osuna*. Madrid: Visor Libros, 2012.

Marino, Giuseppe. "La historia del ciego mártir Damián de Yamaguchi en los manuscritos de Gil de la Mata (Siglo XVI)." *Janus* 3 (2014) 224-69.

Marino, Nancy F. "Fernando de la Torre's Letter to Enrique IV of Castile: 'Aquella osada, enojosa e desuariada letra'." *eHumanista* 18 (2011) 54-65.

Marquínez Argote, Germán. *Alcalá de Henares en la literatura española de la Edad Dorada*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011.

---. *Realidad, posibilidad, religión: historia de tres palabras*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2012.

Marrero-Fente, Raúl. *Trayectorias globales: Estudios coloniales en el mundo hispánico*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2013.

Marriaza, Jaime F. *Fiesta funeraria y espacio efímero. El discurso de la muerte y su simbolismo en las exequias de tres reinas de España en Lima en el siglo XVII*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013.

Martín, Colin y Geoffrey Parker. *La Gran Armada: la mayor flota jamás vista desde la creación del mundo*. Barcelona: Planeta, 2011.

Martín Romero, José Julio. "La crítica a la actitud de Enrique IV sobre la Guerra de Granada en los *Hechos del condestable Miguel Lucas*." *eHumanista* 18 (2011) 38-53.

Martínez Alcorlo, Ruth. "«La literatura en torno a las hijas de los Reyes Católicos»: inicios de una tesis doctoral." *Dicenda* 30 (2012) 253-66.

Martínez Medina, Francisco Javier y Martín Biersack, eds. *Fray Hernando de Talavera, Primer arzobispo de Granada. Hombre de iglesia, estado y letras*. Granada: Universidad de Granada; Facultad de Teología, 2011.

Martínez Millán, José y Carlos Javier de Carlos Morales. *Religión, política y tolerancia en la Europa moderna*. Madrid: Polifemo, 2011.

---. *El mito de Faetón o la imagen de la decadencia de la Monarquía católica*. Granada: Universidad de Granada, 2011.

---, y Rubén González Cuerva. *La dinastía de los Austrias: las relaciones entre la monarquía católica y el imperio*. Madrid: Polifemos, 2011.

Martín Romero, José Julio. "Biografía eroica y concepto de nobleza en *Amadís de Gaula* y otros libros de caballerías." *La corónica* 40 (2012) 231-57.

Martínez Torres, José Antonio. *La trata de esclavos cristianos, un tráfico de seres humanos en el Mediterráneo durante la Edad Moderna*. Madrid: Anaya 2011.

Mata Induráin, Carlos. *Leer y escribir: Humanismo y literatura en la Navarra del siglo XVI*. Pamplona: Gobierno de Navarra; Departamento de Cultura, Turismo y Relaciones Institucionales; Caja de Ahorros de Navarra; Banca Cívica; Diario de Navarra, 2012.

Matas Caballero, Juan *et al.*, eds. *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid: CEEH, 2011.

Maturo, Graciela. *El humanismo en la Argentina indiana*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

Mayers, Kathryn M. *Visions of Empire in Colonial Spanish American Ekphrastic Writing*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2012.

Mayr, Otto. *Autoridad, libertad y maquinaria automática en la primera modernidad europea*. Barcelona: Acantilado, 2012.

Mazzocchi, Giuseppe. "Los sermones de Antonio Vieira traducidos al español." *Lectura y signo: revista de literatura* 7.1 (2012) 165-79.

McCarl, Clayton. "Piratas heterodoxos del siglo XVII: El caso de Carlos Enriques Clerque." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 1241-48.

McGowen, Margaret M. *Dynastic Marriages 1612/ 1615: A Celebration of the Habsburg and Bourbon Unions*. Surrey: Ashgate, 2013.

McGrath, Michael J. *La vida urbana en Segovia: historia de una ciudad barroca en sus documentos*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2012.

---. "Don Quijote and Moral Theology: What a Knight and His Squire Can Teach Us About Christian Living." *eHumanista* 27 (2014) 363-75.

McInnis-Domínguez, Meghan. "The Diseasing Healer: Francisco Delicado's Infectious *La lozana andaluza*." *eHumanista* 17 (2011) 311-33.

Méndez Rodríguez, Luis. *Esclavos en la pintura sevillana de los siglos de oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Ateneo de Sevilla, 2012.

Mérida Jiménez, Rafael M. *Mujer y cultura literaria en las letras ibéricas medievales y del Renacimiento temprano*. Kassel: Reichenberger, 2011.

---. *Transmisión y difusión de la literatura caballeresca: Doce estudios de recepción cultural hispánica (siglos XIII-XVII)*. Lleida: Universitat de Lleida, 2013.

Merle, Alexandra. *Les voies du silence dans l'Espagne Habsbourg*. París: Presses de l'Université París; Sorbonne, 2013.

Mínguez, Víctor. *La invención de Carlos II: Apoteosis simbólica de la casa de Austria*. Madrid: CEEH, 2013.

---, ed. *La fiesta barroca. Los virreinatos americanos (1560-1808)*. Valencia: Universitat Jaume I, 2012.

Miralpeiz Mestres, Marta. "L'hipotètic *Llibre del rosari* de la reina Joana en el seu context." *eHumanista* 17 (2011) 366-92.

Miró Martí, Oriol. "Recepción pre-herreriana de las tesis bembianas." *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 15 (2012) 9-40.

---. "Bembo en España." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.312-20.

---. "El camino hacia la lengua poética española: Bembo en los autores preherrerianos (Juan de Valdés)." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 553-60.

Molas Ribalta, Pere. *Institucions i grups socials a l'Edat Moderna*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012.

Moll, Jaime. *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros, 2011.

Montaner Frutos, Alberto. "El paradigma satánico de la brujería o el diablo como recurso epistémico." *eHumanista* 26 (2014) 116-32.

Monti, Silvia, ed. *L'età di Carlo V. La Spagna e l'Europa*. Verona: Fiorini, 2011.

More, Anna Herron. *Baroque Sovereignty: Carlos de Sigüenza y Góngora and the Creole Archive of Colonial Mexico*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2012.

Moreau, Jean-Pierre. *Piratas. Filibusterismo y piratería en el Caribe y en los Mares del Sur (1522-1725)*. Madrid: A. Machado Libros, 2012.

Mostaccio, Silvia. *Early Modern Jesuits between Obedience and Conscience during the Generalate of Claudio Acquaviva (1581-1615)*. Surrey: Ashgate, 2014.

Moya García, María. "Un ejemplo de heterodoxia política en el siglo XV castellano: El gobierno de Álvaro de Luna visto por Diego de Valera." *eHumanista* 18 (2011) 156-70.

---. "El Gran Capitán en las *Batallas y quinquagenas* de G. Fernández de Oviedo." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 561-68.

Muñoz Pérez, Laura S. "Desvelos en el convento: La escritura de Teresa Valle y su relación con el Conde-Duque de Olivares." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 1249-56.

Muñoz Sanz, Agustín. *La leyenda negra. Historia natural y moral de una catástrofe ecológica (1492-1592)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2012.

Nájera, Luna. "Contesting the Word: The Crown and the Printing Press in Colonial Spanish America." *Bulletin of Spanish Studies* 89 (2012) 575-96.

Navarro, David. "Interacción cultural de al-Ándalus: dos ideas en conflicto." *eHumanista* 19 (2011) 328-44.

Nesvig, Martin Austin. *Forgotten Franciscans: Writings from an Inquisitional Theorist, a Heretic, and an Inquisitional Deputy*. University Park, PA: Penn State University Press, 2011.

Nider, Valentina. *El prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*. Trento: Università degli studi di Trento, 2012.

---. "El discurso histórico quevediano y el inicio de la Guerra de los Treinta Años, 'Mundo caduco y desvaríos de la edad'." *La Perinola* 18 (2014) 161-79.

Noble Wood, Oliver, *et al.*, eds. *Poder y saber: bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Madrid: CEEH, 2011.

Nogueira, Carlos. "A Literatura de cordel portuguesa." *eHumanista* 21 (2012) 195-222.

Noguero Olivar, José. *Cultura científica en el siglo XVII en Aragón*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2011.

Noli, Estela. *Indios ladino, criollos aindiados. Procesos de mestizaje y memoria étnica en Tucumán (siglo XVII)*. Rosario: Prohistoria, 2012.

Núñez González, María. *La casa sevillana del siglo XVI en la collación de San Salvador: dibujo y estudios de tipologías*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.

O'Donnell, Hugo, ed. *Historia militar de España. Edad Moderna. I. Ultramar y la Marina*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2012.

Ohanna, Natalio. *Cautiverio y convivencia en la edad de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011.

---. "Apóstatas de frontera: Jerónimo Gracián y los renegados del norte de *Africa."* En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 587-95.

Olveda, Jaime. *La costa de la Nueva Galicia. Conquista y colonización*. Zapopan, Jalisco: El Colegio de Jalisco, 2011.

Orella Unzué, José Luis. *Partidos políticos en el segundo Renacimiento (1450-1530)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2012.

Orellana R., Mario. *Chile en el siglo XVI: aborígenes y españoles: el proceso de aculturación*. Santiago: Librotechnia, 2012.

Ortega, Aleksín. "Hacia una edición anotada con introducción crítica de la *Segunda parte de la Historia general llamada índica* [1572] de Pedro Sarmiento de Gamboa." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 597-602.

Ortega, Julio. "La sintaxis transatlántica del Barroco." *Caliópe* 18.2 (2012) 73-91.

Ortega Sánchez, Delfín. *La pedagogía de la evangelización franciscana en el Virreinato de Nueva España (siglo XVI). El testimonio de Fray Diego Valadés*. Zaragoza: Libros Pórtico, 2013.

Ortiz, Alberto. *Diablo novohispano: discursos contra la superstición y la idolatría en el Nuevo Mundo*. Valencia: Universidad de Valencia, 2012.

---. "Fórmulas pactantes. El contrato con el diablo según la tradición literario-demonológica." *eHumanista* 26 (2014) 71-86.

Osuna, Inmaculada y Eva Llergo, eds. *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Dir. José María Diéz Borque. Madrid: Visor, 2011.

Pacífico. España y la aventura de la Mar del Sur. Comisarios. Antonio Fernández Torres y Antonio Sánchez Mora. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

Page, Carlos Alberto. *Siete ángeles. Jesuitas en las reducciones y colegios de la antigua provincia del Paraguay*. Buenos Aires: SB, 2011.

Palmer, Patricia. *The Severed Head and the Grafted Tongue: Literature, Translation and Violence in Early Modern Ireland*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Palos, Joan-Lluís y Pedro Cardim, eds. *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2012.

Paniagua Pérez, Jesús *et al.*, coords. *El sueño de El Dorado: estudios sobre la plata iberoamericana (siglos XVI-XIX)*. León; México, D.F.: Universidad de León; Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.

Pardo de Vera y Díaz, Manuel, dir. *Procesos de Infanzonía de la Real Audiencia de Aragón que se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*. 3 vols. Madrid: Hidalguía, 2013.

Paredes, Juan. "Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a la luz las famosas hazañas mías: El *Quijote* y *Amadís*." En *Uno de los buenos del reino. Homenaje al prof. Fernando D. Carmona*. Coord. Antonia Martínez Pérez *et al.* San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2013. 407-17.

Parodi, Claudia, y Jimena N. Rodríguez, eds. *Centro y periferia: cultura, lengua y literatura virreinales en América*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert, 2011.

---, *et al.*, eds. *La resignación del Nuevo Mundo. Crónica, retórica y semántica en la América virreinal*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2013.

Pascual Molina, Jesús Félix. *Fiesta y poder. La Corte en Valladolid (1502-1559)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013.

Pastor, Beatriz y Sergio Callau, eds. *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones*. Madrid: Castalia, 2011.

Pastor, Marialba. "Del «estereotipo del pagano» al «estereotipo del indio». Los textos cristianos en la interpretación del Nuevo Mundo." *Iberoamericana* 11.43 (2011) 9-28.

Pedraza Gracia, Manuel José. *El concimiento organizado de un hombre de Trento: la biblioteca de Pedro de Frago, obispo de Huesca, en 1584*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.

Pele, Antonio. *El discurso de la "dignitas hominis" en el humanismo del Renacimiento*. Madrid: Dykinson, 2012.

Pena González, Miguel Anxo. *De la primera a la segunda "Escuela de Salamanca": fuentes documentales y líneas de investigación*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2012.

Pena Sueiro, Nieves. "Las Empresas de las reinas de Castilla (1505-1611)." En *Emblemática Transcendente*. Eds. Rafael Zafra y Javier Azanza. Pamplona: Sociedad Española de Emblemática; Universidad de Navarra, 2011. 639-49.

---. "Algunas consideraciones sobre el itinerario y la difusión de la literatura informativa en el Siglo de Oro, con el ejemplo de una relación de milagros." *Artifara* 11 (2011) 45-56.

---. "América en la librería de un destacado Consejero de Indias: don Lorenzo Ramírez de Prado." *Revista Chilena de Literatura* 85 (2013) 241-64.

Peña, Beatriz Carolina. *Imágenes contra el olvido: el Perú colonial en las ilustraciones de fray Diego de Ocaña*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

Peña, Milcíades, ed. *Historia del pueblo argentino (1500-1955)*. Estudio preliminar. Horacio Tarcus. Eds. Horacio Tarcus y Fernando de Leonardis. Buenos Aires, Emecé, 2012.

Peña, Santiago Francisco. "Agencia tridentina en la Salamanca filipina. El caso de Sánchez de las Brozas (1584-1600)." *Bulltin Hispanique* 114.1 (2012) 41-67.

Peña Díaz, Manuel, ed. *La vida cotidiana en el mundo hispánico (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Abada, 2012.

Pérez, Manuel. *Los cuentos del historiador. Literatura y ejemplo en una historia religosa novohispana*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2012.

---. *Los cuentos del predicador. Historias y ficciones para la reforma de costumbres en la Nueva España*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2011.

Pérez Álvarez, María José. *La familia, la casa y el convento: las mujeres leonesas durante la Edad Moderna*. León: Universidad de León, 2012.

Pérez Amador Adam, Alberto. *De legitimatione imperii Indiae Occidentalis: la vindicación de la Empresa Americana en el discurso jurídico y teológico de las letras de los Siglos de Oro en España y los virreinatos americanos*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert, 2011.

Pérez-Magallón, Jesús. "Jansenio, agustinismo y la batalla propagandística entre Francia y el imperio hispánico." *Criticón* 118 (2013) 137-49.

Pérez Pastor, José Luis. "*Laudes urbis Lucronii:* alabanzas a la ciudad de Logroño en los siglos de Oro (1589-1633)." *Berceo* 163 (2012) 41-58.

Pérez y Pérez, Federico. *Ensayo bibliográfico de los comuneros y Villalar: (estudios de 2200 fichas sistematizadas)*. Valladolid: Fundación Villalar, 2012.

Periñan, Blanca. "Sobre 'conversiones' barrocas." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de

julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 57-77.

Pettegree, Andrew. "North and South: Cultural Transmission in the Sixteenth-Century European Book World." *Bulletin of Spanish Studies* 89.4 (2012) 507-20.

Peyrebonne, Nathalie y Pauline Renoux-Caron, eds. *La milieu naturel en Espagne et en Italie: savoirs et représentations: XVe-XVIIe siècles*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

Pilat Zuzankiewicz, Marta. "La Polonia de Estebanillo González ¿una visión realista o estereotipada?" En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 613-20.

Pineda Buitrago, Sebastián. *Breve historia de la narrativa colombiana. Siglos XVI-XX*. Medellín: Intermedio, 2011.

Pinto-Muñoz, Ana. "Roxolana in the Spanish Golden Age." *eHumanista* 19 (2011) 376-89.

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

Polo Rodríguez, Juan Luis y Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares. *Salamanca y su Universidad en el primer Renacimiento: siglo XV*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

Pons Dominguis, Jesús. "Análisis filosófico de la distinción entre poesía e historia en el discurso mítico de la Edad de Oro." *Anuario de estudios cervantinos* 10 (2014) 83-95.

Ponton, Gonzalo. "Estudios literarios sobre los Siglos de Oro." *Ínsula* 784 (2012) 17-19.

Portuondo, María M. *Ciencia secreta. La cosmografía española y el Nuevo Mundo.* Trad. Manuel Cuesta. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2013.

Pozuelo Yvancos, José María, ed. *Historia de la Literatura Española, 8: Las ideas literarias, 1214-2010*. Barcelona: Crítica, 2011.

---. *La invención literaria: Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.

Prescott, William Hickling. *Vida de Carlos V tras su abdicación*. [1856] Ed. Iván Jaksic. Pamplona: Urgoiti, 2011.

Prieto, Antonio. *Penúltimo cuaderno: una revindicación de la cultura humanística*. Barcelona: Ariel, 2013.

Puerto Moro, Laura y Antonio Cortijo Ocaña. "La ilusión de la literatura popular." *eHumanista* 21 (2012) i-xxi.

Pym, Richard J. "The Irishman, the Gypsy, and 'the Olivares Girl'." *Hispanic Research Journal* 13 (2012) 71-82.

Queralt del Hierro, María del Pilar. *Las mujeres de Felipe II. Obligación, amistad y pasión en la casa del rey*. Madrid: EDAF, 2011.

Quinn, Mary B. "'Un cierto claro escuro': Night and the Performance of Class in the Palace episodes of *Don Quijote*, II." *eHumanista* 22 (2012) 330-41.

---. *The Moor and the Novel: Narrating Absence in Early Modern Spain*. Houndmills, England: Palgrave MacMillan, 2013.

Quintana, Benito, ed. *Los españoles en Chile*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2013.

Quiroz Chueca, Francisco. *De la patria a la nación. Historiografía peruana desde Garcilaso hasta la era del guano*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores, 2012.

Ramos Soriano, José Abel. *Los delincuentes de papel. Inquisición y libros en la Nueva España (1571-1820)*. México: FCE, 2011.

Rausell Guillot, Helena. "Juan Justiniano y el arte de traducir en la Europa del Renacimiento." *eHumanista* 26 (2014) 569-87.

Ravasini, Inés. "*Nauticas Venatorias Maravillas". Percorsi piscatori nella letteratura spagnola del Siglo de Oro*. Pavia: Ibis, 2011.

Recio Morales, Óscar. *Redes de nación y espacios de poder. La comunidad irlandesa en España y la América española (1600-1825)*. Madrid: Albatros; Ministerio de Defensa, 2012.

Redden, Andrew. "The Problem of Witchcraft, Slavery and Jesuits in Seventeenth-century New Granada." *Bulletin of Hispanic Studies* 90.2 (2013) 223-50.

Redondo Pérez, Germán. "Aproximación ecdótica a los diálogos de Bartolomé Leonardo de Argensola." *Dicenda* 30 (2012) 47-59.

Reglá, Juan. *Bandoleros, piratas y hugonotes en la Cataluña del siglo XVI*. Ed. Pere Molas. Pamplona: Urgoiti, 2012.

Resines Llorente, Luis. "Los catecismos de Trento editados en Medina del Campo (1577-1604)." *Estudio Agustino* 47.2 (2012) 273-300.

Rey Quesada, Santiago del. "Traducir la pregunta: la modalidad interrogativa en las versiones castellanas de los 'Coloquios' de Erasmo." *Boletín de la RAE* 93.408 (2013) 433-85.

Rezábal y Ugarte, José de. *Biblioteca de los escritores que han sido individuos de los seis Colegios Mayores: de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá, de Santa Cruz de la de Valladolid, de San Bartolomé de Cuenca, San Salvador de Oviedo*

y del Arzobispo de la de Salamanca. Durango: Instituto Bibliográphico Manuel de Larramendi, 2012.

Rico, Francisco. *El sueño del humanismo: De Petrarca a Erasmo*. Ed. corregida y aumentada. Madrid: Crítica, 2014.

Riello, José María. *Sacar de la sombra lumbre: la teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*. Madrid: Abada-Museo Nacional del Prado, 2012.

Río, Alberto del. "Motivos folclóricos y espectáculo caballeresco: el príncipe Felipe en las fiestas de Binche en 1549." *Revista de Poética Medieval* 26 (2012) 285-302.

Ríos Castaño, Victoria. "Not a Man of Contradiction: Zumárraga as Protector and Inquisitor of the Indigenous People of Central Mexico." *Hispanic Research Journal* 13 (2012) 26-40.

Rivero Rodríguez, Manuel. *La edad de oro de los virreyes: el virreinato en la Monarquía Hispánica durante los siglos XVI y XVII*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2011.

Robinson, David J. *Collaguas I: visitas de Yanque-Collaguas (1591) y documentos asociados*. 2a ed. corregida y ampliada. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.

Rodríguez, Ana María. "*La viuda valenciana* y *Tarde llega el desengaño*: sexualidad y liberación femenina bajo las sombras." *eHumanista* 22 (2012) 342-56.

Rodríguez, Gerardo Fabián. *Frontera, cautiverio y devoción mariana (Península Ibérica, fines del s. XIV-principios s. XVII)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.

Rodríguez Adrados, Francisco. *El río de la literatura: De Sumeria y Homero a Shakespeare y Cervantes*. Barcelona, Ariel, 2014.

Rodríguez de la Flor, Fernando. *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*. Madrid, Akal, 2012.

Rodríguez Gijón, Mónica. "Dos primeras gramáticas de lenguas vernáculas en los albores de la Europa del siglo XVI: la del español Elio Antonio de Nebrija y la del alemán Valentín Ickelsamer." *eHumanista* 25 (2013) 211-30.

Rodríguez Gutiérrez, Borja. "De 'Los grandes polígrafos españoles' a los 'Orígenes de la Novela'." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 88.1 (2012) 125-62.

Rodríguez Hernández, Antonio José. *Los tambores de Marte. El reclutamiento en Castilla durante la segunda mitad del siglo XVII (1648-1700)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2011.

Rodríguez Kuri, Ariel, coord. *Historia política de la Ciudad de México (desde su fundación hasta en año 2000)*. México, D.F.: El Colegio de México, 2012.

Rodríguez Moñino, Antonio R. *Estudios y ensayos de literatura hispánica de los Siglos de Oro*. Ed. Víctor Infantes. Cáceres: Genueve Ediciones, 2012.

Rodríguez Pérez, Raimundo A. *El camino hacia la corte. Los marqueses de los Vélez en el siglo XVI*. Madrid: Sílex, 2011.

Rodríguez Rodríguez, Ana María. *Letras liberadas: cautiverio, escritura y subjetividad en el Mediterráneo de la época imperial española*. Madrid: Visor, 2013.

Rodríguez Sala, María Luisa. *Los cirujanos privados en la Nueva España. Primera Parte: 1591-1769. ¿Miembros de un estamento profesional o de una comunidad*

científica? México, D.F.: UNAM; Academia Mexicana de Cirugía; Patronato del Hospital de Jesús, 2011.

Rodríguez Villa, Antonio. *Memorias del Saco de Roma: el relato documental del asalto y saqueo de Roma mediante los documentos de la época*. Ed. Ana Vian Herrero. Córdoba: Almuzara, 2011.

Rojas Castro, Antonio. "Las Humanidades Digitales: principios, valores y prácticas." *Janus* 2 (2013) 74-99.

Rojo Vega, Anastasio. "1560. Testamento, inventario y biblioteca del Inquisidor Francisco Vaca, abogado de brujas." *eHumanista* 26 (2014) 196-209.

Romero Frías, Marina. "Voces entre rejas: escritura femenina en la Cerdeña de finales del siglo XVII." *eHumanista* 18 (2011) 217-27.

---. "Una biblioteca *quijotesca* en Cerdeña." *eHumanista* 19 (2011) 489-510.

Rose, Sonya V., *et al*., eds. *Los sueños en la cultura iberoamericana (siglos XVI-XVIII)*. Sevilla: CSIC, 2011.

Rosell, Antoni. "La música del *Amadís de Gaula*: la Leonoreta y su tradición métrico-melódica." *Medievalia* 16 (2013) 123-27.

Rossich, Albert y Pep Valsalobre. *Literatura catalana moderna (Siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Síntesis, 2012.

Routt, Kristin E. "'Exercises' in Masculinity: Models of Early Modern Manhood in the *Acta* of Ignatius of Loyola." *eHumanista* 24 (2013) 179-94.

Rubio Árquez, Marcial. "De la literatura popular a la parodia textual: el testamento de don Quijote." *eHumanista* 21 (2012) 305-35.

Rubio Parrado, Lope y Luis Rubio. *San Juan de Ávila, maestro y doctor*. Salamanca: Sígueme, 2012.

Ruiz Bañuls, Mónica. *Literatura y moral en el México virreinal*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2013.

Ruiz de Burgos Moreno, Eduardo. *La difícil herencia. Las batallas de Felipe III en defensa del legado paterno (1599-1608)*. Madrid: Edaf, 2012.

Ruiz García, Elisa. *La balanza y la corona: la simbólica del poder y los impresos jurídicos castellanos (1480-1520)*. Madrid: Ollero y Ramos, 2011.

Ruiz Ibáñez, José Javier. *Laberintos de hegemonía: la presencia militar de la Monarquía Hispánica en Francia a finales del siglo XVI*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012.

Rull Suárez, Ana. "Luz del Renacimiento y contraluz en la Posmodernidad." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 1285-92.

Ruta, Maria Caterina. "Historias de cautiverio entre literatura y vida." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 639-47.

Ruth, Jeffrey S. *Urban Honor in Spain: The Laus urbis from Antiquity through Humanism*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2011.

Sáenz Herrero, Jorge. "Humanismo militar en el siglo XVI: Sancho de Londoño y su *Discurso sobre la forma de reducir la disciplina militar a mejor y antiguo estado*." *Berceo* 163 (2012) 59-82.

Salido López, José Vicente. "La materia astrológica en *El sumario de las maravillosas y espantables cosas* de Álvar Gutiérrez de Torres." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 649-56.

Salvador Miguel, Nicasio. "Intelectuales españoles en Roma durante el gobierno de los Reyes Católicos." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 1.47-64.

Samonà, Carmelo. "L'*Amadís de Gaula* e il romanzo cavalleresco. Continuazioni e imitazioni dell'*Amadís*: Il *Palmerín de Olivia* e la fortuna del libri di cavalleria." *Historias fingidas* 1 (2013) 5-19.

---., y Stefano Neri. "El *Amadís de Gaula* y la novela caballeresca: Continuaciones e imitaciones del *Amadís:* El *Palmerín de Olivia* y la fortuna de los libros de caballerías." *Historias fingidas* 1 (2013) 21-35.

Sánchez, Juan A. "Duque de Estrada en Bohemia." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 657-64.

Sánchez-Arcilla Bernal, José. *El arbitrio judicial en al Antiguo Régimen. (España e Indias, siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Dykinson, 2012.

Sánchez Bellido, Sara. "Armas, letras y ¿comercio? Una reelaboración renacentista del tópico." *Boletín de la RAE* 92.306 (2012) 343-70.

---. "Nuevo acercamiento a las relaciones entre los Coloquios de Baltasar de Collazos y la literatura picaresca." *Janus* 3 (2014) 27-44.

Sánchez Blanco, Francisco. "Ambivalencia de las referencias a San Agustín en la reprobación de los alumbrados por Juan Francisco de Villava." *Criticón* 118 (2013) 113-35.

Sánchez-Cid, Francisco Javier. *La violencia contra la mujer en la Sevilla del Siglo de Oro (1569-1626)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.

Sánchez Domingo, Rafael y Fernando Suárez Bilbao, eds. *Leyes de Burgos de 1512, V centenario*. Madrid: Dykinson, 2012.

Sánchez Fonseca, Ana, ed. *No fueron solos. Mujeres en la conquista y colonización de América*. Madrid: Ministerio de Defensa-Secretaría General Técnica, 2012.

Sánchez García, Encarnación. "Producción impresa hispánica en el Reino de Nápoles (1503-1707)." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 3.338-46.

Sánchez Márquez, Carles. "'*Fortuna velut luna*': iconografía de la *Rueda de la Fortuna* en la Edad Media y el Renacimiento." *eHumanista* 17 (2011) 230-53.

Sánchez Pérez, María. "La refundición de obras en el Siglo de Oro: el ejemplo de la literatura popular impresa." *Lectura y signo: revista de literatura* 8.1 (2013) 9-34.

Sánchez Salor, Eustaquio. *La gramática en Europa durante el siglo XVII: dispersión doctrinal*. Alcañiz, Teruel; Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos; CSIC, 2012.

Sánchez y Sánchez, Samuel. "Nomadic Objects and Migrating Meanings: Beds of Signification in *Celestina*." *eHumanista* 27 (2014) 384-406.

Sandoval, Paola Encarnación. "Rasgos narrativos de bucolismo en el episodio final del *Amadís de Grecia*. En *Palmerín y sus libros: 500 años*. Eds. Aurelio González *et al.* México: El Colegio de México, 2013. 367-80.

Sanmartín Bastida, Rebeca y Antonio Cortijo Ocaña. "Introducción a la heterodoxia. Diferentes formas de escapar de la norma en el fin del Medievo y temprano Renacimiento." *eHumanista* 18 (2011) xviii-xxix.

Santonja, Pedro. "«La limpieza de sangre», el honor y la exclusión social de judios conversos en la literatura española: Edad Media y siglos XVI, XVII y XVIII." *Letras de Deusto* 42.135 (2012) 89-128.

Sanz Camañes, Porfirio. *Los ecos de la Armada: España, Inglaterra y la estabilidad del Norte (1585-1660)*. Madrid: Sílez, 2012.

---. *Tiempo de cambios: guerra, diplomacia y política internacional de la monarquía hispánica (1648-1700)*. San Sebastián de los Reyes, Madrid: ACTAS, 2012.

Scarborough, Connie L. *Revisiting Convivencia in Medieval and Early Modern Iberia*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2014.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo. "Identificación del nombre del pintor del retrato de sor Juana Inés de la Cruz de Filadelfia." *eHumanista* 22 (2012) 468-75.

Schmidt, Peer. *La monarquía universal española y América. La imagen del imperio español en la Guerra de los Treinta Años (1618-1648)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Schmitz, Ryan. "Tracing Transoceanic Intertextualities: More's *Utopia* (1516), González de Mendoza's *Historia de China* (1585), and Fernández de Lizardi's *El Periquillo Sarniento* (1816)." *eHumanista* 27 (2014) 300-14.

Scott, Richard Bodley. *Cities of Gold: Africa and the Americas, 1494-1698*. Oxford: Osprey, 2011.

Sellin, Paul R. *Treasure, Treason and the Tower: El Dorado and the Murder of Sir Walter Raleigh*. Farnham: Ashgate, 2011.

Serrano de Haro Soriano, Amparo, ed. *Retrato de la mujer renacentista*. Madrid: UNED, 2012.

Serrera, Ramón María. *La América de los Habsburgo (1517-1700)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.

Simerka, Barbara. *Knowing Subjects: Cognitive Cultural Studies and Early Modern Spanish Literature*. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2013.

Sini, Stefania. "Juan Caramuel Lobkowitz, erudito multiforme. L'energia metafisica dell'arte tipografica." En *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Eds. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011. 397-412.

Smith, Wendell P. "From Round Table to Revolt: *Amadís de Gaula* and the *Comuneros*." *La corónica* 39 (2011) 163-90.

Sol Cirnigliaro, Noelia. "'Sin que en todos ellos viese luz': Zayas en penumbra." *eHumanista* 22 (2012) 237-51.

Soldevilla Pérez, Carlos. *Ser barroco. Una hermeneútica de la cultura*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

Somohano Martínez, Lourdes. *Los seres que surcan el cielo nocturno novohispano. Brujas y demonios coloniales*. México, D.F.; Querétaro: Fontamara; Universidad Autónoma de Querétaro, 2013.

Soria, Alejandra. *Retórica sacra en la Nueva España*. NY: IDEA, 2014.

Soria Mesa, Enrique y Antonio J. Díaz Rodríguez, eds. *Iglesia, poder y fortuna: Clero y movilidad social en la España moderna*. Granada: Comares, 2012.

Soriano Asensio, Joan Ignasi. "La fortuna en el *Tirant lo Blanc* y en el *Amadís de Gaula*: aproximación comparativa." En *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*. Eds. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferriero. Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012. 909-17.

Soriano Sancha, Guillermo. "Quintiliano y el humanismo en Portugal entre los siglos XV y XVIII." *eHumanista* 27 (2014) 350-62.

Soto Caba, Victoria. *Modelos de naturalismo europeo en el siglo XVII*. Madrid: Editorial Universitaria Ramén Areces, 2012.

Suárez, Juan Luis. "Unidad sin orden: milagros, rituales y caos en el Potosí barroco." *Criticón* 118 (2013) 163-74.

Suárez Fernández, Luis. *Fernando el Católico*. Barcelona: Ariel, 2013.

Suárez-Pajares, Javier y Manuel del Sol, eds. *Estudios: Tomás Luis de Victoria Studies*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013.

Suárez Pallasá, Aquilino. "Dos estudios sobre la sintaxis de la prosa de arte de *Amadís de Gaula*: entrelazamiento sintáctico y sintaxis de tema y rema." En *Palmerín y sus libros: 500 años*. Eds. Aurelio González, *et al.* México: El Colegio de México, 2013. 317-42.

Suárez Sánchez de León, Juan Luis. *Tecnologías del humanismo*. Huelva: Universidad de Huelva, 2011.

Szpiech, Ryan. "Preaching Paul to the Moriscos: The *Confusión o confutación de la secta Mahomética y del Alcorán* (1515) of Juan Andrés." *La corónica* 41 (2012) 317-44.

Tanganelli, Paolo. *Le macchine della descrizione. Retorica e predicazione nel Barocco spagnolo*. Pavia: Ibis, 2011.

---. "'En la gloria en donde el lenguaje es ver'. Algunas notas técnicas de visualización en el sermón barroco." *Lectura y signo: revista de literatura* 7.1 (2012) 107-20.

Tardieu, Jean-Pierre. "Du «Prête Jean» au Négus d'Abyssinie. La vision espanole de l'Éthiopie aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles." *Bulletin Hispanique* 114.1 (2012) 69-98.

---. *Resistencia de los negros en la Venezuela colonial. Representaciones y planteamientos semiológicos*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2013.

Terrasa Lozano, Antonio. *La casa de Silva y los Duques de Pastrana: linaje, contingencia y pleito en el siglo XVII*. Madrid: CEEH; Marcial Pons Historia, 2012.

Tietz, Manfred y Marcella Trambaioli, eds. *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011.

---. "El nacimiento del 'autor' moderno y la conflictividad cultural del Siglo de Oro: cultura teológico-clerical *versus* cultura literario-artística laica."

En *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social.* Eds. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011. 439-60.

Torquemada Sánchez, María Jesús. "Homosexualidad femenina y masculina en relación con el delito de sortilegios." *eHumanista* 26 (2014) 87-115.

---. *et al.*, eds. *Tres estampas sobre la mujer en la historia del derecho*. Madrid: Dykinson, 2013.

Torre, Alejandro la. *Atahualpa. El vergonzoso sobrenombre del último inca del Perú*. Lima: Ojo Pródigo, 2012.

Torres Arancivia, Eduardo. *La voz de nuestra historia: el poder de la oratoria civil y religiosa en el Perú (siglos XVI-XX)*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, 2012.

Torres Nebrera, Gregorio. *Un monarca, unos textos, una historia: la imagen literaria de Carlos V*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2011.

Trambaioli, Marcella. "El estatus intelectual y social de la escritora laica en el Siglo de Oro." En *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social.* Eds. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011. 461-82.

Tremlett, Giles. *Catalina de Aragón: reina de Inglaterra*. Barcelona: Crítica, 2012.

Tropé, Hélène. *Folie et littérature dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles*. París: Harmattan, 2014.

Trujillo, José Ramón. "Los nietos de Arturo y los hijos de Amadís: El género editorial caballeresco en la Edad de Oro." *Edad de Oro* 30 (2011) 415-41.

Trusted, Marjorie. "Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleón of 1601." *Hispanic Research Journal* 14 (2013) 446-62.

Tubau, Xavier. *Erasmo mediador: política y religión en los primeros años de la Reforma*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012.

Turley, Steven E. *Franciscan Spirituality and Mission in New Spain, 1524-1599*. Surrey: Ashgate, 2014.

Twomey, Lesley K. *The Fabric of Marian Devotion in Isabel de Villena's* Vita Christi. Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2013.

Urbaneja Ortiz, Catalina. *Mudéjares y moriscos en Istán (1485-1568)*. Málaga: Diputación de Málaga, 2013.

Usunáriz Garayoa, Jesús María. "El inicio de la Guerra de los Treinta Años en la publicística española: la Defenestración de Praga y la Batalla de la Montaña Blanca." *La Perinola* 18 (2014) 181-213.

---, y Edwin Williamson, eds. *La autoridad política y el poder de las letras en el Siglo de Oro*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2013.

Valcárcel, Luis Eduardo. *De la vida inkaica. Algunas captaciones del espíritu que la animó*. Dibujos. José Sabogal. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2012.

Valdez-Bubnov, Iván. *Poder naval y modernización del estado. Política de construcción naval española (siglos XVI-XVIII)*. Frankfurt am Main; Madrid: Vervuert; Iberoamericana, 2011.

Valero Moreno, Juan. "Cristianos, moros y judíos. Los ajustes culturales de una convivencia conflictiva." *eHumanista* 18 (2011) 1-22.

Valladares Ruiz, Patricia. "El discurso exotérico en el *Compendio y descripción de las Indias occidentales* de Antonio Vázquez de Espinosa (1628-1629)." *eHumanista* 17 (2011) 460-77.

Valle, Ivonne del. "José de Acosta, Violence and Rhetoric: the Emergence of Colonial Baroque." *Calíope* 18.2 (2012) 46-72.

Valle Martín, José Luis, ed. *Colegios menores seculares de la Universidad de Alcalá*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2012.

Van Wyhe, Cordula, ed. *Isabel Clara Eugenia: soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*. Madrid: CEEH, 2011.

Vaquero Piñeiro, Manuel. "La Italia española en la Edad Moderna: tras el mito de la «crisis»." En *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 1.144-48.

Vaquero Serrano, María del Carmen y José López de la Fuente. "¿Murió Isabel Freire en Toro, cerca del Duero? Datos documentados sobre la dama y don Antonio de Fonseca, su marido. Las familias Fonseca y Ulloa." *Lemir* 16 (2012) 9-148.

Vargas Díaz-Toledo, Aurelio. "*Diálogo entre um fidalgo e um escudeiro*, de Francisco de Moraes." *eHumanista* 22 (2012) 476-515.

Vargas Murcia, Laura Liliana, estudio preliminar, notes y transcripciones. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012.

Varo Zafra, Juan. *Don Diego Hurtado de Mendoza y la guerra de Granada en su contexto histórico*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012.

Vasallo Toranzo, Luis. *Juan de Anchieta, aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012.

Vega, María José. "La ficción ante el censor. La *novella* y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596). En *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Ed. Valentín Núñez Rivera. Ser. Studia Aurea Monográfica 4. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. 49-75.

---. *Disenso y censura en el siglo XVI*. Salamanca: SEMYR, 2012.

---, e Iveta Nakládalová, eds. *Lectura y culpa en el siglo XVI = Reading and guilt in the 16th century*. Bellaterra, Barcelona: Universitat Autònoma, 2012.

Vega Salvatierra, Zoila. *Música en la catedral de Arequipa (1609-1881): fuentes, reglamentación, ceremonias y capilla catedralicia.* Arequipa: Universidad Católica San Pablo, 2011.

Velázquez Campo, L. *El principio de interpretación de la ley según el "Tratado sobre las leyes" de Rodrigo de Arriaga.* Barañáin, Nacarra: EUNSA, 2012.

Vermeir, René *et al.*, eds. *Agentes e identidades en movimiento: España y los Países Bajos, siglos XVI-XVII*. Madrid: Sílez, 2011.

Vian Herrero, Ana. "El diálogo renacentista español y su contexto europeo: un género literario para aprender, enseñar y entretener." En *Diálogos [temporada 2012-2013]*. Coord. Luis Gago. Madrid: Orquesta y Coro Nacionales de España; Instituto de las Artes escénicas y de la Música; Imprenta Nacional del BOE, 2012. 72-99.

---. "Dos epicuros en 'De vita felici' de Juan de Lucena. La sombra de la duda (I)." En *La primera escuela de Salamanca (1406-1516)*. Eds. Cirilo Flórez Miguel *et al.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012. 181-208.

Vicente, Algonso de y Pilar Tomás, eds. *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*. Madrid: CEEH; Machado Libros, 2012.

Villacorta Baños, Antonio. *Las cuatro esposas de Felipe II*. Madrid: Rialp, 2011.

Villalba Pérez, Enrique y Emilio Tormé, eds. *El nervio de la República: el oficio de escribano en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur, 2011.

Villalobos Alonso, Daniel y Sara Pérez. *Arquitectura palaciega en el Valladolid de la corte*. Valladolid: Universidad de Valladolid; Asociación Cultural Domuc Pucelae, 2012.

Villegas Ruiz, Manuel. *La prostitución en Córdoba en el siglo XVI*. Córdoba: El Almendro, 2013.

Vincent-Cassy, Cécile. *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVIIe siècle. Culte et image*. Madrid: Casa de Veleazquez, 2011.

Visceglia, María Antonietta. "España-Italia: una compleja relación entre el período del origen de las naciones y la historia contemporánea." En

Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. 8 vols. Coord. Patrizia Botta. Roma: Bagatto Libri, 2012. 1.133-37.

Vivalda, Nicolás M. "El 'piélago de la inmortalidad' y la crisi perdida de *El Criticón*: auspicio de la letra e interdicción de la muerte en Baltasar Gracián." *eHumanista* 17 (2011) 205-19.

---. *Del atalaya a los límites de Faetón: narrar la experiencia cognitiva en el barroco hispánico*. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 2013.

Voinier, Sarah. "Predicación funeraria y retórica real en torno a Felipe II: entre historia y literatura." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 695-702.

Vollendorf, Lisa, ed. *Women Writing in Early Modern Spain*. Oxford, 2013. [base de datos]

Von Ranke, Leopoldo. *La monarquía española de los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Espuela de Plata, 2011.

Webster, Susan V. *Quito, ciudad de maestros: arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII*. Quito: Abya-Yala, 2012.

Wilkinson, Alexandre S. "Exploring the Print World of Early Modern Iberia." *Bulletin of Spanish Studies* 89 (2012) 491-506.

Wobeser, Gisela von. *Cielo, infierno y purgatorio durante el virrenato de la Nueva España*. México, D.F.: UNAM; JUS, 2011.

Wright, Elizabeth. "Adversarios o vecinos: Los vencidos de Lepanto desde Granada." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 143-157.

Zaballa Beascoechea, Ana de, ed. *Los indios, el Derecho Canónico y la justicia eclesiástica en la América virreinal*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2011.

Zamora, Lois Parkinson. *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2011.

Zarri, Gabriella y Nieves Baranda Leturio, eds. *Memoria e comunità femminili: Spagna e Italia, secc. XV-XVII; Memoria y comunidades femeninas: España e Italia, siglos XV a XVII*. Florencia: Firenze University Press; UNED, 2011.

Zavala Gómez del Campo, Mercedes. *Celdas, puertas y aldabas: el encierro en la literatura*. San Luis Potosí, México: El Colegio de San Luis, 2011.

Zir, Alessandro. *Luso-Brazilian Encounters of the Sixteenth Century: A Styles of Thinking Approach*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 2011.

Zozaya Montes, Leonor. *De papeles, escribanías y archivos: escribanos del concejo de Madrid (1557-1610)*. Madrid: CSIC, 2011.

Zubillaga, Carina. "La impronta de la muerte en el contexto codicológico del Ms. Esc. K-III-4." *eHumanista* 19 (2011) 446-61.

Zuili, Marc. "Lé déclin de l'Espagne au XVIIe siècle: un «état des lieux»." *Les Langues Néo-latines* 364 (2013) 37-52.

Zuloaga Rada, Marina. *La conquista negociada: guarangas, autoridades locales e imperio en Huaylas, Perú (1532-1610)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Instituto de Estudios Peruanos, 2012.

Zumbo, Salvatore Mario. *Bucolismo religioso en la pastoral renacentista*. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 2012.

Festschrift – Homenajes – Necrologías

Allen, John. "Remembering Anthony Close and His Work." *Cervantes* 31.1 (2011) 11-14.

Antón Martínez, Beatriz y María José Muñoz Jiménez, eds. *Estudios sobre florilegios y emblemas: manet semper virtus odosque rosae. Homenaje a la memoria de la Profesora Ana María Aldama Roy*. Valladolid: Universidad de Valladolid; Fundación Ana María Aldama Roy, 2011.

Bonilla Cerezo, Rafael, *et al.*, eds. *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685): Studia in honorem Anthony J. Close*. Madrid: SIAL Ediciones, 2012.

Fosalba, Eugenia, *et al.* eds. *La escondida senda: estudios de homenaje a Alberto Blecua*. Madrid: Castalia, 2012.

Gómez Moreno, Ángel. "Charles B. Faulhaber: esfuerzo, rigor y método." *eHumanista* 18 (2011) i-xvii.

---. "26 de septiembre de 2012: cincuenta años sin María Rosa Lida." *eHumanista* 19 (2011) i-vii.

González Martínez, María Dolores. *Miscelánea filológica dedicada a Alberto Porqueras Mayo*. Lleida: Editorial Milenio, 2011.

Knighton, Tess y Bernadette Nelson, eds. *Pure gold. Golden Age sacred music in the Iberian world. A homage to Bruno Turner*. Kassel: Reichenberg, 2011.

Hidalgo, José Manuel, ed. *"La pluma es lengua del alma": ensayos en honor de E. Michael Gerli*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2011.

Iffland, James. "Anthony Close: A remembrance." *Cervantes* 31.1 (2011) 15-25.

Maestre Maestre, José María, *et al.*, eds. *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor Antonio Prieto (IV.5). Ponencias presentadas en el IV Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico, celebrado en Alcañiz, del 9 al 14 de mayo de 2005*. Alcañiz; Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos; CSIC, 2011.

Matos Moctezuma, Eduardo, *et al.*, eds. *México 1554-2012. Francisco Cervantes de Salazar.* Acuarelas. Rafael Guizar. Homenaje al libro de Cervantes de Salazar. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 2012.

Montero Reguera, José. "Isaías Lerner (Buenos Aires, 13 de marzo de 1932-Nueva York, 8 de enero de 2013)." *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* 88.2 (2012) 593-96.

Actas de congresos

Baches Opi, Sergio y Ana Gómez Rabal, eds. *Miguel Servet, eterna libertad: V centenario de su muerte (1511-2011).* Villanueva de Sijena, Huesca: Instituto de Estudios Sijences Miguel Servet, 2012.

Balestrino, Graciela y Marcela Beatriz Sosa, eds. *Letras del Siglo de Oro español.* Actas del VII Congreso Internacional Letras del Siglo de Oro Español, septiembre 2009. Salta: EUNSA, 2012.

Bègue, Alain y Emma Herrán Alonso, eds. *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013.

Boadas, Sonia, ed. *Literatura en la Guerra de Treinta Años*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012.

Botta, Patrizia, coord. *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. 8 vols. Roma: Baggato Libri, 2012.

Casado Poyales, Antonio, *et al.*, eds. *Los Mendoza y el mundo renacentista. Actas de las I Jornada Internacionales sobre Documentación Nobiliaria e Investigación en Archivos y Bibliotecas*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.

Casas del Álamo, María, *et al.*, eds. *Actas del Seminario Internacional sobre Bibliotecas digitales y bases de datos especializadas para la investigación en Literaturas Hispánicas (BIDESLITE) [Documento electrónico]*. Madrid, 4–5 de julio de 2011 [organizado por el Grupo de estudios de prosa hispánica bajomedieval y renacentista del Instituto Universitario Menéndez Pidal, bajo la dirección de Mercedes Fernández Valladares]. Madrid: Universidad Complutense, 2012.

Civil, Pierre, *et al*., eds. *Fra Italia e Spagna. Napoli crocevia di culture durante il vicereame*. Napoli: Liguori, 2011.

Coello de la Rosa, Alexandre *et al*., eds. *Jesuitas e imperios de ultramar, siglos XVI-XX [Actas de las jornadas internacionales celebradas en la Universidad Pompeu Fabra en marzo de 2011]*. Madrid: Sílez, 2012.

Corso de Estrada, Laura E. e Idoya Zorroza, eds. *"Ius et virtus" en el Siglo de Oro [Trabajos presentados a las V Jornadas Internacionales "De iustitia et iure" en el año 2010]*. Barañáin, Navarra: EUNSA, 2011.

Cruz Cruz, Juan, ed. *La Justicia y los juicios en el pensamiento del Siglo de Oro [Actas del III Simposio de la Línea Especial de Pensamiento clásico español "La injusticia en los juicios", celebrado en la Universidad de Navarra]*. Pamplona: EUNSA, 2011.

Egido, Aurora, y José Enrique Laplana, eds. *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos. Actas del Coloquio Hispano-Alemán*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012.

---. "Anthony Close, espejo de cervantistas." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio

de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 161-68.

Dadson, Trevor J. "Anthony Close: Una semblanza personal del Presidente de la Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda." En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011). Eds. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2013. 169-70.

Erlicher, Hanno y Stefan Schreckenberg, eds. *El Siglo de Oro en la España contemporánea*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert, 2011.

Fine, Ruth y Michèle Guillemont, eds. *Lo converso: orden imaginario y realidad en la cultura española (siglos XIV a XVII)*. Coloquio Internacional "La literatura de los conversos después de 1492" (2010: Universitah ha-'Ivrit bi-Yerushalayim). Madrid: Iberoamericana, 2013.

García García, Bernardo J., *et al.*, eds. *El arte de la prudencia. La Tregua de los Doce Años en la Europa de los pacificadores*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2012.

Geisler, Eberhard y Mechthild Albert, eds. *La representación del espacio en la literatura española del Siglo de Oro*. (actas, Johannes Gutenberg Universität, 2011). Casalini Libri [elibro], 2013.

Martínez Millán, José y Henar Pizarro Llorente, eds. *Los jesuitas. Religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*. 3 vols. Madrid: Universidad Pontifica de Comillas, 2012.

Martínez Millán, José, *et al.*, eds. *La corte en Europa: política y religión (siglos XVI-XVIII)*. 3 vols. Madrid: Polifemo, 2012.

Rey Bueno, Mar y Miguel López Pérez, eds. *El inquiridor de maravillas: prodigios, curiosidades y secretos de la naturaleza en la España de Vincencio Juan de Lastanosa: Actas de la Conferencia Internacional "Lastanosa: arte y ciencia en el Barroco"*. Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2011.

Rivero Iglesias, Carmen, ed. *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes. VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011.

Solodkow, David M., coord. *Perspectivas sobre el Renacimiento y el Barroco*. Actas del simposio internacional, Universidad de los Andes, 2009. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2012.

Strosetzki, Christoph, ed. *Visiones y revisiones cervantina: Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011.

Tietz, Manfred y Marcella Trambaioli, eds. *El autor en el Siglo de Oro: su estatus intelectual y social.* (Actas del congreso, Vercelli, Italia, 1 a 4 de diciembre de 2010). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011.

APOSTILLAS SOBRE LA LEYENDA DEL "CARBUNCLO" Y EL SÍMIL OBSCURO DE LA *SOLEDAD* I, 64-83

Sigmund Méndez

(Universidad de Salamanca)

El pasaje controversial es bien conocido. A inicios de la *Soledad* primera, el náufrago innominado se recobra en las arenas ignotas; asciende trabajosamente la cuesta abrupta y se adentra por parajes agrestes mientras señorea la noche. En esa obscuridad, una luz repentina le sirve de faro para dar dirección a sus pasos. Entonces, el poeta introduce el discutido símil:

> Y recelando
> de invidïosa bárbara arboleda
> interposición, cuando
> de vientos no conjuración alguna,
> cual, haciendo el villano
> la fragosa montaña fácil llano,
> atento sigue aquella
> (aun a pesar de las tinieblas bella,
> aun a pesar de las estrellas clara)
> piedra, indigna tïara

(si tradición apócrifa no miente)
de animal tenebroso, cuya frente
carro es brillante de nocturno día:
tal, diligente, el paso
el joven apresura,
midiendo la espesura
con igual pie que el raso,
fijo (a despecho de la niebla fría)
en el carbunclo, Norte de su aguja
o el Austro brame o la arboleda cruja.[1] (64-83).

Cualquier prudente lector, creyendo insatisfactorias las propuestas en torno al "animal tenebroso" intentadas por la crítica, podría suponer aún pendiente la positiva dilucidación de este texto, que ha llegado a reputarse el más obscuro de las *Soledades*. Durante cuatro siglos, los comentaristas buscaron, al parecer con mucho menos fortuna que el peregrino, seguir la luz "carbuncular" del poeta, dominando las "interposiciones" y los desviados soplos de inspiración y, aun puestos sobre la pista correcta, han malogrado la demanda del animal esquivo. Esto ha expuesto de modo reciente, glosando la fatuidad y la algarabía de tantos y tan perplejos lectores, el profesor Ignacio Arellano, quien declara el fin de esa larga caza colectiva mostrando la presa. El perfil conseguido de la enigmática criatura es concluyente y prolijo, según exhibe su develación triunfal:

[1] Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, págs. 211-215.

> Es hora de presentar a este animal tan problemático, que no es dragón, ni áspid, ni lobo, ni perro, ni osa, ni tigre, ni ciervo, ni lince, ni luciérnaga, ni desdeñosa amada ausente. Que es exactamente el carbunclo o carbunco, nombre que comparte con la piedra preciosa que lo caracteriza. […]
>
> El carbunclo es un animal —fantástico, por supuesto— que se puede documentar suficientemente —aunque no de modo sistemático ni abrumador— en los textos del Siglo de Oro y que responde exactamente a la forma en que Góngora lo presenta en la *Soledad primera*.
>
> Según la mayoría de los textos áureos que enseguida glosaré, es un animal nocturno, cuadrúpedo, herbívoro, que tiene un carbunclo en la frente, el cual brilla en la oscuridad de la noche, y cuyo fulgor puede ocultar echando sobre él un sobrecejo o párpado que tapa o muestra la luz según le conviene. Cuando se ve perseguido o se asusta, cierra el párpado y desaparece en lo oscuro.[2]

Con ejemplos desde su aparición en Fernández de Oviedo a las objeciones del padre Feijoo, añadiendo —más cuantiosamente— sus prolongaciones hispanoamericanas ulteriores, dicha investigación alcanza el substancial objetivo de documentar aspectos fundamentales de la "tradición apócrifa" del "carbunclo"; los especialistas y los aficionados a la poesía del

[2] Ignacio Arellano, "Un pasaje oscuro de Góngora aclarado: el animal tenebroso de la *Soledad primera* (vv. 64-83)", *Criticón*, 120-121 (2014), págs. 201-233 (§ 48-50). [Texto electrónico: http://criticon.revues.org/901]. [Consulta: 17 de junio de 2015].

gran cordobés podemos respirar con alivio: caso resuelto. Con todo, indagando los poemas gongorinos siempre cabe la paciencia para reexaminar despacio sus cuestiones más problemáticas. Añadir algunas apostillas sobre el tema puede no ser baladí, si se ofrecen datos complementarios a esta curiosa aportación española a la zoología fantástica en el horizonte renacentista-barroco y, sobre todo, respecto de su ápice literario en las *Soledades*.

Para quienes no hayan seguido la reconstrucción de Arellano, la llaneza de la ficha de bestiario que perfila sobre el "carbunclo" puede resultar ilusoria. Sin embargo, los largos tanteos de la crítica no constituyen una mera suma de concatenadas inepcias. Los impedimentos son notorios y justificados. En primer término, el modo alusivo y elusivo del poeta, que echa mano de escasos rasgos caracterizadores de un animal particular y evade de hecho nombrarlo, pues la palabra "carbunclo" en el verso 82 es sólo una mención indirecta que en realidad nombra otra cosa. En segundo lugar, la supuesta criatura que habría de recibir, por un equívoco originario, esa designación no supone ni con mucho una materia común ni de claros contornos en el acervo documental de la época. No lo fue al menos para la mayor parte de los tratadistas enciclopédicos o doctos naturalistas, y es casi inútil buscarlo en las obras al uso. Si es por entero desconocida en los libros antiguos y medievales, si no la clasificaron Wotton, Gessner ni —en rigor— Aldrovandi, no es extraño que no haya hecho referencia zoológica alguna Gaspar de Morales,[3] ni que omitieran al animal Vélez de Arciniega[4] o

[3] *Vid.* Gaspar de Morales, *Libro de las virtudes y propiedades marauillosas de las piedras preciosas*, Madrid, Luis Sánchez, 1605, fols. 132v-[137]r (II, 14: "Del Carbunco"). Menos figuraba por supuesto en otros manuales europeos; por ejemplo, no relacionan directamente a la piedra con animal alguno Christophorus Encelius, *De re metallica*, Frankfurt am Main, Christianus Egenolphus, [1551], págs. 250-252 (III, LX:

Gerónimo Cortés,[5] ni que décadas más tarde, y pese al cierto material disponible para ello, dejara de moralizar a tal propósito Andrés de Valdecebro.[6] Entender por "*carbunculus*" un animal era fuera de España imposible, y aun en ella poco frecuente, por lo que podría a los ojos de cualquier hombre culto del Renacimiento un dislate y una elemental violación a la lógica: "Nullum animal est lapis, ergo nullus Carbunculus est animal".[7]

Ante los velados indicios y los visibles escollos, los comentaristas antiguos y modernos han optado consecuentemente por recurrir a más sólidas y difundidas noticias que coinciden y se separan, sin embargo, en encrucijadas de múltiples sendas. De modo raigal se encuentran dos problemas entrelazados: la piedra carbúnculo y el animal que la porta, uno de ciencia lapidaria y otro de los bestiarios, ambos, y a veces casi en igual medida, de naturaleza fantástica. Por una parte, el "carbunco" o "carbunclo" (según las formas empleadas en castellano) corresponde de modo básico al *carbunculus*, una piedra preciosa real por cuanto era relacionada con varios tipos bien conocidos (doce solían enlistar los viejos tratadistas), sobre todo el rubí y el granate, y aun, usándose como nombre genérico de todas las piedras

"De carbunculo"); Lodovico Dolce, *Libri tre… ne i quali si tratta delle diuerse sorti delle Gemme, che produce la Natura*, Venecia, Giovan Battista, Marchio Sessa et Fratelli, 1565, fol. 35r-v (II, *s.v.* "Carbonchio"); Rémy Belleau, *Les Amours et nouveaux eschanges des pierres précieuses: vertus & proprietez d'icelles*, París, Mamert Patisson, 1576, fols. 22r-24v ("Le rubis"); Andrea Bacci, *Le XII. pietre pretiose*, Roma, Bartolomeo Grassi, 1587, págs. 10-11 (IIII: "Del carbonchio"); etcétera.

[4] Francisco Vélez de Arciniega, *Historia de los animales más recebidos en el vso de Medicina*, Madrid, Imprenta Real, 1613.

[5] Gerónimo Cortés, *Libro, y tratado de los animales terrestres, y volátiles, con la historia, y propriedades dellos*, Valencia, Juan Chrysóstomo Garriz, 1615.

[6] Andrés de Valdecebro, *Govierno general, moral y político hallado en las fieras y animales silvestres*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1658.

[7] Vincentius Justinianus Antistius, *Commentaria in universam logicam*, Venecia, Franciscus Zilettus, 1582, pág. 201 (V, 16).

preciosas destacadas por su color rojo y su transparencia (hay lugar a la ambigüedad, pues también se les atribuyó un blanco fulgor, manchas o vetas blancas o doradas[8] y el granate tiene de hecho otras tonalidades, sin contar que la literatura franquea con facilidad limitaciones cromáticas; a fines del XIX, Conan Doyle pudo soñar "The Adventure of the Blue Carbuncle"). Pero esta descripción natural se expande y transfigura en otra urdimbre fingida; puesto que reinaba entre los *lapides igniti*,[9] las "piedras incandescentes", la imaginación tendió con facilidad a interpretar a la letra el nombre (*carbunculus* = "pequeño carbón" encendido) convirtiendo así la cualidad reflejante, refractante y aun fosforescente de la piedra preciosa en una misteriosa y formidable fuente de luz. En un difundido tratado medieval en verso, el *De lapidibus* de Marbodo de Rennes (fines del siglo XI), se asumía como constitutiva esa condición hiperbólica:

> Ardentes gemmas superat, carbunculus omnes,
> Nam velut ignitus radios jacit undique carbo,
> Nominis unde sui causam traxisse videtur.
> Sed graeca lingua lapis idem dicitur anthrax
> Hujus nec tenebrae possunt extinguere lucem,
> Quin flammas vibrans, oculis micet aspicientum.
> Nascitur in Lybia Tragoditarum regione,

[8] Plinio, *Naturalis historia* XXXVII, XXV, 94, 96-97; XXVII, 99; XXVIII, 100.

[9] "Principatum habent carbunculi a similitudine ignium appellati" (Plinio, *Naturalis historia* XXXVII, XXV, 92).

Et species eius ter ternae, tresque feruntur.[10]

(*De lapidibus*, XXIII ["De carbunculo"], 341-348)

Luego, fue tópico asumir que "luce en las tinieblas como un carbón",[11] e "ilumina las tinieblas de la noche",[12] brillando figuradamente al modo de una vela o la roja ascua avivada en un horno, según lo describe Belleau:

L'Escarboucle est cil qui se vante
Sur le Rubis plus excellant,
Soit Indois, ou soit Garamanthe,
Pour son feu vivement brillant,
Qui rayonne & vif estincelle,
Ainsi que fait une chandelle
Par les tenebres de la Nuit,
Ou comme au vent d'une fournaise
On voit rougir entre la braise

[10] Marbodo de Rennes, *Marbode of Rennes' (1035-1123) De lapidibus*, ed. John M. Riddle, Wiesbaden, Franz Steiner, 1977, pág. 62.

[11] "CARBUNCULUS qui Græce *anthrax*, et a nonnullis *rubinus* vocatur, lapis perlucidissimus et rubicundissimus et solidus est, habens se ad alios lapides sicut habet aurum ad cætera metalla [...] et quando vere bonus est, lucet in tenebris sicut carbo, et talem vidi ego" (*Mineralia* II, II, III). San Alberto Magno, *Opera Omnia*, vol. V, ed. Augustus Borgnet, París, Ludovicus Vivès, 1890, pág. 32b.

[12] "Carbunculus est lapis ignei coloris, qui noctis tenebras illustrat". Pedro Abelardo, *Expositio in Hexaemeron*, "De sexta die", "Allegoria", *PL* CLXXVIII, col. 778D.

Le charbon blüettant qui luit.[13]

La falta de evidencia directa para la mayoría de quienes la mencionan, y el origen remoto que se le atribuye (la India o África) facilitan sus resplandores ficticios, aunque también se contaban testimonios empíricos difícilmente apelables, como el de san Alberto Magno. En cualquier caso, el peso de las *auctoritates* era suficiente para imponerse sobre la ausencia de pruebas, y aun en el Barroco un erudito como Vossius aceptaba su existencia por los ejemplos dignos de fe que la acreditaban.[14]

El segundo elemento es con diferencia el más enigmático: un animal que lleva en su cabeza, como en una corona, una piedra preciosa resplandeciente. Contra lo que pudiera creerse, la imaginación antigua y medieval no fue avara en modelar criaturas que, en mayor o menor medida, pueden cubrir tal requisito,[15] y a varias de ellas ha apelado la crítica para solventar el enigma. Ya Salcedo Coronel recordaba la "*Dragonites*",[16] indicio que modernamente le ha parecido el más plausible al gran gongorista Antonio Carreira.[17] En efecto, la *dracontia, dracontias* o *draconitis* se suponía en la cabeza del dragón; es acaso la más antigua y socorrida de las piedras halladas en animales y, probablemente, el origen de muchas otras leyendas. Las referencias disponibles comprenden la dualidad del griego δράκων,

[13] Belleau, *op. cit*., fol. 22v.

[14] *Vid.* Gerardus Ioannes Vossius, *De theologia gentili, et physiologia christiana*, vol. II, Ámsterdam, Ioannes Blaeu, 1668, pág. 113b (VI, VII).

[15] Véase, como un buen cuadro panorámico, el capítulo "*De lapidibus qui reperiuntur in animalibus*" (VI, XVII) en la misma obra de Vossius, *op. cit*., págs. 124a-126b.

[16] García de Salcedo Coronel, *Soledades de D. Luis de Góngora. Comentadas*, Madrid, Imprenta Real, 1636, fol. 29r.

[17] Luis de Góngora, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009, pág. 416, n. *ad* v. 76.

dragón o serpiente. Acaso la más temprana que se conserva es la de un epigrama en los *Lithica* de Posidipo (siglo III a. C.), donde se elogia el finísimo trabajo artesanal de un carro grabado en una piedra, a la que se atribuye esa insólita procedencia:

> οὐ ποταμὸς κελάδων ἐπὶ χείλεσιν ἀλλὰ δράκοντος
>
> εἶχέ ποτ᾽ εὐπώγων τόνδε λίθον κεφαλή
>
> πυκνὰ φαληριόωντα […]. (Posidipo de Pela, 15, 1-3, ed. Bastiniani [Gow-Page 20]; *Papiri Milanesi Vogliano* VIII, 309, cols. II, 39-III, 7 = Tzetzes, *Chiliades* VII, 653-660).
>
> [No un río, resonante en su orilla, sino de una serpiente
>
> bien barbada alguna vez la cabeza llevaba la piedra,
>
> densamente salpicada de albo].

Su descripción técnica más difundida aparece en Plinio; el enciclopedista romano recoge datos del tratado lapidario de Sótaco (siglo III a. C.), consignando algunos pormenores sobre lo preciado de la piedra, la necesidad de ser extraída del animal vivo y las estratagemas para obtenerla:

> draconitis sive dracontias e cerebro fit draconum, sed nisi viventibus absciso capite non gemmescit invidia animalis mori se sentientis. igitur dormientibus amputant. Sotacus, qui visam eam gemmam sibi apud regem scripsit, bigis vehi quaerentes tradit et viso dracone spargere somni medicamenta atque ita sopiti

> praecidere. esse candore tralucido, nec postea poliri aut artem admittere. (Plinio, *Naturalis historia* XXXVII, LIV, 158).

Según esto, en ella era impracticable el trabajo de joyería (Posidipo ignoraba la proscripción, o acaso deseo aprovecharla para extremar la materia de su epigrama). Posteriormente, la información provista por Sótaco la registrará con más detalle Solino, indicando su origen etiópico.[18] Con base en noticias similares, pero más pormenorizado aún, es el tratamiento de Flavio Filóstrato;[19] vale la pena transcribir los datos más relevantes que ofrece sobre los remotos dragones, propios esta vez de la India:

> Los que están al pie de las montañas y también las colinas se lanzan por los llanos para cazar […] y se mueven más veloces que los más rápidos ríos y nada se les escapa. Y a éstos les nace una cresta que cuando jóvenes se mantiene mediana, pero llegados a la madurez crece y se alza mucho, cuando también se tornan color de fuego y con dorsos serrados. Estos mismos también se vuelven barbudos, alzan arriba el cuello y brillan sus escamas a manera de plata; y las pupilas de los ojos es piedra inflamada [αἱ δὲ τῶν

[18] "exciditur e cerebris draconum dracontia lapis, sed lapis non est nisi detrahatur viventibus; nam si obeat prius serpens, cum anima simul evanescit duritie soluta. usu eius Orientis reges praecipue gloriantur, quamquam nullum lenocinium artis admittat soliditate et quicquid in eo nobile est, non manus faciant nec alterius quam naturae candor sit quo reluceat. auctor Sotacus gemmam hanc etiam visam sibi scribit et quibus intercipiatur modis edocet. praestantissimi audacia viri explorant anguium foveas et receptus: inde praestolati ad pastum exeuntes praetervectique percitis cursibus, obiciunt gramina medicata quantum potest ad incitandum soporem: ita somno sopitis capita desecant et de manubiis praecipitis ausi praedam revehunt temeritatis" (Solino, *De mirabilibus mundi* 30, 16-18)

[19] Ya anotado por Carreira, Góngora, *Antología*, pág. 416, n. *ad* v. 76.

ὀφθαλμῶν κόραι λίθος ἐστὶ διάπυρος], y dicen de ellas que tienen poder extraordinario para muchas cosas secretas […] Y la ganancia para quienes atrapan dragones son los ojos, la piel y los dientes […]

Por su parte, los dragones de montaña lucen escamas doradas, y largura mayor a los llaneros, la barba de estos mismos es rizada y también dorada, y tienen bajo marcado ceño, más que los llaneros, el ojo hundido en la ceja que mira terrible y feroz […] y de sus crestas, que son rojo ígneo, emite fuego mayor que el de una antorcha [ἀπὸ δὲ τῶν λόφων πυρσῶν ὄντων πῦρ αὐτοῖς ἄττει λαμπαδίου πλέον]. Estos también atrapan a los elefantes, pero ellos mismos son capturados por los indios: teniendo entrelazados áureos signos a un manto escarlata lo colocan para inducir sueño en su agujero, favoreciendo con encantamientos los signos, con lo cual vence sus ojos el dragón, que son inexorables, y mucho de indecible sabiduría en eso se oculta; por ellos se induce así que sacando el cuello fuera de su agujero caiga dormido por los signos; viniendo entonces los indios sobre el yacente dejan caer sus hachas, y cortando su cabeza toman como botín las piedras en ella. Pues dicen que se resguardan en las cabezas de los dragones de montaña piedras en su forma florecientes y que brillan con todos los colores [ἀποκεῖσθαι δέ φασιν ἐν ταῖς τῶν ὀρείων δρακόντων κεφαλαῖς λίθους τὸ μὲν εἶδος ἀνθηρὰς καὶ πάντα ἀπαυγαζούσας χρώματα], y con la fuerza para cosas secretas como las del anillo que dicen que ha sido poseído por Giges. (*Vita Apolonii* III, 7-8).

El cuadro abunda en pormenores sugestivos; los ojos son piedras ígneas y sus crestas también emiten fuego mayor a una tea; las piedras de su cabeza son multicolores y se obtienen, según lo contado por Sótaco, del animal dormido a través de magia. Tal vez la cresta —púrpura sanguinolenta o resplandeciente— adjudicada largamente por la literatura a serpientes y dragones contribuyó a enriquecer atribuciones sobre elementos rojos y lumínicos en su cabeza.[20] Por lo que respecta a sus cualidades cromáticas, las antiguas versiones las describen policromas; en el tardío *Lapidario de Sócrates y Dionisio*, se dice que tienen tres colores.[21] En la Edad Media se conocieron algunas de estas noticias, en particular, a través de san Isidoro.[22] Fue entonces cuando llego a igualársele con el *carbunculus*:

Draconitides ço est un nom
De pere qui vient de dragon
Draconitides est nomee
Pur le dragon dunt est trovee;

[20] Eurípides, *Phoenissae* 820; Virgilio, *Aeneis* II, 206-207 ("iubaeque / sanguineae"); Valerio Flaco, *Argonautica* VIII, 60-61 (""ipsius en oculos et lumina torva draconis / aspicis; ille suis haec vibrat fulgura cristis"); Estacio, *Thebais* V, 510-511 ("et auratae crudelis gloria frontis / prominet").

[21] Λίθος δρακοντίτης [.....] ἐκ ζῶντος λαμβάνεται· ἔστι [...] ἐπιμήκης τελούμενος ζώναις τρισί, πορφυρᾷ, ὑακινθίνῃ καὶ λευκίνῃ· ἔμπνους δέ ἐστι κινούμενος, χρήσιμος πρὸς ἀμαύρωσιν (*Socratis et Dionysii lithica* 49; "Piedra dracontites […] se toma del animal vivo: es […] alargada compuesta de tres bandas: púrpura, jacintina y blanca; y es animada agitándola, útil para la agudeza visual disminuida").

[22] "Dracontites ex cerebro draconis eruitur. Quae nisi viventi abscisa fuerit, non ingemmescit; unde et eam magi dormientibus draconibus amputant. Audaces enim viri explorant draconum specus, spargunt ibi gramina medicata ad incitandum draconum soporem, atque ita somno sopitis capita desecant et gemmas detrahunt. Sunt autem candore translucido. Vsu earum orientis reges praecipue gloriantur" (san Isidoro, *Etymologiae* XVI, XIV, 7).

Escharboucle ad nom en franceis,
Pur sa clarté l'aiment li rais.
Enchanteürs, par lur reisuns,
Issi enchantent les draguns,
Que il les funt ben endormir,
Puis lur vunt lur testes tolir.[23] (753-762).

Parece probable que la identificación derive de hacer coincidir al animal más extraordinario con la más extraordinaria de las piedras. Pasó de cierto a formar parte de las descripciones medievales de la leyenda; por ejemplo —recordado ya por Carreira—,[24] lo anotado en el siglo XIV por el dominico Jordanus Catalani de Sévérac, el primer obispo en Kollan, en la costa occidental de la India; su versión difiere de los relatos antiguos en el modo de adquisición del carbúnculo (rescatado del animal muerto), y ubica al dragón en una indefinida región tercera de la India, limítrofe con Etiopía, donde las recibe como regalo su emperador, el legendario Preste Juan.[25]

[23] Philippe de Thaon (atrib.), *Lapidaire alphabétique*, en Paul Studer y Joan Evans, eds., *Anglo-Norman Lapidaries*, París, Édouard Champion, 1924, pág. 229. "[…] carbunculus nobilissimus generatur in fronte draconis" (*De universo* II, III, XXI): Guillaume d'Auvergne, *Opera omnia*, Venecia, Damianus Zenarus, 1591, col. 997Db.

[24] Antonio Carreira, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, pág. 70 y n. 27; y Carreira, Góngora, *Antología*, pág. 416, n. *ad* v. 76.

[25] "De Tertiâ autem Indiâ dicam: quòd non vidi, eò quòd ibi non fui, verùm, à fide dignis audivi, mirabilia multa; nam ibi sunt dracones in quantitate maximâ, qui super caput portant lapides lucentes, qui carbunculi vocantur. Ista animalia jacent super arenas aureas, et crescunt nimis, et projiciunt de ore anhelitum fœtidissimum et infectum adinstar fumi grossissimi cùm exit de igne. Ista animalia conveniunt ad tempus destinatum, alas faciunt, et incipiunt se elevare in aere; et tunc, judicio Dei, cùm sint ponderosa, cadunt in flumine quodam quod exit de Paradiso, et ibi moriuntur. // Omnes autem regiones semper observant tempus draconum, et cùm vident quòd aliquis cecidit, expectant per dies LXX, et tunc descendunt, et inveniunt

Los aditamentos fabulosos siguieron adosándose al original modelo menor, las serpientes; por ello quizás, con probable filiación común, se le atribuyó al áspid.[26] Hay igualmente otras piedras de origen animal estimadas por sus cualidades médicas o formales. Cabría señalar al sapo, que con menos lucimiento llevaba el *borax*, según recuerda aún Shakespeare.[27] Entre los cuadrúpedos, se ha propuesto al *lyncurius*, de la orina del lince, con propiedades afines al carbúnculo.[28] Otra opción, sugerida para el pasaje de la *Soledad* primera por Spitzer,[29] es la tigresa de *Le Roman de Thèbes* (*ca.* 1150):

---

ossa draconis carnibus denudata, et accipiunt carbunculum quod est in osse capitis radicatum, et portant eum ad imperatorem Æthiopum quem vos vocatis Prestre Johan". Jordanus Catalani de Sévérac, *Mirabilia descripta per fratrem Jordanum*, en *Recueil de voyages et de mémoires, publié par la Société de Géographie*, vol. IV, París, Arthus-Bertrand, 1839, págs. 55-56.

[26] "Dicunt etiam aspidem aliquando in fronte gestare lapidem pretiosum" (*De animalium* XXV, 11). San Alberto Magno,*Opera Omnia*, vol. XII, ed. Augustus Borgnet, París, Ludovicus Vivès, 1891, págs. 548b-549a. La piedra y los encantamientos para obtenerla parece habérselos transferido la leyenda del dragón, si bien se le supusieron al áspid medios para burlar la magia: "& sachiés que aspide porte en sa teste la trés luisans & la presieuse piere que [l'en] claime charboncle; & quant li enchanteor que li veut hoster la piere dit ses paroles, & maintenant que la fiere beste s'en aperçuit, fiche l'une de ses oreilles dedens terre & l'autre cloit de sa coe, & en ce mainiere elle devient sorde, et nen oit les paroles des conjurans" (I, 138, 2). Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor*, ed. Spurgeon Baldwin y Paul Barrette, Tempe, Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2003, pág. 114.

[27] "BORAX, ut quidam dicunt, lapis est qui ita dicitur a buffone, quod in capite ipsum portat" (*Mineralia* II, II). San Alberto 1890, V, 32a. *Vid.* Julius Caesar Scaliger, *Exotericarum exercitationum liber quintus decimus, De Subtilitate ad Hieronymum Cardanum*, París, Michael Vascosanus, 1557, fol. 182r-v (CXXIII). Shakespeare: "the toad, ugly and venomous, / Wears yet a precious jewel in his head" (*As You Like It* II, I, 13-14). William Shakespeare, *The Complete Works (Compact Edition)*, eds. Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford, Clarendon, 1990, pág. 634a.

[28] "lyncum umor ita redditus, ubi gignuntur, glaciatur arescitve in gemmas carbunculis similes et igneo colore fulgentes, lyncurium vocatas" (Plinio, *Naturalis historia* VIII, LVII, 137).

[29] Leo Spitzer, "La *Soledad primera* de Góngora. Notas críticas y explicativas a la nueva edición de Dámaso Alonso", *Revista de Filología Hispánica*, II (1940), págs. 155-156.

"Ele avoit enz u front devant / unne escharboucle mout luisant"[30] (vv. 4523-4524). Como señalaba Faral, la gema es un añadido del poema medieval francés que no aparece en la fuente latina (Estacio, *Thebais* VII, 564 y ss.); el dato lo vinculaba, de modo un tanto dilatado, con el detalle ornamental del ciervo de Cipariso: "bulla super frontem parvis argentea loris / vincta movebatur" (*Metamorphoses* X, 114-115);[31] lo más verosímil es que el autor de *Le Roman de Thèbes* haya querido encarecer el pasaje, pensando acaso en el dragón, haciendo portar a la tigresa la piedra más rara y preciada.

Puede añadirse otro candidato más inesperado pero no menos ilustre: el unicornio. Su mención no es ociosa si ayuda a exponer algunos procedimientos de la imaginación antigua y medieval para modelar misteriosas criaturas. Como base de esta adición a su rica leyenda, se encuentran las indicaciones sobre el "rinoceronte" (su identidad con el unicornio fue largamente asumida aunque también cuestionada) en la miscelánea mágico-hermética de las *Cyranides* (compiladas en el siglo IV d. C.):

> Ῥινόκερως, λίθος ὅς ἐστιν ἀπὸ τοῦ ἄκρου τῆς ῥινὸς τοῦ ῥινοκέρωτος· ἔστι δὲ κερατοειδής.
>
> (I, □, 5)
>
> Ῥινόκερώς ἐστι ζῶον τετράπουν παραπλήσιον ἐλάφου, ἓν κέρας ἔχον κατὰ τῆς ῥινὸς μέγιστον […] Τούτου ὁ

[30] *Le Roman de Thèbes*, ed. Aimé Petit, París, Honoré Champion, 2008, pág. 310.

[31] Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, París, Honoré Champion, 1913, pág. 69.

> εὑρισκόμενος ἔνδον τῆς ῥινὸς ἢ τοῦ κέρατος λίθος <καὶ> φορούμενος δαίμονας ἀποδιώκει.[32] (II, □, 1-2).
>
> [Rinoceronte, esta piedra está en la punta de la nariz del rinoceronte; y es similar al cuerno […]
>
> El rinoceronte es un animal cuadrúpedo semejante al ciervo, que tiene un gran cuerno sobre la nariz... La piedra de él se encuentra dentro de la nariz o del cuerno y portándola ahuyenta a los demonios].

Es interesante notar la primera confusión —que podría especularse como fuente de muchos equívocos similares—, entre la propia piedra y el mítico cuerno; en el segundo libro se asume un claro discrimen entre los dos, ubicando aquélla internamente. Como curiosidad añadida, el unicornio es comparado con el ciervo, animal cuadrúpedo, herbívoro y veloz, características a veces atribuidas al "carbunclo" español. Pero la identificación de la piedra con el carbúnculo ocurre mucho después, en un texto alemán del siglo XII, *Das Alexanderlied* de Pfaffe Lamprecht; lo menciona en el poema Alejandro como un regalo de Candace, reina de Meroe (el reino meroítico o de Kush, en Nubia, a veces relacionada con "la reina de los etíopes" [Hechos VIII, 27]):

> Die so reiche Königin
>
> Sandte ausser diesem mir
>
> Ein herrliches und edles Tier,

[32] *Les Lapidaires de l'Antiquité et du Moyen Âge*, vol. II, 1: *Les Lapidaires Grecs. Texte*, ed. F. de Mély y M. Ch-Ém. Ruelle, París, Ernest Leroux, 1898, págs. 36 y 71.

Welches den Karfunkel hegt

Und welches vor die Magd sich legt.

Monoskeros ist es genannt.

Es ist gar selten dort zu Land.

Nicht gewinnt man es durch Jagd:

Man fängt es nur mit einer Magd.

Sein Gehörn ist fürchterlich:

Nichts besteht vor dessen Stich.[33] (5430-5440)

Otra descripción, de fines del mismo siglo XII, ofrece el *Lucidarius*, en la sección correspondiente a la parte asiática del mundo (la India):

Jn dem □elben lande i□t ein tier, *daʒ* heiʒet Monoceroʒ. Daʒ i□t ge□chaffen nach eime ro□□e, daʒ hovbet nach eime hirʒe, die f□ʒe nach eime helfentiere, der ʒagil al□ eime □wine. Daʒ *hat* nuwen ein horn. Daʒ i□t wol vier elen lanc vnde i□t □chœne al□ ein karfunkel □tein vnde □nidet al□ ein □char□ach. Daʒ □elbe tier i□t fre□lich. Swaʒ ime begegint, daʒ er□leht eʒ mit dem horne.[34]

[33] Pfaffe Lamprecht, *Das Alexanderlied*, ed. Richard Eduard Ottmann, Halle a. d. S., Otto Hendel, [1899], pág. 192. [Esta magnífica reina / También envió para mí / Noble animal exquisito / Que es portador del carbunclo / Y a la doncella se rinde. / Éste es llamado unicornio. / Muy escaso es en la tierra. / Nunca lo vence la caza. / La doncella es quien lo atrapa. / Pero temible es su cuerno: / Nada resiste su punta].

[34] *Der deutsche "Lucidarius"*, vol. I: *Kritischer Text nach den Handschriften*, eds. Dagmar Gottschall y Georg Steer, Tubinga, Max Niemeyer, 1994, pág. 28. [En la misma tierra hay un animal que se llama unicornio. Éste crece similar a un caballo, la cabeza

Aquí la piedra y el cuerno vuelven a coincidir pero sólo a través de un símil añadido por el autor, quien ha buscado enaltecer su fuente latina (que dice sólo sobre el cuerno: "splendenti et mire acuto").[35] En el posterior *Parzival* de Wolfram von Eschenbach se recupera la efectiva presencia del carbúnculo en la cabeza del unicornio, destacando sus supuestas cualidades medicinales (para el caso que narra, infructuosas).[36] Estos tres ejemplos se acercan entre sí por el medio cultural y la no muy distante cronología; obedecen también al mismo procedimiento intensificativo de los relatos de maravillas: el raro unicornio debe ser adornado por la más rara piedra o su cuerno debe ser comparable a ella. Es verosímil que el vínculo lo haya facilitado la cualidad cromática del cuerno, cuya parte más característica, según la más antigua descripción, era púrpura; desde el principio se

similar a un ciervo, las patas similares al elefante, el rabo como de un cerdo. Tiene sólo un cuerno; es de unos cuatro codos de largo y es hermoso como un carbúnculo y filoso como una navaja. El mismo animal es feroz. A todo lo que topa, lo golpea con el cuerno].

[35] Honorius Augustodunensis, *De imagine mundi*, I, XIII; *PL* CLXXII, col. 125A. Diversas fuentes insisten en la cualidad reluciente del mítico cuerno dotado "splendore mirifico" (Solino, *De mirabilibus mundi* 52, 40).

[36] "ein tier heizt monîcirus: / daz erkennt der meide rein sô grôz / daz ez slæfet ûf der meide schôz. / wir gewunn des tieres herzen / über des küneges smerzen. / wir nâmen den karfunkelstein / ûf des selben tieres hirnbein, / Der dâ wehset under sîme horn. / wir bestrichen die wunden vorn, / und besouften den stein drinne gar: / diu wunde was et lüppec var" (*Parzival* IX, 482, 24-30, 483, 1-4). Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, ed. Karl Lachmann, Berlin y Leipzig, Walter de Gruyter & Co., 1926 [repr. 1965], 6ª ed., pág. 232a. ["Un animal que llaman unicornio / Que a la pura doncella en tanto estima / Que en el regazo doncellil reposa. / El corazón del animal ganamos / Para atender del rey su gran dolencia. / Esta piedra carbunclo así tomamos / Que tiene el animal en la cabeza, / Puesto que crece ahí bajo su cuerno. / Aunque en su herida al frente la frotamos / Y entera hundimos dentro aquella piedra, / La herida estaba y luce emponzoñada"].

supusieron tres colores en él,[37] que concuerdan de modo casi idéntico con la δρακοντίτης del lapidario griego amplificando los concomitantes juegos de espejos entre el unicornio y el dragón.[38] Cabe por último añadir otra descripción, de procedencia similar pero un tanto distinta en su contenido, de santa Hildegarda; en este caso, se le adjudica un hueso debajo del cuerno similar a vidrio diáfano y en el que el hombre puede mirarse como en un espejo, aunque su precio no se encarece.[39] La conjunta caracterización de la piedra, radiante y especular, aparecerá atribuida al "carbunclo" en el testimonio de Barco Centenera. La lejanía de las fuentes germanas imposibilita conjeturar cualquier influjo directo (el animal con la piedra reaparece en el siglo XIV en las *Revelaciones* de santa Brígida, como símbolo negativo de la castidad orgullosa);[40] pero, más allá de los veneros comunes, puede especularse sobre procedimientos imaginarios afines. El atributo del espejo o carbúnculo en la frente del unicornio parece desconocido en la España del Renacimiento. Al maestro Vélez de Arciniega se le ocurrió

[37] καί ἐστι τὸ μὲν κάτω τοῦ κέρατος ὅσον ἐπὶ δύο παλαιστὰς πρὸς τὸ μέτωπον πάνυ λευκόν· τὸ δὲ ἐπάνω ὀξύ ἐστι τοῦ κέρατος· τοῦτο δὲ φοινικοῦν ἐστι, ἐρυθρὸν πάνυ· τὸ δὲ ἄλλο τὸ ἐν τῶι μέσωι μέλαν: Ctesias de Cnido, *FGrH* Jacoby 3C, F45 ["Asimismo, la parte baja del cuerno, aproximadamente a dos palmas de la frente, es toda blanca; y la parte superior de su cuerno es puntiaguda, y ésta es púrpura [o carmesí], plenamente roja; y la otra en el medio negra"]; *vid.* Eliano, *De natura animalium* IV, 52.

[38] Recuérdese, por ejemplo, cómo la tópica enemistad del elefante y el dragón (Plinio, *Naturalis historia* VIII, XI-XII, 32-34) se espejea en la de aquél y el rinoceronte (Eliano, *De natura animalium* XVII, 44).

[39] Santa Hildegarda, *Subtilitates diversarum naturarum creaturarum*, VII, V ["De Unicorni"]: "Sub cornu autem suo [os] habet quod velut vitrum perspicuum est, ita quod homo in illo faciem suam velut in speculo considerare potest, sed tamen non valde pretiosum est" (*PL* CXCVII, col. 1318B).

[40] "Secundum animal superbiens ex lapide precioso, quem habet sub cornu, significat hominem qui confidens et presumens de se ex lapide precioso castitatis dedignatur monicionibus tangi et prefert se aliis". Santa Brígida de Suecia, *Revelaciones. Lib. IV*, ed. Hans Aili, Uppsala, Svenska fornskriftsällskapet, 1992, pág. 335.

comparar a la piedra con el animal en términos de su equiparable excelencia; de ese mismo aprecio ha nacido, como puede inferirse de sus propias palabras, su conjetural confusión.[41]

Emprender la pesquisa del "carbunclo" en el medio ibérico medieval es sinuosa y casi desesperada, dada la ausencia de bestiarios españoles y portugueses que allanen la búsqueda.[42] A pesar de ello, otro posible candidato ofrece el *Lapidario* de Alfonso X:

> DELA PIEDRA AQUE DIZEN CATU.- Del XXIIII grado del signo de Escorpion es la piedra aque llaman catu. Esta es co[n]tada entre las delos animales, et fallan la desta guisa; assi que, en la tierra de Tept, a carneros monteses que son pequennos de cuerpo, et an tan grand poder de correr, que ninguna cosa no los puede alcançar, et por ende, no los pueden tomar si no con engennos; et a estos carneros llaman en caldeo catu, et dend toma la piedra este nombre. Et cadauno daquellos carneros a una piedra en la fruent, entrel cuero et la carne, et quandos le faze, inchal el cuero, et desta guisa entienden que la tiene; et quando gela sacan, fallan la de color de iuiuba.

[41] "Dela misma manera que entre las piedras preciosas es mas estimado el Carbunco, lo es el Vnicornio entre los quadrupedos animales: y dela misma manera, que por assimilar al pequeño carbon encendido (como auemos dicho) llamaron Carbuncos a las piedras ya dichas, llamaron Vnicornio al cauallo, buey, y asno Indicos, al Rhinocerote, fiera Orynge, y asno de Scytia, y à los demas animales de vn cuerno, por no tener mas de vno" (I, IIII). Vélez de Arciniega, *op. cit.*, págs. 37-38.

[42] Alan Deyermon, "The Bestiary Tradition in the *Orto do Esposo*", en Martha E. Schaffer y Antonio Cortijo Ocaña, eds., *Medieval and Renaissance Spain and Portugal: Studies in Honor of Arthur L-F. Askins*, Woodbridge, Tamesis, 2006, pág. 92.

> Et la su forma es desta guisa; que dela part que se tiene con el huesso es llana, et dela parte de fuera, contral cuero, es alta et redonda. Et lo llano reluze como espeio, et lo otro, no.[43] (I, 64, b, 7-22).

La piedra en cuestión, de modo notorio, no es el deslumbrante carbúnculo; además es interna, aunque de color rojo obscuro (como la yuyuba). Tiene la cualidad de ser aromática; de hecho, la voz *catu* se vincula con el almizcle o moscho, acaso con "gato",[44] confundiendo en el nombre *catu* (un hápax) a la civeta con el ciervo almizclero.[45] Para tal efecto, claro está, la supuesta piedra frontal es por entero fantástica. Por su parte, respecto del "carbunclo", y a pesar de las claras diferencias, no son menos llamativas las semejanzas: un animal cuadrúpedo, de remota procedencia oriental, sumamente veloz y de muy trabajosa captura, con una piedra de color rojo intenso en la frente, cubierta de piel y que luce como espejo en su parte interna. No es entonces injustificado mencionarlo como un potencial antecedente del "carbunclo"; ni es demasiado temerario conjeturar que una mezcla suficiente de ignorancia e imaginación hubiera podido adosar a una

[43] Alfonso X, *"Lapidario" (Según el Manuscrito Escurialense H.I.15)*, ed. Sagrario Rodríguez M. Montalvo, Madrid, Gredos, 1981, pág. 129.

[44] *Ibidem*, 129, n. 146.

[45] "catu 'mouflons': is an unassimilated technical term […] prob. corruption of oal < Ar. *waʕl* 'mountain goat' […] But the mention of Tibet in *Lapidario* suggests 'musk deer', it being known that their best variety was native of that country. In fact, this hapax and its context […] would posit Neo-Ar. *waʕl attibt*, then corrupted as *oa[l a]tu[bt] and, finally, as piedra catu. In all this, there was perhaps an additional ingredient, namely, the frequent confusion between musk deer and civet cat […]". Federico Corriente, *Dictionary of Arabic and Allied Loanwords: Spanish, Portuguese, Catalan, Galician and Kindred Dialects*, Leiden / Boston, Brill, 2008, pág. 252a, n. 619.

especie de mósquido, de conocida conducta nocturna, la más brillante de las piedras preciosas.

Tal parece, en cualquier caso, haber sido la labor de algún desparpajado inventor, o, lo que parece más probable, de la sumada confabulación de un grupo de ellos, urdida en el medio español durante algunas décadas del siglo XVI. El considerable hiato temporal entre las fabulaciones medievales y el Renacimiento permanece por ahora insoluble, por lo que es necesario centrar la vista en este período, donde el obscuro "carbunclo" hace su modesta irrupción. El primer texto impreso hasta ahora documentado en que se utiliza el término para nombrar, no a una piedra preciosa, sino a un animal es del año 1540 y su autor el maestro toledano Alejo Vanegas. El tema del pasaje donde oblicuamente asoma la mención es un fenómeno de luminosidad nocturna largamente atestiguado por marineros desde la Antigüedad (al que también alude Góngora en el pasaje correspondiente): el fuego simple de Helena o doble de Cástor y Pólux, con el nombre común de fuegos de Sant Elmo o San Telmo (el plasma luminiscente que se genera por la ionización del aire). A ese propósito, Vanegas puntualizaba:

> Este fuego o claror sale enla tierra del humo que se encoge con el ayre frio dela noche. Enlas riberas delos rios por la exhalacion del agua se encoge este humo: et por consiguiente resplandece: porque no es otra cosa [el] humo: sino fuego esparzido. Los que no saben esta causa: piensan que es otra cosa, y dizen que aquello

> que resplandece es carbunco: que sale de noche a manera dela luciernaga.[46] (II, XXXV).

La relación entre los fuegos de San Telmo, el supuesto "carbunco" y la luciérnaga se da, evidentemente, por tratarse de fenómenos de luminiscencia nocturna que se prestan a diversos equívocos; el vínculo funcional con la piedra carbúnculo y la luciérnaga cabe también en esos términos,[47] pese a su diferencia cromática (los fuegos de San Telmo, según cantará Coleridge, "Burnt green, and blue and white").[48] Por desgracia, la referencia es demasiado oblicua para extraer de ella mayores noticias. Es posible que Vanegas pretendiera aclarar una confusión entre dos fenómenos distintos bien identificados; pero cabe entender más bien que buscaba rectificar un reciente error vulgar, de aquellos que, ignorando los fuegos de San Telmo, traman una ficticia explicación de lo que atestiguan. Cabe ejemplificar el procedimiento con un simétrico desmentido del siglo XVIII, según el reporte del intendente de la Real Hacienda en Orán, transcrito por el padre Feijoo, que expone un supuesto meteoro semejante y aun identificado con

[46] Alejo Vanegas, *Declaración de la diferencia de libros que ay en el vniuerso*, Toledo, Juan de Ayala, 1540, fol. XCVr-v.

[47] "Si autem fuerit perspicuitas multa et fumus quasi igneus accensus spissus, tunc est color ejus qui vere dicitur carbunculus: et ideo ille qui vere speciem suam attingit, lucet in tenebris sicut noctiluca, et maxime quando superfunditur aqua clara et limpida" (*Mineralia* I, II, II). San Albero Magno 1890, V, 16a-b. Por otro lado, en la Nueva España, Sahagún reporta cierta piedra fosforescente (llamada *huitzitzílteti*) comparable a una luciérnaga: "venla de noche por que resplandece a manera de luciérnaga, o como una candelita pequeña que está ardiendo, y de lejos no parece sino luciérnaga, y conocen ser la piedra dicha en que está queda aquella luz y no se mueve" (XI, VIII, 5, 33). Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, vol. III, ed. Ángel María Garibay K., México, Porrúa, 1969, pág. 338.

[48] "The Rime of the Ancient Mariner" II, 130; en Samuel Taylor Coleridge, *The Complete Poetical Works*, vol. I, ed. Ernest Hartley Coleridge, Oxford, Clarendon, 1912, pág. 191.

los propios fuegos de San Telmo: "El principio de este enredo consistiò solamente en haverse visto algunas noches por la falda del monte […] un fuego fatuo, ò errante, que causando alguna novedad al Vulgo de los Soldados, por verlo vagante à deshora, y por parages pendientes, y escarpados, donde no podia llegar gente alguna, no sabian à què atribuir aquella luz"; ello dio lugar a la falaz urdimbre de otro relato sobre el "carbunclo".[49] Sea como fuere, es notorio que, para cuando Vanegas escribe, existe ya la creencia sobre un cierto "carbunco" que sale de noche. Su apunte será copiado casi literalmente tres décadas más tarde por Pérez de Moya.[50]

La siguiente evidencia impresa corresponde a un pasaje, ya tiempo atrás detectado (lo registró Borges, en la versión inglesa de *The Book of Imaginary Beings*),[51] del cronista Gonzalo Fernández de Oviedo. El asunto no se toca en el *Sumario* de 1526; tampoco en la *princeps* de la primera parte de *La historia general de las Indias* de 1535 ni en la edición ampliada de 1547; es en la solitaria publicación del libro veinte de la segunda parte, trunca por la muerte del autor, donde figura el pequeño apunte a propósito, como versión del relato de otro. El narrador original era el clérigo Juan o Johan de Aréizaga, que acompañó en 1525 la fallida expedición de la armada para colonizar las islas de la Especiería (las Molucas) a cargo del comendador frey García Jofre de Loaysa. Según Fernández de Oviedo, la singular relación de

[49] Benito Jerónimo Feijoo, *Theatro crítico universal, o discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, vol. VIII, Madrid, Herederos de Francisco del Hierro, 1739, pág. 60.

[50] "Algunos quando de noche veen este resplandor tan cerca del suelo, piensan ser Carbunco que sale de noche, a manera del gusano que dizen Luciernaga, porque tiene en si vna partecica que relumbra" (II, III, XVII). Juan Pérez de Moya, *Tratado de cosas de Astronomía, y Cosmographía, y Philosophía Natural*, Alcalá, Juan Gracián, 1573, pág. 114b.

[51] Entre las ampliaciones fruto del trabajo conjunto con el traductor: Jorge Luis Borges (con Margarita Guerrero), *The Book of Imaginary Beings*, trad. y rev. Norman Thomas di Giovanni, Nueva York, E. P. Dutton & Co., 1969, págs. 51-52.

Aréizaga apuntaba, junto con otros memorables elementos fantásticos (los "gigantes patagones"), esa extraña aparición advertida en las exploraciones del río de Sanct Alifonso (el río Gallegos en la provincia de Santa Cruz, Argentina):

> Dezia este clerigo que estando en este puerto se vieron dos animales en tierra de noche, los quales dezian que eran carbuncos cuyas piedras alumbrauan como sendas candelas resplandescientes, a los quales hizieron guarda y despues que pusieron en ello diligencia por los tomar nunca mas los vieron ni parescieron, y antes desso los vieron tres o quatro noches, y aquesto era en la costa dentro del estrecho a la parte del norte, que es assi mismo hazia la equinocial, porque como tengo dicho este estrecho esta de la otra parte de la linia cincuenta y dos grados y medio.
>
> Yo no hallo scripto de tal animal, visto he que Ysidoro dize, Omnium ardentium gemmarum principatum carbunculus habet, y dize que ay ciertos dragones que tienen en el cerebro vna piedra presciosa que si seyendo biuo el dragon no le es quitada, no resplandesce, por lo qual los magicos vsan cierto engaño y çebo que el dragon come de grado con que se duerme y dormido subito se la quitan.
>
> Plinio habla largamente de los Carbuncos, y este nombre da el a todas las piedras presciosas que son fogosas assi como rubies y balajes, pero no dize que se hallen en animal.[52] (XX, VIII [X]).

[52] Gonzalo Fernández de Oviedo, *Libro XX. De la segunda parte de la general historia de las Indias*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdova, 1557, fol. XXVIIIr a-b.

Tal es el relato sobre un cierto animal "carbunco", apenas visto en la ribera del río Gallegos, que resplandecía en la noche y resultó imposible de atrapar. Cabe la posibilidad de que la versión primitiva sea de terceros a Aréizaga (aquellos marinos que "dezían que eran carbuncos" los apócrifos animales), lo que asegura un accidentado proceso de transmisión; en él no es difícil especular sobre la cadena de equívocos e/o invenciones que derivaron en la metamorfosis nominal del "carbunco" o "carbunclo", de piedra radiante a fantasmal especie zoológica (las móviles luces que se afirma vieron o creyeron ver brillaban en la noche como se supone hacen las piedras llamadas carbúnculos, fácilmente evocables por la codicia de los viajeros o por el socarrón fabulista; de ahí debió propiciarse que el vocablo pasara a designar aquello "nunca antes visto" y que por ello mismo carecía de nombre). Se presumirá desde entonces la existencia de cierto animal al que le nace la piedra en su frente distinto a los anteriormente inventados; pero se puede tener la certeza de que, en términos de su gestación imaginaria, es la piedra la que ha generado al animal a partir de leyendas afines, con la novedad de que un *atributo* de la criatura se ha convertido en *designación* sinecdóquica que *pars pro toto* le fue aplicada (en una relación inversa a las piedras "rinoceronte" o "catu" antes referidas, cuyo nombre lapidario replica el de los respectivos vivientes). Un hecho no menor es que lo contado por Aréizaga constituye, hasta donde se sabe, el testimonio *oral* más antiguo conocido; pues Fernández de Oviedo registra la datación de su escucha a aquellas increíbles historias antes de proceder a incluirlas en su obra, indicando el encuentro con el clérigo "don Juan de Areyçaga vizcayno al qual yo vi y hable en Madrid año de mill y quinientos y treynta y cinco años al

tiempo que informo a Cesar y a los señores de su real consejo de indias"[53] (XX, IIII [V]). De forma previsible, los datos extraordinarios no figuran en la relación oficial,[54] por lo que debió reservarlos para conversaciones informales que tentasen la credulidad de los oyentes. Pero la precisión y las reflexiones derivadas del cronista resultan reveladoras. Si un hombre de amplia cultura europea y vasto conocimiento de América (de donde sería originaria la especie desconocida) trata el tema como noticia nueva y sin paralelo, aun pasadas dos décadas de posible indagación, esto redunda en la verosímil hipótesis de que realmente lo fuera. Tales circunstancias compaginan con la ausencia de documentación anterior que establezca un claro puente textual con similares invenciones de la Edad Media. Por lo tanto, cabe suponer al año 1535 como el *terminus post quem* para la propagación del cuento sobre el animal fantástico precariamente denominado "carbunclo", y a Juan de Aréizaga como su inventor, o al menos, como su propalador a una mayor escala. Es notorio que para su difusión contó no sólo con la escasamente atendida pluma del cronista, en la porción de su obra publicada veinte años más tarde, sino de los diferentes escuchas que atendieran las historias del clérigo explorador y que debieron extenderlas en una pequeña pero casi segura onda expansiva. Tal vez uno de aquellos oyentes fuera el maestro Vanegas, pero cuando menos es válido imaginar que le hubiera sido contada por un tercero entre las noticias singulares de las maravillas americanas. La conjetura no es demasiado audaz,

[53] *Ibidem*, fol. XXIr a.

[54] *Vid.* "Relacion que dió Juan de Areizaga de la navegacion de la armada de Loaisa hasta desembocar el estrecho, y de los sucesos de la nao Santiago que se separó alli y aportó á Nueva-España (Arch. de Ind. en Sevilla, Leg. 6.º de Patronato Real)", en Martín Fernández de Navarrete, ed., *Colección de los viages y descubrimientos, que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV, con varios documentos inéditos concernientes a la historia de la marina castellana y de los establecimientos españoles en Indias*, vol. V, Madrid, Imprenta Nacional, 1837, págs. 223-225.

dada la breve mediación de un lustro entre el informe del vizcaíno y el libro del toledano. Por ello cabe leerlo como una efectiva racionalización intentada por éste para un fenómeno de similar circunstancia: en las riberas de los ríos (como ocurrió en el de "Sanct Alifonso") es que se suscita, por desconocimiento, la confusión entre los fuegos de San Telmo y un supuesto animal (o un par de ellos, lo que corresponde a las luces gemelas de Cástor y Pólux) del que nadie ha escrito jamás una línea. Pese a las presumibles diferencias que entre ambos fenómenos se pudieran argüir, la postura racionalista procede en efecto a esclarecer, según su criterio e información, aquello que le parece falso o improbable. El propio Fernández de Oviedo intenta verificar lo dicho con los datos disponibles en la enciclopedia tradicional europea sin descubrir antecedente satisfactorio; no otra cosa harán, en otro momento y por las propias "obscuras razones" del poeta, los comentaristas de Góngora.

Estas primeras apariciones no dieron sin embargo lugar a menciones asiduas ni muy notorias en los años siguientes. Los posteriores ejemplos documentados por Arellano se comprueban laterales y problemáticos. Acaso el primero corresponde al soneto amoroso atribuido a Diego Hurtado de Mendoza, "Amor, lazo en [la] arena solapado…", que dataría por obvias razones de antes de 1575. Pero su difusión no fue copiosa; no fue recogido en la *princeps* de 1610 y se conserva en forma manuscrita (en el cartapacio salmantino de Francisco Morán de la Estrella, *ca.* 1585; y BNM, ms. 4256 [*olim* M. 223], *ca.* segunda década del siglo XVII), impreso por William I. Knapp en 1877. El verso al respecto, que cierra el catálogo del poema sobre las paradojas y las imposibilidades del amor, no puede sino

ofrecer un perfil muy conciso: "Carbunco que en buscándolo se encierra"[55] (XXXIV, 13). Para quien entonces leyere esta pincelada, sólo sabiendo el vago comentario de Aréizaga, no podría entender sino que el animal "se pone a resguardo" en algún lugar inaccesible para aquel que lo busca. Sin embargo, la leyenda ha experimentado, en fechas no muy lejanas, cierta evolución. Así lo muestra el otro caso, de más detallado dibujo pero circunstancias textuales similares, de una canción atribuida a Francisco de Figueroa, "Cantar quiero el llorar enamorado…". De nuevo, el texto no fue recogido en las ediciones de Luis Tribaldos de Toledo de 1625 y 1626, se conserva en un solo manuscrito (curiosamente, en el mismo cartapacio de Morán de la Estrella, destinado al empleo inmediato en el medio salmantino) y fue publicado a inicios del siglo XX por Menéndez Pidal. El pasaje sobre el "carbunclo", que sirve como símil erótico de la amada esquiva, ofrece en efecto un perfil más prolijo:

> Qual carbunco, que en noche tenebrosa
> pasçiendo dulçes hyerbas, muy seguro,
> leuanta la pestaña y resplandeze
> la clara piedra por el ayre obscuro;
> mas si la fiera siente alguna cossa,
> çerrando su pestaña, des(a)pareçe:
> tal a mí me acaeçe
> ver mi Florisia hermosa,

[55] Diego Hurtado de Mendoza, *Obras poéticas*, ed. William I. Knapp, Madrid, Miguel Ginesta, 1877, pág. 23. *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, eds. Ralph A. DiFranco, José J. Labrador Herraiz y C. Ángel Zorita, pról. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989, pág. 27 (núm. 49).

más que piedra preçiosa
y más que piedra dura a mis dolores,
preçiosa más que todos los fabores,
huir de mí con turbio sobrezejo;
de tantos disfabores
al zielo en balde me lamento y quejo".[56] (99-112).

Como en el soneto de Hurtado de Mendoza, su uso se posterga al final del poema para darle un cierre extraordinario e hiperbólico; la *rarissima species* sirve para extremar el misterio y la condición inasible del objeto amoroso. Pero del texto de Fonseca resulta sorprendente cómo aquella criatura de la Patagonia, apenas bosquejada por Aréizaga, revela un par de características desconocidas: la "fiera" es herbívora y a su piedra brillante se superpone una suerte de párpado, que el animal abre y cierra a su arbitrio, recurso que le facilita la fuga. Es notorio que este enriquecimiento en el detalle ha ocurrido en momentos posteriores al conjetural origen de la leyenda en 1535 (tal vez por el propio clérigo vasco, aunque nada se sabe de él después de esa fecha) y que no es una mera ficción de Figueroa; algún fabulista individual o un grupo de ellos, sin visibles huellas escritas, trabajaron para perfeccionarla. Si ignoramos su identidad o su circunstancia, no es arduo imaginar las necesidades narrativas que, ante las dudas de los escépticos, motivaron tales precisiones: el animal es visto y luego desaparece porque puede ocluir el carbunclo luminoso según su deseo; no ataca a los hombres en la obscuridad porque se alimenta de hierbas, etcétera. Esto obedece, por supuesto, a

[56] Ramón Menéndez Pidal, "Observaciones sobre las poesías de Francisco de Figueroa (con varias composiciones inéditas)", *Boletín de la Real Academia Española*, II: 2 (1915), pág. 323 (*Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella, núm. 703, págs. 338-339).*

conocidos y estudiados procesos en la construcción de relatos legendarios; cuando ésta es medianamente exitosa, el trabajo colectivo va llenando los huecos y paliando las inconsistencias. No es imposible que para esa hechura hayan servido figuraciones pasadas, como la del *catu* del Lapidario alfonsí o alguna otra semejante. Sea como fuere, de estos testimonios se deduce que aquella invención austral ha tenido pervivencia en la segunda mitad del siglo XVI y alguna fortuna, si ha podido introducirse en la obra de dos poetas de cierta relevancia, aunque la transmisión de esos mismos textos corrobora el destino marginal del "carbunclo".

Según lo visto, el "descubrimiento" de la criatura se dio en uno de los muchos capítulos de la exploración de las tierras americanas, pero su continuidad imaginaria pudo darse sin dificultad desprendida de aquella experiencia. Por lo menos, no hay otras crónicas posteriores a la de Fernández de Oviedo en el siglo XVI que abunden sobre la cuestión (la referencia que, apoyando tal persistencia, incluye Arellano sobre Antonio de Herrera y Tordesillas es falsa;[57] el cronista no ha dado crédito alguno a los aspectos fantásticos de la expedición de Loaysa a la Especiería en los pasajes que la refieren).[58] Su reaparición sudamericana se da en un texto de inicios

[57] *Vid.* Arellano, "Un pasaje oscuro de Góngora aclarado…" (§ 55). El error parte de su fuente (Hernando Cabarcas Antequera, *Bestiario del Nuevo Reino de Granada*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo / Colcultura, Biblioteca Nacional de Colombia, 1994, pág. 141), quien ha leído mal su propia fuente de segunda mano (*cfr.* Constantino Bayle, *El dorado fantasma*, Madrid, Publicaciones del Consejo de la Hispanidad, 1943, 2ª ed., pág. 179), que se refiere a lo contado por Barco Centenera.

[58] Antonio de Herrera y Tordesillas, *Historia general de los hechos de los castellanos en las Islas i Tierra firme del mar océano*, *Década terzera*, Madrid, Imprenta Real, 1601, págs. 333a-340a (III, IX, IIII-VI). Los hechos han pasado de cierto por la criba crítica de Herrera, como muestra el caso de los indios "patagones": "y porque eran hombres de grandes cuerpos, algunos les llamaron Gigantes, y otros los han dicho Patagones, y por no auer hallado mucha conformidad en los que refieren las cosas destos

del XVII, en la crónica rimada de Martín del Barco Centenera;[59] en este caso, como en la versión primera de Aréizaga, se torna naturalmente a una anécdota inmediata, que acentúa el carácter testimonial:

> Y no lexos de aqui por proprios ojos
> El Carbunclo animal vezes he visto,
> Ninguno me lo juzgue por antojos,
> Que por caçar alguno anduue listo,
> Mil penas padeci, y mil enojos
> En seguimiento del, mas quam bien quisto,
> Y rico, y venturoso se hallara
> Aquel que Anagpitan viuo caçara.
> Vn animalejo es algo pequeño,
> Vn espejo en la frente reluziente,
> Como vna brasa ignita en rezio leño,
> Corre, y salta veloz y diligente,
> Assi como le hieren echa el ceño,
> Y enturbiase el espejo de repente,
> Pues para que el carbunclo de algo preste
> En vida el espejuelo sacan deste.[60] (III).

Barco Centenera añade así algunos elementos nuevos: su pequeño tamaño y su capacidad en salto y carrera (que, otra vez, justifican su poder elusivo). La

hombres, no se dira aqui otra cosa dellos" (III, IX, IIII). *Ibidem*, 334b. No hay noticia alguna sobre el "carbunclo".

[59] Pasaje indicado por Borges (1969, 51-52).

[60] Martín del Barco Centenera, *Argentina y conquista del Río de la Plata, con otros acaecimientos de los Reynos del Perú, Tucumán, y estado del Brasil*, Lisboa, Pedro Crasbeck, 1602, fols. 21v-22r.

descripción de la piedra es evidentemente paradójica (el carbunclo se supone una fuente de luz y a la vez una superficie reflejante) y resuelve en un mismo objeto la dos cualidades, fúlgida y especular, que los textos alemanes atribuyeron a la piedra del unicornio. El otro rasgo, el párpado que la oculta, es consecuente con lo dicho en el poema de Figueroa; la opacidad que adquiere con su daño y la necesidad de cazarlo vivo corresponde sin duda a las viejas observaciones de Sótaco sobre el dragón y la piedra *draconitis*, que imponían esa misma prescripción para su provecho y que se sigue revelando como la leyenda fundacional.[61] Como es notorio, y a pesar de la alegada condición de testigo, los datos que presenta Barco Centenera se deben sobre todo a lo ya antes contado por otros y al préstamo incidental de distintas historias. Pertenecen, claro está, a las asimilaciones de lo maravilloso con la nueva realidad americana, donde, según sucedía ya en los diarios de Colón, eran avistables sirenas.[62] Por ello, como en otros casos perfilados por el cronista, es notorio que corresponde a una precedente fabulación europea elaborada con materiales previos (y adaptando las experiencias nuevas a un conocimiento compartido con sus receptores ajenos a éstas),[63] que puede

[61] Otro texto sobre ello: "Dicunt etiam quidam, quod de cerebro ejus lapis quidam nobilis exciditur: sed virtutem non habent nisi viventi extrahatur" (*De animalium* XXV, 26: "De dracone"). San Alberto Magno 1891, XII, 553b.

[62] Barco Centenera, *op. cit.*, fol. 21v.

[63] "[…] all of the beings that Barco Centenera saw in the River Plate region had already appeared in the books that formed the European reservoir of knowledge about unknown lands. The colonial writers' interpretive labor, their mediation between observed reality and the reader of the text, consisted of distorting the facts to adapt them to familiar patterns—that is, to the available cultural parameters. This does not mean that the European observers consciously distorted the reality they perceived; rather, the knowing subjects 'read,' in the reality they perceived, only what the constraints of their own cognitive framework allowed them to understand. In other words, Barco Centenera belonged to a culture, an episteme and, most of all, an interpretive community (in the sense given to the term by Stanley Fish) that predisposed its members to interpret the world in a determinate manner—actually,

también espejearse en el propio folklore local. Así lo sugiere el nombre guaraní *anagpitán*, explicado en una glosa marginal: "El carbunco es vn animal llamase este animal en lengua Guarani Anagpitan. i. diablo que reluze como fuego".[64] La aportación léxica del cronista fue tan desatendida como su relato y, en general, su obra, por lo que siguió utilizándose el nombre supletorio de la piedra preciosa, o bien, preferir con prudencia su descripción innominada.

Como testimonios anteriores a 1613, Arellano presenta un par más: unas líneas insertas en la entrada "carbón" del *Tesoro* de Cobarruvias, referidas a la piedra "carbunco" / "*carbunculus*": "Pyrôpus fingen tambien criarse en la cabeça de vn animal, que quando siente le van a caçar echa sobre la frente (a donde la tiene) vn ceño con que la cubre".[65] La descripción corresponde parcialmente a la del alcalaíno Fonseca, sin añadir más detalle, pero confirma la propagación de la noticia. Aunque es muy probable que no lo desconociera, Cobarruvias evitó consignar de manera explícita que la designación "carbunco" era aplicada al animal, tal vez por celo lexicográfico, teniéndola como una extensión de dudosa validez para lo que de otra manera carece de nombre (a tal efecto, tampoco le era practicable la exótica voz guaraní anotada por Barco Centenera). La otra muestra es, por su índole temática, muy distinta a las anteriores; corresponde a la versión a lo divino de Juan Bautista de la Concepción en su *Noche del espíritu en el estado estático* (1609-

in the only manner possible for that culture". Gustavo Verdesio, *Forgotten Conquests: Rereading New World History from the Margins*, Filadelfia, Temple UP, 2001, pág. 48.

[64] Barco Centenera 1602, fol. 21v.

[65] Sebastián de Cobarruvias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, fol. 198v a (*s.v.* "carbón").

1610),[66] un opúsculo en la abundante obra manuscrita del santo no publicada sino hasta el siglo XIX.

Acaso no es muy extraño que, frente a la tácita repulsa de los naturalistas, la fantasía poética haya acogido la dudosa leyenda, pero parece que cierta credulidad piadosa resultó aún más hospitalaria. Pueden, sobre todo respecto de ese ámbito, hacerse otras aportaciones documentales. La que podría ser más antigua se encuentra en una obra dramática escrita en la Nueva España por Fernán González de Eslava, autor en el que confluyen, en un trivio accidental para el tema del "carbunclo", la procedencia americana, la poesía y la a la postre más abundante utilización religiosa. En el *Coloquio XVI (El bosque divino)*, la más compleja de sus composiciones, aparece como elemento alegórico de la escenografía para la puerta de la Templanza; la acotación describe la imagen y el epigrama que la acompañaría:

> *Puerta del Sacramento del Altar, donde está la templança, porque han de venir a él tenplados como halcones a comer la carne y sangre de Christo. Aquí ha de estar una figura Hieroglíphica, que es el animal que llaman Carbunco, que tiene la piedra preciosa en la frente, y cúbrela con una cortina natural que tiene, y dezía assí la letra:*
>
> *Carbunco es el Redemptor*
> *de admirable propriedad,*
> *que cubrió su humanidad*
> *el Diuino resplandor*
> *que da su Diuinidad.*

[66] Arellano, "Un pasaje oscuro de Góngora aclarado…" (§ 60).

Y aquí, por nuestro consuelo,
Aquel carbunco Diuino,
porque assí a la Fe conuino,
se cubre con aquel velo
de especies de Pan y Vino.[67] (918-927).

De forma imprevista, la criatura hechiza de Sudamérica ha devenido en un hieroglifo sacramental, que representa al Redentor y el misterio de la Eucaristía. En su transubstanciación imaginaria, el párpado aparece como el propio velamen alegórico de la divinidad de Jesús y del vino y el pan, que es a la vez transferencia y velo de su cuerpo y sangre transfigurados. Cómo fue que esta invención de reciente factura se hizo materia incorporable al vasto acervo de la tipología, según su vieja praxis totalizante, para tornarse en *figura Christi*, nos es de nuevo desconocido. Los *Coloquios* de González de Eslava se publicaron de manera póstuma en 1610; aunque se ha creído que pudo ser trabajo postrero del autor —según el orden de la *princeps*— ubicable hacia fines del siglo XVI, la fecha atribuida con más fundamento para *El bosque divino* es el año de 1578.[68] Adoptando la conjetura, cabe retrotraer a un momento anterior la incorporación del "carbunclo" a la temática sacra. Como puede colegirse de su fugaz presencia en la poesía erótica, queda a la vista que antes de 1580 la leyenda no sólo se encontraba desarrollada en ese

[67] Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, ed. Othón Arróniz Báez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pág. 657.

[68] Es la propuesta del editor Arróniz con base en ciertos indicios históricos; a favor de una datación posterior, por razones literarias, se ha pronunciado Beatriz Mariscal Hay, "Del contexto histórico al contexto literario: observaciones sobre los *Coloquios espirituales* de Fernán González de Eslava", en Raúl Marrero-Fente, ed., *Perspectivas trasatlánticas. Estudios coloniales hispanoamericanos*, Madrid, Verbum, 2004, págs. 93-102.

detalle coincidente del párpado que cubre la piedra, sino que pudo adaptarse a usos metafóricos de índole profana y divina. En cierta medida, el poeta novohispano resultaría un buen vehículo para esa transferencia de un símil amoroso a alegoría sacra, pero varias circunstancias lo tornan poco probable. Si, como se cree, su obra se compuso para la gran fiesta de noviembre de 1578 organizada por la Compañía de Jesús, cabe suponer que hubo un saber y consentimiento eclesiástico anterior que respaldara el uso del símbolo. El caso aparenta una dispersión oral desde el sur de América hacia el norte; sin embargo, aun si no es imposible que Aréizaga hubiera empezado a contar el cuento a su paso por la Nueva España, tras el desastre de la Especiería, no parece haber más huellas locales que permitan establecer una línea mexicana independiente de su continuidad; luego, es casi seguro que la leyenda, ya transformada, habría cruzado de vuelta desde la otra orilla del Atlántico. Tal vez González de Eslava la conoció antes de su arribo a América, pero parece más plausible conjeturar que supiere de ella ya en su nueva y definitiva residencia, a través de relatos orales y aun escritos provenientes de España que propusiesen con anterioridad su aplicación religiosa y tornaran viable su empleo en el espacio colectivo del drama.

Aunque posteriores a aquella datación hipotética, varias obras comprueban que la leyenda del "carbunclo" llegó a tener una efectiva presencia en la literatura teológica de la península hacia finales del siglo XVI. Una de ellas, del aragonés fray Jerónimo de Guadalupe, primer profesor de Sagrada Escritura en El Escorial: "Quemadmodum animal quoddam carbuncus appellatum, quod lapidem fulgentissimum, nempe carbunculum, gestat in fronte, quo se illuminat, Ita sacerdos animal carbunculus est, vt alios

illuminet, & se. Hinc ait Assertor noster, Vos estis lux mundi, id est, carbunculi diuini ad illuminandos homines"[69] (IIII). Este aprovechamiento de la criatura ficticia echa mano escuetamente de sus rasgos fundamentales; el detalle innovador es acaso el que se asume en el otro término de la comparación, a manera de imagen del sacerdote cristiano, que es no sólo iluminación de sí mismo sino también de otros, creencia que llegará a formar parte de la fábula. El motivo reaparece lustros más tarde en la obra del jesuita toledano Alfonso Salmerón, explicando el episodio de la disputa entre el niño Jesús y los doctores del Templo:[70]

> Nam hæc Christi pueri disputatio, qua tantum sapientiæ lumen ostendit, & diuinitatis suæ magnitudinem ex parte declarauit, haud absimilis est pyropo lapidi, quem animal quoddam in fronte gestat, & noctu solet splendorem mirabilem emittere: sed dum venatores eius vitæ insidiantur vt capiant, tegit gemmam illam, & splendorem suum celat, & paruitate sua se à venantibus tuetur.[71] (XLVI).

El ejemplo es no sólo más rico que el del caso anterior, sino que también muestra esa ascensión jerárquica, desde una imagen del sacerdote a *figura Christi*, que con valor eucarístico representó González de Eslava. La descripción se apega en lo esencial a la mostrada en la canción de Fonseca: el animal con la piedra radiante que se resguarda cuando es acosado por cazadores; se añade su pequeña dimensión, que pronto anotara Barco

[69] Jerónimo de Guadalupe, *Commentaria in Hosseam profetam*, Zaragoza, Dominicus a Portonariis, 1581, fol. 150v a.

[70] Lucas II, 40-52.

[71] Alfonso de Salmerón, *Commentarii in Evangelicam Historiam, & in Acta Apostolorum*, vol. III, Madrid, Ludovico Sánchez, 1599, pág. 536a.

Centenera, y que obviamente conviene a la analogía intentada. A partir de este texto, cabe deducir que esa es la caracterización "estándar" más completa del "carbunclo" tal y como se desarrolló, en una invención colectiva, durante algunas décadas del siglo XVI, aunque todavía habrá de sufrir algunas modificaciones en años posteriores. Nótese que Salmerón emplea —así lo hará Cobarruvias— *pyropus* como sinónimo de la gema y evita usar el término "carbuncus" que, relatinazado a partir de la forma vulgar sincopada "carbunco", fray Jerónimo de Guadalupe utilizó dando pie a su deslinde del *carbunculus* lapidario.

Pero parece que una más amplia propagación de las aplicaciones del pequeño animal como alegoría religiosa se da en los lustros que abren el siglo XVII, en el tiempo inmediatamente anterior al de la creación de la *Soledad* primera. Por ejemplo, la empleada por Pedro de Vega:

> Dizen del Carbunco, que es vn animal, que sale y se apacienta de noche, y para ver las yeruas que come, se sirue a si mismo de Sol, o acha, con que se alumbra a si propio, y a otros muchos animales, que esperan su venida: el qual leuantando los parpados, descubre vna piedra de su mismo nombre, causando con ella tanta claridad, que alumbra todo el prado: y pueden con mucha comodidad, paçer, y apacentarse todos los animales que acuden: por lo qual se llama Carbunco, como brasa, o carbon encendido.[72] (III, VI, III, III, 71-72).

[72] Pedro de Vega, *Tercera parte de la Declaración de los siete Psalmos penitenciales*, Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1603, fol. 60r.

Este texto sigue la línea abierta en el apunte del maestro del Escorial; pero ahora el "carbunclo", al iluminarse a sí mismo, sirve a otros animales para que puedan escoger mejor su alimento. Por analogía, vale así para elogiar a san Agustín, el patrono de su orden, que permitió discernir con su luz "las yerbas saludables de las ponçoñosas, y hereticas".[73] Sin embargo, el autor conoce las instrumentaciones anteriores, por ello precisa que el símil alegórico corresponde al Cordero divino: "si en el Cielo ay cosa viua, que sirue de antorcha, sin duda deue ser el Carbunco de alla […] *Carbuncus eius est agnus*".[74] Otra muestra similar ofrece el también agustino Cristóbal de Fonseca (autor del famoso *Tratado del amor de Dios*), en su *Vida de Cristo*:

> El Carbunco es vn animal que tiene en la frente la piedra preciosa de su nombre, que alumbra mas que vna hacha, sale en las noches mas escuras de su cueua, destierra las tinieblas, siguenle los animales, ora por virtud que tenga de aficionarlos y atraerlos, como la tiene la piedra de atraer a si las pajas y las hojas de los arboles, ora porque les descubre qual es la yerua ponçoñosa ò saludable. Es estampa de Christo Señor nuestro, que con su luz desterrò las tinieblas de la ignorancia del mundo. Lleuose tras si los pueblos, assi porque aficionaua con su presencia, como porque obligaua con su Dotrina.[75] (I).

Es notorio el abordaje común, aunque en este caso se circunscribe su uso al Salvador. Como pincelada añadida, se atribuye a la extraordinaria piedra no

[73] *Idem.*

[74] *Ibidem*, fol. 60v: "[…] *et lucerna eius est Agnus*" (Apocalipsis XXI, 23).

[75] Cristóbal de Fonseca, *Tercera parte de la vida de Christo Señor nuestro, que trata de sus Parábolas*, Madrid, Imprenta Real, 1605, cols. 17-18.

sólo aleccionar a otros animales sobre los alimentos buenos o perniciosos, sino una capacidad de atracción ejercida sobre ellos, por influjo de un cierto magnetismo (que se arrogó a uno de los *lapides ardentes*, la *lychnis*),[76] complicando la índole mineralógica de la gema. Esto recuerda en algo viejas alegorías medievales acerca de la capacidad de seducción de algunas fieras, como la pantera, interpretada *in bono* con aplicaciones cristológicas; también son en parte compatibles ciertas características atribuidas al unicornio.[77] Es probable que estas inéditas cualidades del "carbunclo" obedezcan a las necesidades demostrativas de los comentarios eclesiásticos. La continuidad agustina de las precitadas lecturas puede corroborarse en una obra del catedrático en Salamanca fray Basilio Ponce de León.[78]

[76] "[…] has sole excalfactas aut attritu digitorum paleas et chartarum fila ad se rapere" (*Naturalis historia* XXXVII, XXIX, 103; semejante así al ámbar, *sucinum* o *harpax*, y sus conocidos efectos: XXXVII, XI, 37; XXXVII, XII, 48).

[77] Del unicornio apunta Cortés (1615, 318): "se allegan a el muchos animales flacos y que poco pueden, para que los ampare y defienda de las otras fieras crueles"; "[…] el cuerno del Vnicornio, puesto en las aguas emponçoñadas, les quita la ponçoña, y luego pueden beuer los demas animales sin peligro"; por ello vale como *figura Christi*, pues el Redentor "quita toda ponçoña de pecado mortal, venial, y original" (*ibidem*, 322).

[78] "Y si juntamente nos dize Sant Iuan que es antorcha viua, sera lucierniga diuina, que lo esclarezca todo. Pero por ser tan pequeña la luz de este gusanillo, y tan grande la de Christo Señor nuestro, que basta a dar luz â vna ciudad, como la Ierusalem celestial, busquemos si ay otra luz en el mundo viua, y mayor â que poder compararle: si, el carbunco que es vn animalejo de quien dizen que sale à pacentarse de noche, y para ver las yeruas que come, lleua la luz consigo, que el mismo se sirue de luz: podemos dezir del: *Non eget sole neque luna*: Y a otros muchos animales que le esperan para buscar que comer: leuanta los parpados, descubre vna piedra de su mismo nombre que se llama carbunco, y despide tanta claridad que alumbra todo el prado, con que pueden apacentarse muy bien los demas animales. Pues si no dize San Iuan de Christo que es *Agnus lucerna*. Y vna antorcha viua, vn sol viuo, al qual el que le sigue halla pastos de vida, y no la ay otra mayor que el carbunco, digamos que llamarle carbunco, y dezir San Iuan *lucerna*, todo es vno, pues solo el carbunco es hacha que viue, sol que tiene alma. Tiene tambien otra propriedad esta piedra que leuanta del suelo pajas, y atrae a si las hojas de los arboles y libros" ("Discursos para el Sábado quinto de Quaresma", V). Basilio Ponce de León, *Primera parte de discursos*

Las adaptaciones teológicas en textos de aquellos años parecen proliferar. Otro ejemplo aparece en un libro del franciscano Juan de Cartagena:

> Carbuncus, seu pyropus lapis quidem est preciosus, quem quidam fabulati sunt, animal quoddam in fronte pelle coopertum gestare, qui proinde tunc non emicat, verum cum in eminentem locum, aut montis alicuius verticem conscendit, partem illam pellis, qua tegebatur, eleuat, & confestim totus mons singulari quadam luce perfunditur. Pyropus iste resplendens beata Christi anima est […].[79] (VIII, VI).

El profesor de teología en Salamanca y en Roma se concentra en la capacidad de celar y descubrir la piedra, acto que según esto reserva para lugares elevados, lo que convierte al inasible "carbunclo" en montaraz habitante de cumbres; tal característica conviene de modo natural al símil anagógico que pretende, sobre la transfiguración de Jesús.[80] Para ilustrar este mismo hecho milagroso recurrió también al "carbunclo" el jesuita portugués Juan Rebello:

> Quedara muy claro este misterio, si primero entendemos la propriedad del animal, que se llama Carbunco, por causa de la

para todos los Evangelios de la Quaresma, Salamanca, Diego de Cussio, 1608, 2ª ed., pág. 226(B-Da).

[79] Juan de Cartagena, *Homiliae catholicae in universa Christianae religionis arcana*, Madrid, Alphonsus Ciaconius, 1609, [VIII] col. 42.

[80] Mateo XVII, 1-13; Marcos IX, 2-13; Lucas IX, 28-36.

> piedra Carbunco, que tiene en la frente, de los quales se dize, que se hallan algunos en Indias, (si los ay). Este animal tiene en la frente vna piedra reluziente, y que echa de si Rayos, cubierta con vn parpado, y resplandece tanto, que quando de noche sale a pacer, leuanta su parpado, y queda relumbrando la piedra, y el animal vee el camino por donde a de caminar, y acabando de pacer, echa su parpado, y cortina, escondiendo la preciosa hacha, de que el Criador le enriquecio. Desta manera se vuo Christo en esta tranfiguracion, que siendo dotado de la mas rica piedra preciosa, de gloriosa vision de la Diuina essencia, por la vnion que su alma tenia con el verbo, de la qual manauan resplandores de gloria, de vnigenito Hijo de Dios, la incubrio con el velo y cortina de su humanidad, todo el tiempo que viuio […].[81] (IIII, IIII, I).

Con este par de ejemplos pareciere configurarse una alegoría tópica, pero la conjunción en la analogía se ha mostrado circunstancial y casuística. La imagen, no sin dudas sobre su veracidad, se circunscribe a la criatura solitaria y sus hábitos nocturnos; el vínculo figural entre el párpado y el velo humano de la divinidad de Cristo concuerda con el hieroglifo de González de Eslava. Además, Rebello parece corroborar la supuesta procedencia transatlántica del "carbunclo", pues, según lo ya visto, se habría referido a las Indias occidentales.

Cabe, a pesar de todo, cierta incertidumbre geográfica. La permite al menos el comentario del jesuita portugués Cosme Magalhães:

[81] Juan Rebello, *Vida, y corona de Christo nuestro Salvador*, Lisboa, Francisco de Lyra, 1610, fol. 170v a-b.

> Iam carbunculus gemma est igniti carbonis speciem referens; lucet in fronte animalis, quod apud Indos & Garamantas vix inuenitur. Ea nánque solertia est, vt cùm noctu venatores ducti luce flammas imitantis pyropi, propiùs accedunt; operculo super inducto illorum ludificetur conatus. Narrauit, me audiente, Fulgentius Frerius, vir rerum, quæ apud Indos & Æthiopas geruntur, scientissimus, quíque antequam societatem nostram ingrederetur, Regis Lusitaniæ auspiciis, in Æthiopiam venerat, se huius rei testem esse oculatum. Indicat hæc frontis gemma, illam demum probam esse, quæ ne pudor matronalis ab insidiatoribus polluatur, quicquid pretij habet, occultat".[82] (*Epistola B. Pauli Apostoli ad Titum* II, II, IV, VIII).

Si la representación es trivial, no lo es su procedencia. El caso merece atención por replicar circunstancialmente la probable fuente fabulística del "carbunclo" que, según lo dicho, contó con un relator original, el padre Juan de Aréizaga, y un transcriptor, el cronista de indias Gonzalo Fernández de Oviedo. En este caso, los actores son un entonces muy joven Cosme Magalhães que escucha con asombro verosímil las historias de la vida aventurera del experimentado jesuita Fulgencio Freire (misionero en Goa y en Etiopía en 1555, herido y capturado en su segundo viaje a ésta en 1560 por los turcos y cautivo en el Cairo, muerto en 1571 en viaje de vuelta a la India). Décadas más tarde, Magalhães recuerda la anécdota para ilustrar las reflexiones edificantes de las que se ocupa (la castidad de las matronas). Es inútil dudar sobre la veracidad o la memoria del narrador original o su

[82] Cosmas Magalianus (Cosme Magalhães), *Operis hierarchici, sive, De ecclesiastico principatu*, *liber III*, Lyon, Horatius Cardon, 1609, pág. 160.

difusor escrito. Pero si el recuerdo y la transcripción son fieles, permite atribuir a esta fuente oral la prelación en el tiempo por lo que toca al ardid del "carbunclo" para burlar a sus cazadores. Sea como fuere, testimoniaría la expansión transcontinental de la leyenda, al tiempo que limita el foco de irradiación de sus variantes a la península ibérica y la fértil imaginación de algunos de sus viajeros. Y si las ficciones americanas contaban con la ventaja de la total novedad, la de Freire en cambio podía afirmar su propia ligazón con las fuentes antiguas, pues, según lo visto, tanto a la piedra como al dragón se les había atribuido un origen etiópico o indio[83] (a la India se adjudica la piedra sacada de la cabeza de otro animal, como antídoto de venenos, referida también por exploradores portugueses).[84] Que la especie

[83] Sobre el *carbunculus*: Plinio, *Naturalis historia* V, V, 34-35; XXXVII, XXI, 80; *vid.* XXXVII, XXV, 92. "Las etiopias son dos. la vna es oriental y la otra ocidental y ambas passan dela equinocial ala parte del austro. Enla ocidental dizen que ay Carbuncos". Martín Fernández de Enciso, *Suma de geographía*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1519, sig. e_{viii}v.

[84] Aparece sin nombrarla como un presente del rey de Cochim al rey dom Manuel de Portugal: "h□ a pedra tamanha como h□ a auelaã, muyto proueitosa cõtra a peçonha que se acha na cabeça de hua alimaria a que na Índia chamão bugoldaf" (I, XLVI). Fernão Lopes de Castanheda, *História do descobrimento e conquista da Índia pelos portugueses*, vol. I, ed. Manuel Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1979, págs. 101-102. Se identifica con la piedra *bezaar*, *bezar*, *bezoar*, o bien *paxar*, largamente descrita desde tratados médicos árabes; corresponde a lo registrado por Scaliger: "In eadem prouincia [in regno Deli] lapis, qui Paxar dicitur, mollis, fusci coloris, amygdali magnitudine. Is in capite cuiusdam animalis inuenitur. Certa utilitate ad omnia uenena apud incolas habetur in prima commendatione" (CLIII, 7). Julius Caesar Scaliger 1557, fol. 213r. Hay múltiples versiones, también americanas, sobre ella: Herrera y Tordesillas 1615, 123-124 (V, IIII, IX). Recuérdese otro verso de Góngora: "estas piedras que dio un enfermo a un sano" (soneto 16 ["Corona de Ayamonte, honor del día…"], 2; *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1969, pág. 72), que Salcedo Coronel sugirió identificar con la piedra bezaar: García de Salcedo Coronel, *Obras de don Luis de Góngora. Comentadas*, vol. II, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644, págs. 84-86. El *pyropus* y la piedra *bezoar* aparecen reunidos en la diadema del *rex* alquímico: Michael Maier, *Atalanta fugiens, hoc est, Emblemata nova de secretis naturæ chymica*, Oppenheim, Johannes Theodorus de Bry, 1618, pág. 135 (XXXI).

fuera endémica de África, aun de sus prolongaciones insulares, cabría deducirlo de otro apunte (sin autor ni fecha) de la misión jesuita en Cabo Verde, que lo presenta como propio de las creencias locales: "I neri dicono, che la notte vedono vn'animale molto risplendente, il quale forse è quello, che chiamiamo carbonchio".[85]

Pero la ubicua fantasía desdeña fronteras, según corrobora otra mención eclesiástica, una de las más singulares. Es de un agustino toledano, Juan González de Critana (nacido *ca.* 1555), quien utiliza a la piedra *carbunculus* (por su resistencia al fuego)[86] para representar por semejanza la divinidad impasible de Cristo; como anécdota aneja, el autor introduce un apunte personal sobre la criatura que la porta:

> Sicut carbunculus qui gemma est, igniti carbonis similitudinem referens (quem ego à longe in fronte ipsius animalis illum gerentis, propter sui fulgoris magnitudinem ad Ripam fluminis Toletani, in parte ciuitatis, dum medium silentium teneret obscurissima nox, ex quadam fenestra hisce oculis vidi, de cuius aspectu non parum miratus fui.) de cuius natura *lib. 37 cap. 7.* asserit Plinius quod ignem non sentit. Vnde si vnitum annulo plumbeo in ignem coniicias, videbis plumbum liquefieri lapidem verò manere integrum: ita Christus passus est in carne, à passionis igne illæsa

[85] *Raguagli d'alcune missioni fatte dalli padri della Compagnia di Giesù nell'Indie Orientali, cioè nelle provincie di Goa, e Coccinno, e nell'Africa in Capo Verde*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1615, págs. 49-50 ("Della Missione del Capo Verde chiamato già da gli antichi Geographi Osmarium Promontorium").

[86] "[…] cum ipsi [carbunculi] non sentiant ignes" (Plinio, *Naturalis historia* XXXVII, XXV, 92).

> manente diuinitate, vnde moriendo vt homo, & resurgendo vt Deus, destruxit mortem, & reparauit vitam. *2. Ad Tim. I.*[87]

De las noticias conocidas, ésta comparte con Barco Centenera la plena y enfática aseveración por parte del autor de haber sido testigo directo de la criatura, a la que "hace mucho" ha visto "con estos ojos" y con gran asombro desde una ventana en el silencio de una noche obscurísima. No menos llamativo es que indique como lugar de la aparición a la ribera de un río, aunque esta vez no es sudamericano, sino el Tajo en la ciudad de Toledo. No es necesario dudar de la cordura o la probidad del fraile; bastaría aplicar a su caso la explicación racionalista de Alejo Vanegas y presumir que el joven González de Critana miró un fenómeno luminoso como los fuegos de San Telmo. La repentina intrusión del "carbunclo" en la vieja geografía castellana no tiene tampoco mucho de misteriosa, si la imaginación colectiva buscaba acogerlo de tiempo atrás. Acaso, respecto de lo apuntado por el maestro Vanegas, la coincidencia toledana pudiera dar pie a nuevas especulaciones sobre las anécdotas a las que éste intentó refutar, y suponer entonces una tradición local en torno al "carbunclo", incluso anterior a la expedición a la Especiería y base para el relato de Aréizaga. Sin haber otros documentos que avalen semejante hipótesis, es más fácil pensar que su origen es el ya referido y que a partir de él pudo difundirse en Toledo y otros lugares de la península, dando lugar a subsecuentes versiones del animal impalpable. Es posible que la adopción eclesiástica del "carbunclo", casi naturalizado en las múltiples menciones de las obras teológicas, haya auspiciado la confianza de González

[87] Juan González de Critana, *Nov-antiqua comparationum vel similium Sylva*, Colonia, Ioannes Crithius, 1611, págs. 147-148.

de Critana para explicar años más tarde, de un modo que le pareció plausible, una extraña experiencia de juventud.

Con semejantes aplicaciones y con tales noticias, cabría temer que el "carbunclo" extendiese su presencia en tierras africanas, asiáticas y aun españolas y en las páginas de los tratados devotos; el cuento, sin embargo, no corrió con tal suerte. Un probable coadyuvante para ese fracaso fue el categórico dictamen del jesuita sevillano Luis Alcázar:

> Hanc ad rem primò aduerto, peruagatum esse vulgi nimis creduli errorem, existimantis gemmam illam, quæ appellatur carbunculus, magnum ex se fulgorem facis instar collucentis, emittere; eamque in animalis cuiusdam fronte innasci. Quod sanè merum est figmentum: peritiores enim rectè norunt eos, quos vulgò rubinos appellant, aliosque; id genus rubeos lapillos, à latinis dici carbunculos; ob similitudinem, qua prunæ calorem referunt. Id quod coopertum est apud Plinium, & apud alios auctores tam græcos, quàm latinos, qui de pretiotis lapidibus accuratè scripserunt.[88] (II, III, 17, VI).

Así, el trabajoso bosquejo del "carbunclo", conjetural obra colectiva de múltiples bocas y algunas plumas, es borrado por Alcázar en pocas líneas desde sus fundamentos. En primer término, por supuesto, la propia naturaleza fogosa y lumínica atribuida al carbúnculo es un mero error nacido de la ignorancia y credulidad del vulgo; la gema real no es otra que el rubí, a

[88] Luis Alcázar, *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi*, Amberes, Ioannes Keerbergius, 1614, pág. 271Db.

la que describen fidedignamente las antiguas autoridades. Cegada la fuente original del error, la invalidez de la fábula sucedánea es consecuente e inobjetable: la piedra fantástica, como tal, no existe, menos criatura alguna que la porte. Esta demolición efectiva del relato debió volverse necesaria a ojos del teólogo, probablemente porque conoció algunos de los precitados textos y la tradición oral en la que fluían y que iban tornando perniciosa costumbre aludir a ese animal precariamente fingido, para asuntos tan graves como ilustrar algunos atributos divinos de Cristo.

Según lo ya dicho, los naturalistas ni siquiera se tomaron la molestia de consignar el error para refutarlo. Una de las posibles excepciones es la del rondeño Juan Ximénez Savariego, protomédico de las galeras y a cargo del hospital de los apestados en Antequera. En su *Tratado de peste*, obra precursora de la epidemiología española, dedicó una breve mención al "carbunclo":

> […] tengo por error lo que se dize acerca desta piedra que nace en la frente de vn animal como nutria, que anda en tierra y agua, y que tiene tanto resplandor como vna hacha encendida, o candela. Esto tengo por mentira, y creo que sera alguna piedra como lo es la smeralda, o el diamante, que como piedra resplandece naturalmente, porque yo no e visto ningun carbunco, ni a venido a mis manos, y soy ya de sessenta y quatro años.[89] (XXXV).

Ximénez Savariego combina en su apunte el testimonio crítico con el ingenuo consentimiento; no ha visto nunca, afirma, en su dilatada

[89] Juan Ximénez Savariego, *Tratado de peste*, Antequera, Claudio Bolan, 1602, fol. CLXXIIv.

experiencia una piedra como el carbunclo y rectifica su identidad mineralógica —aunque mal se compadezcan en el color— apuntando al diamante o la esmeralda (la duda sobre la piedra era válida; el notable médico Amatus Lusitanus había refutado que el carbúnculo fuera rojo, tan relumbrante como el vulgo creía o extraído del dragón, y lo identificó con la selenita, a veces fosforescente).[90] La cándida aceptación de la existencia del animal (del que, podemos estar seguros, tampoco ha sido testigo) aporta, sin embargo, un perfil por entero insólito; mientras todos los transmisores de la leyenda han desaprensivamente obviado cualquier esbozo de descripción morfológica de la criatura, el médico rondeño comunica una singular analogía: el "carbunclo" es "como nutria". Semejante caracterización choca de modo notable con la imagen de un animal de monte y ligero en salto y carrera. Por su puesto, desmentir a Ximénez Savariego o señalarlo como un descuidado y contradictorio transmisor de noticias anteriores sería postular una vana ortodoxia. Además, la versión de un ser anfibio similar a un lutrino tiene otras ventajas imaginarias para sus recursos de fuga y remite acaso a la

[90] "Inter eos lapillos, quos diligensille Raguseus seruabat, vnum rotundum, album, lucentem, in tenebris claritatem emittentem vidimus, quem ille carbunculum verum & ex draconis capite extractum, nominabat: nam verum carbunculum gemmam, album esse, non vero rubinum rubricantem multi dictitant, veluti Morbodeus qui de lapidibus scripsit, & ante eum plures alij. Erat enim lapillus hic mirus aspectu, magnitudine vitelli oui gallinæ primiparæ, qui vt dixi albissimus erat, in tenebris ex s□ lucem emittens, non adeo tamen ingentem, vt cataphracti homines trecenti, coram eo illuminari possint, vt rudes putant. Cæterum, quòd lapillus hic, carbunculus fit, ex draconis capite extractus, non crederem, quum magis inclinet animus, illum selenitem esse, candidum, pellucidum, minime ponderosum, in Arabia nascentem. Erat quoque lapillus alter albus, vnguis humani magnitudine, qui ex se igneas quasdam flammas emittebat, in tenebris quoque lucens, quem illem orfanum apellabat, & de eo Albertus Magnus mentionem fecit, quanquam alij adamantis quoddam genus esse contendebant: vtcunque tamen sit, ipse inter præcipuas gemmas lapillum illum collocandum esse crediderim" (V, Enarratio CXVIII). Amatus Lusitanus (João Rodrigues de Castelo Branco), *In Dioscoridis Anazarbei De medica materia libros quinque, Amati Lusitani doctoris Medici Philosophi Celeberrimi enarrationes eruditissimæ*, Lyon, Balthazar Arnoletus, 1558, págs. 802-803.

posible invención original referida por Aréizaga y la ribera del río Gallegos[91] y, aun, al ente avistado a la orilla del Tajo por González de Critana.

Otra breve mención en obras científicas se encuentra en el *Musaeum metallicum*, obra póstuma del célebre Ulisse Aldrovandi (1522-1605): "Demùm iuxta aliquorum sententiam, Carbunculus est lapillus nascens in fronte cuiusdam animalis, more ardentis facis de se lumen emittens. Id autem fabulosum esse Alcasarius opinatur"[92] (IV, LXXX). La explícita fuente de la noticia y su refutación es el docto jesuita Luis Alcázar, lo que de modo inequívoco permite saber que no es un apunte original de Aldrovandi, sino una interpolación de su discípulo y editor Bartolomeo Ambrosini. Otro texto eclesiástico, del francés Étienne Molinier, vierte los argumentos de Alcázar sin mencionarlo; abonando al asunto, añade que siempre es cuento de terceros y nadie —cosa no del todo cierta— osa sostenerse como testigo.[93] No es necesario proseguir aquí con posteriores testimonios sobre el "carbunclo" y su descrédito.[94] De un siglo más tarde, baste volver a recordar

[91] A otro mamífero acuático, el manatí, se le atribuyó también una piedra en la cabeza, no preciosa sino medicinal; *vid.* Gonzalo Fernández de Oviedo, *La historia general de las Indias*, Sevilla, [Juan Cromberger], 1535, fol. CVIv b (I, XIII, X).

[92] Ulisse Aldrovandi, *Musaeum metallicum in libros IIII distributum*, eds. Bartolomeo Ambrosini y Marco Antonio Bernia, Bolonia, Baptista Ferronius, 1648, pág. 957.

[93] "L'Escarboucle comme ont écrit quelques Autheurs est vne pierre qui naist dans la teste d'vn animal, & reluit comme vn flambeau parmy les tenebres de la nuit. Mais cecy s'approche de la fable, & ressent plus vn conte du populaire qu'vne narration fondée sur la verité de l'experience. Car il ne se trouue aucun qui oze asseurer d'auoir veu cest animal, & tous s'en reportent sur le dire d'autruy, témoignage foible qui rend la chose suspect. Et ce qu'il y a de plus certain en cecy, c'est que l'Escarboucle, & le Rubis est vne mesme pierre selon la remarque des plus experts Lapidaires, & a toutes les pierres d'éclat, & de couleur de feu, le nom d'Escarboucles". Étienne Molinier, *Les douze fondemens de la Cité de Dieu*, Toulouse, Arnaud Colomiez, 1635, pág. 199.

[94] De su posteridad folclórica y literaria (en particular, hispanoamericana) han anotado testimonios Margarita E. Gentile, "Un relato histórico incaico y su metáfora gráfica", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 36 (2007)

la justificada irritación del padre Feijoo frente a uno de sus últimos avatares españoles, tratado al desmenuzar algunas "fábulas gacetales" (V, IV);[95] su crítica contra la publicación periódica que difundía esos engaños motivó una réplica posterior del redactor, que argumentaba limitarse a transcribir el reporte como mero "supuesto" y "noticia festiva"; la pequeña polémica tuvo una salida amistosa.[96] El relato en cuestión abunda en la tradición africana del "carbunclo", pues se supone proveniente de Orán, recién reconquistada para España por el conde de Montemar. El desfachatado fabulador ofrecía una relación pormenorizada del suceso. El ejemplar original de la *Gaceta de Zaragoza* del dos de octubre de 1736 parece perdido; la nimia curiosidad sobre el caso puede con todo satisfacerse a través de la *Gaceta de México* del año siguiente, que lo reproduce a detalle.[97]

[http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/relainca.html] [Consulta: 1 de julio de 2015]; Elisângela Aparecida Zaboroski de Paula, "Entre joias e cabeças: algumas representaçoes do carbúnculo na literatura", *Revista Litteris*, 4 (2010) [http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/etrejoiasecabecas.pdf] [Consulta: 1 de julio de 2015]; y Arellano, "Un pasaje oscuro de Góngora aclarado…" (§ 64 y ss.).

[95] Feijoo, *op. cit.*, VIII, págs. 59-62.

[96] *Vid.* Rafael Alarcón Sierra, "La prensa en el siglo XVIII. El padre Feijoo y Luis de Cueto. Una polémica sobre la *Gazeta de Zaragoza*", *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, II (1992), págs. 3-28.

[97] "Las cartas que se han recibido de Orán con fecha de 29. de Agosto del año passado de 736. refieren el sucesso siguiente. Por los días 15. de este, y hasta el 22. todas las noches á cosa de las doze poco mas, ó menos se descubria una Antorcha en el nuevo camino, que se ha hecho para la Fabrica del Muelle, poco distante del Castillo de San Gregorio, y haviendo observado, que dicha luz, con corta diferencia, variaba de lugar, y que á ratos se quitaba totalmente, y á ratos se volvia á descubrir, se vino en conocimiento de que era carbunclo (que los Griegos dicen *Pyropos*) respecto de que en otras ocasiones se han visto por estas cercanias. Todos los curiosos salian á vér este hermoso resplandor á un paraje, que llaman el Cubo de San Roque, aunque bien agenos de que pudiesse llegar el caso de cogerse; pero no desauciado de esto un Soldado de Infanteria, llamado Andres de Ribas, natural de Ardalez en Andaluzia, que se hallaba destacado en el dicho Castillo de San Gregorio, se resolvió á quedarse fuera, y ponerse en una cuevecilla, de muchas que hai en aquel

El año de 1613, fecha de la redacción inicial de la *Soledad* primera, establece en rigor el *terminus ante quem* para una indagación histórica del "carbunclo" y los antecedentes inmediatos del pasaje gongorino que lo involucra. Pero es oportuno incluir, como ejemplo temporalmente muy

---

paraje, para vér si podia lograr tan hermosa como rica presa. Sucedió, pues, que haviendo estado apostado hasta cerca de las doze de la noche, vió que de la misma cuevecilla por su lado derecho salia el animalejo, y fue tanto el desalumbramiento que le causó al Soldado, que quedó casi ciego; pero dixo, que cerró los ojos, y despues de un breve rato los volvió á abrir, y vió, que el carbunclo estaba en medio de la cuevecilla con la cabeza ázia fuera, á cuyo tiempo se arrojó sobre él con todo el cuerpo, y lo assió con ambas manos, y el animalejo le mordió un dedo, aunque cosa leve, y cubriendose con su capuz le dexó á obscuras; luego le ató los pies, y manos, y lo tuvo hasta la mañana siguiente que se retiró al Castillo, y despues á la Plaza muy contento con su presa. El carbunclo es una especie de animalillo como la comadreja, con la piel muy lisa, y suave, su color de cafe obscuro, la cola corta, y poblada poco menos que la de un Esquiról, las manos, pies, y cuerpo como de comadreja, la cabeza larga, los ojos grandes, y hermosos, y entre ellos, en medio de la frente, la singular Piedra, que será como una abellana, de figura de punta de Diamante, está cubierta con un capillito, ó capuz de piel, que hermosamente le nace del cerebro, ó testuz: para verse mientras ha estado vivo, ha sido necesario levantarle el capillito por fuerza, y luego descubria las hermosas brillantezes de su Piedra: esta se hizo vér por un Lapidario, que estaba desterrado aqui, el qual no se atrevió á tasarla, porque dice no avia visto iguales brillos, aún en los Diamantes de mas fondo. Al animalejo despues de dos dias fue preciso matarlo, porque no comia, y aviendole sacado la carne del pellejo, se ha quedado este con la cabeza, y en ella su excelente Piedra, la que de noche luze de tal suerte, puesta en paraje obscuro, que ilumina parte del Oriente. El Soldado decia lo queria dar al Marqués de Teba, de quien es Vasallo, y que esperaba le destinaria caudal para vivir descansadamente, que es quanto él deseaba: como esta Alhaja es de tanto valor, nadie le ha prometido por ello precio alguno; no obstante se decia, que el Consul de Francia que reside aqui por debajo de cuerda le embió á decir si queria trescientos Doblones de á ocho por ella. Esta novedad es cierta, y tiene tantos Testigos, como Individuos esta Guarnicion" (*Gazeta de México*, núm. 118, "Desde primero, hasta fines de Septiembre de 1737"). *Gacetas de México. Castorena y Ursúa (1722)-Sahagún de Arévalo (1728 a 1742)*, vol. III: *1737 a 1742*, intr. Francisco González de Cossío, México, Secretaría de Educación Pública, 1950, págs. 61-62. Es notorio que el urdidor del cuento conocía la tradición a propósito para circunstanciar la caza imposible. El padre Feijoo, distraído respecto de los detalles de la patraña, escribe en su texto que el "carbunclo" es un "ave" (el animal de Orán semejaba una comadreja con cola menor a la de un "esquirol" [*cat.*, = "esquilo", *i.e.* "ardilla"]). *Cfr.* Feijoo, *op. cit*, VIII, pág. 59.

próximo (indicado ya por Carreira),[98] unas octavas de la épica burlesca *La mosquea*, imitación juvenil de la obra homónima de Folengo realizada por el seguntino José de Villaviciosa; propicia la mención su similar estatus respecto de la luciérnaga como iluminadores nocturnos:

> Del Carbunco se dize, y cosa es cierta
> (Marauilla notable en tal viuiente)
> Que tiene vn ojo solo con su puerta
> En medio del espaçio de su frente
> Si esta de noche se descubre abierta
> Hecha vna luz de si resplandeciente
> Tan clara, tan hermosa, y rutilante
> Que suele prestar luz al caminante.
> Mas si acaso a su vista hermosa, y clara
> El codicioso de vsurparla llega
> En aquel mismo punto (astucia rara)
> La luz que daua prestamente niega:
> Hecha sobre la vista el antipara,
> Y el parpago vezino al otro pega,
> Y desta suerte el ojo claro tapa
> Y del ardid de quien le açecha, escapa.[99] (I)

El pasaje interesa porque *parece* armonizar bien en sus detalles con el texto correspondiente de la *Soledad* primera. Los elementos generales de la

[98] Carreira, Góngora, *Romances*, pág. 69.

[99] José de Villaviciosa, *La Moschea, poética inuentiua en Octaua Rima*, Cuenca, Domingo de la Iglesia, 1615, fol. 5v.

descripción son característicos: la piedra en la frente, el párpado que la cubre y la astucia que lo salva de toda acechanza; pero la gema y el párpado se han convertido además en el ojo del animal (piénsese en las piedras ígneas que, según Filóstrato, son los ojos del dragón); tal vez esta versión monocular buscaba sostener las implicadas chocarrerías en su contraste con la luciérnaga. La función añadida de que "suele prestar luz al caminante" pareciere otra broma de Villaviciosa, sin paralelo en las diferentes versiones conocidas. Leído a la luz de la tradición que el poeta paródico adopta, resulta un jocoso dislate; pues apenas es comprensible cómo el rarísimo animal tolera el matiz frecuentativo para esa nueva acción que se le atribuye de convertirse en generosa lámpara de viajeros (se entiende, la multitud de los desprendidos que se encuentran con el animal sin codiciar la más preciosa de las piedras y que se conforman con ser guiados por su luz, quién sabe buscando qué, en las cumbres inaccesibles donde aquél habita). Cabría conjeturar una caprichosa o defectiva derivación de los usos eclesiásticos de la imagen, donde el "carbunclo" sirve como ayuda a los otros animales para buscar en la noche alimento y que por analogía se trasladó a la grey de los hombres y su divino pastor; luego, aquella *figura Christi* podría con toda facilidad convertirse en clara guía en la noche del mundo, como única *lux* verdadera del *homo viator*. O aun, imaginar una *inversio* que atribuye *in bono* a una luz autónoma ser nocturna guía positiva, contraria a la que se imputó a los desorientadores fuegos fatuos[100] (la llama errática producto de la supuesta ignición espontánea de ciertos materiales orgánicos, fenómeno semilegendario y de famosa consagración literaria goethiana) que abismaban

[100] Los *ignes fatui* o *ambulones* "homines perturbant, adeò ut nonnunquam adducant in præcipitia, & fluuios, aut paludes" (XIIII, LXIX). Hieronymus Cardanus, *De rerum varietate libri XVII*, Basilea, Henrichus Petri, 1557, pág. 931.

a los caminantes y que John Milton usó como una *allegoria Satanae*.[101] Que hay una potencial relación entre ambos lo muestra el dieciochesco informe de Orán y los consecuentes reproches de Feijoo: "Es naturalissimo, que entre muchos de los que ignoran el ordinario meteoro de los Fuegos errantes, ò fatuos, algunos viendo tal vez un fuego de estos, y creyendo […] ser luz de un Carbunclo, codiciosos de tan exquisita, y preciosa piedra, se metan de noche en alcance suyo por barrancos, y precipicios, donde pierdan la vida miserablemente".[102] Aunque sea difícil expediente, dada lo que sigue en el texto, algún apólogo de Villaviciosa podría sugerir que, en una epopeya animal, el caminante al que se refiere no tiene por qué suponérsele bípedo, y debiera leerse en cambio festivamente una alusión a aquella herbívora compañía del "carbunclo", comentada ya por Cristóbal de Fonseca.

Sin ser muy copiosos, los documentos por ahora conocidos sobre el "carbunclo" permiten tener una idea suficiente del estado de la cuestión hacia el año de 1613. Por lo que toca a su origen y transmisión, puede afirmarse que se trata de una invención española del siglo XVI, cuyo punto temporal más remoto es ubicable en la expedición de frey García Jofre de Loaysa a las Molucas en 1526; su primer testimonio oral conocido es de 1535, en la corte de Madrid, por boca de Juan de Aréizaga; la primera

[101] En el episodio de la caída humana, el poeta usa además la vieja asociación entre los carbúnculos y los ojos de la serpiente (Nono, *Dionysiaca* V, 174-177) junto con esa perniciosa posibilidad de los *ignes fatui* en la figura de Satán, posesionado del animal ("his Head / Crested aloft, and Carbuncle his Eyes"; *Paradise Lost* IX, 499-500) y conduciendo a la perdición a Eve: "Hope elevates, and joy / Bright'ns his Crest, as when a wandring Fire, / Compact of unctuous vapor, which the Night / Condenses, and the cold invirons round, / Kindl'd through agitation to a Flame, / Which oft, they say, some evil Spirit attends / Hovering and blazing with delusive Light, / Misleads th' amaz'd Night-wanderer from his way / To Boggs and Mires, and oft through Pond or Poole, / There swallow'd up and lost, from succour farr" (IX, 633-642). John Milton, *The Riverside Milton*, ed. Roy Flannagan, Boston / Nueva York, Houghton Mifflin Company, 198l págs. 600 y 604.

[102] Feijoo, *op. cit*, VIII, pág. 62.

referencia en un libro se debe al maestro toledano Alejo Vanegas en 1540; y la transcripción impresa del relato de Aréizaga, al cronista Gonzalo Fernández de Oviedo en 1557. A partir de otra mención tardía, de Cosme Magalhães (1609), se puede seguir su continuidad pasada la mitad del siglo con anterioridad a 1571, año de la muerte del supuesto relator Fulgencio Freire; ello corrobora tanto su principio y difusión testimonial por boca de viajeros a regiones nuevas o poco conocidas como la condición ibérica de los mismos, ámbito adonde se circunscribe su permanencia en años posteriores. También cabe deducir que su pervivencia escrita se dividió en prácticamente tres grupos textuales distintos: las crónicas de Indias, la poesía y las obras teológicas. En el primer caso, son sólo dos los textos citables (Fernández de Oviedo y Barco Centenera, con casi medio siglo de diferencia); en el segundo, hay también una línea discontinua entre dos muestras tal vez contemporáneas (*¿ca.* 1570-1580?: Hurtado de Mendoza y Francisco de Fonseca) y otra de varias décadas más tarde (Villaviciosa); y el con diferencia más nutrido conjunto de la literatura religiosa, con una docena de obras detectadas (incluyendo, dada su modalidad temática, *El bosque divino* de González de Eslava). Añádanse la solitaria referencia en un autor científico, Ximénez Savariego, notoriamente distinta a las demás; y el apunte de Cobarruvias, que corrobora la noticia en su modalidad más tópica. Varios de estos textos son demasiado laterales —a veces, si se quiere, por mala fortuna en su difusión— como para haber constituido una más coherente tradición textual. Todos los testimonios coinciden en desconocer o callar la urdimbre primera del "carbunclo", lo que corrobora una entrecortada cadena de transmisión donde, de cierto, no cabía apelar a un acreditado relato fundante (las ficciones de Aréizaga, de modo previsible, no fueron dignas de fe para los cronistas posteriores, como muestra Herrera y Tordesillas). Así, aunque hubo detalles básicos de la historia más o menos fijados ya en el poema

atribuido a Francisco de Fonseca o el coloquio de González de Eslava, puede afirmarse que sus diversas apariciones no se basan en un referente escrito común sino que se nutren sobre todo de la movediza tradición oral. Ni siquiera a partir del más abundante y análogo conjunto de los libros de teología puede trazarse, excepto en casos aislados, una línea clara de préstamos, pues se trata de aplicaciones variables según el contexto.

A partir de tan líquidas circunstancias, resulta un arriesgado ejercicio intentar una reconstrucción precisa y comprensiva de lo que se imaginaba que era el "carbunclo" en la segunda década del siglo XVII; pues todo se reduce a lo accidental y casuístico de aquello que, tal vez leído y sobre todo escuchado, pudo llegar a saber un individuo o un grupo limitado de ellos que lo comunicasen entre sí. Obviando esas dificultades, puede hacerse, no una arbitraria ficha zoológica, sino un recuento de todas sus características, desde las más comunes a las más raras: a) es un animal nocturno; b) lleva una piedra luminosa en la frente, el legendario carbúnculo o similar a él, descrita alguna vez como un espejo; c) por esta misma piedra se le denomina "carbunclo" o "carbunco", pero varios autores evitan la designación; d) con esa piedra se ilumina a sí mismo; e) al ser una piedra enormemente preciada, atrae la codicia de los cazadores; f) se trata de un animal prácticamente inatrapable; g) su capacidad de fuga se llega a atribuir a que cubre con un párpado la gema (que puede ser también su ojo) cuando se siente amenazado o es herido, desapareciendo en la obscuridad; h) la piedra conserva su poder sólo si se le quita vivo; i) es un animal que habita en las riberas fluviales; j) es anfibio como una nutria; k) es, por el contrario, un animal de monte; l) sube a inaccesibles cumbres; m) es herbívoro; n) atrae a otros animales con su luz; ñ) enseña a éstos las hierbas comestibles y las dañosas; o) sirve de guía a los caminantes; p) es pequeño; q) es ligero y veloz en salto y carrera; r) es

endémico de Sudamérica; s) es originario de India o África (de Etiopía, o incluso Cabo Verde); t) ha sido también avistado en España (Toledo).

Todos estos elementos, vinculados, disímbolos o francamente contradictorios componen un conjunto difuso y proteico que, con buena probabilidad, supera lo que un receptor aislado de inicios del siglo XVII pudo conocer, por lo que su reunión otorga un aceptable margen de maniobra para indagaciones individuales. Con base en esos datos acumulados, puede mirarse de nuevo el pasaje correspondiente de la *Soledad* primera. Como principio, pueden destacarse las escasas coincidencias entre la varia información arriba enlistada y la que éste nos proporciona. Pues de entre esa veintena de características sólo concuerdan con el texto de Góngora tres datos innegables: (a) es un animal nocturno ("tenebroso": 75; y su piedra misma que "carro es brillante de nocturno día": 76); (b) lleva la gema refulgente en la cabeza a manera de una "tiara" (73); y (e) o bien (o), puesto que sólo dice que "el villano […] / atento sigue" la piedra radiante, sin especificar el sentido de su acción (andar por un camino difícil o dar caza al "carbunclo"). De modo añadido cabría deducir (d), que se sirve de su propia luz, sobre todo según dos versos de la primera redacción:

> animal si nocturno tan luciente,
>
> que menosprecia con raçon el dia […].[103] (I, 76-77).

[103] Robert Jammes, "Un hallazgo olvidado de Antonio Rodríguez-Moñino. La primera redacción de las *Soledades*", *Criticón*, XXVII (1984), pág. 12. Recuérdese el *Non eget sole neque luna* del Apocalipsis (XXI, 23) que relacionó con el "carbunclo" Basilio Ponce de León 1608, 226Ca.

El animal desdeña al sol porque no precisa de sus rayos, siendo luciente por sí mismo. Por otra parte, abonando a la identificación que formula, Arellano ha querido sumar una referencia cifrada al fingido párpado del que se servía para cubrir y descubrir la piedra. La hipótesis (que contribuye al cuento con las posibles intermitencias de luz de un animal parpadeante, detalle nunca antes fabulado) es imaginativa,[104] pero descartable. La mención anterior sobre los peligros temidos por el peregrino, que avanza "recelando"

> de invidïosa bárbara arboleda
> interposición, cuando
> de vientos no conjuración alguna […] (66-67)

Y que se cierra en el verso final de la misma secuencia:

> o el Austro brame o la alameda cruja (83)

son detalles que valen únicamente para la acción misma del protagonista, no para el símil que sirve para explicarla. La estricta pertinencia sintáctica de éste se circunscribe a los versos 68-82; en ellos no hay alusión alguna al supuesto párpado, como tampoco la hay en la versión primitiva del poema.

[104] "Y si se recuerda el contexto, en el que el peregrino teme interposición de bárbara arboleda o conjuración de vientos que le oculte o apague la luz, de modo que el fulgor que le sirve de guía puede aparecer o desaparecer, se entenderá igualmente la pertinencia de la imagen del carbunclo, que con el párpado tapa o descubre, según desee, la luz de su frente, un rasgo constante en las evocaciones del animal. La arboleda y el viento semejan un enorme párpado con el que la naturaleza puede ocultar la luz del carbunclo cuando el peregrino la sigue". Arellano, "Un pasaje oscuro de Góngora aclarado…" (§ 85).

El aislamiento de los versos precitados es tan coherente como preciso, pues queda claro que un gran obstáculo que lo oculte o un viento fuerte que lo apague son literales y lógicos recelos de quien sigue un pequeño fuego real, no la inextinguible luminosidad de una piedra (a medias, la interposición de los árboles podría esconder la fuga hipotética del animal, pero eso desestabiliza la coherencia y validez de ambos términos coaligados).

Dos características indiscutibles del "carbunclo", otra más cuya cualidad no se precisa del todo, y una última que es más visible en la redacción inicial no constituyen índices demasiado claros y contundentes para una identificación inequívoca; por lo tanto, hay razonable lugar para la anfibología y las dudas de los comentaristas. Valga primero tratar de precisar, cuanto sea posible, el ambiguo estatus de la acción descrita en la analogía. En tal intento, el poeta no ofrece muchos datos directos para la inferencia de su sentido; son escuetos a tal propósito los tres versos con los que abre la comparación:

> cual, haciendo el villano
> la fragosa montana fácil llano
> atento sigue aquella […] (68-70).

No dice sino eso: que con gran habilidad de caminante, que allana el abrupto terreno, sigue con atención la luz prodigiosa del animal coronado. ¿Por qué o para qué la sigue? Eso jamás se explicita. Pensando en los diversos seres portadores de gemas, o centrándose en específico en el "carbunclo", los textos conocidos anteriores a 1613 que lo permiten consentirían una única y evidente respuesta: para atraparlo, codiciando la gema fulgente. Pero el lector de la *Soledad* primera, distraído por la situación

específica del peregrino, quien ha avistado aquel posible farol que le sirve como un faro en la primera comparación náutica (57-61), o como "Norte de su aguja" en la conclusiva (82), se ve inducido a hacer una impertinente transferencia de significado, atribuyendo al animal servir de guía de semejante manera. El texto, sin embargo, no autoriza tal deducción. Lo que corresponde al segundo término implicado se limita a decir:

> tal, diligente, el paso
> el joven apresura,
> midiendo la espesura
> con igual pie que el raso,
> fijo (a despecho de la niebla fría)
> en el carbunclo, Norte de su guía […] (77-82).

Es decir, el peregrino corre el camino, tanto lo llano como lo espeso, con equiparable velocidad y destreza que el villano del símil, siguiendo uno y otro con atención paralela sus respectivas luces (una fija, como el Norte, la otra animada y en movimiento); con ello, como comentaba Salcedo Coronel, "declara don Luis la diligencia, y cuidado con que se acercaua el mancebo a la luz de la cabaña".[105] La ansiedad y celeridad de la escena semeja en todo caso mucho menos la lógica, el tempo y la emoción de una caminata que los de una montería. Lo que en ese pasaje apremia al protagonista no es mirar la vía (que, por otra parte, no vuelve más practicable el distante destello) sino *alcanzar* el fuego que le anuncia una presencia humana en esa tierra

[105] Salcedo Coronel, *op. cit.,* fol. 28v.

inexplorada y de peligros desconocidos, ante el justificado temor de extraviarse al perder de vista la tenue luz o que el viento la extinga; por ello para él, en ese momento, su *meta* es tan valiosa como la piedra más preciada para el cazador fabuloso del animal que la lleva. A ese proceso y ese estado afectivo se limita la operatividad de la analogía; no a sus otras circunstancias, y menos aún a la consecución de su fin, pues el "carbunclo" o los demás portadores de la gema son casi por definición inasibles.

Por lo tanto, la lectura más pertinente del pasaje corresponde a una relación analógica entre el peregrino que busca una pequeña luz y la del fingido villano que persigue al animal en un conjeturable contexto de cacería. Debe notarse al respecto, sin embargo, que Díaz de Ribas apuntaló implícitamente en su comentario la posibilidad descartada:

> Es vulgar tradicion, que ay cierto animal, que tiene enla cabeça una piedra tan resplandeciente, que de noche sirve de guia y luz al caminante. Esto tiene por autor al vulgo, y no se afiança con testimonio de autor grabe […].[106]

En este caso, es muy dudoso que el notable anotador apunte, con total justeza, en la dirección correcta (como creyó Alatorre).[107] A pesar de ello, resulta de interés preguntarse a qué se refiere exactamente al hablar de ese

[106] Pedro Díaz de Ribas, *Annotaciones y defensas a la primera Soledad de Don Luis de Góngora*, BNM, ms. 3726, fol. 119v.

[107] "Aquí, creo yo, la explicación de Díaz de Rivas es más 'completa' que la de Alonso y Jammes: la 'tradición apócrifa' se refiere no solo a la piedra que cierto animal tiene en la cabeza, sino *también* al provecho práctico que los villanos sacan de su extraordinaria luminosidad". Antonio Alatorre, "Notas sobre las *Soledades* (A propósito de la edición de Robert Jammes)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIV: 1 (1996), pág. 81.

ser con una piedra luminosa —cuya descripción, según lo visto, puede corresponder a varias y disímbolas criaturas— que en específico "de noche sirve de guía y luz al caminante". Que se sepa, a ninguno de los otros portadores de la piedra se le atribuyó ese contingente servicio; tampoco al "carbunclo", con la excepción ya vista de Villaviciosa. El verso ofrece una explicación gemela al comentarista gongorino: "Que suele prestar luz al caminante". No hay en este caso accidente sino causalidad: Díaz de Ribas debió copiar *La mosquea*, donde halló más a mano lo que creyó una glosa eficaz para el pasaje de la *Soledad* primera. Hay, por supuesto, otra solución posible pero menos probable a la coincidencia: una variante común del cuento, en ninguna otra ocasión replicada. Lo que cabe deducir de modo inequívoco de su texto, es que sin duda se refiere al "carbunclo". El perfil que ofrece es escueto pero suficiente. Su parca actitud hacia el asunto puede obedecer, claro está, a las pocas y difusas noticias accesibles; pero revela también una actitud indolente y casi desdeñosa ante la nimia materia, que no puede sustentarse "con testimonio de autor grave". Por eso remira a continuación noticias de prestigiosas autoridades (sobre aves que brillan en la obscuridad)[108] que no sirven como exposiciones directas sino datos eruditos de fenómenos parcialmente afines que de modo marginal "justifican" tan dudoso fenómeno.

Salcedo Coronel presenta un similar talante en su comentario, en el que no evitó el reproche: "Dexose lleuar don Luis del error pueril de los que dizen, que el Carbunco lo trae cierto animal en la cabeça, y que de noche resplandece como llamas de fuego, sin que hasta oy ayamos visto este animal: por ventura dio motiuo a este sueño, hallarse en la cabeça de los Dragones

[108] Plinio, *Naturalis historia* X, LXVII, 132; Solino, *De mirabilibus mundi* 20, 3; san Alberto Magno, 1891, pág. 494a (*De animalium* XXIII, 68: "De Lucidiis").

cierta piedra preciosa que se llama Dragonites".[109] A buen seguro, Salcedo Coronel alude al "carbunclo", que de cierto no confunde con el dragón, al que sensatamente indica como posible origen de ese otro "sueño" vulgar moderno, sin sustento en fuentes dignas de crédito (como sí lo era, claro está, la antigua noticia sobre la *draconitis*, mejor validada, según los criterios de una mente del Barroco, por apoyarse en severas autoridades). La indeterminación sobre el "cierto animal" en ambos comentaristas corrobora de modo paradójico su identidad, pues corresponde al modo cauteloso en el que varios autores se han referido a esa vaga criatura ("animal quoddam": Jerónimo de Guadalupe, Alfonso Salmerón y Juan de Cartagena; "in animalis cuiusdam fronte innasci": Luis Alcázar; "nascens in fronte cuiusdam animalis": Aldrovandi-Borromeo). Si no abundan, de nuevo, en el tema es no sólo porque poco había para abundar en él (aunque se puede dar por sentado que alguno habría sido capaz de recoger diversas noticias orales y aun escritas sobre el "carbunclo"), sino porque claramente lo desdeñaron como una de esas "recaídas en lo popular" del gran poeta culto al que trataban de presentar con lo que ellos creían que era la más alta dignidad literaria. De esta forma, tuvieron por omisible la precaria nominación que le dio el uso, a semejanza de otros autores que tocaron el asunto y del propio silencio del poeta. Otro autor que se ha referido a esto mismo en su comentario gongorino es el antequerano anónimo: "pareciole carbunco, preciosísima piedra, dicen se cría en la frente de un animal y que la cubre con cierto sobrecejo que le dio naturaleza, descubriéndola de noche para alumbrarse, tanto es su resplandor".[110]

[109] Salcedo Coronel, *op. cit.*, fol. 29r.

[110] María José Osuna Cabezas, ed., *Góngora vindicado. Soledad primera, ilustrada y defendida*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, pág. 197.

Estos tres textos no dan lugar a dudas: no se refieren al dragón ni a ningún otro animal, sino a un ser distinto que no es otro sino el fingido "carbunco" o "carbunclo". A partir de tales evidencias, fuera absurdo hacer innecesario misterio y negar lo palmario: que Pedro Díaz de Ribas, el antequerano anónimo y García de Salcedo Coronel supieron el tema cuya denominación y algunas de sus circunstancias se busca aclarar, cuatro siglos después, a la ignorancia moderna. Ninguno de aquéllos explicita que se le llamara "carbunclo", pero es casi seguro que no lo desconocían; en cualquier caso, el detalle es irrelevante, porque si se asume que lo ignoraban no hay ningún elemento en la *Soledad* primera para suponer que el conocimiento del poeta sobre la cuestión fuera más vasto (ni siquiera la piedra, como tal, es nombrada por él). No parece demasiado probable que Góngora conociera los olvidados poemas de Hurtado de Mendoza o Fonseca; mucho menos se antoja imaginarlo como ávido lector de crónicas de Indias o tratados devotos, por lo que parece probable que lo poco que llegó a saber del "carbunclo" le hubiera sido transmitido de oídas. Por todo ello, cabe afirmar que se trataba de una "noticia curiosa" sabida de modo suficiente en aquellos años, sin duda de índole esquiva y contradictoria y, sobre todo, de escaso prestigio y por tal razón preferentemente "sobreentendida"; sin poderse invocar a "graves autores" que la avalaran, poco valía la pena abundar sobre ella en un comentario serio sobre un serio poeta. Cierta voluntad prolíptica común en su decir ha promovido que el desconocimiento de lectores futuros se extraviase frente a aquellas notas certeras, lo que justifica que la ociosa curiosidad de algunos indagadores modernos deba avocarse a su dilucidación. Es probable que ellos mismos y otros autores contemporáneos hayan también remirado de manera excesiva a los "documentos legítimos" (con poco tino, como Pellicer, tornando más confusa la materia trivial), no con el intento de abundar en lo que sobrentendían, sino de acomodarle al

pasaje apoyaturas cultas que lo acreditaran. Hay factibles velos hermenéuticos que obstaculizan nuestra comprensión de esa paraliteratura; pero existe también una dificultad raigal en los versos mismos que problematiza su esclarecimiento total. La oblicua exposición de Díaz de Ribas o Salcedo Coronel expresa tácita o explícitamente su incomodidad, pero también imita la reticente actitud de Góngora. De modo contrario a la llaneza y rotundidad en los trazos burlescos de Villaviciosa, el cordobés ha optado, según su costumbre, por la elegante y sutil alusión. Ello potencia los efectos estéticos de su obra, pero con la colateral consecuencia de incrementar el desconcierto de sus lectores. Dadas las evidencias a mano, es razonable aceptar que, detrás de ese pequeño espejo analógico en el que se refleja una acción del peregrino, se encuentra la espuria tradición del "carbunclo". Sin embargo, el poeta aporta indicios y sugerencias, no una descripción axiomática. Hasta cierto punto, la elección de elementos descriptores tan limitados (animal sombrío con una piedra fulgente seguido por un hombre) no cierra del todo la puerta a los otros animales fabulosos que se aproximan a ese modelo. En cierta medida, en el "animal tenebroso" caben los varios antecedentes del "carbunclo", pues algunas de sus ficticias cualidades son equipolentes o fueron también utilizadas para esa distinta invención.

Una vez delineado su problema central, cabe sumar algunas breves notas sobre aspectos particulares del pasaje.

-El símil náutico antecedente (57-61). Aplicado al "farol" contemplado por el peregrino a la lejanía, no compagina con la comparación enigmática de la fúlgida piedra. Como mera curiosidad, valga recordar que al carbúnculo se le llegó a atribuir una capacidad iluminativa tal que podía

cumplir con una función semejante. Al menos a ello se atrevió la fantasía medieval: en la versión castellana del relato *Otas de Roma* (siglo XV), sirve como faro que ilumina y guía la inmensa flota griega desde el mástil de la nave del emperador Garsir de Constantinopla: "enla nave del enperador yva ençima del mástel una carbuncla que luzía tan mucho que toda la hueste alunbrava por la muy escura noche, asý que todas las naves se veýan tan bien commo si fuese día; otrosí se podía guardar delas rocas e del peligro dela tierra".[111]

-"Rayos —les dice— ya que no de Leda / trémulos hijos, sed de mi fortuna / término luminoso" (62-64). Los luego llamados fuegos de San Telmo, en la Antigüedad vinculados con un episodio de la expedición de los argonautas. En peligro de zozobrar por una tormenta, Orfeo invocó a los Cabiros, misteriosas divinidades de Samotracia; pronto descendieron dos estrellas y cubrieron con un resplandor a los Dioscuros, cesando la tempestad. De esta suerte se tendrían por buen augurio para las naves como epifanías de los héroes gemelos.[112] Su evocación por boca del peregrino armoniza con el anterior símil náutico y responde también a su condición de sobreviviente del mar; expresa el deseo de que la luz vislumbrada, aunque no son los fuegos de San Telmo, conlleve la promesa de un próximo fin

[111] Herbert L. Baird, Jr., ed., *Análisis lingüístico y filológico de Otas de Roma*, Madrid, *Boletín de la Real Academia Española* (Anejo XXXIII), 1976, pág. 23. Ya en la versión francesa del relato: "Une escharbocle i a la desus ou dromont / Que giete tel clarté et reluist contre mont / Que la nuit s'entrevoient les nez que entor sont: / Bien se gardent des roches que pas n'i hurteront" (XXI, 560-563). *Florence de Rome. Chanson d'aventure du premier quart du XIII*e *siècle*, vol. II, ed. Axel Wallensköld, París, Firmin-Didot et C^{ie}, 1907, págs. 23-24.

[112] *Hymni Homerici* XVII, 5; Eurípides, *Orestes* 1636-1637; Diodoro Síclo, *Bibliotheca Historica* IV, XLIII, 1-2; Horacio, *Carmina* I, XII, 25-32 ("puerosque Ledae"); Ovidio, *Fasti* V, 719-720; Séneca, *Naturales quaestiones* I, I, 13; Plinio, *Naturalis Historia* II, XXVII, 101; Plutarco, *De defectu oraculorum* 30, 426C (Píndaro, fr. 140c Snell-Maehler); Luciano, *Dialogi deorum* XXVI, 2; etcétera.

venturoso a la prolongación de su naufragio en tierra. La mención es además pertinente de cara a la analogía sucesiva, con el carbúnculo que resplandece en la noche, como fenómenos asociados ya en el precitado pasaje de Alejo Vanegas. Si se quiere, el modo negativo de su enunciación es válido también por ver un fuego individual ("Helena", aunque, en tal caso, era de mal pronóstico) y no las llamas gemelas asociadas a los Dioscuros.

-"piedra, indigna tïara" (73). Como apunta Jammes: "La cabeza es indigna, no la tiara", por ello debe leerse como una "hipálage sencilla" que se clarifica a través de las versiones anteriores: "diadema o tïara / de bien indigna frente" y "piedra, indigna tïara / de bien indigna frente".[113] Debe además asumirse que hay una implícita metonimia o sinécdoque, *totum pro parte*, al nombrarse a la diadema o la tiara por la gema; pues no puede proponerse su equivalencia literal con la banda de la tiara o la tiara misma o, de modo extensivo, con una "corona", sino que corresponde a la pedrería con la que ésta se adorna. En rigor, la hipálage "indigna" acompaña un substantivo que es una sinécdoque engastada en una implícita comparación: "la piedra, [que porta una cabeza] indigna [es como el ornato central de una] tiara". Es tópico ubicar al carbúnculo como joya principal en las más suntuosas coronas: "In corona Hadriani adamas et carbunculus, omnium pretiosissimi lapides […]" (XLI).[114] Había un famoso carbúnculo en la tiara

[113] Jammes, Góngora, *Soledades*, pág. 212.

[114] Leon Battista Alberti, *Apologhi*, ed. Marcello Ciccuto, Milán, Rizzoli, 1989, pág. 84. Como adorno en la frente de una bella joven en Vida: "Media micat ardens fronte pyropus" (*Christias* I, 314). Con una asociación de tintes mágicos con otro de los significados de la palabra ("postema pestilencial"): "En la cual iglesia me contó un griego que había sucedido un caso digno de admiración, y es que el emperador León Cuarto quitó del dicho templo una corona de fino oro en que había un carbunco y la había dado el emperador Mauricio y, saliendo el dicho emperador León un día de casa con la corona, volvió con un carbunco, postema pestilencial, de que murió rabiando. Yo me maravillé del caso y consideré el gran peligro a que se expone el emperador o príncipe cristiano que quiere parte de los tesoros y riquezas

papal de Clemente V, perdido en un accidente durante los festejos en Lyon al haber sido electo pontífice.[115]

-"si tradición apócrifa no miente" (v. 74). Salcedo Coronel tiene razón al indicar que debe leerse: "sino miente la tradicion escondida, o sin autoridad que lo propone"[116] (es decir, según ha reafirmado Jammes, en su sentido etimológico, como "escondido", "secreto" y, en este contexto, "de fuente desconocida").[117] No es por lo tanto, según creía Jáuregui, un "melindre graciosísimo", sino una aclaración meditada y con probables matices irónicos; sirve así como prueba del cuidado de Góngora para prevenirse de los reparos ajenos estableciendo una cierta jerarquización de las fuentes en donde abreva. Esta autoconsciencia crítica marca también el manejo cauteloso del material incierto, que tiene una categoría textual distinta de otros contenidos también tradicionales y ficticios utilizados en el poema (los de la mitología grecolatina, principalmente).

-"animal tenebroso". Hipálage simple, casi embozada por el uso; con ella se declara el ámbito nocturno de la criatura, que habita y camina *per tenebras*. Sirve a su vez como un calificativo metafórico exacto: bien aplicado para el "carbunclo", como ser de tan difusa fisonomía y más velado que descubierto en la propia tradición apócrifa que lo refiere. También

---

de las iglesias […]". Diego Galán, *Edición crítica de "Cautiverio y trabajos" de Diego Galán*, ed. Matías Barchino Pérez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pág. 188.

[115] "[…] ledit mur surchargé tomba, & tua le Duc Iean de Bretaigne, le Roy y fut blessé, le Pape mesmes y fut foulé durement, & rué ius de son cheual, tellement quil y perdit vn riche escarboucle estant en sa couronne ou tiare, estimé ladite pierre à la valeur de six mille ducats". Jean Lemaire de Belges, *Le traicté de la différence des Schismes & des Conciles de l'Église*, en *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, Lyon, Jean de Tournes, 1549, pág. 34.

[116] Salcedo Coronel, *op. cit.*, fol. 29r.

[117] Jammes, Góngora, *Soledades*, pág. 212.

armonizaría con otros de los seres portadores de la piedra fulgente, en particular el dragón, casi proverbialmente sombrío.

-"carro es brillante de nocturno día" (v. 76). La metáfora, por supuesto, corresponde a la antigua imagen del "carro del Sol",[118] aplicada a la gema radiante como un pequeño sol sucedáneo que ilumina la noche. La asociación entre el astro y el carbúnculo ya ha sido poetizada. Valga un ejemplo de Petrarca; en el palacio africano de Syphax descrito a la llegada de Lelius, hay una representación astrológica de rica pedrería, en la cual:

> Medio carbunculus ingens
> Equabat solare iubar largoque tenebras
> Lumine vincebat: mira virtute putares
> Hunc proprios formare dies, hunc pellere noctes
> Solis ad exemplum.[119] (*Africa* III, 101-105).

El rubí y el carbúnculo se asocian ornamentalmente con el Sol, como muestran también unas líneas en el libro de caballerías a lo divino de Hernández de Villaumbrales.[120] Su luminosidad lo vincula con el astro,[121]

[118] *Hymni Homerici* XXVIII, 13-14, XXXI, 14-16; Píndaro, *Olympia* VII, 70-71; Sófocles, *Ajax* 845-847; Eurípides, *Ion* 82-83, *Electra* 464-466, *Iphigenia in Aulis* 156-19; Virgilio, *Georgicon* III, 357-359; Ovidio, *Metamorphoses* II, 47 y ss.; Estacio, *Thebais* III, 407-414; Prudencio, *Contra Symmachum* I, 344-353; Nono, *Dionysiaca* XXXVIII, 114-119; etcétera.

[119] Francesco Petrarca, *L'Africa*, ed. Nicola Festa, Florencia, G. C. Sansoni, 1926, pág. 55.

[120] "[…] todo lo alto de la sala era hecho a manera de vn azul y concabo cielo: lleno de doradas y resplandescientes estrellas ala vna parte deste estraño y gran cielo estaua figurado el Sol hermoseado de muchos rubies y algunos carbuncos: conlos quales lançaua de si tanta claridad/ que bastaua para alumbrar y aclarar toda la sala"

coincidencia tópica en textos astrológicos españoles.[122] Al carro del Sol se le atribuían el oro y piedras preciosas;[123] Shakespeare le adjudicó el carbúnculo:

> Cleopatra: […] I'll give thee, friend,
> An armour all of gold. It was a king's.
> Antony. He has deserved it, were it carbuncled
> Like holy Phoebus' car.[124] (*Antony and Cleopatra* IV, IX, 26-29).

-"fijo (a despecho de la niebla fría) / en el carbunclo" (vv. 81-82). El peregrino vislumbra y sigue, claro está, no una piedra sino una llama, que designa a través de la palabra "carbunclo". Aunque el poeta emplea la forma vulgar reducida (que Caramuel pone como ejemplo de síncopa, con empleos

(XXVII). Pedro Hernández de Villaumbrales, *Cavallero del Sol. Libro intitulado Peregrinación de la vida del hombre puesta en batalla debaxo de los trabajos que sufrió el cavallero del Sol, en defensa de la Razón*, Medina del Campo, Guillermo de Millis, 1552, fol. XXVIIIr a.

[121] "Y del mismo Sol le viene a la piedra *carbúncol*, resplandescer en las tinieblas y aprovechar contra las ponzoñas" (II, XL). Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, ed. Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 2003, pág. 510.

[122] Sobre el Sol: "Tiene dominio […] En los metales sobre el Oro, en las piedras preciosas sobre el Carbunco, rubies, y elitropia e jacintos". Hierónimo de Chaves, *Chronographía o reportorio de tiempos, el más copioso y precisso, que hasta ahora ha salido a luz*, Sevilla, Fernando Díaz, 1584, fol. 103v. "De las piedras tiene las resplandecientes, carbunculo, rubi, granate […]". Rodrigo Zamorano, *Cronología y reportorio de la razón de los tiempos. El más copioso que hasta oi se a visto*, Sevilla, Rodrigo de Cabrera, 1594, fol. 54r.

[123] "Crisólitos" en Ovidio, *Metamorphoses* II, 107-110.

[124] Shakespeare, *The Complete Works*, 1027a. También Giacomo: "[…] this ring— / And would so had it been a carbuncle / Of Phoebus' wheel, and might so safely had it / Been all the worth of 's car" (*Cymbeline* V, VI, 188-191). *Ibidem*, 1162a.

de "carbunclo" y "carbunco" en poemas gongorinos)[125] aplica el valor etimológico en su uso latino literal.[126] *Carbunculus* es por supuesto un diminutivo y su significado es "paruus carbo",[127] "pequeño carbón" incandescente. Es decir, Góngora usa aquí "carbunclo" como un latinismo semántico. Con ingenio, ha invertido la asociación significativa, de la piedra preciosa llamada *ad modum carbonis ardentis*, al propio fuego nombrado *ad modum gemmae*. Por medio de esta agudeza, elude la nominación de la piedra sin dejar de aludirla. A la vez, centra de nuevo la mirada en el fenómeno descrito y atendido por el peregrino en su afanosa búsqueda. Arellano pondera "la justeza de la semejanza establecida, pues la hoguera no es sino un cúmulo de brasas o 'carbunclos'".[128] Es posible; pero la relación se funda de un modo más llano, deducible por el contexto. Lo que el joven ha avistado en la obscuridad es el "vacilante / breve esplendor de mal distinta lumbre" y que parece ser "farol de una cabaña" (57-59), es decir, el mínimo brillo de una pequeña combustión, frágil a la fuerza del viento. Con humor, el poeta nos hace saber seguidamente ese error de percepción, pues no se

[125] Juan Caramuel, *Primus calamus*, *Tomus II. Ob oculos exhibens Rhythmicam*, Campania, Officina Episcopalis, 1668, 2ª ed., pág. 34a (I, V: "De Syncopa"). Los ejemplos que cita ("Carbunclo" / "carbuncos" en sus versiones): "invidïoso aun antes que vencido, / carbunclo ya en los cielos engastado / en bordadura pretendió tan bella / poco rubí ser más que mucha estrella" ("Era la noche, en vez del manto oscuro…", 407, 53-56; Luis de de Góngora, *Obras completas*, eds. Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1967, 6ª ed., pág. 599); "terso marfil su esplendor, / no sin modestia, interpuso / entre las ondas de un sol / y la luz de dos carbunclos" (74, 45-48; Luis de Góngora, *Romances*, vol. II, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, pág. 367).

[126] "amburet ei misero corculum carbunculus": Plauto, *Mostellaria* 986; "carbunculos corrogaret": *Rhetorica ad Herennium* IV, VI, 9.

[127] Ambrosius Calepinus, *Dictionarium*, Reggio Emilia, Dionysius Berthochus, 1502 (*s.v. Carbunculus*). Lo registra Aldrovandi (1648, 957): "Carbunculus, apud Latinos, est nomen diminutiuum, & paruum carbonem significat".

[128] Arellano, "Un pasaje oscuro de Góngora aclarado…" (§ 85).

trata de ningún carboncillo o conjunto de ellos, sino un árbol que sirve de generoso combustible para un gran fuego:

> y la que desvïada
> luz poca pareció, tanta es vecina
> que yace en ella la robusta encina,
> mariposa en cenizas desatada. (86-89).

Así, el propio referente se transforma y "disminuye" con la magnitud verdadera de su fulgor la pálida primera luz avistada, disolviendo consecuentemente en la imaginación lectora, con la realidad descubierta y la sutil ironía del autor, las fatuas luminiscencias en el espejo falso del símil.

Seguir el accidentado rastro del "carbunclo" permite trazar la crónica de una leyenda fallida. Para ese fracaso, se han confabulado dos tendencias contradictorias activas en la mente renacentista y barroca que dificultaron su persistencia: el apego a las autoridades antiguas y la incipiente razón inquisitiva que torna deleznables los mitos. Su oblicuo asomo en la *Soledad* primera pudo significarle una consagración poética, pero lo cauteloso y ambiguo del uso gongorino ha obliterado tal posibilidad. La consciencia crítica del poeta propició su discreta estrategia, que revela ser la más adecuada para la digresiva y accidental función de significado que tiene en ese contexto (un símil que ilustra en realidad la percepción parcialmente errada del protagonista). A pesar de las implícitas contrariedades, y por encima de los prejuicios cultos de sus contemporáneos, su inclusión no es caprichosa o fortuita. Aunque descreía de la anécdota, el poeta debió de

juzgarla oportuna y reveladora para explicar la situación específica del peregrino y transmitirnos a través de ella un eficaz suspenso en la afanosa búsqueda en un entorno de incertidumbre. Por esta vía indirecta, es capaz de introducir algunos matices sugestivos para los lectores más o menos enterados; se imaginase a un ser como el enigmático y temible dragón o el "carbunclo", de las remotas tierras de India, África o América, el entorno del peregrino se insinúa con un aura posible de misterio y lejanía. Esto responde de hecho a un procedimiento más o menos sistemático en las *Soledades*, donde se recurre a alusiones mitológicas para enriquecer las posibilidades significantes de personajes y situaciones; sucede, por ejemplo, al comparar al peregrino con Ganimedes y a un cabrero con Pan y Marte.[129] Los espejos del mito permiten una transfiguración instantánea de los objetivos referentes que poetiza, permitiendo un cambio cualitativo que resulta ínsito a ellos aunque revelado a través de las semejanzas. El mundo de las *Soledades*, distante y a la vez próximo, es el de efectivas experiencias humanas insertas en la naturaleza; con los usos de la fábula y la leyenda, Góngora parece mostrarnos que éstas no son menos mágicas y significativas que lo puramente inventado por la imaginación. También, si se quiere, el pasaje del animal lóbrego y luminoso cifra un mínimo espejo de la propia poesía gongorina, que huye o deslumbra a quien imagina atraparla y se conserva inasible. Y aun en su modesta escala, de él pueden sacarse algunas lecciones esenciales, sobre cómo la realidad revela mejor su significado aliada a la fantasía, y el modo en que brilla un magistral poema, con luz propia y preciso fulgor, resguardado en sus obscuras imágenes.

[129] "el que ministrar podia la copa / a Júpiter mejor que el garzón de Ida" (I, 7-8); "Bajaba (entre sí) el joven admirando / armado a Pan, o semicarpo a Marte / en el pastor mentidos […]" (I, 233-235). Góngora 1994, 199 y 247.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Abelardo, Pedro, *Expositio in Hexaemeron*, París, J.-P. Migne, 1855 (*PL* CLXXVIII, cols. 729A-784A).

Alarcón Sierra, Rafael, "La prensa en el siglo XVIII. El padre Feijoo y Luis de Cueto. Una polémica sobre la *Gazeta de Zaragoza*", *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, II (1992), págs. 3-28.

Alatorre, Antonio, "Notas sobre las *Soledades* (A propósito de la edición de Robert Jammes)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIV: 1 (1996), págs. 57-97.

Alberti, Leon Battista, *Apologhi*, ed. Marcello Ciccuto, Milán, Rizzoli, 1989.

Alberto Magno (san), *Opera Omnia*, vol. V, ed. Augustus Borgnet, París, Ludovicus Vivès, 1890.

Alberto Magno (san), *Opera Omnia*, vol. XII, ed. Augustus Borgnet, París, Ludovicus Vivès, 1891.

Alcázar, Luis, *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi*, Amberes, Ioannes Keerbergius, 1614.

Aldrovandi, Ulisse, *Musaeum metallicum in libros IIII distributum*, eds. Bartolomeo Ambrosini y Marco Antonio Bernia, Bolonia, Baptista Ferronius, 1648.

Alfonso X, *"Lapidario" (Según el Manuscrito Escurialense H.I.15)*, ed. de Sagrario Rodríguez M. Montalvo, Madrid, Gredos, 1981.

Amatus Lusitanus (João Rodrigues de Castelo Branco), *In Dioscoridis Anazarbei De medica materia libros quinque, Amati Lusitani doctoris Medici*

Philosophi Celeberrimi enarrationes eruditissimæ, Lyon, Balthazar Arnoletus, 1558.

Aréizaga, Juan de, "Relacion que dió Juan de Areizaga de la navegacion de la armada de Loaisa hasta desembocar el estrecho, y de los sucesos de la nao Santiago que se separó alli y aportó á Nueva-España (Arch. de Ind. en Sevilla, Leg. 6.º de Patronato Real)", en Martín Fernández de Navarrete, ed., *Colección de los viages y descubrimientos, que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV, con varios documentos inéditos concernientes a la historia de la marina castellana y de los establecimientos españoles en Indias*, vol. V, Madrid, Imprenta Nacional, 1837, págs. 223-225.

Arellano, Ignacio, "Un pasaje oscuro de Góngora aclarado: el animal tenebroso de la *Soledad primera* (vv. 64-83)", *Criticón*, 120-121 (2014), págs. 201-233. [Texto electrónico: http://criticon.revues.org/901]. [Consulta: 17 de junio de 2015].

Bacci, Andrea, *Le XII. pietre pretiose*, Roma, Bartolomeo Grassi, 1587.

Baird, Herbert L., Jr., ed., *Análisis lingüístico y filológico de Otas de Roma*, Madrid, *Boletín de la Real Academia Española* (Anejo XXXIII), 1976.

Barco Centenera, Martín del, *Argentina y conquista del Río de la Plata, con otros acaecimientos de los Reynos del Perú, Tucumán, y estado del Brasil*, Lisboa, Pedro Crasbeck, 1602.

Bayle, Constantino, *El dorado fantasma*, Madrid, Publicaciones del Consejo de la Hispanidad, 1943, 2ª ed.

Belleau, Rémy, *Les Amours et nouveaux eschanges des pierres précieuses: vertus & proprietez d'icelles*, París, Mamert Patisson, 1576.

Biblia sacra, iuxta Vulgatam clementinam, eds. Alberto Colunga y Lorenzo Turrado, Madrid, BAC, 1985.

Borges, Jorge Luis (con Margarita Guerrero), *The Book of Imaginary Beings*, trad. y rev. Norman Thomas di Giovanni, Nueva York, E. P. Dutton & Co., 1969.

Brígida de Suecia (santa), *Revelaciones. Lib. IV*, ed. Hans Aili, Uppsala, Svenska fornskriftsällskapet, 1992.

Cabarcas Antequera, Hernando, *Bestiario del Nuevo Reino de Granada*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo / Colcultura, Biblioteca Nacional de Colombia, 1994.

Calepinus, Ambrosius, *Dictionarium*, Reggio Emilia, Dionysius Berthochus, 1502.

Caramuel, Juan, *Primus calamus*, *Tomus II. Ob oculos exhibens Rhythmicam*, Campania, Officina Episcopalis, 1668, 2ª ed.

Cardanus, Hieronymus, *De rerum varietate libri XVII*, Basilea, Henrichus Petri, 1557.

Carreira, Antonio, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.

Cartagena, Juan de, *Homiliae catholicae in universa Christianae religionis arcana*, Madrid, Alphonsus Ciaconius, 1609.

Castanheda, Fernão Lopes de, *História do descobrimento e conquista da Índia pelos portugueses*, vol. I, ed. Manuel Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1979.

Cobarruvias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.

Coleridge, Samuel Taylor, *The Complete Poetical Works*, vol. I, ed. Ernest Hartley Coleridge, Oxford, Clarendon, 1912.

Corriente, Federico, *Dictionary of Arabic and Allied Loanwords: Spanish, Portuguese, Catalan, Galician and Kindred Dialects*, Leiden / Boston, Brill, 2008.

Cortés, Gerónimo, *Libro, y tratado de los animales terrestres, y volátiles, con la historia, y propriedades dellos*, Valencia, Juan Chrysóstomo Garriz, 1615.

Ctesias de Cnido, *Fragmenta*, en Felix Jacoby, ed., *Die Fragmente der griechischen Historiker* (*FGrH*), vol. IIIC, Leiden, Brill, 1958, págs. 420-517.

Chaves, Hierónimo de, *Chronographía o reportorio de tiempos, el más copioso y precisso, que hasta ahora ha salido a luz*, Sevilla, Fernando Díaz, 1584.

Der deutsche "Lucidarius", vol. I: *Kritischer Text nach den Handschriften*, eds. Dagmar Gottschall y Georg Steer, Tubinga, Max Niemeyer, 1994.

Deyermon, Alan, "The Bestiary Tradition in the *Orto do Esposo*", en Martha E. Schaffer y Antonio Cortijo Ocaña, eds., *Medieval and Renaissance Spain and Portugal: Studies in Honor of Arthur L-F. Askins*, Woodbridge, Tamesis, 2006, págs. 92-103.

Díaz de Ribas, Pedro, *Annotaciones y defensas a la primera Soledad de Don Luis de Góngora*, BNM, ms. 3726.

Diodoro Sículo, *Bibliotheca historica*, vol. I, ed. F. Vogel, Leipzig, B. G. Teubner, 1888.

Dolce, Lodovico, *Libri tre… ne i quali si tratta delle diuerse sorti delle Gemme, che produce la Natura*, Venecia, Giovan Battista, Marchio Sessa et Fratelli, 1565.

Eliano, Claudio, *De natura animalium libri XVII, Varia historia, Epistolae, Fragmenta*, vol. I, ed. Rudolphus Hercher, Leipzig, B. G. Teubner, 1864.

Encelius, Christophorus, *De re metallica*, Frankfurt am Main, Christianus Egenolphus, [1551].

Estacio, *Thebais*, eds. Alfredus Klotz y Thomas C. Klinnert, Leipzig, B. G. Teubner, 1973.

Eurípides, *Fabulae*, III vols., ed. James Diggle, Oxford, Clarendon, 1981-1994.

Faral, Edmond, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, París, Honoré Champion, 1913.

Feijoo, Benito Jerónimo, *Theatro crítico universal, o discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, vol. VIII, Madrid, Herederos de Francisco del Hierro, 1739.

Fernández de Enciso, Martín, *Suma de geographía*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1519.

Fernández de Oviedo, Gonzalo, *La historia general de las Indias*, Sevilla, [Juan Cromberger], 1535.

Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Libro XX. De la segunda parte de la general historia de las Indias*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdova, 1557.

Filóstrato, Flavio, *Opera*, vol. I., ed. C. L. Kayser, Teubner, B. G. Leipzig, 1870 [Reproducción fototípica: Hildesheim, Olms, 1964].

Florence de Rome. Chanson d'aventure du premier quart du XIII^e siècle, vol. II, ed. Axel Wallensköld, París, Firmin-Didot et C^ie, 1907.

Fonseca, Cristóbal de, *Tercera parte de la vida de Christo Señor nuestro, que trata de sus Parábolas*, Madrid, Imprenta Real, 1605.

Gacetas de México. Castorena y Ursúa (1722)-Sahagún de Arévalo (1728 a 1742), vol. III: *1737 a 1742*, intr. Francisco González de Cossío, México, Secretaría de Educación Pública, 1950.

Galán, Diego, *Edición crítica de "Cautiverio y trabajos" de Diego Galán*, ed. Matías Barchino Pérez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.

Gentile, Margarita E., "Un relato histórico incaico y su metáfora gráfica", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 36 (2007). [Texto electrónico:

http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/relainca.html]. [Consulta: 1 de julio de 2015].

Góngora, Luis de, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009.

Góngora, Luis de, *Obras completas*, eds. Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1967, 6ª ed.

Góngora, Luis de, *Romances*, IV vols., ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

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

Góngora, Luis de, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1969.

González de Critana, Juan, *Nov-antiqua comparationum vel similium Sylva*, Colonia, Ioannes Crithius, 1611.

González de Eslava, Fernán, *Coloquios espirituales y sacramentales*, ed. Othón Arróniz Báez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Guillaume d'Auvergne, *Opera omnia*, Venecia, Damianus Zenarus, 1591.

Hernández de Villaumbrales, Pedro, *Cavallero del Sol. Libro intitulado Peregrinación de la vida del hombre puesta en batalla debaxo de los trabajos que sufrió el cavallero del Sol, en defensa de la Razón*, Medina del Campo, Guillermo de Millis, 1552.

Herrera y Tordesillas, Antonio de, *Historia general de los hechos de los castellanos en las Islas i Tierra firme del mar océano*, *Década terzera*, Madrid, Imprenta Real, 1601.

Herrera y Tordesillas, Antonio de, *Historia general de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierra firme del mar océano*, *Década quinta*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1615.

Hildegarda de Bingen (santa), *Subtilitates diversarum naturarum creaturarum*, en *Opera Omnia*, París, J.-P. Migne, 1855 (*PL* CXCVII, cols. 1117-1351).

Honorio de Autun, *De imagine mundi*, en *Opera omnia*, París, J. P Migne, 1854 (*PL* CLXXII, cols. 115B-188C).

Horacio, *Opera*, ed. D. R. Shackleton Bailey, Stuttgart, B. G. Teubner, 1985.

Hurtado de Mendoza, Diego, *Obras poéticas*, ed. William I. Knapp, Madrid, Miguel Ginesta, 1877.

Hymni Homerici, en Homero, *Opera*, ed. Thomas W. Allen, vol. V, Oxford, Clarendon, 1912, págs. 1-92.

Isidoro de Sevilla (san), *Etymologiarum siue originum libri XX*, II vols., ed. W. M. Lindsay, Oxford, Clarendon, 1991.

Jammes, Robert, "Un hallazgo olvidado de Antonio Rodríguez-Moñino. La primera redacción de las *Soledades*", *Criticón*, XXVII (1984), págs. 5-35.

Jerónimo de Guadalupe (fray), *Commentaria in Hosseam profetam*, Zaragoza, Dominicus a Portonariis, 1581.

Jordanus Catalani de Sévérac, *Mirabilia descripta per fratrem Jordanum*, en *Recueil de voyages et de mémoires, publié par la Société de Géographie*, vol. IV, París, Arthus-Bertrand, 1839, págs. 1-68.

Justinianus (Antistius), Vincentius, *Commentaria in universam logicam*, Venecia, Franciscus Zilettus, 1582.

Lamprecht (Pfaffe), *Das Alexanderlied*, ed. Richard Eduard Ottmann, Halle a. d. S., Otto Hendel, [1899].

Lapidaire de Socrate et Denys, en *Les Lapidaires grecs*, eds. Robert Halleux y Jacques Schamp, París, Les Belles Lettres, 1985, págs. 166-177.

Les Lapidaires de l'Antiquité et du Moyen Âge, vol. II, 1: *Les Lapidaires Grecs. Texte*, ed. F. de Mély y M. Ch-Ém. Ruelle, París, Ernest Leroux, 1898.

Le Roman de Thèbes, ed. Aimé Petit, París, Honoré Champion, 2008.

Lemaire de Belges, Jean, *Le traicté de la différence des Schismes & des Conciles de l'Église*, en *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, Lyon, Jean de Tournes, 1549.

Luciano de Samósata, *Opera*, vol. IV, ed. M. D. Macleod, Oxford, Clarendon, 1987.

Magalianus, Cosmas (Cosme Magalhães), *Operis hierarchici, sive, De ecclesiastico principatu*, *liber III*, Lyon, Horatius Cardon, 1609.

Maier, Michael, *Atalanta fugiens, hoc est, Emblemata nova de secretis naturæ chymica*, Oppenheim, Johannes Theodorus de Bry, 1618.

Marbodo de Rennes, *Marbode of Rennes' (1035-1123) De lapidibus*, ed. John M. Riddle, Wiesbaden, Franz Steiner, 1977.

Mariscal Hay, Beatriz, "Del contexto histórico al contexto literario: observaciones sobre los *Coloquios espirituales* de Fernán González de Eslava", en Raúl Marrero-Fente, ed., *Perspectivas trasatlánticas. Estudios coloniales hispanoamericanos*, Madrid, Verbum, 2004, págs. 93-102.

Menéndez Pidal, Ramón, "Observaciones sobre las poesías de Francisco de Figueroa (con varias composiciones inéditas)", *Boletín de la Real Academia Española*, II: 2 (1915), págs. 302-340.

Mexía, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 2003.

Milton, John, *The Riverside Milton*, ed. Roy Flannagan, Boston / Nueva York, Houghton Mifflin Company, 1998.

Molinier, Étienne, *Les douze fondemens de la Cité de Dieu*, Toulouse, Arnaud Colomiez, 1635.

Morales, Gaspar de, *Libro de las virtudes y propiedades marauillosas de las piedras preciosas*, Madrid, Luis Sánchez, 1605.

Nono de Panópolis, *Les Dionysiaques*, XIX vols., eds. Francis Vian *et al.*, París, Les Belles Lettres, 1976-2006.

Osuna Cabezas, María José, ed., *Góngora vindicado. Soledad primera, ilustrada y defendida*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

Ovidio, *Fastorum libri sex*, ed. E. H. Alton, D. E. W. Wormell y E. Courtney, Stuttgart / Leipzig, B. G. Teubner, 1997.

Ovidio, *Metamorphoses*, ed. W. S. Anderson, Leipzig, B. G. Teubner, 1981.

Paula, Elisângela Aparecida Zaboroski de, "Entre joias e cabeças: algumas representaçoes do carbúnculo na literatura", *Revista Litteris*, 4 (2010). [Texto electrónico: http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/etrejoiasecabecas.pdf]. [Consulta: 1 de julio de 2015].

Pérez de Moya, Juan, *Tratado de cosas de Astronomía, y Cosmographía, y Philosophía Natural*, Alcalá, Juan Gracián, 1573.

Petrarca, Francesco, *L'Africa*, ed. Nicola Festa, Florencia, G. C. Sansoni, 1926.

Philippe de Thaon (atrib.), *Lapidaire alphabétique*, en Paul Studer y Joan Evans, eds., *Anglo-Norman Lapidaries*, París, Édouard Champion, 1924, págs. 204-259.

Píndaro, *Carmina, cum fragmentis*, vol. I, ed. Bruno Snell-Hervicus Maehler, Leipzig, B. G. Teubner, 1971.

Plauto, *Comoediae*, vol. II, ed. Fridericus Leo, Berlín, Weidmann, 1896.

Plinio (el Mayor), *Naturalis historia*, VI vols., eds. Ludwig von Ian y Carolus Mayhoff, Stuttgart, B. G. Teubner, 1967-1970.

Plutarco, *De defectu oraculorum*, en *Moralia*, vol. III, ed. W. R. Paton, M. Pohlenz y W. Sieveking, Leipzig, B. G. Teubner, 1972, págs. 59-122.

Ponce de León, Basilio, *Primera parte de discursos para todos los Evangelios de la Quaresma*, Salamanca, Diego de Cussio, 1608.

Posidipo de Pela, *Epigrammi (P. Mil. Vogl. VIII 309)*, eds. Guido Bastianini y Claudio Gallazzi, colab. Colin Austin, Milán, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2001.

Prudencio, *Carmina*, ed. Mauricius P. Cunningham, Turnhout, Brepols, 1966 (*CC SL* CXXVI).

Raguagli d'alcune missioni fatte dalli padri della Compagnia di Giesù nell'Indie Orientali, cioè nelle provincie di Goa, e Coccinno, e nell'Africa in Capo Verde, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1615.

Rebello, Juan, *Vida, y corona de Christo nuestro Salvador*, Lisboa, Francisco de Lyra, 1610.

[*Rhetorica ad Herennium*], *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, fasc. 1: Incerti auctoris de ratione dicendi ad C. Herennium lib. IV (M. Tulli Ciceronis ad Herennium libri VI)*, ed. Fridericus Marx, Leipzig, B. G. Teubner, 1923.

Sahagún, (fray) Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, vol. III, ed. Ángel María Garibay K., México, Porrúa, 1969.

Salcedo Coronel, García de, *Obras de don Luis de Góngora. Comentadas*, vol. II, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644.

Salcedo Coronel, García de, *Soledades de D. Luis de Góngora. Comentadas*, Madrid, Imprenta Real, 1636.

Salmerón, Alfonso de, *Commentarii in Evangelicam Historiam, & in Acta Apostolorum*, vol. III, Madrid, Ludovico Sánchez, 1599.

Scaliger, Julius Caesar, *Exotericarum exercitationum liber quintus decimus, De Subtilitate ad Hieronymum Cardanum*, París, Michael Vascosanus, 1557.

Séneca, Lucio Aneo, *Questions naturelles*. vol. I, ed. Paul Oltramare, París, Les Belles Lettres, 1929.

Shakespeare, William, *The Complete Works (Compact Edition)*, eds. Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford, Clarendon, 1990.

Sófocles, *Fabulae*, ed. A. C. Pearson, Oxford, Clarendon, 1924.

Solino, Cayo Julio, *Collectanea rerum memorabilium*, ed. Theodor Mommsen, Berlín, Weidmann, 1895.

Spitzer, Leo, "La *Soledad primera* de Góngora. Notas críticas y explicativas a la nueva edición de Dámaso Alonso", *Revista de Filología Hispánica*, II (1940), págs. 151-176 y 389.

Valdecebro, Andrés de, *Govierno general, moral y político hallado en las fieras y animales silvestres*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1658.

Valerio Flaco, *Argonauticon libri octo*, ed. E. Courtney, Leipzig, B. G. Teubner, 1970.

Vanegas, Alejo, *Declaración de la diferencia de libros que ay en el vniuerso*, Toledo, Juan de Ayala, 1540.

Vega, Pedro de, *Tercera parte de la Declaración de los siete Psalmos penitenciales*, Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1603.

Vélez de Arciniega, Francisco, *Historia de los animales más recebidos en el vso de Medicina*, Madrid, Imprenta Real, 1613.

Verdesio, Gustavo, *Forgotten Conquests: Rereading New World History from the Margins*, Filadelfia, Temple UP, 2001.

Vida, Marco Girolamo, *Christiad*, ed. James Hankins, Cambridge, Massachusetts, Harvard UP, 2009.

Villaviciosa, José de, *La Moschea, poética inuentiua en Octaua Rima*, Cuenca, Domingo de la Iglesia, 1615.

Virgilio, *Opera*, ed. R. A. B. Mynors, Oxford, Clarendon, 1969.

Vossius, Gerardus Ioannes, *De theologia gentili, et physiologia christiana*, vol. II, Ámsterdam, Ioannes Blaeu, 1668.

Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, ed. Karl Lachmann, Berlin y Leipzig, Walter de Gruyter & Co., 1926 [repr. 1965], 6ª ed.

Ximénez Savariego, Juan, *Tratado de peste*, Antequera, Claudio Bolan, 1602.

Zamorano, Rodrigo, *Cronología y reportorio de la razón de los tiempos. El más copioso que hasta oi se a visto*, Sevilla, Rodrigo de Cabrera, 1594.

ABREVIATURAS EMPLEADAS

BNM = Biblioteca Nacional de Madrid

ca. = *circa*

cat. = catalán

CC SL = *Corpus Christianorum, Series Latina*

cfr. = *confer*

colab. = colaborador

col., cols. = columna(s)

coord. = coordinador

ed., eds. = editor(es)

FGrH = *Die Fragmente der griechischen Historiker* (ed. F. Jacoby)

fol., fols. = folio(s)

i.e. = *id est*

ms., M = manuscrito

n., nn. = nota(s)

núm. = número

pág., págs. = página(s)

PL = *Patrologia Latina*

pról. = prólogo

r. = recto

repr. = reproducción

rev. = revisor

sig. = signatura

ss. = siguientes

s.v. = *sub voce*

trad. = traductor

UP = University Press

v. = vuelto

vid. = *vide*

vol., vols. = volumen, volúmenes

RESEÑAS

Manuel Cabello Pino

Diego Medina Poveda

Alfredo Rodríguez López-Vázquez

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS, *LA INVENCIÓN LITERARIA. GARCILASO, GÓNGORA, CERVANTES, QUEVEDO Y GRACIÁN*, SALAMANCA, EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, 2014, 142 PÁGS.

MANUEL CABELLO PINO

UNIVERSIDAD DE HUELVA

El profesor Pozuelo Yvancos es, sin duda, uno de los miembros más destacados de esa generación de grandes de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada española que forman Darío Villanueva, Miguel Ángel Garrido Gallardo o José Domínguez Caparrós entre otros, nacidos al amparo de la figura casi mítica del gran precursor Claudio Guillén. Pero si algo distingue a Pozuelo es, en primer lugar, lo prolífico de su trabajo (con casi veinte libros publicados e innumerables capítulos de libro, monografías y artículos). Y en segundo lugar, que nunca ha mostrado el menor miedo a enfrentarse al estudio de los grandes autores de la literatura en español, desde Lorca a García Márquez, de Clarín a Pedro Salinas, de Jaime Gil de Biedma a Miguel Delibes. Pero no cabe duda de que en sus gustos literarios guarda un lugar especial para el Siglo de Oro español, y es de esa predilección de donde nace este libro que reúne una serie de estudios que el profesor Pozuelo Yvancos fue realizando a lo largo de más de diez años, entre 1996 y 2007. Estos diez estudios que aparecen ahora como capítulos de este libro tienen un claro hilo vertebrador: todos ellos abordan diversos aspectos de la invención literaria en Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián. Pero como explica Pozuelo en el prólogo, en este libro él utiliza el término invención literaria no con el sentido actual de creación ligado a la idea de originalidad pura, sino con el sentido con el que utilizaron el término los autores que son objeto de su estudio. Es decir, el sentido que el término heredaba de la retórica clásica, en concreto de la primera de sus cinco partes: la *Inventio* que "configura un aparato vinculado a los 'argumentos' y a los 'lugares' o tópicos de que un orador o escritor se sirve para la eficacia de su discurso" (pág. 9).

Teniendo en cuenta "la fuerte cohesión que en la cultura de los autores tratados había entre la invención retórica y la invención poética" (pág. 10), este libro pretende acercarse a cada uno de esos autores en el decisivo momento de afrontar el siempre complicado binomio tradición-originalidad.

Ya en el primer capítulo "El otro Garcilaso. En torno a la Canción III" Pozuelo demuestra que, además de un estudioso de la literatura, es ante todo un lector sagaz con un talento innato para la interpretación de textos. Según el profesor murciano es muy importante percibir la mutabilidad del canon y del juicio sobre él, ya que esta ha afectado y afecta aún hoy en día a la manera en que muchos textos de autores clásicos han sido leídos (de modo erróneo) tradicionalmente. Para ello se centra en el caso de Garcilaso y de su Canción III para mostrar que "el concepto de género en la época de Garcilaso no tiene con el propio autor, pero tampoco con la Poética que se le supone adquirida, una relación tan estable, tan cerrada, y por supuesto no está definida del mismo modo, ni siquiera en su jerarquía y en los principios que han podido gobernar su canonización posterior." (pág. 14). Y es que la interpretación de parte de la obra de Garcilaso ha estado condicionada por la idea tradicional de que los géneros que el toledano adapta a la literatura española, tanto los de inspiración clásica grecolatina como los más propiamente petrarquistas, constituyen una suerte de sistema perfectamente organizado y jerarquizado, formado por unos moldes que constituyen compartimentos estancos formales destinados a ser depositarios de unas determinadas temáticas concretas. En este sentido, según Pozuelo, "una diferente jerarquía de géneros y una concepción previa muy precisa de lo que constituía o no una Canción petrarquista ha intervenido muy directamente" (pág. 15) en la interpretación de la Canción III, distorsionando hasta cierto punto su sentido y haciendo que haya sido considerada tradicionalmente una obra menor dentro de la poesía garcilasiana. Pozuelo propone una lectura de tal poema alternativa a la interpretación en clave amorosa que tradicionalmente se ha venido haciendo, para lo cual pide seguir dos pasos sucesivos: en primer lugar, llevar a cabo un análisis de las tres estanzas centrales del poema (la 2, la 3 y la 4)

como tres variaciones de un mismo *argumentum* retórico que nos dará una visión mucho más clara de su estructura, composición y sentido; y en segundo lugar, comprobar que dicha interpretación en realidad no va en absoluto en contra de lo que en la época de Garcilaso abarcaba el género Canción. Pozuelo demuestra mediante un análisis exhaustivo de la estructura del poema que el motivo principal del mismo no es, como tradicionalmente se había pensado, el del destierro, sino que superpuesto a él está otro de mayor presencia: la suposición de que la muerte le sorprenda en ese exilio. De este modo, para Pozuelo lo que preocupa a Garcilaso en este poema es la explicación errónea que puedan hacer los demás de la razón de su muerte en el exilio, ya que él afirma orgulloso que en ningún caso esta se debiera al mal del destierro, pues males peores ha pasado antes. Una vez completado el primer paso que proponía, Pozuelo encara el segundo llevando a cabo un breve repaso del estado de la cuestión en torno a la arbitrariedad con la que se ha compartimentado la obra de Garcilaso y, por extensión, los géneros literarios que se ponen de moda en la primera mitad del siglo XVI. Las referencias a las aportaciones a este debate de Claudio Guillén, Begoña López Bueno, Antonio Prieto o Antonio Gargano sirven al profesor murciano para elaborar una argumentación que le lleva a la conclusión de que "el Renacimiento está produciendo un particular sincretismo de varias tradiciones formales, tonales, románicas y clásicas, que permite además a los poetas situados en la primera mitad del siglo XVI que un género como la Canción (del mismo modo que la Epístola) sea cauce para diferentes necesidades expresivas, temas y habilidades, aunque en el esquema métrico se siga una tradición románica." (pág. 24).

Si en el primer capítulo, como hemos visto, Pozuelo hace un alarde de capacidad analítica, qué decir del segundo "La *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora como poema narrativo". En él el profesor parte de la premisa de que, contra la naturaleza eminentemente lírica que tradicionalmente se le ha atribuido, esta Fábula es ante todo un poema narrativo. La mayoría de análisis previos del poema, como el de Jorge Guillén que cita al comienzo de su estudio, se han quedado en el nivel de la palabra, de la frase o incluso de la estrofa. Pero para Pozuelo, Góngora es no solo un

arquitecto de la palabra como postulan aquellos, sino sobre todo un arquitecto "de imágenes y de ideas, de conceptos sabiamente entrelazados, en una narración cohesionada, encadenada, perfecta" (pág. 40). Góngora es, en definitiva, un maestro de la *construcción narrativa*, que no se limitó a reproducir el mito del monstruoso cíclope y la bella ninfa tal como lo hereda de Ovidio entre otros, sino que "orquestó mucho mejor la estructura y las secuencias, concibió un desarrollo propio de la historia y anudó las secuencias de modo perfecto, no dejando resquicio alguno en la secuencia de los hechos y tasando mucho la transición de un estado a otro" (pág. 27). Y para demostrarlo, el estudioso murciano lleva a cabo un análisis (más cualitativo que cuantitativo) del conjunto de conexiones que rigen la arquitectura narrativa de la *Fábula de Polifemo y Galatea* como elección estilística, para tratar de "determinar el universo de su significación (…) que sin ese análisis quedaría más disperso e inalcanzable" (pág. 26). Así, en primer lugar, Pozuelo postula una *dispositio textual* del poema en cinco partes más un exordio, para la cual no se apoya únicamente en los aspectos temáticos sino además en apoyaturas formales, especialmente una clave de naturaleza discursivo-narrativa que el poeta cordobés sitúa al final de cada una de esas partes: la locución adverbial e*n tanto*. Pero además, Pozuelo sostiene la existencia en el poema de todo un entramado de procedimientos de cohesión narrativa que él denomina *enlaces*, algunos de los cuales pasa a analizar: las referencias al *ubi* y al *quando*, los vínculos semánticos generados por medio de anáforas referenciales, la "inclusión de isotopías sintácticas que vinculan la *compositio textual* de estrofas o zonas de acción diferentes" (pág. 37) o la analogía de la metáfora de "pincel de la fantasía" con la flecha del Amor.

Curiosamente este último elemento sirve de enlace con el siguiente capítulo "Los conceptos de «fantasía» e «imaginación» en Cervantes", pues también aparece mencionado en él. Y es que, antes de centrarse en cómo se dan sendos conceptos en la literatura cervantina, Pozuelo hace un extenso repaso por cómo habían sido entendidos ambos en la tradición cultural occidental hasta llegar a la época de Don Miguel: desde las teorías platónicas y aristotélicas al respecto, que Pozuelo desgrana hasta el más mínimo detalle, hasta

el propio Góngora, de quien analiza las estrofas XXII y XXIV de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, pasando por San Agustín, Santo Tomás, Petrarca, Garcilaso o Herrera. Resulta sorprendente la poca atención teórica que se le había prestado hasta ahora a los conceptos de «fantasía» e «imaginación» en la obra del creador de la novela moderna teniendo en cuenta lo trascendentales que resultan para comprender cabalmente la auténtica revolución que supuso su concepción del género. En este capítulo Pozuelo se propone solucionar ese *lapsus* y lo consigue con creces, pues se pasea al derecho y al revés por toda la obra cervantina para rastrear y analizar las referencias más significativas a ambos conceptos, aunque los momentos clave del estudio están sin duda en las calas críticas que hace al *Coloquio de los perros* (concretamente en el discurso referido por la Cañizares de la bruja La Camacha) y al *Quijote* (especialmente en todo lo tocante a la historia de Dulcinea). A lo largo del capítulo el profesor murciano no se cansa de afirmar que "Cervantes va articulando en su obra un concepto de imaginación como «capacidad de invención» por el entendimiento, que la propia literatura muchas veces excede o sobrepasa. Por tanto, concepto que va unido a la creación de mundos posibles o imaginarios" (pág. 50), y que en diferentes pasajes de su obra está creando "un vínculo indestructible entre imaginación y actividad creadora de la propia literatura, que ejecuta idéntico trazo, dar como verdades las mentiras, y ser creídas por el lector." (pág. 51). Es este probablemente el capítulo del libro que requiere un mayor esfuerzo intelectual para seguir su argumentación, por lo abstracto de los conceptos en liza, pero también es desde luego uno de los hitos principales de este libro.

Aunque verse también sobre Cervantes, el capítulo 4 "Decir histórico y hacer narrativo: otra vez los moriscos del *Quijote*" es de otro calado completamente distinto al anterior en dos sentidos: en primer lugar, porque si el anterior hemos dicho que era uno de los que exige un mayor esfuerzo intelectual para poder seguir su argumentación, este por el contrario es de una aplastante sencillez en su planteamiento. Y en segundo lugar, porque si el capítulo anterior trataba una cuestión que había pasado prácticamente desapercibida para la crítica, este se mete de lleno en uno de los

asuntos más debatidos por críticos e historiadores: el de la visión que da Cervantes del problema de la expulsión de los moriscos, aunque evidentemente lo hace desde una perspectiva distinta y original. El objetivo del profesor murciano en este capítulo es "ver el tratamiento cervantino como un gran ejemplo de ese otro modo de ser la Literatura un eco de la Historia, representando el universal general de una comunidad (los moriscos), y también el dolor del exilio, en el particular caso de Ricote, el vecino morisco, tendero de su pueblo (…)" (pág. 55) con el que se encuentra Sancho en el capítulo 54 de la segunda parte del *Quijote*. De hecho, son tres los capítulos que son objeto de análisis en estas páginas, el 54, el 63 y el 65, todos de la segunda parte. Pero una vez más, como casi siempre sucede con Pozuelo, este no se queda como otros en el mero estudio de lo que dice Cervantes en esos capítulos sobre la cuestión morisca, sino que se centra en el plano de la figuración artística, es decir, en el cómo lo dice, o en sus propias palabras, en "los *procedimientos del decir*, el hacer narrativo, el sutil modo como Cervantes ha dispuesto todo el capítulo (…)" (pág. 62). En este sentido, su análisis demuestra que si Cervantes es el gran maestro del arte de la narración moderna, es porque en ningún momento se plantea que esos capítulos sean un mero reflejo o decir de ideas, un ensayo sobre el tema puesto en boca de algún personaje o del propio narrador. Por el contrario, Cervantes aborda el problema "personificado en unas escenas con sus protagonistas (…). Lo que Cervantes ofrece no son ideas sino vida, figuración, y muy vinculada a la forma en que se vierte tal figuración." (pág. 57).

El profesor Pozuelo-Yvancos cierra su particular tríptico cervantino con el capítulo 5, "El *Quijote* y la parodia moderna", que es, desde luego, de los tres capítulos dedicados a Cervantes aquel en el que más claramente se lleva el *Quijote* a su terreno: la teoría de la literatura. Y se nota, pues es a nuestro parecer el mejor de los tres, o al menos, el más esclarecedor en cuanto a cuestiones puramente literarias, como es el de la parodia como "concepto medular en el sentido y forma de la obra cervantina" (pág. 65). Ha sido este, sin lugar a dudas, uno de los aspectos de la obra más abordados desde siempre por la crítica cervantina, como bien se encarga de señalar el propio Pozuelo al comienzo del capítulo. Pero en ningún sitio antes

había aparecido expuesto el sistema de la parodia cervantina, que es, desde luego, bastante complejo y mutable a lo largo de las dos partes de la novela, tan nítido y bien explicado como lo encontramos aquí. Pero, como siempre, el profesor comienza por establecer primero claramente el marco teórico en el que se va a mover: en este caso un repaso de qué entiende la teoría literaria por el concepto de parodia y su relación con otros términos afines y a veces inclusivos como son hipertextualidad, transformación lúdica, risa, ironía, estilización, hipertrofia o carnavalización, para determinar cuáles de estos términos están presentes en la parodia del *Quijote*. Una vez completada esta suerte de aclaración previa, pasa a exponernos su teoría sobre el sistema paródico cervantino, consistente, según él en dos grados de parodia: en primer lugar, lo que él llama «la parodia en primer grado», más evidente en los primeros capítulos de la primera parte, sobre todo entre el capítulo II y los 23 al 25, y que corresponde a la estructura típicamente paródica, es decir, "la parodia es ejecutada sobre los modelos caballerescos que se metamorfosean pero en cierto modo se citan como texto primario, hipotexto, para los que el *Quijote* es un hipertexto. Sería una parodia clásica de los libros de caballerías" (pág. 73); en segundo lugar, la «parodia de segundo grado», hacia la cual comienza a girar la obra a partir del capítulo de la penitencia en Sierra Morena y cuyo ejemplo más emblemático está en el episodio central de la Cueva de Montesinos, que Pozuelo analiza aquí. En las propias palabras del profesor "llamo parodia de segundo grado a ese momento en que don Quijote sabe que juega, y no solamente se limita a jugar. Y en esa distancia establecida en el héroe para con los modelos, de mayor o menor aproximación según le convenga o interese a él, se quiebra o cae de bruces la estructura paródica de primer grado sostenida hasta ese momento" (págs. 76-77). Tal como demuestra Pozuelo, es sobre este segundo grado sobre el que se edifica el estatus de primera novela moderna que ostenta el *Quijote* frente al *romance*, al liberarla precisamente de ser una mera parodia.

Tras esta estancia cervantina que suponen los tres capítulos de los que acabamos de tratar, se abre un paréntesis para hablar por primera y única vez en el libro sobre teatro. En el capítulo 6

"Popular/culto, genuino/foráneo: canon y teatro nacional español" Pozuelo señala acertadamente que las expresiones «comedia nacional española» o «teatro nacional» utilizadas a menudo para referirse al teatro español del Siglo de Oro no tienen su paralelo en los otros géneros. Ni se habla de «novela nacional» ni de «poesía nacional española» para referirse a dichos géneros en ese periodo histórico. El propósito del profesor murciano en este capítulo es precisamente rastrear el origen del sintagma «teatro nacional» y determinar "la influencia decisiva que en la configuración del canon teatral ha tenido la pugna nacionalista" (pág. 81). Y es que para Pozuelo, es imposible estudiar el canon teatral español sin aclarar primero los parámetros de referencia en que se inscriben sus polémicas. Estos parámetros, o "marcos categoriales" como los llama el profesor, son dos: el que enfrenta lo genuino y lo foráneo, y el que contrapone lo culto y lo popular. El debate se inscribe en el punto de encuentro entre ambos parámetros. Y es que hay que tener en cuenta que la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del XIX es una época en la que se dan dos circunstancias especiales: en primer lugar, el exacerbado debate entre los nacionalistas y los defensores de la influencia cultural de otras naciones (especialmente Francia); en segundo lugar, el papel importantísimo que se otorga al teatro como elemento educador del vulgo. En las páginas que componen este capítulo Pozuelo irá analizando las consideraciones de los principales postulantes a este debate sobre el teatro nacional en los siglos XVIII y XIX, como Nasarre, Forner, Luzán, aunque con especial atención a Agustín Durán con su *Discurso* de 1828, Gil de Zárate y su *Manual de Literatura* de 1844, o la *Historia crítica de la Literatura española* de Amador de los Ríos, publicada en 1861. El profesor murciano llega a la conclusión de que es especialmente en la extensa introducción de esta última obra donde "el germen ideológico del concepto de «carácter nacional» o «genio nacional» (…) fragua en un sistema más coherente de revisión metacrítica" (pág. 92)

Si antes hemos visto como el autor del presente volumen dedicaba tres capítulos a Cervantes, otro tanto hace con el que parece ser su otro autor favorito, o al menos al que mayor volumen de estudios ha dedicado a lo largo de su vida: don Francisco de

Quevedo. El capítulo 7 que da inicio a este tríptico quevediano, "Quevedo y la retórica" es el que menor interés presenta de los tres, no tanto por su mayor brevedad, sino sobre todo, por ser más una revisión del estado de la cuestión que un intento real de profundizar o realizar verdaderos aportes novedosos a dicha cuestión. Tal es así que en este capítulo incluso se repasa el contenido de los estudios del propio Pozuelo sobre Quevedo que constituyen los capítulos 8 y 9 de este mismo volumen. En cualquier caso, sí que cabe destacar que Pozuelo habla de dos líneas críticas "que han supuesto un punto de vista de dos retóricas enfrentadas" (pág. 93), pero que, para él, más que hablar de dos posturas opuestas, "la retórica de Quevedo puede estudiarse en un arco que va desde los estudios fundacionales de lo que podríamos llamar una «retórica de la agudeza», que incide en una estilística verbal-elocutiva, hasta las actuales investigaciones que propenden a entender la retórica como *Inventio* y *Dispositio*" (pág. 94).

Pero si, como decimos, el capítulo 7 supone una especie de respiro más generalista para el lector, con el capítulo 8, "La construcción retórica del soneto quevediano", Pozuelo vuelve a elevar el nivel de concreción. En esta ocasión, se propone demostrar que en los sonetos de Quevedo no solo existen una serie de tópicos literarios o lugares temáticos comunes, sino que además existe en su estructura estilística lo que él denomina *lugares compositivos* comunes (pág. 100). Para ello, según explica el autor, había seleccionado para su análisis 44 de sus sonetos (en concreto aquellos que comienzan con la condicional «Si…») pertenecientes a diferentes subgéneros (18 poemas morales y religiosos, 14 amorosos y 12 satírico-burlescos) y con temas y tonos muy diversos, para demostrar mediante su detallado análisis que en la mayoría de ellos se repite una idéntica estructura retórica:

Si + frase condicional adverbial en indicativo o subjuntivo que representa la base de la raciocinatio + vocativo o interrogativo + rationes + conclusio

Evidentemente en un marco limitado como es este capítulo no hay lugar para mostrar cómo los 44 sonetos que habían sido objeto de su estudio se ajustan a dicha estructura, por lo cual, Pozuelo se

limita a hacerlo con siete que le sirven de muestra: el 116, el 310, el 522, el 614, el 45, el 251 y el 460 (todos ellos según la numeración de la edición de Blecua). Según el profesor murciano, la coincidencia de esta "estructura argumentativa retórica, algunas veces más tenue, otras veces más marcada (…) nos hace suponer que la estructura base de la Invención quevediana tiene esta fuente y este cauce retórico" (Pág. 106).

El capítulo 9 "Formas de la invención en la poesía de Quevedo. Sobre «Con acorde concento…», supone una perfecta continuación del anterior, pues con él el autor se propone profundizar aún más en el conocimiento de la *Invención* en Quevedo. Y es que Pozuelo vuelve a insistir en esa idea, según él fundamental no solo en Quevedo sino en toda la poesía áurea, de la perfecta interrelación entre los temas y lo que él denomina «formas de la invención», "entendiendo formas como «lugares habitados», signos o imágenes que ya han sido construidas por la tradición temática anterior de modo que los sistemas de ideas no afluyan al poema como «ideas» sino como analogías conscientemente estructuradas al modo de metonimias culturales" (pág. 114). El reconocimiento de esa metonimia en la poesía clásica no la construiría el lector por la aplicación de su competencia idiomática, sino por la aplicación de otra competencia más específica: la de lector de la poesía y prosa clásicas. A esto hay que sumar el hecho de que para Pozuelo lo que distingue a Quevedo como sonetista sobre sus contemporáneos es la perfecta construcción estructural y temática que estos presentan, de manera que no queda ninguna idea suelta o deslavazada. Según Pozuelo, su rigor constructivo es tal que si alguna idea expresada en alguna parte de un soneto quevediano no casa bien con el resto del poema lo más normal es que sea una interpretación equivocada de lo que realmente dice ahí. Y eso es precisamente lo que hace Pozuelo con el soneto que aparece con el número 73 en la edición *Polimnia* de A. Rey: demostrar que a dicho poema se le debe dar una interpretación muy diferente a la que propone el editor de Quevedo, González de Salas, partiendo de la incorrecta interpretación que éste hace del tópico del gusano remordedor de la conciencia que aparece en el poema. Para Pozuelo, González de Salas no sabe ver que "la novedad con que

Quevedo enriquece el tópico es la asimilación del gusano de la conciencia, que el pecador acalla o ensordece, con los deleites del pecado, con el gusano de seda" (pág. 117).

El libro se cierra con un último capítulo dedicado a un autor habitualmente considerado en un escalón inferior a los grandes autores de la poesía barroca (Góngora, Lope, Quevedo), pero sin el cual esta no hubiera sido posible, ya que es el gran teórico del conceptismo. Pero en "La *Agudeza y Arte de ingenio*, primera neorretórica" Pozuelo se propone demostrar que el conocido libro de Gracián es mucho más que un simple tratado sobre el conceptismo. Para él se trataría de "una primera formulación global (…) que reformula por completo el sistema antiguo, otorgando a sus elementos un nuevo valor y una nueva función en el conjunto de ese sistema" (pág. 124). De ahí que tras hacer un repaso del estado de la cuestión en la época de Gracián, mostrándonos las concepciones de eminentes humanistas como Agrícola, el Brocense o Luis Vives respecto a la importancia y orden de las partes y elementos de la Retórica (*Inventio, ingenium, iudicium, dispositio…*), el profesor murciano se centre en defender que lo que Gracián quiere hacer realmente es edificar un nuevo arte que versará sobre la cualidad de la Invención (el ingenio, la agudeza). En sus propias palabras, "el programa de Gracián es extraer la agudeza de la sola consideración de una valentía del ingenio (es decir, de un principio solo sustancial, base de la invención) para darle un principio formal o lo que es lo mismo, convertirlo en *Arte* o principios reguladores de sus formas (y no solo de las sustancias)" (pág. 132). Y no solo eso, sino que según Pozuelo, para Gracián ese nuevo arte será el superlativo de todos, ya que se superpondrá tanto a la Retórica como a la Dialéctica.

En definitiva, este libro supone una nueva demostración de algo que ya se sabía: que si hay en España un conocedor profundo de la retórica clásica, ése es, sin duda, el profesor Pozuelo Yvancos. Y es que, a pesar de la heterogeneidad de los autores y temas tratados en cada uno de los capítulos que componen el volumen, con todos ellos el murciano parece querer defender una misma idea: que pretender entender tanto el contenido como la forma de las obras de cada uno de estos grandes autores del Siglo de Oro sin

tener en mente el trasfondo de la retórica clásica que todos ellos conocían y (en mayor o menor medida) seguían equivale a descontextualizarlos y, por lo tanto, a alejar sus obras del mundo conceptual en el que fueron ideadas y creadas. El trabajo de Pozuelo en este libro supone una demostración perfecta de cómo la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada, con la visión panorámica de las distintas literaturas y de las distintas épocas que aporta, puede suponer un complemento perfecto a los estudios filológicos más puros y tradicionales.

FRANCISCO LA CUEVA, *MOJIGANGA DEL GUSTO* Y JACINTO DE AYALA, *SARAO DE ARANJUEZ*, EDICIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE DAVID GONZÁLEZ RAMÍREZ, PUZ / IEA / IET / GOBIERNO DE ARAGÓN, ZARAGOZA / HUESCA / TERUEL, 2010 (COL. «LARUMBE», Nº 67. LXXXI+190 PÁGS.).

DIEGO MEDINA POVEDA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

El buen quehacer filológico que David González Ramírez viene desarrollando desde hace años sobre la novela corta lo pone de relieve especialmente trabajos como el que en estas páginas voy a reseñar. Este campo de trabajo, que A. González de Amezúa bautizó como «novela cortesana» y otros han etiquetado como «novela barroca» (B. Ripoll), «novela corta marginada» (E. Rodríguez Cuadros), y sobre el que se pueden delimitar algunas parcelas (como la «novela culta» estudiada por R. Bonilla Cerezo), viene en los últimos años ganándose un puesto importante entre los estudios del Siglo de Oro. Varios grupos de investigación (entre ellos el coordinado por el citado R. Bonilla o por las profesoras M. Hernández e I. Colón Calderón) han propiciado reuniones científicas en esta última década, la preparación de volúmenes colectivos y la edición de muchas colecciones de novelas.

Las investigaciones del profesor González Ramírez han venido a confluir con este estado de buenaventura del que ha gozado la novela corta en estos años. La edición de estas dos obras que en un mismo volumen se recogen es un trabajo, como se explica en las páginas de la introducción, que deriva de su Tesis Doctoral: un estudio y edición crítica de la *Guía y avisos de forasteros* (Madrid, 1620), de la que también publicó una parte en su libro *Del taller de imprenta al texto crítico. Recepción y edición de la «Guía y avisos de forasteros» de Liñán y Verdugo* (Anejos de *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, 2011). Pero quizá el lector pueda extrañarse, primero, por la vinculación entre esta obra de Liñán con estos otros títulos de La Cueva y Ayala, y, segundo, por la razón que ha movido a David González a recoger en un mismo volumen dos obras de diferentes autores: *Mojiganga del gusto* y *Sarao de Aranjuez*.

Una misma persona responde a ambas dudas (razonables por parte del lector): el librero de Zaragoza José Alfay (al que por cierto, González Ramírez ya le ha dedicado varios trabajos, publicados en las revistas *Alazet. Revista de Filología* y *Archivo de Filología Aragonesa*). Prácticamente cuatro décadas después de la salida de la primera edición de la *Guía y avisos de forasteros* este «mercader de libros» compuso uno (perteneciente a un género que parecía que ya había pasado de moda y cuyo título no oculta su ascendencia): *Mojiganga del gusto en seis novelas y estorbo de*

vicios (Zaragoza, 1662). El autor que aparecía en la portada era Francisco la Cueva y se decía «natural de la Villa de Madrid». Fue Cotarelo, como se nos explica en la introducción, el primero en descubrir este fraude editorial, pues ninguna de las novelas recogidas es original, todas son copias de libros ya publicados: de hecho el título que eligió y el nombre del autor eran muy parecidos a otros que ya existían en la época, un juego de despistes y disfraces que le sirvió a Alfay para filtrar su obra ante los órganos de control del libro).

Pero Cotarelo reveló la procedencia de cinco novelas (cuatro de la *Guía* de Liñán y una de las que Alemán intercaló en su *Guzmán de Alfarache*), y por extraño que parezca dejó por descubrir la autoría de una, la primera, que como evidencia González Ramírez, también es una de las novelas de la colección de Liñán y Verdugo. Pero además de las narraciones, la dedicatoria también es un plagio, en este caso del inicio de una de las novelas a Marcia Leonarda compuesta por Lope de Vega. Lo más curioso del caso es que el librero no se limitó a copiar a plana y renglón las novelas (o no del todo), sino que el comienzo de cada una, algún final y en cierta ocasión los nombres propios, fueron modificados, quizá para potenciar el juego de desorientación ante el lector o ante la censura. Y también resulta llamativo que le pusiese un título a cada novela (ni las de la *Guía* lo llevaban ni tampoco la que compuso Alemán), para no desentonar con los libros de este género.

Si la historia de este timo literario hasta ahora no tiene desperdicio, hay que advertirle al lector que las ingeniosidades del librero de Zaragoza aún no terminaron con esta operación de fraude y engaño. Presuntamente (y es bueno que destaquemos el lenguaje jurídico) en 1666 salió una colección de novelas titulada *Sarao de Aranjuez* bajo la autoría de Jacinto Ayala, «natural de Madrid». El engaño de esta colección ya fue descubierto hace años por algunos investigadores, pero por lo que narra David González en este trabajo todos han explicado mal el proceso de edición e impresión. Según esta investigación, Alfay no volvió a imprimir la obra, sino que aprovechó los pliegos ya impresos para la *Mojiganga*, mandó imprimir una nueva portada y unos preliminares también rehechos, y los vendió como una obra nueva. Por tanto, como ha puesto en evidencia González Ramírez, un cotejo de ambos testimonios nos obliga a distinguir el *Sarao de Aranjuez* como una segunda emisión de la *Mojiganga del gusto*. Alfay puso en venta dos libros de una misma tirada. No obstante, como nos ilustra el profesor González Ramírez, ni desde el punto de vista legal ni desde el literario podemos sacar falsas conclusiones: «Es por esto por lo que la *Mojiganga del gusto*, desde el punto de vista literario, representa un fraude, en tanto que se plagiaron con descaro obras pertenecientes a otros autores y fueron atribuidas a un fingido autor. Sin embargo, desde el punto de vista legal, la edición cumplía con los requisitos reglamentarios. A esta impostura hay que añadirle que cuatro años

más tarde parte de esta edición fue sustituida por nuevos pliegos y los cuerpos de los volúmenes anteriores revendidos bajo un autor y título originalmente fingidos. El *Sarao de Aranjuez*, nuevo título con el que se lanzó al mercado la vieja *Mojiganga del gusto*, es una falsificación literaria y una estafa editorial; al pie de su portada deslumbraba la rutinaria fórmula "Con licencia", que no era más que una engañifa, pues, como ya he apuntado, carecía del informe favorable del censor y de la propia autorización legal» (pág. L).

De los preliminares del *Sarao de Aranjuez* la crítica no había indicado nada, pero desconfiado por «los antecedentes delictivos» de este librero, David González sospechaba que unos folios preliminares dedicados al «Asiento y planta de Madrid» no habían podido ser escritos por José Alfay. En efecto, sus averiguaciones han dado resultado y ha podido constatar que esta parte está formada por tres textos de diferente origen; Alfay copió de la obra de Jerónimo de Quintana titulada *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid*, de las *Meriendas del ingenio* de Andrés de Prado y de la *Sala de recreación* de Castillo Solórzano, obra que por cierto había editado él mismo en 1649. Es obvio que esta reelaboración no salió sin que se le viesen las costuras. Resulta que el nuevo prólogo se contradice con lo que después leeremos, y se advierten muchas incoherencias (destacadas todas por González Ramírez, págs. LXVIII-LXXI). Pero probablemente esto es lo que menos preocupase al librero.

Todo esto y mucho más (y mejor) ha sido explicado por David González en las páginas de la introducción, que se completa con un apéndice en el que se nos da cuenta de las obras literarias (porque no le interesó de otro tipo) que costeó Alfay en los más de veinte años en los que estuvo como editor. La última fue su conocida antología titulada *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, sobre la que existe una enredada trama editorial que González Ramírez ha prometido desde estas páginas explicar en una investigación independiente.

En cuanto a la edición de los textos, esta se presenta con gran pulcritud, como cabía esperar de un estudioso con la formación filológica de David González. En primer lugar aparece íntegra la edición de la *Mojiganga del gusto* y justo después podemos leer los preliminares (el cuerpo del texto no varió, pues salió de la misma impresión) del *Sarao de Aranjuez*. Todos los textos (prólogos, dedicatorias, novelas…) vienen acompañados de un importante número de notas a pie de página (más de cuatrocientas); en tales notas el profesor González Ramírez ha querido «ejemplificar» con textos literarios coetáneos «frases, términos o ideas generalizadas que tienen alguna repercusión en el contexto literario». Pero además ha realizado «una confrontación minuciosa del texto original editado por Alfay con las dos primeras ediciones de la *Guía y avisos de forasteros* de Liñán y Verdugo» y ha «anotado aquellas variantes más sustanciosas con respecto a la primera edición» (incluido en

este caso los comienzos originales que redactaron Liñán y Alemán, y que cambió Alfay), y en ocasiones se ha servido de este testimonio para corregir algunas malas lecturas, pues el texto que se siguió en la imprenta de Zaragoza fue la segunda edición de la *Guía*, «que cometía algunos desbarres» con la prínceps (págs. LXXIX-LXXX).

En definitiva, se trata de un trabajo muy serio, de gran rigor, hecho con entusiasmo y devoción filo lógica, como se deduce de las páginas de la introducción, en las que el investigador consigue en seguida sumergir al lector en la trama detectivesca que le ha llevado a descubrir los plagios y los vínculos entre un título y otro. Pero como advierte el propio González Ramírez, no todo está cerrado con este importante trabajo de investigación: «han quedado algunos textos sin localizar; en estos casos (me refiero a aquellas partes que presuntamente escribió sin tener a la vista obras originales), la presunción de inocencia no ampara a Alfay, pero en todo caso habrá que esperar a que se descubran esos posibles plagios. Por otra parte, al igual que no descarto la posibilidad de que las reescrituras de los inicios y otras alteraciones en el cuerpo de las novelas fuesen elaboradas por él (así como el paratexto del *Sarao*, donde se limitó a zurcir fragmentos de obras que tenía a su mano), tampoco silencio que el prólogo y la introducción de la *Mojiganga* –ésta es mi impresión– pudieron ser redactados por algún amigo escritor próximo a su círculo» (pág. LXXX).

Como venía a decir una máxima senequista, el tiempo todo lo revela, y al igual que ahora David González, con el magnífico estudio que nos ha presentado, nos ha acercado más al taller de composición de Alfay, a sus herramientas de trabajo, de lo que pudo hacerlo Cotarelo, vendrán otros, como enanos a hombros de gigantes, que arrojen nueva luz sobre aquellas páginas oscuras de nuestros textos áureos.

PIERRE DARNIS (2015), *LA PICARESCA EN SU CENTRO. GUZMAN DE ALFARACHE Y LOS ORIGENES DE UN GENERO*,

TOULOUSE, PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIDI, 363 PP.

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ
UNIVERSIDAD DE LA CORUÑA

Hay un problema teórico de fondo en lo que atañe al estudio del género picaresco: la cuestión de los orígenes, que es necesario estudiar sin anteojeras críticas. Afecta esto a situar en su justa perspectiva histórica la primera parte del *Lazarillo*, publicada medio siglo antes que el *Guzmán de Alfarache*, primer texto literario que se puede adscribir con justicia a los 'orígenes' de la picaresca. La cuestión no es nimia, muy al contrario, y exige disponer al menos de dos escalpelos críticos bien afilados: abordar la relación de la primera parte del *Lazarillo*, y tal vez de su continuación auténtica (¿de Amberes, 1555?) con esos orígenes explícitos del género y, en relación con este primer punto, revisar los avatares de la bibliografía crítica y los juicios impuestos por una crítica que no siempre ha coincidido en España con la del resto de Europa. En este sentido es significativa la elección de la ilustración de cubierta, ese mozalbete apicarado que trata de huir del cuadro apoyándose en el

marco, una conocido pintura del catalán Pere Borrell del Caso, que lleva por título el malicioso "Fugint de la crítica".

El volumen consta de cuatro capítulos precedidos de un prólogo y culminados con una conclusión en la que se proponen varios retos para el quehacer crítico. El prólogo o 'Introducción' lleva como título explicativo "Anatomía de un cuerpo incorpóreo y disección de una obra escurridiza", lo que nos sitúa en una perspectiva médica que no deja de sugerir el cuadro célebre de Rembrandt, "Lección de anatomía del doctor Tulp". Anatomía y disección proponen una tarea cuidadosa sobre el objeto de la descripción y un propósito de esclarecimiento de dicho objeto. Frente a la tentación crítica de pretender ceñirlo al ámbito español, Darnis nos recuerda "la influencia fecunda y larga que han tenido estos libros castellanos en la literatura mundial" (p. 11), lo que, sin duda, obliga a ampliar la perspectiva con la que se accede al fenómeno literario o, tal vez mejor, cultural. Apunta Darnis, en cuanto al establecimiento del *Corpus picaresco*, que, de resultas de la imposición crítica de Ticknor y Menéndez y Pelayo, "el segundo texto anónimo que proponía en 1555 una primera continuación es un extranjero en la nación picaril, e inclusive una fábula sin repercusiones en los textos en prosa que siguieron. La perspectiva así ofrecida es engañosa. El que Lázaro, convertido en atún, se portara como perfecto caballero y cortesano ejemplar no pudo sino dejar huellas en la mente de Mateo Alemán cuando quiso hacer de

Guzmán un "admitido cortesano" (I, p.81); y aunque este detalle no cuadre con la silueta lejana de la picaresca, incidió en la conceptualización de los primeros protagonistas" (p. 14). Siguiendo los estudios de Reyes Coll-Tellechea, Darnis recuerda que la crítica terminó por seguir un camino desconectado del 'proteico Lazarillo entre 1554 y 1559'. Con los últimos descubrimientos críticos deberíamos más bien hablar del decenio 1550-1559 y situar su incidencia cultural no tanto en el ámbito peninsular, cuando más bien en el centro de Europa y en territorios como Amberes, Lyon, París y seguramente Estrasburgo, Basilea, Colonia o Ginebra. Ampliar el ámbito de análisis tanto territorialmente, a Centroeuropa, como estéticamente, a la influencia de las historias lazarillescas a todo lo largo de la segunda mitad del XVI. En este sentido conviene recordar que en España estuvieron prohibidas las dos partes del *Lazarillo* desde 1559 y solo aceptada la primera parte con la amputación del episodio más importante ideológica y doctrinalmente, el del buldero. Mientras tanto en el resto de Europa y sin duda también en América, se editaban y traducían las dos partes. Como se puede ver, la introducción nos sitúa de lleno en los problemas críticos más acuciantes y en una perspectiva distinta y distante a la que la crítica decimonónica ha estado imponiendo hasta no hace mucho tiempo. La minuciosa y clara revisión de la literatura crítica al uso se completa con un planteamiento más complejo que el de las habituales escuelas hermenéuticas, ya que Darnis apunta la necesidad de tener en cuenta la distinción

metodológica entre los niveles *émico* y *ético*, clásico en los estudios antropológicos desde Kenneth L. Pike. *Mutatis mutandis* esto resulta ser un filtro crítico necesario para diferenciar el análisis (o anatomía) de los textos en sí, textos producidos del tipo de 'textos sobre textos', o nivel *ético*, referido a los textos interpretados o textos hermenéuticos sobre el nivel de los textos *émicos*. Como es sabido, la crítica académica siempre ha priorizado lo hermenéutico, de hecho hasta sustituir el estudio de los textos por el estudio de su hermenéutica. Que suele ser una actividad claramente ideológica, cuando no doctrinal. A partir de estos presupuestos el libro de Pierre Darnis se propone revisar las bases del pensamiento académico dominante en lo que atañe al centro y orígenes del género picaresco.

El primer capítulo, "Complejidades ficcionales. Hacia una anatomía de la obra", plantea un recorrido nuevo de los relatos, además de las historias y el patrón ficcional del *Lazarillo*, que han contribuido a la escritura de Mateo Alemán; la mención del *Momo* de León Battista Alberti, traducido al español en 1553 por Agustín de Almazán se completa de forma muy consistente con la *Alabanza de la pobreza*, de Riberol (1556), lo que permite vislumbrar una serie de jalones narrativos en el decenio 1550-1559, e insertarlos en una perspectiva de la 'retórica de la paradoja', observaciones críticas que ofrecen una perspectiva más amplia sobre los elementos que condicionan la producción del texto de Mateo Alemán.

El segundo capítulo es muy claro en su planteamiento: "La Atalaya, un espejo contrarrenacentista sobre "la vida humana" (pp. 71-174) y es el más amplio del libro. No es cosa de resumir aquí la construcción intelectual y crítica de este capítulo, en donde se plantean cuestiones muy importantes y se propone un discurso a medio camino entre lo novedoso y las aportaciones académicas más conocidas (F. Rico, M. Cavillac, Núñez Rivera o Edmond Cros); baste resumirlo acudiendo a esa propuesta, en el terreno de lo *émico*, de leer el texto del *Guzmán* en función de las perspectivas de Tácito y de Maquiavelo. La coherencia de todo esto con los propósitos iniciales queda ejemplarizada en el párrafo final del capítulo: "El caso es que, cuando se habían publicado las dos partes del *Lazarillo* (1554-1555) a mediados del Seiscientos, el género novelesco se encontraba en una encrucijada. Si la primera parte podía mostrar una postura antimaquiaveliana (Rodríguez Pequeño, 2001, p. 147-162), la segunda abogaba claramente por la di/simulación. Sin duda, Mateo Alemán quiso legitimar ideas controvertidas para que terminaran siendo admitidas; a esto apunta el objetivo de transformar el pícaro en "admitido cortesano" (p. 174).

El tercer capítulo aborda ya el texto fundador de la picaresca y su título es revelador: "Sobre las estrategias oblicuas del discurso alemaniano" (pp. 175-244); no es cosa de resumir detalladamente aquí lo que es un estudio muy denso sobre la teoría de la narración en Mateo Alemán y sobre cómo los itinerarios estéticos previos del

medio siglo anterior influyen en la escritura, tan elusiva del *Buscón.* Sí parece importante (y desatendido hasta hoy) la relación entre el narrador/Guzmán y el escritor/Mateo Alemán, en el caso del prólogo que este último escribe para el libro de Luis de Belmonte *Vida de San Ignacio*. La dicotomía Personaje/Autor lleva a una observación crítica muy fina: "Guzmán se dirige al necio del "arte mercante", mientras el autor se dirige a quienes le pueden entender sus insinuaciones y sepan separar el grano de la cizaña. El uso de tópicos sentenciosos es la trampa urdida para que caiga en ella el incauto lector" (p. 243).

La observación es muy pertinente y encaja con la comparación que Darnis propone entre la escritura del *Guzmán* y el texto capital del jesuita Baltasar Gracián, *El Criticón*. La perspectiva crítica elegida por el estudioso francés nos sitúa la obra alemaniana dentro de un rico venero de tendencias (y tentaciones) previas rastreables desde mediados del siglo XVI hasta otro que culmina en el gran texto crítico y estético del final del Siglo de Oro. La reflexión final, concentrada en una pregunta sobre el género al que realmente pertenece el *Guzmán* está deslizada tras otra reflexión de índole estética, pero también ideológica, que abre caminos a la revisión del conjunto de relatos del que esta obra es el centro: "la fórmula lucianesca del segundo *Lazarillo*, del *Momus* y del *Crotalón* no es una mera "raíz" rancia de lo picaresco, sino que le es consustancial". (p.334).

Es de esperar que la gran cantidad de sugerencias críticas y de indagaciones teóricas que este estudio le propone al lector no caiga en saco roto y sirva para abordar una revisión a fondo de los criterios, no siempre bien fundamentados, sobre los que se ha construido la historia del género picaresco.

A
B C D E
F

ETIÓPICAS

12 (2016)

ÍNDICE

12 (2016)

ARTÍCULOS

Mónica Rodríguez Gijón, *La presencia de los países germano-parlantes en inventarios de la biblioteca privada de Benito Arias Montano*

Mar González Mariano y Federica Zoppi, *Los poemas italianos e hispanoitalianos de Cristóbal de Mesa. Un ejemplo olvidado de heteroglosia: edición y estudio*

Fausta Antonucci, *Nuevas consideraciones sobre los papeles de actor de* La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón

Luis Gómez Canseco, *Buitrago metido a pordiosero. En torno a un soneto atribuido a Cervantes*

Arturo Rodríguez López-Abadía, *Las dos ediciones del* Lazarillo *de Amberes de 1553: en 8avo y en 16avo*

Eduardo Pérez Díaz, *Amor y trabajo en la antigua lírica popular hispánica*

José Manuel Pedrosa, *La tinaja que sudaba aceite en torrente de cinca (1555-1808): milagro y fraude en un opúsculo ignoto (1846) de Braulio Foz*

Alfredo Rodríguez López-Vázquez, *Un romance de Cervantes: transmisión, fijación textual y problemas ecdóticos*

Flavia Gherardi, *Investigaciones sobre poesía áurea (2011-2014)*

Ilaria Resta, *El paradigma de la comedia nueva en la dramaturgia en prosa de Arcancelo Spagna:* Dar tiempo al tiempo *e* Il tempo è galant'homo

Pierre Darnis, *«He oído decir que detrás de la cruz está el diablo»: más sobre enbrujamientos aragoneses y la culpabilización de segundo nivel en la* Segunda parte de don Quijote (Tramas del Quijote –VI–)

RESEÑA

Miguel de Cervantes, *Poesías*, ed. de Adrián J. Sáez, Madrid: Cátedra (col. Letras Hispánicas, n.º 773), 2016, 483 pp. (Alfonso Rodríguez López-Vázquez)

TEXTOS

Francisco Martínez de Castrillo, *Coloquio sobre la dentadura y maravillosa obra de la boca* (ed. Enrique Suárez Figaredo)

Diego de Ágreda y Vargas, *Novelas morales útiles por sus documentos* (ed. Enrique Suárez Figaredo)

ARTÍCULOS

Mónica Rodríguez Gijón

Mar González Mariano y Federica Zoppi

Fausta Antonucci

Luis Gómez Canseco

Arturo Rodríguez López-Abadía

Eduardo Pérez Díaz

José Manuel Pedrosa

Alfredo Rodríguez López-Vázquez

Flavia Gherardi

Ilaria Resta

Pierre Darnis

LA PRESENCIA DE LOS PAÍSES GERMANO-PARLANTES EN INVENTARIOS DE LA BIBLIOTECA PRIVADA DE BENITO ARIAS MONTANO*

MÓNICA RODRÍGUEZ GIJÓN
Universidad de Huelva

A lo largo de toda su vida el bibliófilo extremeño Benito Arias Montano (1527-1598) estuvo siempre en íntimo contacto con los libros, tanto en el ámbito privado como en el profesional. Esta relación le llevó a elaborar varios inventarios de títulos de obras con diversas finalidades: los de su biblioteca privada para su uso personal, los que realizó para algunos amigos,[1] los que seleccionó para el *Index expurgatorius* que supervisó en 1571, o los que elaboró para formar la biblioteca de El Escorial.

En este artículo vamos a centrarnos en los inventarios que Arias Montano confeccionó de su biblioteca privada. Para ello partiremos de un detallado trabajo ya realizado por Antonio Rodríguez-Moñino[2] y que en la actualidad se ha convertido en un

* Este artículo se inscribe dentro del proyecto de excelencia concedido por la Consejería de Economía, Innovación, Ciencia y Empleo de la Junta de Andalucía, denominado *Trayectorias europeas del humanismo andaluz: Arias Montano y su entorno ideológico* (Referencia P11-HUM-7875), adscrito al Grupo de Investigación *Literatura e historia de las mentalidades* (HUM-582) de la Universidad de Huelva, al que también pertenece la autora.

[1] En sus muchos viajes a Centroeuropa dedicaba parte de su tiempo a adquirir libros encargados por sus amigos humanistas españoles y para sí mismo. Cf. J. San José Lera, «Libros y lecturas en los procesos inquisitoriales de los profesores salmanticenses del siglo XVI», en M.J. Vega / I. Nakládakalová, *Lectura y culpa en el siglo XVI / Reading and Guilt in the 16th Century*, Barcelona, Studia Aurea, 2012, pp. 63-91. En ella se comenta que Benito Arias Montano ha llegado a ser considerado por algunos críticos como "…el introductor en España del libro europeo…" (J. San José, *loc. cit.*, p. 77) durante el siglo XVI.

[2] Antonio Rodríguez-Moñino, «La biblioteca de Arias Montano. Noticias y documentos para su reconstitución (1548-1598)», *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, vol. 3, (1928), pp. 555-598. El texto actualmente también puede consultarse en internet: (consulta: 15/04/2016). <http://issuu.com/culmay/docs/biblioteca_arias_montano>.

estudio clásico sobre la bibliografía sobre Arias Montano. En él este investigador, citando a su vez al estudioso Millares Carlo, explica la utilidad que supone para los filólogos el hecho de conocer este tipo de listas, ya que los inventarios de las bibliotecas privadas de muchos autores revelan las fuentes que usaron para sus obras,[3] y ayudan al público y a la crítica posterior a comprender mejor parte de su pensamiento y personalidad.[4]

Esta era la motivación de Rodríguez-Moñino[5] cuando ofreció en su artículo la relación de los inventarios que Arias Montano realizó de su biblioteca privada. Estando de acuerdo con estas ideas, esa es también la razón que motiva el presente artículo, pero en esta ocasión restringiremos más el campo de estudio, centrando en estos inventarios nuestro foco de interés únicamente en los títulos relacionados con datos procedentes de los territorios en los que actualmente se habla la lengua alemana (Alemania, Austria, Suiza y Lichtenstein) y que entonces pertenecían al Sacro Imperio Romano-Germánico. Así pues, con el deseo de encontrar puntos convergentes entre la cultura alemana y la figura de Benito Arias Montano, uno de los humanistas más importantes del panorama español, en el presente artículo rescataremos de estos inventarios de su biblioteca privada los nombres de autores, obras u otros datos de interés relacionados con los territorios germano-parlantes que nos podrían ofrecer un esbozo de la presencia de esta cultura en la formación académica del extremeño.[6]

3 A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 555.

4 Para conocer más sobre este investigador cf. J.L. Bernal (et al.), *Antonio Rodríguez-Moñino en la cultura española*, Badajoz, Alborayque, 2013. En relación al trabajo de A. Rodríguez-Moñino sobre Arias Montano cf. M. Pecellín, «Colaboraciones del joven Antonio Rodríguez-Moñino en la Revista del Centro de Estudios Extremeños», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes* 19 (2011), pp. 127-164, y en especial las pp. 144-148. Este trabajo de Pecellín vuelve a ser mencionado en la obra recopilatoria de Bernal, *op. cit.*, pp. 95-132.

5 A. Rodríguez-Moñino, art. cit. p. 557.

6 Este trabajo supone un largo camino de investigación en donde no solo interesa conocer estos autores y obras que están presentes en dicha formación, sino también un estudio de los presupuestos ideológicos que derivados de estos exponentes influyeron en Arias Montano. No obstante, para alcanzar este objetivo hay que seguir varias etapas: recopilación de todos los datos que revelen presencia germano-parlante, su análisis y su valoración global. Al tratarse de un tema poco estudiado, el presente artículo se ofrece como uno de los primeros pasos de esta larga cadena de

El artículo de Rodríguez-Moñino presenta un catálogo muy meticuloso con una primera parte introductoria[7] en la que tras realizar un estado de la cuestión sobre los estudios que se habían hecho hasta 1928 de los inventarios de bibliotecas de autores ilustres en diferentes países, expresa la necesidad de realizar un inventario serio de las obras de la biblioteca privada de Arias Montano. Rodríguez-Moñino indica las fuentes existentes que relacionan los libros que poseía el humanista y señala de entre todas ellas las que él seleccionará. Tras la introducción, Rodríguez-Moñino reconstruye la biblioteca privada de Arias Montano a partir de los dos inventarios realizados por el propio humanista frexnense: una primera lista de 1548 y una segunda de 1553.[8] El primer inventario lo realizó en el Colegio de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá. Rodríguez-Moñino lo presenta dividido en varias secciones[9] sumando un total de 128 libros:[10] *Libros de Sagrada Escritura y Theologia* (20 títulos), *Libros de Logica y Phisica* (9 títulos), *Libros de Mathematicas* (24 títulos), *Libros de Humanidad y Historiadores* (22 títulos), *Libros de Latinidad y Poetas* (33 títulos), *Libros en Romance* (8 títulos) y *En Toscano* (12 títulos). A continuación se ofrece el segundo inventario, que contiene la lista de libros de 1553 y que se cree que Arias Montano realizó en Sevilla.[11] En esta ocasión son 101 libros[12] y la división es: *En el primer Cajon estan estos Libros* (5 títulos), *En el 2º. Cajon estan estos* (40 títulos), *Tercer Caxon* (21 títulos), *Quarto caxon* (8 títulos), *Libros que no quedan en los Cajones* (2 títulos), *Libros en Romance* (16 títulos) y *Los libros que llevo á Salamanca* (9 títulos).

---

investigación sobre la presencia germano-parlante en la vida académica de Arias Montano. Esto es, la observación y recopilación de todos esos datos. Ya se ha producido un primer acercamiento en M. Rodríguez Gijón, «Los humanistas alemanes retratados en el *Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII*. de Benito Arias Montano y Philips Galle», *Etiopicas. Revista de letras renacentistas* 9 (2013), pp. 75-103, donde la atención se centró en los *Virorvm doctorvm*… de 1572 de Benito Arias Montano: cf. también M. Rodríguez Gijón, «Autores germano-parlantes en el *Index Expurgatorius Librorum* (1571) de Benito Arias Montano», *Etiopicas. Revista de Letras renacentistas* 11 (2015), pp. 69-108, donde el foco de interés se fijó en el *Index expurgatorius* de 1571.

[7] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., pp. 555-563.

[8] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., pp. 558-559.

[9] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., pp. 564-579.

[10] M. Pecellín, art. cit., pp. 144-148.

[11] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., pp. 579-582.

[12] M. Pecellín, art. cit., pp. 144-148.

Tras esto, el artículo de 1928 sigue ofreciendo datos:[13] una memoria de libros de Flandes, un fragmento escrito en latín, otra lista de libros de Arias Montano que se trajeron de Sevilla, y otros puntos de interés que completan todas estas cuestiones.[14] Pero para la redacción del presente artículo solamente nos centraremos en los dos primeros inventarios: los de 1548 y 1553. De ellos, el rescate de títulos que arrojan presencia germano-parlante se ha organizado con la siguiente distribución: en un primer apartado se han ofrecido los nombres de autores germano-parlantes y sus obras mencionadas por Arias Montano, y en uno segundo se han presentado obras relacionadas con la cultura alemana.

I. AUTORES PROCEDENTES DE TERRITORIOS GERMANO-PARLANTES[15]

1.1. Johannes Trithemius (1462-1516)

Este humanista alemán aparece en la posición vigésima de la lista de 1548 en la sección *Libros de Sagrada Escritura y Theologia* con la siguiente cita: "Cathalogo de los Varones Eclesiasticos de Tritemio",[16] y sin nota a pie de página. Posteriormente en el inventario de 1553 se le

[13] Para un comentario de este artículo cf. M. Pecellín, art. cit., pp. 144-148.
[14] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., pp. 583-598.
[15] Para una contextualización de la situación intelectual en el Sacro Imperio durante el siglo XVI y las biografías y obras de los humanistas germano-parlantes que se van a indicar a lo largo de nuestro artículo cf.: H. de Boor, R. Newald (eds.), *Die deutsche Literatur vom Späten Mittelalter bis zum Barock*, Múnich, C.H. Beck, 1970; F. Martini, *Historia de la literatura alemana*, Barcelona, Labor, 1964; H.C. Schnur (ed.), *Lateinische Gedichte deutscher Humanisten*, Stuttgart, Reclam, 1967; W. Stammler y K. Langosch, *Die deutsche Literatur des Mittelalters: Verfasserlexikon,* Berlin, Walter de Gruyter, 1978-2004, 11 vols.; W. Trillitzsch, *Der deutsche Renaissanche-Humanismus. Abriß und Auswahl von Winfried Trillitzsch*, Fráncfort del Meno, Röderberg-Verlag, 1981; M.T. Zurdo, «Introducción» en Hans Sachs, *Pasos de carnaval*, Madrid, Cátedra, 1996; Rodríguez Gijón, *art. cit.*, 2013 y 2015; L. Durán, «Imagen del humanismo: el retrato de hombres ilustres en Arias Montano», *Erebea. Revista de Humanidades y ciencias Sociales* 3 (2013), pp. 329-360; A. Meza Navarro, «Las huellas del *Cosmographicus Liber* de Petrus Apianus», *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 5 (2º sem.) (2014), pp. 106-115; y finalmente *Deutsche Biographie*: <http://www.deutsche-biographie.de/> (consulta: 15/04/2016).
[16] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 567.

vuelve a mencionar en el ítem 57º —"Tritamius [sic]"[17]— en la sección *Tercer Caxon*, y aunque no se concreta más, es posible que también estuviera aludiendo a la misma obra. Su nombre en castellano es Juan Tritemio, y en alemán también es conocido como Johannes Heidenberg, Johannes Zeller, Johannes Trittenheim y Johannes Tritheim. Destacó como teólogo, historiador y religioso benedictino. Nació en 1462 en Trittenheim, un pueblo junto al río Mosela (Renania-Palatinado) y murió en 1516 en Wurzburgo. Aunque nacido como Johannes Heidenberg, posteriormente lo latinizó como Ioannes Tritemius, adoptando el nombre del lugar de nacimiento. Su padre murió siendo él niño y su padrastro era contrario a que tuviera una formación académica, por lo que con diecisiete años Trithemius se fugó de su casa y viajó por Tréveris y Heidelberg, donde aprendió griego y hebreo. Su vagar terminó en 1484 cuando llegó a la abadía de Sponheim, donde ingresó y en poco tiempo fue nombrado abad. Una de sus grandes preocupaciones fue enriquecer la biblioteca de este monasterio, hasta el punto de que cuando se marchó de allí, Sponheim tenía una de las bibliotecas más grandes de Alemania, y era por tanto uno de los focos culturales más importantes del humanismo alemán. De hecho recibía las visitas de numerosos estudiosos como Johannes Reuchlin, Conrad Celtis y el emperador Maximiliano I (1459-1519); con todos ellos Trithemius trabó amistad. En 1506 el erudito se trasladó al convento de Sankt Jakob en Wurzburgo, donde también desempeñó el cargo de abad hasta su muerte en 1516.

Trithemius es autor de numerosas obras, todas ellas en lengua latina, y debido a algunos de sus escritos se le relacionó con el ocultismo. Por ejemplo, su *Steganographia* (1499/1500) cayó bajo la sospecha de magia negra; no obstante, en su *Antipalus maleficiorum* (1508) se dirige contra la brujería. Trithemius posee además obras referidas a otras disciplinas como la historia, destacando las crónicas de su monasterio *Chronicon Sponheimense* (ca. 1495-1509), las de los duques de Baviera y del Palatinado (ca. 1500-1506) y la historia del monasterio de Hirsau. Finalmente, hay que destacar también sus trabajos de temática teológica, como *Liber de scriptoribus ecclesiasticis* (Basilea, 1494). Este título, presumiblemente el que poseía Arias Montano en su biblioteca, contiene una larga lista de autores cristianos, y se conoce también como *Catalogus scriptorum ecclesiasticorum*.

[17] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 581.

1.2. Petrus Apianus (1495-1552)

En la entrada 34º de la lista de 1548 (sección *Libros de Mathematicas*), aparece este autor y su famosa obra: "La Cosmografía [sic] de Apiano".[18] En la lista de 1553 vuelve a ser mencionado en el ítem 31º (sección *En el 2º. Cajon estan estos*) —"Cosmographia Apiani (sic)"[19]—. El matemático, astrónomo y geógrafo alemán Peter Bennewitz o Peter Bienewitz presenta su nombre latinizado como Petrus Apianus, a partir del cual también se le llama Peter Apian y en castellano Pedro Apiano. El apellido *Apianus* se forma a partir de un juego de palabras con el apellido alemán del humanista, ya que la forma *Bienewitz* recuerda al vocablo alemán *Biene* ('abeja'), que encuentra su equivalente en el término latino *apis*.[20] Pedro Apiano nació en Leisnig (Sajonia) en 1495 y murió en Ingolstadt en 1552. Estudió en Leipzig y Viena, y en 1526 se trasladó a Ingolstadt, donde formó una imprenta y en cuya universidad trabajaría como profesor. Fue nombrado matemático de la corte de Carlos V, que en 1541 lo elevó al estamento de la nobleza. Entre sus obras destacan: *Tipus Orbis Universalis* (1520), *Ein newe und wolgegründete underweisung aller Kauffmanns Rechnung* (Viena, 1527), *Instrument Buch* (1533), *Primi instrumentum mobilis* (Núremberg, 1534) y *Astronomicum Caesareum* (1540), dedicado a Carlos V y en donde describió el comportamiento del Cometa Halley a su paso por la Tierra en 1531.

Pero sin duda la obra más conocida de Apiano, que era la que Arias Montano tenía en su biblioteca, fue *Cosmographicus Liber*, también

[18] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 569. En la misma página, su nota explicativa correspondiente al pie reza: "*Cosmographicus liber… Petrus Appianus*. Landshut, 1524, o la primera traducción castellana con este título: *Libro de la Cosmographia de Pedro Apiano, en el cual se trata de la descripcion del mundo y sus partes por muy claro y lindo artificio argumentado por el doctissimo varon Gemma Fririo dotor en medicina y mathematico excellentisimo: con otros dos libros del dicho gemma de la materia mesma. Agora nuevamente traducidos en romance castellano*. Envers, Gregorio Bontio, 1548".

[19] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 580.

[20] Cf. B. Arias Montano y P. Galle, *Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII. Cuarenta y cuatro retratos de sabios beneméritos en las artes liberales,* Luis Gómez Canseco y Fernando Navarro Antolín (eds.), Huelva, Universidad de Huelva, 2005, pp. 60-61 y 288-289; M. Rodríguez Gijón, art. cit. (2013), pp. 89-92 y de la misma autora *art. cit.* (2015). Cf. también Meza, art. cit.,

conocida sencillamente como *Cosmographia*. Dicho libro trata sobre astronomía, geografía e instrumentos matemáticos. Fue publicado en Landshut (Baviera) en 1524 y se convirtió en una obra tan famosa que fue traducida a otras lenguas como el castellano (1575). En este trabajo Apiano se basa en las anotaciones que otros autores previamente habían realizado sobre la obra *Geographia* de Ptolomeo, y expone sus propias ideas, entre las cuales destaca la proyección de toda la superficie de la tierra sobre una única hoja de mapa. Aunque ya había sido apuntada por otros autores, es con Apiano cuando realmente se progresa con este proyecto frente a los planos ptolemaicos. La obra de Apiano debió causar una honda impresión en el ánimo de Arias Montano, pues años después Philips Galle y él lo seleccionaron como sabio ilustre para su catálogo de retratos *Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII.* que publicaron en 1572 y en donde Arias Montano lo elogió con unos versos.[21] La *Cosmographia* fue reeditada en la imprenta de Plantino (Amberes, 1529) por el neerlandés Gemma Frisius (1508-1555), otro humanista que también fue homenajeado en las *Effigies*.[22]

1.3. Georg von Peuerbach (1423-1461)[23]

La mención a este astrónomo y matemático austriaco aparece en la entrada 36º de la lista de 1548 (sección *Libros de Mathematicas*). Su nombre verdadero es Georg Aunpeck, aunque suele aparecer más frecuentemente como "Purhachio", "Johann Purbach", "Purbachius", o como "Peuerbach", que es el lugar donde nació (en Austria) en 1423. Se matriculó en la Universidad de Viena sobre 1446. En 1448 obtuvo

[21] El texto de Arias Montano es: "PETRVS APIANVS, LEYSNICZENSIS: Vt puros florum succos summa omnia gustans / carpit apes, cellis condit et ambrosiam; / sic caelo tu, sic terris, Apiane, legebas / condere quae posses optima quaeque libris". (B. Arias Montano, *op. cit*., p. 190). Para el retrato completo cf. B. Arias Montano, *op. cit*. pp. 190-191 y 251; cf. también M. Rodríguez Gijón, art. cit. (2013), pp. 89-92 y Meza, art. cit.

[22] B. Arias Montano, *op. cit*., pp. 172-173 y 242.

[23] El artículo de A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 569, reza: "Theoricas de Purhachio", y en la nota al pie de la misma página especifica: "*Theoricae planetarum Georgii Purbachii astronomi celebratissimi At in eas eximii Artium et Medicinae doctoris domini Francisci Capuani de Manfredonia in studio Patavino Astronomiam publice legendis sublimis expositio et luculentissimum scriptum*. Venecia apud Simonem Papiensem, 1499."

el grado de *Baccalaureus* y tras esto completó su educación en universidades italianas hasta 1451, donde conoció a Nicolás de Cusa. Durante unos años fue astrónomo de la corte del rey Ladislao de Hungría y Bohemia y de la del emperador Federico III, para terminar volviendo a Viena y dedicarse a la enseñanza en la universidad. Murió en esta ciudad en 1461. Entre sus discípulos se encuentra el astrónomo Johann Müller Regiomontanus (1436-1476) y entre sus amistades Eneas Silvio Piccolomini (1405-1464).

Además de poseer una abundante correspondencia con el círculo humanista vienés y ser autor de unos hexámetros latinos escritos en dísticos elegiacos, Peuerbach destaca por haber sido inventor de instrumentos científicos y por haber preparado unas tablas trigonométrias con numeración arábiga. No obstante, la obra principal por la que es conocidísimo es *Theoricae novae planetarum* (Núremberg, 1472), que era la que Arias Montano poseía en su biblioteca. La compuso en 1454 y con esta edición inauguró Regiomontano en 1472 su propia imprenta de Núremberg. La obra es un tratado sobre el sistema ptolemaico y durante los siglos XV y XVI se convirtió en una lectura clave de la disciplina astronómica para poder entender las teorías planetarias que existían hasta ese momento. En sus *Theoricae novae planetarum* Peuerbach realiza una introducción a la obra *Almagesto* de Ptolomeo, que hasta la fecha sólo era conocida a través de traducciones árabes. Pensó en traducir toda esa obra desde la lengua griega original, pero desgraciadamente su temprana muerte impidió que pudiera realizar dicha tarea.

1.4. Sebastian Münster (1488-1552)

A este cosmógrafo y hebraísta se le menciona en la entrada 42º de la lista de 1548 (sección *Libros de Mathematicas*)[24]. También conocido

[24] El artículo de A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 570 dice: "Fabrica de Reloges de Munstero y con ella la Geographia de Henrrico Glazeano" y en la nota al pie de la misma página especifica: "La obra de Munstero debe ser la *Horologiographia*, impresa en 1531, y la otra: *Heinrici / Glareani, Poeta lav / reati de Geogra / phia liber vnuvs, / ab ipso avthore / iam recognitvs* / Basileae, 1528". En el inventario de 1553 aparece una entrada en el ítem 37º (sección *En el 2º. Cajon estan estos*) que dice "Fabrica de Reloxes" (A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 580), y que bien podría referirse también a la obra de Sebastian Münster. Dado que en este nuevo inventario no se ha

como Sebastian Munstero, el humanista alemán nació en 1488 en Nieder-Ingelheim y murió en 1552 en Basilea. Estudió en la Universidad de Heidelberg desde 1505 e ingresó en la orden de los franciscanos en 1507. Fue ordenado sacerdote en Pforzheim en 1512 y en 1514 estudió en la Universidad de Tubinga, donde conoció a Philipp Melanchthon y a Johannes Reuchlin, y asistió a las clases del profesor Johannes Stoeffler (1452-1531), con quien completó sus conocimientos de astronomía. Tras un corto espacio de tiempo impartiendo en 1524 clases en la Universidad de Heidelberg, se instaló en Basilea, donde fue catedrático de hebreo en su Universidad y en donde permaneció hasta su muerte en 1552. En 1529 se salió de la orden de los franciscanos, abrazó el protestantismo y se casó en 1530.

Su obra puede dividirse en varias disciplinas: en primer lugar sus investigaciones sobre la lengua hebrea. Su primera publicación, una gramática hebrea, apareció en 1520 en la imprenta de Frobenius en Basilea. Luego le seguirían el *Dictionarium hebraicum* (1523), *Institutiones grammaticae* (1524), *Kalendarium hebraicum* (1527) y *Dictionarium chaldaicum* (1527). Además Münster es el primero que publicó en Alemania una edición de la Biblia hebrea con una traducción latina y un gran número de anotaciones (Basilea, 1534-1535). Por otra parte, también tiene un lugar importante en el ámbito de la astronomía, geografía y cartografía, donde destaca su obra principal *Cosmographia universalis* (1544) en la que describe ciudades de Alemania, *De radio astronomico et geometrico liber* (1558) y *Mappa Europae* (1536). Y finalmente, hay que recordar su aportación en el ámbito de la gnomónica: *Erklerung des newen Instruments der Sonnen* (Oppenheim, 1528); *Erklerung des newen Instruments über den Mon* (Worms, 1529), *Canones super novum instrumentum luminarium* (1534), *Organum Uranicum* (1536), *Fürmalung und künstlich beschreibung der Horologien* (1537), *Compositio horologiorum, in plano, muro, truncis, anuto, concavo, cylindro et quadrantibus* (Basilea, 1531) y *Horologiographia* (1533). En realidad, debido al título y fecha que Rodríguez-Moñino aporta en su nota al pie,[25] podría ser la obra sobre gnomónica de 1531 la que Arias Montano tenía en su biblioteca.

especificado explícitamente su autor, consideraremos como posibilidad el hecho de que la referencia de ambas entradas sea la misma obra.

[25] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 570.

1.5 Heinrich Glarean (1488-1563)

Este humanista y teórico de la música aparece mencionado en la misma entrada que Sebastian Münster en el inventario que Arias Montano realizó en 1548.[26] No obstante, a diferencia de Münster, no existe posible referencia a Glarean en el inventario de 1553. Su nombre verdadero es Heinrich Loriti (su apellido también se escribe con las variantes Loritis, Loritti o Loretti y su nombre aparece con frecuencia latinizado como Henricus o Heinricus). Nació en 1488 en Mollis, en el cantón de Glaris (Suiza), lugar de donde toma su apellido latinizado Glarean o Glareanus (de ahí que también se le conozca como Henricus Glareanus Helvetii) y murió en Friburgo (Alemania) en 1563. Tras una formación inicial en Berna, Glarean estudió música, teología y filosofía en la Universidad de Colonia, donde escribió un poema dedicado a Maximiliano I, que lo nombró *Poeta Laureatus* en 1512. Tres años después se trasladó a Basilea, donde posteriormente ocupó la cátedra de matemáticas. En 1517 marchó a París, donde estudió griego varios años. Tras un tiempo nuevamente en Basilea, se estableció en Friburgo, donde fundó una escuela de Bellas Artes que dirigió hasta su muerte.

Fue muy amigo de Erasmo y del impresor Johannes Froben. Predominantemente músico, destacan sus obras *Isagoge in Musicam* (Basilea, 1516), *Aritmetica et musica operum Boetii* (Basilea, 1546) y *Dodekachordon* (Basilea, 1547); con respecto a otras disciplinas, tiene un poema llamado *Helvetiae descriptio* (Basilea, 1515), un *De Geographia Liber* (Basilea, 1527) —que es el libro que tenía Arias Montano en su biblioteca[27]—, y es editor de obras de autores clásicos, entre los que puede mencionarse la edición de Dionisio de Halicarnaso de Frobenio que Arias Montano tenía también en su biblioteca.[28]

[26] Cf. nuestra nota 24 del presente artículo.

[27] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 570.

[28] Cf. la entrada 59º de la lista —"Dionisio Alicarnaso de letra *de* Frobenio"— y también su nota al pie nº 59 —"Frobenio hizo una estupenda edición con este título: *Dionysii Halicar / nasei antiquitatum sive ori /ginvm romanorum libri IX a Lapo Bira / go Florentinum, latine versi ac per Henricum Glareanum P.L. recogniti / ab innumerisque mendis repurgati et illustrati annotationibus. / temporum in Dionysii historia comprehensorum*. Basileae, apud Hieronimus Frobenius, 1532."—, ambas citas en A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 572.

1.6. Alberto Durero (1471-1528)

Este conocidísimo pintor del Renacimiento tiene también su presencia en la biblioteca de Arias Montano —"Alberto Durero de Picturis"[29]—. Ocupa el ítem 13º del inventario de 1553 (sección *En el 2º. Cajon estan estos*). Su nombre en latín es Albertus Durerus, castellanizado como Alberto Durero y en alemán Albrecht Dürer. Nació y murió en Núremberg (1471-1528). Era descendiente de una familia húngara y su padre se estableció en Núremberg antes de su nacimiento adoptando la profesión de platero. Y aunque su hijo comenzó su formación en su taller, desde su juventud el joven se inclinó por la pintura. En 1486 ingresó en el taller del pintor Michael Wolgemut (1434-1519), donde aprendió el arte de la pintura, el de la imprenta y el de la ilustración de libros. En torno a 1490 Durero se dedicó a viajar durante cuatro años por Basilea y Estrasburgo, donde perfeccionó las técnicas de la ilustración y del grabado en las imprentas de los mejores maestros. En 1494 volvió a Núremberg, se casó y desde 1495 se instaló allí como grabador y apoyó la reforma protestante. Su círculo de amistades contaba con Willibald Pirckheimer y Philipp Melanchthon, a los que estuvo unido toda su vida.

No obstante, no se aisló en esta ciudad. En 1494 estuvo trabajando en Wittenberg decorando el palacio del príncipe Federico de Sajonia. Después de haber sido pintor de cámara de Maximiliano I (1500-1504), viajó a Venecia en 1505, donde recibiría encargos por parte de los mercaderes alemanes afincados allí. Durero volvió a Núremberg y cuando Maximiliano I visitó la ciudad (1512), le encargó la decoración de su famoso arco del triunfo. En 1519 Durero decidió viajar a los Países Bajos huyendo de la peste y con el propósito de solicitar la protección del nuevo emperador Carlos V. En su viaje se convirtió en un pintor de renombre europeo. Se dirigió a Colonia y luego a Amberes, visitando Bruselas, Brujas y Gante, y acompañó a Carlos V en su coronación en Aquisgrán. Con cincuenta años (en 1521) volvió a Núremberg. Allí permaneció hasta los últimos años de su vida, en los que grabó los retratos de Pirckheimer, Erasmo y Melanchthon. Durero murió enfermo en 1528.

[29] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 580.

Junto a su obra pictórica hay que mencionar también la publicación de tratados teóricos sobre proporción y dibujo, escritos en lengua alemana, siguiendo así el espíritu reformista de su época. Algunos de estos estudios son *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheid in Linien, Ebenen und ganzen Körpern* (1525), *Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schloß und flecken* (1527) y *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, escrito en 1528 y que publicó póstumamente su amigo Pirckheimer. Para que sus obras pudieran tener mayor difusión por Europa, el filólogo alemán Joachim Camerarius tradujo al latín algunas de ellas, cuyo título más conocido es *De Symmetria partium in rectis formis humanorum corporum* (París, 1532). La obra que Arias Montano cataloga de Alberto Durero es *De picturis*, probablemente escrita en lengua latina. Pero con este título tan abreviado no se puede traslucir cuál de sus estudios es exactamente. No obstante, cabe la posibilidad de que Arias Montano conociera la obra traducida de Camerarius, ya que el extremeño también homenajeó a este último en sus *Effigies* de 1572.[30]

II. OTROS AUTORES Y OBRAS DE INTERÉS PARA LA CULTURA GERMANO-PARLANTE

En este apartado contemplaremos aquellas obras de las listas de 1548 y 1553 que, aunque sus autores no pertenezcan a un territorio germano-parlante, sin embargo sí poseen algún otro aspecto que efectivamente las relacionan con estos territorios, ya que dichos datos también revelan la presencia de estos países en la biblioteca privada de Arias Montano. Los detalles en los que nos fijaremos son los siguientes: autores originarios de otros lugares que desarrollaron toda su labor en Alemania, obras clásicas greco-latinas cuyas ediciones fueron realizadas por humanistas germano-parlantes, obras impresas en ciudades o por impresores germano-parlantes y obras de contenido relacionado con la cultura de estos territorios.

[30] M. Rodríguez Gijón, art. cit. (2013), pp. 87-89.

2.1. Autores extranjeros importantes para la cultura de los países germano-parlantes

En este apartado podemos mencionar dos exponentes presentes en la biblioteca de Arias Montano: el neerlandés Rudolf Agricola y el belga Rupert von Deutz.

En el artículo de Rodríguez-Moñino, Rudolf Agricola (1443-1485)31 aparece mencionado en la entrada 28º de la lista de 1548 (sección *Libros de Logica y Phisica*). El nombre originario de Rodolfo Agricola era Roelof Huysmann (también Huusman o Huisman). No obstante era mucho más conocido por su nombre latinizado Rodolphus (o Rudolphus) Agricola, apodado *Frisius*. Nació en Baflo (Países Bajos) en 1443 y murió en Heidelberg en 1485.32 Su relación con Alemania es muy estrecha, puesto que aunque de origen neerlandés, desempeñó toda su actividad en el país teutón y está considerado como uno de los exponentes más importantes del movimiento prehumanista de este territorio. Estudió filosofía y teología entre 1456 y 1465 en Érfurt, Colonia, Lovaina, Ferrara, y entre 1469 y 1479 en Pavía, donde estudió derecho. Fue profesor de literatura en la Universidad de Heidelberg y en 1482 estuvo en la corte al servicio de Maximiliano I. Sus obras fueron publicadas en dos tomos (Colonia, 1539), en la que hay que destacar *De inventione Dialectica libri III* (1479) que es un escrito filosófico que critica el método escolástico, *In laudem Philosophiae* (1484) y *De formando studio* (1484). Rudolf Agricola fue profundamente admirado por los humanistas de las generaciones inmediatamente posteriores con independencia de su confesión religiosa, como Melanchthon o el propio Arias Montano, que años después le rindió homenaje en sus *Effigies* de 1572.33

31 A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 568 indica: "Las obras de Rodolfo Agricola en dos Cuerpos" y añade en una nota al pie en la misma página: "Tal vez pueda ser la edición de Lutetia Parisorum [París] 1539, en dos volúmenes".

32 Cf. B. Arias Montano, *op. cit.*, pp. 241 y 287-288, y M. Rodríguez Gijón, *art. cit.* (2013), pp. 94-95.

33 "RODOLPHVS AGRICOLA, GROENINGVS: Si tibi maturis tantum licuisset ab annis / quod medium statuis perficere, Agricola, / auctores alii poterant tacuisse diserti; / quidquid enim ratio postulat, ipse dabas" (B. Arias Montano, *op. cit.*, p. 170). El retrato completo en B. Arias Montano, *op. cit.*, pp. 170-171.

El autor belga Rupert von Deutz (ca. 1075-1129) aparece en el ítem sexto del inventario de 1553 (sección *En el 2º. Cajon estan estos*) con la entrada: "Las Obras de Ruperto Abad en 4 Cuerpos"[34]. En este caso creemos que se trata de Rupert von Deutz, autor medieval nacido en Lieja, pero que durante gran parte de su vida fue abad en la ciudad alemana de Deutz, donde llevó a cabo todo su trabajo intelectual. También llamado Rupertus Tuitiensis o Robert de Saint-Laurent, desarrolló una gran labor exegética que influiría en los autores alemanes del siglo XII. Posteriormente los reformistas del siglo XVI intentaron buscar en este escritor un soporte para argumentar sus propias doctrinas, especialmente las relacionadas con la Eucaristía. Posiblemente fue ordenado sacerdote en torno a 1108. Desde ese momento se dedicó al estudio de la Biblia, siendo su primer escrito importante *De divinis officiis,* que publicó de forma anónima en 1111. En 1119 fue elegido abad en la abadía benedictina de Sankt Heribert en Deutz, cerca de Colonia, donde falleció en 1129. Arias Montano no especifica una obra concreta, sino que la designa de manera general. Entre las obras de Rupert von Deutz hay que citar diversos comentarios sobre el Apocalipsis, el Cantar de los Cantares, los Evangelios, los profetas menores, la liturgia de la misa, *De victoria verbi Dei* y *De sancta Trinitate et operibus eius*.

2.2. Obras editadas por humanistas germano-parlantes

En este apartado contemplamos una serie de obras localizadas en los dos inventarios de Arias Montano, cuyos editores son germano-parlantes. El primero de ellos es Joachim von Watt (1484-1551), que aparece en la entrada 32º de la lista que Arias Montano realizó en 1548 (sección *Libros de Mathematicas*): "Pomponio Mela con el Comentario de Vadiano"[35] y sin nota al pie de página. No se menciona la obra concreta del geógrafo hispano-romano Pomponio Mela (siglo I d.C.), pero sí existe una edición realizada por el humanista Joachim von Watt, que es la que poseía Arias Montano en su biblioteca: *Pomponii Melae De orbis situ libri tres, accuratissime emendati* (Basilea, 1522).

[34] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 579.
[35] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 568.

El filólogo, historiador y geógrafo Joachim von Watt también es llamado en su versión latinizada Joachim Vadian o Joachimus Vadianus y en la castellanizada Vadiano (1484-1551). Nació y murió en Sankt Gallen (Suiza), donde su familia gozaba de una posición acomodada. En 1501 se trasladó a Viena para estudiar en su universidad. Allí conoció a Conrad Celtis y posteriormente también impartió docencia en ese lugar. En 1506 enseñó en Carintia y viajó por ciudades italianas. Tres años después se desplazó hasta Sankt Gallen para estudiar en la biblioteca del monasterio de la ciudad. Tras esto volvió a Viena, donde publicó poemas latinos y ediciones, y donde obtuvo desde 1512 la cátedra de poética de su universidad. Dos años después fue condecorado como *Poeta laureatus* por Maximiliano I en Linz, en 1516 fue nombrado decano y un año después rector. En los años siguientes Vadiano estudió medicina, geografía e historia. En 1518 volvió a Sankt Gallen, donde abrazó la Reforma protestante y donde en 1526 fue elegido alcalde de la ciudad. Murió en 1551 legando sus libros a la ciudad de Sankt Gallen, que se convirtieron en el núcleo de la biblioteca del cantón de Sankt Gallen y que tiene por nombre *Vadiana*. Además de la edición de Pomponio Mela, entre sus obras hay que mencionar dos libros: el tratado sobre la historia de la literatura alemana *De poetica et carminis ratione liber* (Viena, 1518) y la historia del monasterio de Sankt Gallen (1529), además de numerosas ediciones de obras de escritores antiguos.

En la trigésima entrada del inventario de Arias Montano de 1548 (sección *Libros de Mathematicas*) aparece el nombre del humanista alemán Willibald Pirckheimer (1470-1530),[36] como responsable de una edición de la *Geografia* de Ptolomeo impresa en Basilea. Su nombre de pila también se acepta como Bilibald o Wilibaldo, y su nombre latinizado es Bilibaldus Pirckheymerus o Pirckeymhero, como aparece en el artículo de Rodríguez-Moñino.[37] Willibald Pirckheimer nació en Eichstätt en 1470 y murió en Núremberg en 1530. Él mismo escribió

[36] La entrada de A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 568: "La Geografia de Ptolomeo, de impression de Basilea". Y en la nota a pie de la misma página especifica: "*Geographiae libri VIII partim a Bilibaldo Pirckeymhero translati ac commentario illustrati, partim etiam Graecorum antiquissimorumque exemplariorum collatione emendati, atque et integrum restituti etc*... Basilea ¿15…? Anterior a la reedición (que conocemos) de la misma ciudad, año 1552".

[37] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 568.

su biografía en torno a 1520, en la que se define como descendiente de un linaje de aristócratas que gobernaba la ciudad de Núremberg.[38] Estudió derecho, filosofía e idiomas durante siete años en Italia (1488-1495), y allí adquirió también sus conocimientos de griego clásico. En 1495 volvió a Núremberg, ciudad a la que permaneció vinculado el resto de su vida. Entre 1496 y 1523 Pirckheimer perteneció al Consejo de su ciudad, y en 1499 dirigió las tropas de Núremberg que fueron enviadas para ayudar a Maximiliano I en su batalla contra los suizos. Sobre este conflicto Pirckheimer escribió *De bello Suitense sive Eluetico* y posteriormente el Emperador le nombró en 1500 su consejero imperial, cargo que también desempeñó con Carlos V. Pirckheimer tuvo un acercamiento hacia la doctrina protestante y se le atribuye la obra satírica *Eccius Dedolatus* de 1520, en la cual se ridiculizaba al teólogo católico Johannes Eck, que era opositor de Lutero. Por este motivo Pirckheimer tuvo un conflicto con el Papa, que solucionó en 1521, conservando desde entonces su fe católica. Pirckheimer se acercó a todas las disciplinas. En su labor como filólogo destaca un interesante corpus de textos clásicos greco-latinos y otro sobre textos de Padres de la Iglesia. Aunque sus coqueteos iniciales con el luteranismo no gustaron a Arias Montano, éste reconoció la valía humanística de Pirckheimer, hasta el punto de dedicarle un elogio en sus *Effigies* de 1572.[39]

En el ítem 89º del inventario de 1548 (sección *Libros de Latinidad y Poetas*) aparece la entrada "Terencio pequeño".[40] El articulista añade en una nota al pie de la misma página 576: "Probablemente la edición melanchtonina, de 1527, por Knoblouchus, en 12º". Es posible que se trate del editor Philipp Melanchthon (1497-1560), por lo que debemos rescatarlo para nuestro escutrinio. El humanista y reformador alemán Philipp Schwartzerdt nació en Bretten en 1497 y murió en Wittenberg en 1560. Por consejo de su tío Johannes Reuchlin siguió la moda de la época helenizando su nombre como Philipp Melanchthon. Estudió en

[38] Para su biografía ver M. Rodríguez Gijón, art. cit. (2013), pp. 84-87, Trillitzsch, *op. cit.*, pp. 338-351 y B. Arias Montano, *op. cit.*, pp. 246 y 307.

[39] Los versos son: "BILIBALDVS PIRCKHEYMERVS, NVRENBERGENSIS: Quae nobis reddis Graeco de fonte Latina, / commendant studium fertile et ingenium. / Et quae de prisca scribis placuere moneta. / Caetera non genii sunt, Bilibalde, tui". (B. Arias Montano, *op. cit.*, p. 180). Para el retrato completo cf. B. Arias Montano, *op. cit.*, pp. 180-181.

[40] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 576.

las universidades de Heidelberg y Tubinga y en 1518 obtuvo la cátedra de griego en la Universidad de Wittenberg. Allí conoció a Lutero, que ya ejercía como docente desde 1512 y con el que inició una profunda colaboración en el movimiento reformista. Terminó sus estudios de teología en 1519 y en 1526 se convirtió en catedrático de esta disciplina. Sustituyó a Lutero como líder protestante cuando el monje estuvo escondido en el castillo de Wartburg y participó en los esfuerzos por unir las iglesias reformistas de Alemania. En 1529 estuvo presente en la Dieta de Espira, donde los príncipes luteranos reclamaron tolerancia religiosa a Carlos V y en 1530 asistió en la Dieta de Augsburgo, donde presentó las *Confesiones de Augsburgo*, documento que había escrito en colaboración con Lutero. Philipp Melanchthon destacó como filólogo, filósofo y pedagogo. Impartió clases de latín y griego, escribió comentarios de autores antiguos y diversos manuales que se utilizaron en muchas escuelas de la Alemania del siglo XVI, y fundó escuelas en Magdeburgo, Eisleben y Núremberg organizando sus planes de estudio en los que daba importancia especial a la enseñanza del latín. Por todo ello ya en vida fue llamado *Praeceptor Germaniae*. La obra que Arias Montano poseía de Melanchthon, impresa por el alemán Johannes Knobloch, era posiblemente su edición de las obras de Terencio. Fue una de las primeras publicaciones de Melanchthon y una de las más importantes de su producción filológica.

2.3. Obras impresas en países germano-parlantes o por impresores de estos territorios

Gracias a la febril actividad humanística en la Universidad y a la gran reputación de las imprentas de Basilea, esta ciudad se convirtió en un punto de referencia internacional para el negocio de los libros en Suiza. De hecho, en los inventarios del extremeño aparecen obras que no indican el nombre concreto de su impresor, pero que sí fueron impresas en Basilea. Así, aunque autor y contenido nada tengan que ver con los territorios germano-parlantes, en esta ocasión mencionamos esas obras por haber sido impresas en Basilea: "Obras de Zipriano vn Cuerpo pequeño impresión de grifo"[41] "Agathio sobre

[41] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 565. En la nota al pie de la misma página del artículo de Rodríguez-Moñino: "Quizá la edición erasmiana: *Opera Dyvi Caecilii*

los Canticos de letra de Paris y juntamente con él a Luis Vives de Doctrina Christiana",[42] "Las obras de Aristoteles en tres Cuerpos",[43] "Estrabon: impression de Basilea"[44] y "Obras de Policiano en dos Cuerpos".[45]

Existe un título del inventario de 1548 que es digno de ser mencionado aparte porque nombra indirectamente Basilea. Se trata de: "Obras de San Chrisostomo en 5 Cuerpos de letra de hervagiano".[46] Aparece en el puesto tercero del inventario de 1548 (sección *Libros de Sagrada Escritura y Theologia*) y en una nota al pie de página dice: "*Divi Ioanni Chrisostomi /Opera omnia*, en alguna de las impresiones del editor Hervagiano".[47] Posiblemente este libro fuera impreso en la editorial hervagiana que existía en Basilea.

No obstante, cuando se habla de la imprenta en la Basilea renacentista, los impresores Johann Froben, Johann Amerbach y Johannes Petri son nombres destacados, porque sus talleres eran muy influyentes e incluso los tres llegaron a formar una sociedad. Por supuesto algunos de estos impresores son nombres recurrentes en los libros de la biblioteca privada de Arias Montano. El impresor alemán Johann Froben (ca. 1460-1527) merece un apartado especial. Su

---

Cypriani Episcopis Carthaginensis ab innumeris mendis repurgata adiectis nonnullis ex uetustissimis exemplaribus, quae hactenus non habebantur inscripta una cum annotatiunculis. Atque haec omnia nobis praestitit ingenti labore suo Erasmus Roterodamus vir iuvandis optimis studiis natos. Basilea, 1520. Hay reedición con otro título en 1525".

[42] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 565. En la nota al pie de la misma página del artículo de Rodríguez-Moñino: "*J. Ludovici Vives, Valentini De veritate Fidei Christiana libri V, in quibus de Religionis nostrae fundamentis contra Ethnicos, Iudaeos, Agarenos sive Mahumetanos et perverse Christianos plurima subtilissime simul atque exactissime disputantur: nun denuo in lucem editi*… Basilea, 1544, u otra edición cualquiera".

[43] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 567. En la nota al pie de la misma página del artículo de Rodríguez-Moñino: "Tal vez la edición erasmiana: *Aristotelis quaecqumque impressa hactenus extiterum omnia summa cum vigilantia excusa per Desiderium Erasmum Roterodamvm*. Basilea 1531".

[44] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 568. En la nota al pie de la misma página del artículo de Rodríguez-Moñino: "Puede ser el *Strabonis geographicorum commentarii olim ut putatur a Guarino Veronense et Gregorio Trifernate latinitate donati*… etc. Basilea 1522".

[45] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 575. En la nota al pie de la misma página del artículo de Rodríguez-Moñino: "Probablemente una de las ediciones de Basilea, 1533, o de París, 1519, muy corrientes. Lungo, en su *Estudio*… (Florencia, 1867), reseña bastantes".

[46] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 564.

[47] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 564.

nombre en latín es Johannes Frobenius. Nació en el pueblo alemán de Hammelburg en torno a 1460 y murió en Basilea en 1527. Estudió en la Universidad de Basilea, ciudad donde en 1491 creó una imprenta que pronto alcanzó un gran renombre. Entre sus conocidos se encontraba Erasmo, al que imprimió muchas de sus obras, y el pintor Hans Holbein *el Joven*, que trabajó como ilustrador en su taller. La imprenta se convirtió con los años en un negocio familiar en el que le sucedió su hijo Hieronymus Froben y su nieto Ambrosius Frobenius. Los libros de la biblioteca de Arias Montano que salieron de su imprenta son todos de la lista de 1548: "Obras de San Basilio en vn Cuerpo letra de frobenio",[48] "Obras de Erasmo en 9 Cuerpos impresión de Frobenio",[49] "Velaterrano de impression de Trobenio [sic]",[50] "Plinio de la Historia Natural de letra de Frobenio"[51] y "Dionisio Alicarnaso de letra de Frobenio".[52]

Otra familia célebre de Basilea relacionada con la imprenta es la fundada por Johann Amerbach (ca. 1440-1513). Su apellido también se conoce como Amerbacensis y Amorbachius, aunque el verdadero nombre del impresor era Johannes Welcker. Nació en torno a 1440 en Amorbach (Alemania) y murió en Basilea en 1513. Estudió en la Sorbona de París y posteriormente viajó a Venecia, el lugar más

[48] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 564. En la nota al pie de la misma página del artículo de Rodríguez-Moñino: "Probablemente la edición impresa en tipos griegos, 674 páginas y 40 lineas cada una, por Frobenio. La portada dice así: *En amice lector, thesavrvm da / mus inaestimabilem / D. Basilivm vere / magnum sva lingva disertissime loquentem / quem hactenus habuisti latine balbutientem… Basilea, ex officina Frobeniana*, 1532".

[49] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 565. En la nota al pie de la misma página del artículo de Rodríguez-Moñino: "Seguramente los estudios de Erasmo sobre el Nuevo Testamento: *Des. Erasmi Ro / terodami in Novum Testamentum / Annotationes… Basilea, Frobenio,* 1527; y *Tomvs primvs pa / raphraseon D. Erasmi Roterodami / in nouum Testamentum, uidelicet in quatuor Euangelia / et Acta Apostolarvm… Basilea, Frobenio*, 1532. etc…".

[50] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 568. En la nota al pie de la misma página del artículo de Rodríguez-Moñino: "*Commentarium Urbanorum Raphaelis Volaterrani octo et triginta libri cum duplici eorumdem Indice secundum tomos* [sic] *collecto. Item Oeconomicus Xenophontis ab eodem Latio donatus*. Basileae, apud Frobenius, 1 vol. in folio".

[51] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 572. En la nota al pie de la misma página del artículo de Rodríguez-Moñino: "Alguna edición Frobeniana del *Naturalis Historiae, libri XXXVII*".

[52] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 572. La nota a pie de página que Rodríguez-Moñino escribe en su trabajo puede leerse en la nota 28 de nuestro presente artículo.

puntero para la imprenta humanística. Llegó a Basilea en torno a 1477 y montó su imprenta. En poco tiempo alcanzó una gran reputación como impresor y comerciante de libros y se relacionó con exponentes importantes del humanismo alemán como Johannes Reuchlin, Beatus Rhenanus y Sebastian Brant, que también trabajaron como correctores en su negocio. Con Amerbach se publica un libro que poseía Arias Montano en su biblioteca: "Concordancias de la Biblia, impresion de grifo"[53], que se encuentra en el ítem décimo del inventario de 1548.

No obstante, Basilea no es la única sede donde se instalan impresores alemanes. La biblioteca del humanista extremeño posee varias obras del taller de Sebastian Gryphe, que vivió muchos años en Lyon: "Lucrecio pequeño", "Plauto pequeño" y "Marcial pequeño".[54] Las tres aparecen en el inventario de 1548 (sección *Libros de Latinidad y Poetas*) en las entradas 86º, 88º y 90º respectivamente. Del humanista e impresor Sebastian Gryphe (1492-1556) —latinizado como Gryphius—, puede contarse que nació en el municipio alemán de Reutlingen en 1492 y murió en Francia en 1556. Fue hijo del impresor Michael Greyff y durante su juventud estuvo en Venecia trabajando con Aldus Manutius. En torno a 1520 montó su propia imprenta. Era también un experto traductor de los clásicos griegos y latinos, y publicó obras de Erasmo o Guillaume Budé, que eran muy demandadas en la época.

También hay que nombrar en este apartado al impresor y librero Johannes Knobloch (latinizado como Johannes Knoblouchus, y en realidad Johann Cist), del que se desconoce fecha de nacimiento pero sí se sabe que murió en Estrasburgo en 1528. Aparece en la entrada nº 89 del catálogo de 1548, que pertenece a la edición ya comentada anteriormente de Terencio de Philipp Melanchthon (cf. nota nº 40 del

[53] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 565. La nota al pie dice: "Probablemente las *Concordantie maiores / biblie, tanc dictionum declinabilium quam indecli / nabilum de novo summa diligentia cum textu / vise ac secundum veram ortographicam emenda / tissime excuse.* Basilea, apud Amorbachii, 1506". (A. Rodríguez-Moñino, *art. cit.*, pp. 565-566)

[54] Las tres citas están en A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 576. Todas las notas se encuentran al pie de esta misma página y son respectivamente: "De las ediciones más pequeñas de aquella época, es la *De rerum natura, libri IV*. Lugduni, apud Griphius, 1534, en 12º"; "Por el tamaño me inclino a creer que sea la edición londinense de 1547, por Sebastian Griphium en 12º, reeditado algo más tarde (1554) en la misma casa y tamaño"; "'pequeño' —¿El *Epigrammatorum libri quaterdecim*. Lugduni, apud Gryphium, 1548? en 16º".

presente trabajo). Knobloch vivió en Estrasburgo durante gran parte de su vida, donde tenía su imprenta, en la que se especializó en ediciones de obras clásicas y en donde trabajó con autores reformistas.

Y finalmente mencionamos Colonia, que también fue un foco importante para la industria del libro durante el Renacimiento. Esta ciudad hace su aparición como lugar de edición de una obra que Arias Montano tiene en su inventario de 1548 (entrada 18º, sección *Libros de Sagrada Escritura y Theologia*): la *Defensio regiae assertione contra Babilonicam captivitatem Lutheri* de Ioannes Roffensis.[55] El Rofense o John Fisher, obispo católico inglés de Rochester, escribe una invectiva contra Lutero a raíz de sus escritos. La edición latina que posee Arias Montano se publica en Colonia en 1525.

2.4. Obras de contenido relacionado con los países germano-parlantes

En este último apartado hay que mencionar "Otras anotaciones sobre lo que escribió Cornelio Tacito de Situ et moribus Germanorum",[56] obra sin nota al pie y ubicada en la entrada 62º de la lista de 1548 (sección *Libros de Humanidad y Historiadores*). Se refiere a *De origine et situ Germanorum* de Tácito y fue escrita hacia el año 98. En ella Tácito describe las fronteras de Germania con el Imperio Romano, las costumbres bélicas, religiosas y las asambleas de las tribus germánicas, sus costumbres cotidianas y su ropa, matrimonios, educación y el tratamiento a los muertos, al igual que diferenciaba entre las tribus dándoles nombres distintos. Se reseña en el presente artículo porque debido a su contenido, durante el Renacimiento esta obra despertó el interés de muchos humanistas alemanes como Conrad Celtis, Aventinus y Ulrich von Hutten.

[55] La referencia completa es: "El Conde del Carpio contra Erasmo y juntamente con el Rofense contra Lutero". (A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 567). Su nota al pie de página presenta la referencia individualizada de la obra del Conde del Carpio y por otra parte, la del Rofense. El fragmento que se refiere a este último libro dice: "La obra del Rofense es la *Defensio regiae assertione contra cabilonicam captitvitatem Lutheri*, de Ioannes Roffensis, Colonia, 1525. El mismo Roffense, imprimió en Cantabrigiae, 1521, su famosa *Oratio in combustione librorum Lutheri*". (A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 567)

[56] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 572.

Finalmente, hay que señalar como última entrada el *Concilium Coloniense,*[57] ubicado en el último ítem del inventario de 1553 (sección *Los libros que llevo a Salamanca*). Posiblemente se trate en su contenido sobre el Concilio provincial que se celebró en la ciudad de Colonia en 1536.

III. CONCLUSIÓN

El investigador Antonio Rodríguez-Moñino estableció en su artículo de 1928 dos inventarios realizados por el propio Benito Arias Montano que enumeraban las obras que el erudito renacentista disfrutó en su biblioteca privada: uno de 128 títulos que data de 1548 y otro de 101 títulos del año 1553. Tras haber repasado ambos catálogos, se descubren 31 títulos relacionados con la cultura de los países germano-parlantes. El listado de 1548 arroja un total de 26 (la entrada 42º ofrece dos títulos) y el de 1553 contiene cinco, de los cuales dos están repetidos claramente en ambas listas (Trithemius y Apiano). La desigualdad en el número de resultados de las listas estriba en que la de 1548 posee en casi todas sus entradas notas al pie de página con datos adicionales que completan la entrada del catálogo. Muchas veces estas informaciones han sido decisivas para rescatar un título en nuestro trabajo (título completo, lugar de edición, impresor, etc.). Rodríguez-Moñino no ofrece estas anotaciones en la lista de 1553, por lo que cuando una edición no alemana aparece en ese inventario sin los datos explicativos necesarios, el simple título no se puede considerar suficiente información para identificarlo como opción óptima según los criterios de selección de este artículo.

El inventario de 1548 distribuye sus libros en secciones que atienden a un criterio temático, frente al de 1553, que se centra en un criterio espacial (libros ubicados en diferentes cajones). Con referencia al criterio temático, observamos que la lista de 1548 posee siete secciones. La primera es teología y biblismo, de las que se han rescatado ocho títulos: una obra de Johannes Trithemius, una obra impresa en Colonia y otras seis en Basilea, ya sea por Frobenius, Amerbach o la imprenta hervagiana. El segundo núcleo temático son los libros de lógica, de los que destacamos las obras completas de

[57] A. Rodríguez-Moñino, art. cit., p. 582.

Rudolf Agricola y una edición de Aristóteles impresa en Basilea. El tercer apartado se reserva para las matemáticas, donde hay ocho menciones relacionadas con la cultura germano-parlante: obras de los astrónomos Pedro Apiano, Georg Peuerbach y Sebastian Münster y el geógrafo Heinrich Glarean, y editores como Joachim von Watt y Willibald Pirckheimer, además de obras publicadas en Basilea y por Frobenius. La cuarta sección es para la Historia, de la que se citan tres obras: una con contenido relacionado con la cultura alemana y las otras impresas por Frobenius, y una de ellas además editada por Heinrich Glarean. El siguiente apartado es para poetas latinos, y siguiendo el interés tradicional que sentía el humanismo alemán por esta disciplina, hay que indicar una obra impresa en Basilea, tres impresas por el alemán Sebastian Gryphe y la edición del refomador Philipp Melanchthon de las obras de Terencio. Las dos últimas secciones temáticas (libros en romance y en toscano) no presentan ningún título relacionado con la cultura alemana. Del inventario de 1553 además hay que añadir a Durero, Ruperto Abad y el Concilio Coloniense.

Para poder abarcar toda la presencia cultural germano-parlante de estos inventarios, hemos tenido en cuenta no sólo la nacionalidad de los autores, sino también características que definen al libro mismo: lugar de edición, impresor y si su contenido es relevante para la cultura de estos territorios. También se ha considerado el hecho de que aunque el autor no sea oriundo de allí, sí haya desarrollado gran parte de su actividad en aquel lugar (en el caso de Rudolf Agricola y Ruperto von Deutz). Arias Montano tuvo en su biblioteca a autores antiguos, a humanistas de una generación ligeramente anterior a él y a autores contemporáneos, todos ellos de diversas nacionalidades dentro del espacio europeo. Los nombres germano-parlantes se distribuyen geográficamente entre Austria (Georg von Peuerbach) y Suiza (Joachim von Watt y Heinrich Glarean), siendo el resto de los autores, editores e impresores mencionados procedente de Alemania.

Como se puede observar, la temática en la biblioteca de Arias Montano era muy diversa. En relación con la cultura germano-parlante podemos destacar fundamentalmente autores científicos (los astrónomos Münster, Peuerbach, Apiano, los editores y geógrafos Glarean, Pirckheimer y Vadian, y el excepcional Durero con su tratado sobre las proporciones), teólogos y filósofos (Trithemius, Rudolf

Agricola y Ruperto Abad) y latinistas (Melanchthon). Las obras restantes están relacionadas con la cultura alemana únicamente a través de la industria del libro o por algún contenido especial. Todas estas obras son tratados o ediciones de obras clásicas, todas están escritas en lengua latina, y aunque Arias Montano sí gozara de ella en romance o toscano, en relación con la cultura alemana no existe en sus estanterías o cajones literatura de entretenimiento.

Las lecturas de la época de formación pueden arraigar profundamente en el espíritu, por lo que no extraña que años después Arias Montano siguiera recordando a aquellos maestros, y además considerara que debían ser elogiados ante el público lector. Apiano, Agricola y Pirckheimer estaban presentes en su biblioteca privada y aparecen posteriormente en el catálogo de retratos que publicó con Philips Galle *Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII.* (Amberes, 1572), en donde Arias Montano se encargó de los textos y Galle de las ilustraciones. Curiosamente, Galle también bebió de retratos ya existentes, como el realizado por Durero para Pirckheimer y el de Lucas Cranach para Rudolf Agricola.[58]

Así pues, en este artículo se han querido destacar a estos humanistas germano-parlantes. El hecho de estar presentes en la biblioteca privada del humanista extremeño nos ofrece una idea de qué autores de estos territorios fueron conocidos para él en sus años de formación. Y este es un dato interesante que confirma también la repercusión internacional de algunos de ellos, que se sabe que influyeron no solamente en el humanismo de sus países de origen, sino también en el europeo en general, y por tanto en mayor o menor medida, también en el de la Península Ibérica.

Toda obra leída puede servir de piedra en la construcción de una formación académica y científica, y en la biblioteca de uso personal de Arias Montano sorprende en líneas generales la diversidad y abundancia de obras y autores. En el objetivo de encontrar relaciones entre la cultura de los territorios germano-parlantes y el pensamiento y obra de Arias Montano era necesario realizar este ejercicio de análisis, desentrañado la presencia germano-parlante de su biblioteca privada, que es el lugar donde se suelen disfrutar las lecturas

[58] B. Arias Montano, *op. cit.*, pp. 72-73.

que marcan la existencia entera de un individuo y que tarde o temprano vuelven a él para inspirarle.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alvar Ezquerra, A. (et al.) (1998): *Arias Montano y su tiempo,* Mérida, Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura.

Arias Montano, B./Galle, P. (2005): *Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII. Cuarenta y cuatro retratos de sabios beneméritos en las artes liberales,* Luis Gómez Canseco y Fernando Navarro Antolín (eds.), Huelva, Universidad de Huelva, pp. 60-61 y 288-289.

Bécares Botas, V. (1999): *Arias Montano y Plantino. El libro flamenco en la España de Felipe II*, León, Universidad de León.

Bernal, J.L. (et al.) (2013): *Antonio Rodríguez-Moñino en la cultura española*, Badajoz, Alborayque.

Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden (2006): Leipzig, Brockhaus.

De Boor, H. / Newald, R. (eds.) (1970): *Die deutsche Literatur vom Späten Mittelalter bis zum Barock,* Múnich, C.H. Beck.

Domínguez Domínguez, J.F. (2012): "Benito Arias Montano", en J.F. Domínguez Domínguez (ed.), *Diccionario biográfico y bibliográfico del Humanismo español (siglos XV-XVII)*, Madrid, Ediciones Clásicas.

_____ (2013): *Arias Montano y sus maestros*, Madrid, Ediciones Clásicas.

Durán Guerra, L. (2013): "Imagen del humanismo: el retrato de hombres ilustres en Arias Montano", *Erebea. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales,* 3, pp. 329-360.

Enciclopedia universal ilustrada: europeo-americana (1998): Madrid, Espasa-Calpe, Madrid.

Flórez, R./Balsinde, I. (2000): *El Escorial y Arias Montano: ejercicios de comprensión,* Madrid, Fundación Universitaria Española.

Gómez Canseco, L. (ed.) (1998): *Anatomía del humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Homenaje al profesor Melquiades Andrés Martín*, Huelva, Universidad de Huelva.

Hänsel, S. (1991): *Der Spanische Humanist Benito Arias Montano und die Kunst*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.

_____ (1999), *Benito Arias Montano (1527-1598). Humanismo y arte en España*, Huelva, Universidad de Huelva.

Macías Rosendo, B. (1998): *La Biblia Políglota de Amberes en la correspondencia de Benito Arias Montano,* Huelva, Universidad de Huelva.

Maestre Maestre, J.M. (et al.) (ed.) (2006): *Benito Arias Montano y los humanistas de su tiempo*, Mérida, Junta de Extremadura.

Martínez de Bujanda, J. (dtor.) (1988): *Index d'Anvers 1569, 1570, 1571,* Quebec, Universidad de Sherbrooke.

Martini, F. (1964): *Historia de la literatura alemana,* Barcelona, Labor.

Meza Navarro, A. (2014): "Las huellas del *Cosmographicus Liber* de Petrus Apianus", *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA*), 5 (2º sem.), pp. 106-115.

Pecellín Lancharro, M. (2011): "Colaboraciones del joven Antonio Rodríguez-Moñino en la Revista del Centro de Estudios Extremeños", *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 19, pp. 127-164 (en especial pp. 144-148).

Rodríguez Gijón, M. (2008): *Manual de comentario de textos literarios alemanes adaptado al modelo ECTS*, Sevilla, Fénix Editora.

_____ (2013): "Los humanistas alemanes retratados en *Virorvm doctorvm de disciplinis benemerentivm effigies XLIIII.* de Benito Arias Montano y Philips Galle", *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas,* 9, pp. 75-103.

_____ (2015): "Autores germano-parlantes en el *Index Expurgatorius Librorum* (1571) de Benito Arias Montano", *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas,* 11, pp. 69-108.

Rodríguez-Moñino, A. (1928): "La biblioteca de Arias Montano. Noticias y documentos para su reconstitución (1548-1598)", *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, vol. 3, pp. 555-598. El texto actualmente también puede consultarse en internet: (consulta: 15/04/2016). <http://issuu.com/culmay/docs/biblioteca_arias_montano>.

San José Lera, J. (2012): «Libros y lecturas en los procesos inquisitoriales de los profesores salmanticenses del siglo XVI» en M.J. Vega/ I. Nakládakalová. (eds.), *Lectura y culpa en el siglo XVI / Reading and Guilt in the 16th Century*, Barcelona, Studia Aurea, pp. 63-91.

Sánchez Rodríguez, C. (1996): *Perfil de un humanista: Benito Arias Montano (1527-1598)*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva.

Schnur, H.C. (ed.) (1967): *Lateinische Gedichte deutscher Humanisten. Lateinisch und Deutsch,* Stuttgart, Reclam.

Solís, C./Sellés, M. (2005): *Historia de la ciencia*, Madrid, Espasa.

Stammler, W./Langosch, K. (1978-2004): *Die deutsche Literatur des Mittelalters: Verfasserlexikon*, Berlín, Walter de Gruyter, 11 vols.

Trillitzsch, W. (1981): *Der deutsche Renaissance-Humanismus. Abriß und Auswahl von Winfried Trillitzsch*, Fráncfort del Meno, Röderberg-Verlag.

Vega, M.J./Weiss, J./Esteve, C. (coord.) (2010): *Reading and Censorship in Early Modern Europe,* Barcelona, Studia Aurea.

____ / Nakládakalová, I. (eds.) (2012): *Lectura y culpa en el siglo XVI / Reading and Guilt in the 16th Century*, Barcelona, Studia Aurea.

Zurdo Ruiz de Ayúcar, M.T. (1996): «Introducción» en Hans Sachs, *Pasos de carnaval,* Madrid, Cátedra.

PÁGINAS DE INTERNET:

Deutsche Biographie:
<http://www.deutsche-biographie.de/>(consulta: 15/04/2016).

Deutsche Nationalbibliothek:
<https://portal.dnb.de/opac.htm> (consulta: 15/04/2016).

Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts (VD 16):
<http://www.bsb-muenchen.de/index.php?id=1681&type=0> (consulta: 15/04/2016)

LOS POEMAS ITALIANOS E HISPANOITALIANOS DE CRISTÓBAL DE MESA. UN EJEMPLO OLVIDADO DE HETEROGLOSIA: EDICIÓN Y ESTUDIO

MAR GONZÁLEZ MARIANO
(Universidad de Huelva)

FEDERICA ZOPPI
(Università degli Studi di Verona)

I. *EL USO DEL ITALIANO: UNA CUESTIÓN DE MECENAZGO LITERARIO*

Cristóbal de Mesa nació Zafra (Badajoz) a mediados del siglo XVI (~1561), coincidiendo en generación con escritores como Lope de Vega, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo o Luis de Góngora, entre otros. Estudió Leyes en Salamanca y Artes en Sevilla. En la ciudad hispalense entabló amistad con los poetas del entorno sevillano, reunidos a maestros como Fernando de Herrera o Francisco Pacheco. Con ellos compartió cenáculos y tertulias literarias e inició su propia trayectoria poética. En aquel periodo sevillano debió iniciar también su carrera eclesiástica, hecho que le permitió viajar a Italia bajo el servicio del conde de Castellar y conocer de primera mano las interesantes innovaciones procedentes de los poetas italianos.

En 1587 consigue viajar a Roma y allí permanece cinco años en los que se relaciona con el círculo literario español afincado en torno a la curia romana y a la figura del cardenal Ascanio Colonna. Durante su estancia italiana viaja a Nápoles y Capua, donde traba amistad con Torquato Tasso y con el grupo poético que le rodea. Su admiración hacia el poeta sorrentino será desde entonces total e incondicional y bajo su apoyo y su tutela el poeta segedano escribirá buena parte de su obra, en particular, *Las Navas de Tolosa*, *La restauración de España* y el *Valle de lágrimas*.

Los contactos del autor con los poetas y artistas italianos le otorgaron los conocimientos y sobre todo le dieron el estímulo para crear versos en italiano. Esta circunstancia se concretó en la realización de composiciones bilingües, en las que se alternan regularmente versos en lengua italiana y versos en español, así como composiciones netamente en

italiano. La alternancia entre la lengua castellana y la lengua italiana responde a una modalidad que ya definiera Luis Alfonso de Carvallo:

> También ay composturas de dicciones,
> que a dos lenguas convengan juntamente
> que tengan en sentido distinciones,
> o uno solo a entrambos conveniente,
> también podrán los versos y renglones
> yr mezclados en lengua diferente,
> de variedad de lenguas ensalada
> de versos y de coplas va mezclada.[1]

Modalidad esta que experimentaron otros poetas de su tiempo como los hermanos Cosme y Francisco de Aldana, Lope de Vega, Rodrigo de Carvajal o Francisco de Quevedo, entre otros. Recordemos en este sentido que el toledano Garcilaso de la Vega, –muy admirado por Cristóbal de Mesa–, ya utilizó en el soneto XXII un último verso en lengua italiana "non esservi passato oltra la gona",[2] procedente del *Cancionero* de Petrarca;[3] y, que como advierte Bienvenido Morros, "no era algo extraño, desde la literatura clásica, la introducción de uno o varios versos en otra lengua, por más que tuviera desde Fernando de Herrera grandes detractores en la época".[4]

Así pues, cuando a merced del IV conde de Castellar, Fernando Arias de Saavedra,[5] Cristóbal de Mesa consigue marchar a Roma, se instala alrededor de la figura del cardenal Ascanio Colonna (1587) y de sus secretarios, Pedro Fernández de Navarrete y Luis Gálvez de Montalvo, entrando en contacto directo e indirecto con la lengua italiana. Fernández Navarrete y Baltasar de Escobar, secretario por entonces del conde de Olivares,[6] serían claves en la agrupación de un nutrido elenco de poetas españoles entre los que se cuentan a Pedro Liñán, Lupercio Leonardo de Argensola, Pedro de Padilla, Diego de Navarrete, el padre Tablares, Melchor de la Serna, Luis de Soto y Luis Gálvez de Montalvo, también secretario del

[1] Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, Medina del Campo, Juan Godínez de Millis, 1602, p. 112.

[2] Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Bienvenido Morros (ed. y notas), Barcelona, Crítica, 2001, p. 47.

[3] Francesco Petrarca, *Cancionero I*, Jacobo Cortines (ed. bilingüe), Madrid, Cátedra, 2011, p. 178, XXIII, 34.

[4] Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 48.

[5] Cristóbal de Mesa entra a formar parte del servicio del Conde de Castellar en calidad de capellán. Croche de Acuña, Francisco, *Los «Mesa» en la Zafra del siglo XVI*, Zafra, Caja Rural de Extremadura, 1996, p. 74.

[6] Don Enrique de Guzmán (1540-1607), conde de Olivares. Giovanni Caravaggi, «Cristóbal de Mesa», *Voz y Letra: Revista de Literatura*, 18, 1 (2007), pp. 67-77.

cardenal Ascanio.[7] Roma le permitió asimismo el contacto con notables escritores de las letras italianas, el más decisivo fue Torquato Tasso (1544-1595) a quien le siguió el napolitano Camilo Pellegrini (1527-1603). Ambos le hicieron conocer las nuevas teorías acerca del poema épico, Tasso en la *Gerusalemme liberata* (1581) y Pellegrini en el tratado *Il Carrafa, o vero della epica poesía* (Firenze, 1584). Del mismo modo Mesa se alimentó del entorno literario de Tasso y conoció, ayudado de Pellegrini, a poetas como Giovan Battista Attendolo, a Giulio Caria, al docto agustino Felice Milencio y a Girolamo Gagliardo, entre otros.

Cristóbal de Mesa utilizará la lengua italiana como cauce en una interesada solicitud de mecenazgo, económica principalmente, que habría de proporcionarle un digno sustento en la realización de su actividad literaria. Es posiblemente una de las primeras motivaciones en la composición de los versos dedicados a los hermanos Vittoria y Ascanio Colonna. La primera composición que alterna versos italianos y españoles dentro de las *Diversas rimas* (1607) está dedicada a doña Vittoria Colonna (†1637), hija de Marcoantonio Colonna y Felicia Orsini, con motivo de sus nupcias en 1587 con el Almirante de Castilla, Luis Enríquez III de Cabrera. Se trata de un soneto básicamente protocolario según se extrae del grado de distanciamiento entre poeta e ilustre destinataria. El guiño poético hacia el origen italiano de la duquesa de Medina de Rioseco queda reflejado en el uso de *Colonna*: "Dona de gran valore, alta Colona",[8] y que hace referencia tanto al ilustre apellido como al blasón de la noble casa Colonna, que lleva en el interior del escudo una columna de plata con corona de oro,[9] y que posiblemente fuera eco de Petrarca o de Giovanni Pico della Mirandola.[10] La motivación de Mesa para utilizar este sistema bilingüe podría deberse, entre otras causas, al hecho de que doña Vittoria Colonna, de origen italiano, se casara con el español Luis Enríquez de Cabrera, dándole al poema una simbología completa.

[7] Patricia Marín Cepeda, *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2015, p. 196.

[8] Cristóbal de Mesa, *Valle de lágrimas y Diversas rimas*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1604, f. 106v. En esta edición soneto I, v. 1. Los versos de Mesa se citan según la edición que proponemos más adelante.

[9] Juan Félix Francisco de Rivarola y Pineda, *Monarquía española*, *blasón de su nobleza*, *V. II*, Madrid, 1736. p. 123

[10] Francesco Petrarca, *Cancionero II*, p. 789. Giovanni Pico della Mirandola le dedica un soneto laudatorio a Francesco Colonna que se recoge en la edición francesa de la *Hypnerotomachia Poliphili o Somni de Polifili* (1499), *Le son de Poliphile* (París, 1546), con clara similitud sobre todo en la simbología *colonna:* «Ecco l'alta colonna che sostenne»; Emanuela, Kretzulesco-Quaranta, , *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento*, Madrid, Ediciones Siruela, 2005, pp. 208-210.

Otro miembro de la familia Colonna, el cardenal Ascanio Colonna (1560-1608), y hermano de Vittoria, recibió los elogios de Cristóbal de Mesa en forma de tercetos encadenados conformando una epístola al uso, y presentando en la figura del Virrey de Aragón un hombre que encarnaba a la perfección el ideal renacentista de armas y letras. Bajo la alternancia de lengua española e italiana el poeta sugiere nuevamente la combinación del origen italiano del destinatario,[11] y la formación académica española que cursó en las universidades de Alcalá de Henares y Salamanca, y que en palabras de Patricia Marín Cepeda formaba parte de una tradición en la familia Colonna y respondía al interés por servir de manera adecuada a la corona española.[12]

Estas dos composiciones dirigidas a los hermanos Colonna entrañan un claro propósito de patrocinio, más que un alarde de erudición, del que tampoco quiere alejarse, pues el poeta sabía de la importancia para su vida literaria y económica que suponía contar con el apoyo del Cardenal. De aquí surgen las comparaciones del Cardenal con los mecenas León X y Augusto César, resaltando la pasión que profesaron ambos por las diferentes artes, y que ahora se encaminan a ensalzar la figura del propio Ascanio Colonna: "León décimo tuvo el sacro manto / esendo al tempo suo moderno Augusto, / y a su siglo llamaron siglo santo",[13] y que vienen antecedidos por el verso solícito "dad favor a las letras, oíd el canto".[14]

Después vendrá el elogio a doña Cristobalina Fernández de Alarcón (1576-1646), poetisa malagueña vinculada al grupo antequerano tras su relación con el poeta Pedro de Espinosa (1578-1650). Cabría suponer que ahora la motivación que le lleva al poeta segedano a escribir unos metros de estas características lingüísticas, es decir en italiano, cuando la destinataria es española, puede deberse a varias razones: al conocimiento de la lengua italiana por parte de la destinataria, que en Cristobalina puede venir de su ilustre instructor, el humanista Juan de Aguilar;[15] o simplemente a un alarde de erudición personal entre el grupo poético antequerano y que le supondría un reconocimiento deseado e idóneo para ser incluido en la antología de poetas ilustres que por entonces preparaba el poeta malagueño. Sin embargo

[11] Ascanio Colonna nació en Marino el 27 de Abril de 1560. En septiembre de 1576, el primogénito del matrimonio Colonna, Fabrizio y el joven Ascanio Colonna, viajaron a España acompañando a su padre, nombrado por entonces virrey de Sicilia (4 de Enero de 1577).

[12] Patricia Marín Cepeda, *op. cit.*, pp. 101-142.

[13] Cristóbal de Mesa, *op. cit.*, f. 139v. Tercetos, vv. 16-18.

[14] Cristóbal de Mesa, *op. cit.*, f. 139v. Tercetos, v. 14.

[15] El mismo Juan de Aguilar (1564-1618) aparece en los preliminares del libro de Espinosa (*Flores de poetas ilustres,* 1605), elogiando en este caso al poeta malagueño con metros en lengua latina.

Cristóbal de Mesa fue olvidado de esa extensa lista que preparó Espinosa y que salió a la luz en 1605, bajo el título *Primera parte de las flores de poetas de España, dividida en dos libros, ordenada por Pedro de Espinosa, natural de Antequera*, (Valladolid, Luis Sánchez), obra dedicada al duque de Béjar, Alfonso Diego López de Zúñiga-Sotomayor y Pérez de Guzmán (1569 - 1619), quien será posteriormente elogiado por el mismo Mesa en las *Rimas* de 1611, además de entrar a su servicio como instructor del primogénito de la casa de Béjar.

En este sentido hay que mencionar la similitud y acaso calco de Cristóbal de Mesa con respecto al soneto XXIV de Garcilaso "Ilustre honor del nombre de Cardona",[16] y en esa misma línea con el soneto homónimo CCXXVIII "Ilustre honor del nombre de Cardona" del sevillano Gutierre de Cetina, con claro propósito de imitación al del toledano.[17] Doña María de Cardona (1509-1563), marquesa de Padula y poetisa del círculo de Garcilaso en Italia, recibió asimismo los elogios de otros poetas italianos y contertulios del círculo napolitano, nos referimos a Luigi Tansillo (1510-1568), Sebastiano Minturno (1500-1574), o Bernardo Tasso (1493-1569), quienes dedicaron su pluma y su tiempo a exaltar las virtudes físicas e intelectuales de la marquesa de Padula. El poeta extremeño va a utilizar locuciones y tópicos literarios en referencia a la dama culta ya utilizados, tanto por Garcilaso y sus contertulios napolitanos como por sus propios contemporáneos, Lope de Vega o Rodrigo de Carvajal, entre otros. Así pues Cristobalina, como lo fue en su día María Cardona o Vittoria Colonna,[18] es ahora esa *nueva Sibila*, *décima musa* y *cuarta gracia*, que en todo caso se identifican con la *dama docta*: "Di peregrine done, unico esempio, / a vos, décima musa y cuarta Gracia, / nuova Sibila a le moderne charte".[19] Resulta especialmente llamativo en el soneto el uso de la rima monolingüe ABBA/ABBA/CDE/DCE, solo rota en los tercetos por la rima bilingüe en *arte/charte* y que parece tener un cierto matiz napolitano que recuerda al Garcilaso más italiano y que está presente en los sonetos I, XVIII, XXI, XXIII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXIV, XXXV y XXXIX del poeta toledano; aunque también al de los italianos Tansillo y Sannazzaro, entre otros.

Tras esta experimentación bilingüe o translingüe, según la definición de Canonica,[20] vienen los poemas netamente italianos, muestra evidente de un contacto más directo con los escritores italianos y con la propia lengua

[16] Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 54.

[17] Gutierre de Cetina, *Rimas*, Jesús Ponce Cárdenas (ed.), Madrid, Cátedra, 2014, p. 661.

[18] Vittoria Colonna (1490-1547), marquesa de Pescara, poetisa del Renacimiento italiano.

[19] Cristóbal de Mesa, *op. cit.*, f. 113v. Soneto II, vv. 9-11.

[20] Elvezio Canonica, *Estudios de poesía translingüe. Versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1996.

italiana. Nos referimos a los dedicados a Torquato Tasso y a Geronimo Gagliardi, editados por primera vez en los preliminares de *Las Navas de Tolosa* (1594). El poeta decide reeditarlos en las *Diversas rimas* (1607) con epígrafes diferentes y añadiendo en este caso el elogio del napolitano Gagliardi, viniendo a corroborar esa relación que mantuvo en Italia con los vates italianos y que al parecer necesita recordar constantemente, ya sea a través de las epístolas que escribió (*Rimas* de 1611), ya sea mediante sonetos laudatorios repetidos.

Torquato Tasso y Cristóbal de Mesa van a prodigarse versos encomiásticos en tono grave y elevado, muy acorde con el motivo épico que les lleva a escribirlos, si tenemos en cuenta que Tasso va a elogiar el verso laudatorio de Mesa en *Las Navas de Tolosa* (1594): "saggio Mesa, così gli animi tira / l'alto vostro poema, e due corone / de valor l'una, ha l'altra di raggione, / onde il suo nome a gloria eterna aspira";[21] como respuesta a un soneto que Mesa le dedica a Tasso calificándolo de heredero de la poesía del mantuano Virgilio: "dona hoggi a Mantoa in Titiro secondo, / dove per te rinasca al mondo, e dove / il trino canto in dui gli invidi un mondo".[22]

Los sonetos intercambiados con el napolitano Gagliardi, carmelita y maestro en sacra teología, llevan un matiz muy diferente. El tono elevado, grave y heroico de la correspondencia con Tasso parece suavizarse en los sonetos epistolarios de Gagliardi y Mesa, donde las ideas neoplatónicas y las teorías acerca de la poesía misma sugeridas por Mesa llegan a identificar en la figura de Gagliardi al "Tiro novo e novo Homero", personajes que concurren en el soneto como paradigmas de la poesía. Podría suponerse en este sentido que Mesa alude a Tiro Máximo, conciliador entre Platón y Homero, entre verdad y poesía. Dentro del propio soneto Mesa recurre a los tópicos habituales acerca del amor (*tirano impero*) y sus contratiempos, así aparecen las asociaciones *río de lágrimas* y *pasión amorosa* (*agua-fuego*), convertidas en lugar común en la literatura áurea procedente de la poesía petrarquista: "perche gli fai versar de ogni ochio un fiume / con quel amante esendo acerbo e fero".[23] La respuesta del Gagliardi es igualmente un elogio a la poesía del poeta extremeño a la que califica de ejemplo de gloria y honor de todos aquellos que buscan saciar la sed (de poesía), y son coronados con el laurel de Febo: "Vivo esempio di gloria, honor di quelli / che di Castalia, e de Aganippe a le onde / cercan la sete trarsi, e da la fronde / che Febo amò in Tesaglia ornarsi i velli".[24]

Cristóbal de Mesa volverá a utilizar la lengua italiana como alarde de erudición en un soneto de tipo circunstancial, compuesto probablemente por

[21] Cristóbal de Mesa, o*p. cit.*, f. 114v. Soneto IV, vv. 5-9.
[22] Cristóbal de Mesa*, op. cit.*, f. 114v. Soneto III, vv. 12-14.
[23] Cristóbal de Mesa, *op. cit.*, f. 115r. Soneto V, vv. 5-6.
[24] Cristóbal de Mesa, *op. cit.*, f. 115v. Soneto VI, vv. 1-4.

las fechas en las que la ciudad de Valladolid, siendo corte del reino hispánico (1601-1606), recibe las reliquias de los compañeros de san Mauricio, llegados desde distintas partes de Europa a instancias de la Infanta doña Isabel, regenta de los Países Bajos e hija de Felipe II, y custodiados por la madre Magdalena de san Jerónimo.[25] En esos momentos el poeta se hallaba en pleno proceso editorial del *Valle de lágrimas y Diversas rimas*, y asimismo de *La restauración de España*, entregadas para las refrendas de la "Censura" y el "Privilegio" en 1604, en la ciudad de Valladolid.[26] Así pues Mesa llevaba más de una década en tierras españolas, lejos del contacto con los escritores italianos y con la lengua de aquellos poetas que tanto admiró. El uso de una lengua ajena a la materna, el italiano, cuando ya no volverá a usarla en ningún otro libro de los que publicó resulta nuevamente llamativo y no puede explicarse salvo por un alarde de erudición. El poeta relaciona de forma singular y acierta en el juego simbólico cuando establece la conexión entre el *valle tebano*, el *valle real* y el *valle de lágrimas* como resulución en los tercetos finales del soneto:

> Due guerreri, due santi, anzi due Poli,
> di quela alma Tebea forte legione,
> valle vengano a te da là dell'Alpe.
>
> Compagni di Mauricio a ciò che soli,
> con l'immortale suo glorioso a gone,
> valle ti esaltan più che Olimpo e Calpe.[27]

Este hecho singular del uso del italiano como vehículo de trasmisión en estas composiciones dentro de la extensa obra del poeta segedano, señala a Cristóbal de Mesa como un escritor comprometido con los gustos y aspiraciones poéticas de su tiempo. Mesa, al igual que otros poetas, jugó y experimentó con la lengua italiana a raíz de su estancia en Italia (Roma y

[25] Eloisa Wattenberg, «El Estandarte de san Mauricio del museo de Valladolid», *Hidalgos, La revista de la Real Asociación de Hidalgos de España*, Nº 532 (2012), Madrid, pp. 56-60. La madre Magdalena pertenecía a la servidumbre de la Infanta Isabel y contaba con el beneplácito de Clemente VIII. La llegada de los cuerpos tuvo lugar en 1604; uno de aquellos cuerpos lo destinó a la Casa Pía de la Aprobación, una fundación que ella misma había creado en Valladolid para recoger a las llamadas 'mujeres de mal vivir', el otro lo donó a la Ciudad.

[26] El epígrafe "en Valladolid" que inicia el soneto parece aludir no solo a la situación de las reliquias tebanas en la corte, sino también la estancia del poeta en el ambiente literario de la capital y con el manuscrito de *Valle de lágrimas y Diversas rimas* bajo sus brazos buscando la aprobación del cronista real fray Atanasio de Lobera, cuya censura data del 20 de Octubre de 1604.

[27] Cristóbal de Mesa, *op. cit.*, f. 157r. Soneto VII.

Nápoles, principalmente), en unos casos se trató de un simple reclamo económico (mecenazgo), y en otros el propósito y el deseo fue exclusivamente de erudición, tal vez como a medio de conseguir una posición adecuada dentro del círculo literario del momento, ya fuera en el italiano, ya en el español. Dentro de sus poemas italianos y bilingües, el poeta elige y estudia los mecanismos estilísticos adecuados para conformar unas composiciones a la altura de sus aspiraciones, ya fueran literarias, personales o económicas. Los hermanos Colonna (Vittoria y Ascanio), Cristobalina de Alarcón, Torquato Tasso o Geronimo Gagliardi son la muestra palpable de sus inquietudes como poeta en un período decisivo en su vida, su estancia italiana, aquella que habría de aportarle los nuevos conocimientos que se fraguaban en la Italia de finales del siglo XVI.

II. *EL EMPLEO DEL ITALIANO: CUESTIONES ESTILÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS*. CRITERIOS DE EDICIÓN

A la luz de este objetivo, podemos inscribir nuestro trabajo en el marco de los estudios que se dedican a los poetas españoles que, en el Siglo de Oro, componen también en lengua italiana. Los estudios más significativos en este ámbito son sin duda los de Giovanni Caravaggi sobre el mismo Cristóbal de Mesa,[28] punto de partida imprescindible para una primera aproximación al autor, recientemente enriquecido con un repertorio de sus rimas.[29] A este estudio tendríamos que añadir también el trabajo de Elvezio Canonica,[30] que recogió las composiciones poéticas en italiano y las composiciones mixtas de varios autores españoles a partir de la Edad Media hasta el Siglo de Oro, en particular del Marqués de Santillana, Rodrigo de Carvajal, Bartolomé de Torres Naharro, los hermanos Francisco y Cosme de Aldana, Francisco de Figueroa, Lope de Vega, Francisco de Quevedo y Gabriel Bocángel. Sin embargo nada encontramos acerca del escritor extremeño en relación a su poesía bilingüe.

Los fenómenos de poesía transligüe entre Italia y España representan una línea de investigación que se sigue explorando. Es oportuno

[28] Giovanni Caravaggi, *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Pisa, Università di Pisa, 1974. La obra incluye también la edición, realizada por el mismo Caravaggi, de algunos de los sonetos que nos occupa: véase pp. 151-152 para la edición del soneto VI, pp. 239-240 para el soneto III y p. 240 para el I. Caravaggi cotejó las versiones existentes de las composiciones, publicadas en «Valle de lágrimas» y en el poema de «Las Navas de Tolosa» (1594); en nuestra propuesta de edición, en cambio, priorizamos la *lectio* de «Valle» por coherencia con el objetivo del artículo.

[29] Giovanni Caravaggi, «Para un repertorio de las *Rimas* de Cristóbal de Mesa», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 31 (2013), pp. 73-108.

[30] Elvezio Canonica, *Estudios de poesía translingüe. Versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1996.

citar otros trabajos, más recientes, del mismo Canonica;[31] a estos estudios, se añadieron otras aportaciones, en particular las de María Grazia Profeti,[32] y las de Edoardo Ventura,[33] quien se dedicara al estudio del fenómeno del bilingüismo poético en la producción de Francisco de Quevedo y Francisco de Aldana. Asimismo las aportaciones de Annalisa Argelli sobre la poesía translingüe de Francisco de Figueroa.[34]

A la hora de proponer una edición de estas composiciones de Mesa, nos fijamos en un aspecto de estas rimas que nos pareció especialmente significativo: los resultados lingüísticos del empleo del italiano por parte de un autor español. Esto nos obligó a formular una reflexión sobre los criterios de transcripción y de edición más apropiados al enfrentar estos fenómenos de heteroglosia. Un factor fundamental que tener en cuenta es la situación lingüística del italiano de finales del siglo XVI. Por entonces se desarrolla la *questione della lingua*, una controversia centenaria sobre la codificación y sistematización de la lengua vernácula italiana, tanto la literaria como la no literaria, de la época. La legitimación teórica del vulgar y la posibilidad de emplearlo también como lengua literaria, en lugar del latín, abrió un largo debate sobre cuál sería la variante lingüística más apropiada para ascender a esta dignidad. Las elecciones estilísticas de los autores dependen en gran medida de su procedencia, no solo cultural, sino también geográfica, que condiciona el léxico y la gramática empleados, dada la gran variedad de dialectos que caracterizaban – y siguen caracterizando – la realidad lingüística

[31] Elvezio Canonica, «Poesia 'translingue' italo-spagnola fra Cinque e Seicento. Alcune prospettive di ricerca», en Antonella Cancellier y Renata Londero (eds.), *Atti del XIX Convegno AISPI (Associazione Ispanisti Italiani)*, Roma 16-18 settembre 1999, vol. 2 (*Italiano e spagnolo a contatto*), Padova, Unipress, 2001, pp. 85-96; «Venere transligue: scrittura amorosa in spagnolo di autori italiani, tra Cinque e Seicento», en Domenico Antonio Cusato y Loretta Frattale (eds.), *Atti del XX Convegno AISPI (Associazione Ispanisti Italiani)*, Firenze 14-16 marzo 2001, vol. 1 (*La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche*), Messina, Lippolis, 2002, pp. 59-70; «Panorama et enjeux du plurilinguisme littéraire dans le domaine ibñerique, des origines au Siècle d'Or», *Littératures classiques*, 87 (2015), pp. 63-81.

[32] Maria Grazia Profeti, «Composizioni italo-spagnole per Leonora di Toledo», en Maria Grazia Profeti (ed.), *Commedie, Riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea editrice, 2009, pp. 277-292.

[33] Edoardo Ventura, «La poesia in lingua italiana di Francisco de Quevedo», *Cuadernos de filología italiana*, 16 (2009), pp. 169-186; Edoardo Ventura, «La poesia italiana di Francisco de Aldana», en Furio Brugnolo (ed.), *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento ad oggi.* Atti del convegno internazionale di studi, Padova, 20-21 marzo 2009, Padova, Unipress, 2009, pp. 141-162.

[34] Annalisa Argelli, «Modalidades de la heteroglosia hispanoitaliana en la lírica de inspiración petrarquista: Francisco de Figueroa, poeta de las dos culturas», *RILCE. Revista de filología hispánica*, 30:2 (2014), pp. 335-358.

italiana. En este cuadro tan variado, el elemento uniformador es el principio de la imitación que, según la tendencia a la imitación de los clásicos, se reitera en el ámbito de la lengua vulgar, con la identificación de algunos autores como modelos principales, gracias a los cuales el vernáculo alcanzó la más alta dignidad literaria.[35] A pesar de algunas tentativas de uniformar la lengua según intervenciones autoritarias, con la publicación de gramáticas y diccionarios, faltaba todavía una norma lingüística establecida que proporcionara una distinción clara entre lo que podía considerarse correcto y lo que se calificaba como error. En este sentido, una etapa fundamental hacia la codificación del italiano está representada por la publicación, en 1612, de la primera edición del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*.[36]

Esta breve premisa sobre la compleja historia de la lengua italiana y de su teoría en el siglo XVI solo nos vale como punto de partida para subrayar la dificultad de editar los textos italianos de la época; aún más en este caso, ya que nos enfrentamos con un autor español que escribe también en italiano. A la luz de las consideraciones que acabamos de formular, nos resistimos a la tentación de 'mejorar' el texto conformándolo a las normas actuales. Nuestro propósito en este sentido es evitar una superposición o manipulación editorial que podría comprometer la reflexión meta-textual, alejando al lector de la versión original de los textos. Por lo tanto, la edición de las composiciones que proponemos se caracteriza por conservar los

[35] Por lo general, se distinguen tres corrientes principales que protagonizan este debate: una arcaizante brota de la propuesta de Pietro Bembo, el cual, a partir de la publicación de las «Prose della volgar lingua» (1525), se basa en la identificación de modelos lingüísticos del siglo XIV, Petrarca para la lengua poética y Boccaccio para la prosa; una segunda propuesta más 'ecléctica', cuya inspiración principal es la coiné de la lengua cortesana, indicada como posible lengua común. La tercera corriente es la toscana, que señala precisamente el toscano, y en particular el florentino, como lengua modélica, pero en su variante contemporánea, contraponiéndose directamente al empuje arcaizante de Bembo (véase Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana,* Firenze, Sansoni, 1978, pp. 339 sigs.). No profundizamos este punto, muy complejo, que abarca cuestiones no solo literarias, sino también históricas y sociales, que se exceden del objetivo de nuestro trabajo; nos limitamos a señalar una bibliografía básica sobre el asunto: Emanuele Banfi, *Lingue d'Italia fuori d'Italia: Europa, Mediterraneo e Levante dal Medioevo all'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2014; Claudio Giovanardi, *La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998; Claudio Marazzini, *Da Dante alla lingua selvaggia. Sette secoli di dibattito sull'italiano*, Roma, Carocci, 1999; Giancarlo Mazzacurati, *Pietro Bembo e la questione del 'volgare'*, Napoli, Liguori, 1964; Maurizio Vitale, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1978.

[36] Accademici della Crusca, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, eds. 1612, 1623, 1691, 1729-1738, 1863-1923, <URL: http://www.lessicografia.it/ricerca.jsp [Consulta: 19-02-2016].

rasgos lingüísticos que se inscriben en el marco de las variantes y de las oscilaciones concebidas como posibles, así como por mantener las posibles interferencias, gráficas y lexicales, que proceden del español, evitando 'corregir' el texto para uniformarlo según criterios modernos.[37]

Esta elección depende sustancialmente de dos factores principales: en primer lugar, la situación lingüística del desarrollo del vulgar en Italia que, como acabamos de mencionar, reconocía una cantidad sorprendente de variaciones todavía no sistematizadas. En segundo lugar, tendremos que tener en consideración la procedencia de Mesa: en su italiano, como se puede prever, penetraron numerosos hispanismos, que caracterizan su escritura y que resultan de una lengua compuesta por elementos heterogéneos. Por consiguiente, no nos parece legítimo intervenir para alterar o modernizar estos rasgos con el objetivo de uniformar su italiano a una norma que, de hecho, en la época, todavía no se había establecido de forma clara. Además, una operación de este tipo nos parece arbitraria no solo bajo la perspectiva histórica, sino también bajo el punto de vista filológico, ya que acabaría 'aplastando' la lengua de Mesa, despojándola de una de las características más interesantes y originales, síntoma de su dinamismo cultural y de un conocimiento no perfecto – o 'no acabado' – del italiano.

De hecho, la existencia de numerosas variantes y oscilaciones admitidas en el italiano de la época imposibilita la clara distinción entre el 'error', cometido por interferencia del español o por desconocimiento, y la elección estilística, que puede ser reveladora también de un influjo dialectal, resultado de las estancias de Mesa en Italia.

Por todas estas razones, las intervenciones correctivas se limitan a los casos que dificultan la comprensión del texto y que, además, resultan ser de índole mayoritariamente tipográfica, como la confusión entre los caracteres *i* y *r* : *pretre*] *pietre*; *Anfrone*] *Anfione*, *chraro*] *chiaro*, *evor*] *e voi*, *frama/framma*] *fiama/fiamma*, *pranse*] *pianse*, *nebbre*] *nebbie*, *grogo*] *giogo*; a estos, se añaden otros casos, como: *popel*] *popol*, *Alauricio*] *Mauricio*, *Torcano*] *toscano*, *heble*] *hebbe*, *lantiahe*] *antiche*, *rostro*] *vostro*.

Han sido separadas todas las aglutinaciones que resultan de errores de transmisión que podemos considerar seguros: el tipógrafo en numerosos casos no entendió el texto italiano y rompió o fundió palabras de manera arbitraria: por ejemplo *colchiaro*, *iltesor*, *asdegno*, *perte*, *indui*, *deogni*, *unfiume*, *aleonde*, *ibelli*, *alver*, *magiunga*, *mierime*, *viesaltaran*, *citadinidelcelesteregno*, *seper*,

[37] Evidentemente, por coherencia, los mismos criterios se aplican también a la hora de editar aquellos sonetos compuestos por autores italianos, Gagliardi y Tasso, que Mesa incluyó en la edición de *Valle de lágrimas*.

altrodieternopremiodegno, *deltuo*, *Onepote*, *ate*. Análogamente, se han unido los casos de separación arbitraria como *in tiera*, *nuo cera*, *ne mico*.[38]

Con la intención de preservar los rasgos distintivos de la lengua de Mesa, se han mantenido las grafías latinizantes (*gratie*, *charta*) y la *h* etimológica o paretimológica,[39] respetando así las oscilaciones que se encuentran en los textos (por ejemplo *anchor/ancor*, *hor*, *hoggi*, pero también *omo*). En algunos casos no es posible interpretar estas variantes de manera cierta como grafías latinizantes, puesto que podría tratarse también de una interferencia del español con el italiano, en particular, la oscilación entre *onor/honore*, el empleo de *hebbe* y *hoggi*. Además hay casos donde el texto original omite una *h* etimológica necesaria hoy en el uso moderno, por ejemplo en la conjugación del verbo *avere*: *a*] *ha*, *ano*] *hanno*.

Se han conservado las vacilaciones vocálicas de las preposiciones: frecuente es el empleo de la preposición *de* en lugar de *di* en italiano, por ejemplo *de gran valore*, *de alti carmi*: podría tratarse de un hispanismo, pero es una oscilación admitida también en los poetas italianos. Se han conservado también las secuencias de preposición y artículo, donde abundan los casos de oscilaciones entre formas separadas o aglutinadas.[40] Se ha mantenido también el caso aislado de *dil*, también admitido en las variantes lingüísticas septentrionales, que se opone a *del*, forma toscana que acabará triunfando.

En la mayoría de los casos, por todas las razones ya explicadas anteriormente, se ha conservado la alternancia entre consonante simple y

[38] Estos errores tipográficos pueden, en algunos casos, crear unos problemas de interpretación, en particular donde se encuentren versos con significado oscuro. Un ejemplo ocurre en los vv. 6-7 del soneto I: según nuestra propuesta de edición, interpretamos *do* como *do'*, es decir, *dove*, abreviado con apóstrofo, registrado en el *Dizionario degli Accademici della Crusca* como forma presente en la lírica antigua del siglo XII-XIII. La misma abreviación *do* se encuentra también en castellano en lugar de *dónde* (sin apóstrofo). Según el diccionario de Salvatore Battaglia (*Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 vols.), la costrucción *mandare* + adjetivo forma una expresión que vale *far divenire*, *rendere*; por lo tanto, en este caso, el sentido del verso podría ser: 'al cielo donde [el ingenio] se hará divino'. Sin embargo, no se puede excluir la posibilidad de que se trate de un error tipográfico de separación de la palabra *domandará*, futuro de *domandare* con interferencia de la conjungación verbal del castillano, rasgo frecuente en los versos italianos de Mesa, como veremos.

[39] En la segunda mitad del siglo XVI, los escritores toscanos empezaron a abandonar estas grafías etimológicas, mientras que los autores del norte y del sur de Italia manifestaron una tendencia más conservadora hacia los influjos latinizantes. La existencia de ambas grafías produjo numerosas homonimias; véase Bruno Migliorini, *op. cit.*, pp. 382-383.

[40] La oscilación entre preposiciones articuladas unidas y separadas era admitida sobre todo en el uso poético, y sigue siéndolo también hasta el siglo XIX.

geminada: *vitoria*, *Colona*, *ilustre*, *ecelso*, *tuto/tute*, *quela*, *scetro*, *pletro*, *capelo*, *Apolo*, *Sibila*, *inteleto*, *rinovi*,[41] *acinto*,[42] *scritori/scritor*, *letere*, *fiama/fiamma*, *tirano*, *citadini*, *pelegrini/peregrini*, *fanciulo*, *esendo*. La presencia de influjos de idiomas y variantes lingüísticas diversas dificulta la interpretación del origen de cada oscilación. La simplificación de las geminadas es un rasgo típico de algunas variantes lingüísticas dialectales del italiano[43] y puede ser también, en el caso de Mesa, un hispanismo: la despreocupación acerca del valor fonológico de las geminadas es un rasgo "bastante característico de la pronunciación italiana de los hispanohablantes".[44] Por ejemplo *scetro* podría ser un caso de consonantismo vulgar (así como *vitoria*, *pletro*, *tirano*), pero también un hispanismo, como también *scritori/scritor*; tampoco se puede excluir la hipótesis de que fenómenos como *scetro* resulten de una asimilación percibida como variante culta latinizante, es decir un *seudolatinismo* más apropiado al contexto poético. Ya que es muy frecuente la correspondencia simple latina/geminada italiana, es verosímil que la grafía con consonante simple se percibiera como una solución más culta, es decir más cercana al latín.[45] *Propicio* y *grega*, en lugar de *propizio* y *greca*, podrían asimismo ser hispanismos – uno gráfico y uno fónico –, aunque el *Grande dizionario della lingua italiana* atestigüe las dos formas también en italiano como variantes arcaicas.[46] *Tuto/tute* podría ser tanto un latinismo como un hispanismo, y lo mismo se

[41] Forma homógrafa de *rinnovare* que se registra en el *Dizionario degli Accademici della Crusca* hasta su cuarta edición (1729-1738). Podría tratarse de un latinismo procedente del verbo *renovare*. En el italiano poético es muy frecuente en el siglo XVII.

[42] Los casos de geminación fonosintáctica eran particularmente frecuentes en palabras compuestas por un prefijo, como *a-* o también *ri-*, como en *rinovare*.

[43] En Italia septentrional, por ejemplo, la pronunciación dialectal generalmente desconoce consonantes largas y geminadas, y la grafía de los autores y tipógrafos septentrionales refleja esta tendencia. Un ejemplo es la lengua empleada por Boiardo, con sus influjos dialectales que chocan con el proceso de toscanización del idioma (véase Pier Vincenzo Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Leo S. Olschki, 1963). La simplificación de las geminadas es un rasgo típico de estas variantes lingüísticas dialectales y es también, en el caso de Mesa, un hispanismo, es decir interferencia del español en un conocimiento parcial del italiano: en los dos casos, se trata de una característica que corresponde a – y es resultado de – la pronunciación oral, y que luego se refleja en la lengua escrita.

[44] Elvezio Canonica, *op. cit.*, 1997, p. 57.

[45] Luca Serianni, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001, p. 73. El estudioso clasifica en la misma categoría de los seudolatinismos la forma *camino* (en lugar de *cammino*): la forma con consonante simple intervocálica no tiene correspondencia con el latín clásico, así que tendría origen romance, siendo un celtismo penetrado en el latín vulgar.

[46] Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, *op. cit.*.

puede decir de *peregrino*, que alterna con *pelegrino*,[47] y *letera*, variante que presenta vocalismo del italiano vulgar y que podría ser también vocalismo hispánico, pero mantiene consonante simple latinizante en lugar de la forma geminada *lettera*. *Esendo* podría ser hispanismo con simplificación de la geminada del gerundio *essendo*, pero también variante del gerundio aferente *sendo*, con prótesis vocálica, otro rasgo de contaminación con el castellano como en *espirto*.[48] Los nombres propios como *Sibila* y *Apolo* pueden considerarse hispanismos. No pueden excluirse casos de hipercorrección con simplificación de un nexo consonántico, en particular con *insine*.

Así pues se han emendado solo los casos que dificultan la comprensión del texto o, incluso, crean un equívoco lexical, en particular *dona/done*] *donna/donne*, *mole*] *molle*, *sette*] *sete*. Mantenemos, en cambio, la forma *dona* – y, por consiguiente, también *done* – para evitar alterar, en el soneto I,[49] la rima interna del v. 1, *dona/Colona*.

Sin embargo hay casos que se pueden identificar de forma clara como hispanismos, aunque es imposible determinar siempre con certeza si se trata de un rasgo lingüístico o de un error de Mesa o, en cambio, de un error del cajista: *espirto*, *inmortale*, *propicio*, *voy*; a éstos añadimos los casos de *inquiostro* y *cho*, donde evidentemente se adapta la pronunciación italiana a la grafía española. El influjo de la pronunciación se denota también en el ámbito del italiano en el caso de *impregio*, con la aglutinación de preposición y nombre (*in pregio*) y conversión de la nasal dental en nasal labial.[50]

La alternancia entre español e italiano puede plantear también problemas sintácticos, como ocurre en los tercetos I, vv. 7-8: *a voi* (v. 7) se presenta como objeto directo de *verá* (v.8), precedido por la preposición *a*. En este periodo sintáctico que abarca versos de ambos idiomas, Mesa parece seguir la sintaxis española, puesto que, en italiano, el objeto directo no requiere ninguna preposición. En cambio, en el v. 13 del soneto V, el empleo de la forma *la* con valor de pronombre parece constituir un calco de la sintaxis del español.

Además de los hispanismos, se cuentan numerosos latinismos que parecen multiplicarse precisamente en los versos italianos, con términos

[47] Véase Luca Serianni, *op. cit.*, p. 94, donde se señala que la forma *peregrino* es muy frecuente en la poesía italiana hasta el siglo XIX. Lo mismo se puede decir por otras variantes poéticas, como *spirto*, *opra*, *Tebro*.

[48] La forma *sendo* se registra empleada también por Petrarca, aunque en forma minoritaria (Luca Serianni, *op. cit.*, p. 208).

[49] La numeración propuesta de las composiciones es nuestra y respeta el orden en el cual los poemas aparecen en el *Valle de lágrimas y Diversas rimas*.

[50] Análogamente, mantenemos también la forma dialectal *glissia* empleada por Gagliardi en el soneto VI, geminación fonosintáctica que refleja la pronunciación de *gli sia*.

como *carme*, *laude*, *lume*, *nume*, *fero*, *almo*, *acume*, *vetusto*, *semper*, *duce*, [51] etc. También en la sintaxis se pueden encontrar calcos del latín, como en el v. 6 del soneto I, donde la expresión 'ser [...] al cielo' podría interpretarse como un dativo de posesión.

Se ha mantenido la oscilación vocálica en las formas verbales, en particular en las formas del futuro, que, considerando el número de las ocurrencias, atestigua una posible interferencia de la conjugación verbal española: *esaltarán*, *diventará*, *vantará*; a estas se añade la forma *esalten*. Se ha mantenido también la forma *sete* de la segunda persona plural de indicativo del verbo *ser*, en lugar de *siete*, con falta de diptongación, variante bastante frecuente en los textos florentinos, ya a partir del siglo XIV.

Análogamente ha sido mantenida la síncopa de la vocal postónica en los casos de *Tebro*, *opra*, *omni*,[52] así como la síncopa de *spirto*, frecuente en la lengua literaria. Se ha conservado la forma de los artículos, aunque distinta del uso moderno: *gli gesti*, *gli sacri ingegni* y, en el soneto de Gagliardi, *la fronde* en lugar de *le*.[53] Por lo demás, indicamos entre paréntesis cuadras los casos de *e* pleonásticas.

Un aspecto interesante de la lírica bilingüe de Mesa es la forma en la que el poeta resuelve la presencia simultánea de las dos lenguas. Con respecto a los sonetos I, II y a los tercetos, se puede notar que Mesa explora fórmulas diferentes para combinar los dos idiomas. En el soneto I encontramos una disposición alternada regular, donde versos italianos y españoles se suceden de uno en uno. De esta manera se producen, en los cuartetos, rimas bilingües (*Colona/corona*; *latino/Ursino*; *peregrino/divino*; *persona/Elicona*), mientras que, en los tercetos, las rimas alternantes se mantienen en el ámbito de la misma lengua (*marmi/armi/carmi*; *maravilla/humilla/Castilla*).

En el soneto II, en cambio, Mesa varía el esquema de rimas ABBA/ABBA/CDE/DCE con respecto a la estructura ABBA/ABBA/CDC/DCD del soneto anterior y parece conformar la alternancia entre versos italianos y versos españoles con esta estructura, así que no se producen rimas bilingües (en español *Atlante/Levante*, *cante/discante*, *Gracia/Tracia*; y en italiano: *ingegno/regno*, *degno/sdegno*, *esempio/tempio*), con la única excepción de *charte/arte*. Los tercetos, por su parte, presentan una estructura encadenada que es, ya en sí misma, de origen italiano y, en

[51] Según el *Dizionario degli Accademici della Crusca ducere* es un latinismo que vale *condurre*.

[52] *Omni* es una de las formas plurales posibles de *omo* registradas en el diccionario de Battaglia, así como la mayoría de las oscilaciones que acabamos de mencionar. Generalmente se identifican como formas antiguas, dialectales, caídas en desuso.

[53] Efectivamente, la oscilación entre las formas del artículo es frecuente también en los autores italianos: véase Bruno Migliorini, *op. cit.*, p. 389.

particular dantesco; se trata del metro de la *Divina commedia*, sucesivamente empleado también por Petrarca. La rima vuelve a ser encadenada pero sin rimas bilingües.

El acercamiento a estas composiciones de Cristóbal de Mesa permite interpretarlas como un juego lingüístico y estilístico, en el cual el autor pone a prueba su creatividad experimentando varias formas de empleo del italiano en composiciones bilingües o completamente en italiano. El propósito de erudición y de mecenazgo perseguido perfila un poeta de clara conciencia literaria como escritor. Mesa va a perseguir los instrumentos necesarios para la realización de su actividad literaria, aquella que le va a dar la fama inmortal que tantos poetas desearon y desean. En su mente siempre estuvo el poeta Homero quien consiguiera con sus versos la eternidad para el héroe y para el poeta mismo. Nada en Cristóbal de Mesa parece fortuito, en su poesía se observa la tradición de los clásicos y el referente de los cercanos (Garcilaso y Torquato Tasso). Su lírica, a grandes rasgos, es rica en menciones mitológicas, en latinismos, tanto léxicos como gráficos, fruto de su actividad traductora en las obras virgilianas, en particular de la *Eneida* y de las *Eclogas y geórgicas*, publicadas respectivamente en 1615 y 1618; asimismo en la inédita y perdida edición de la *Ilíada* de Homero. Su poesía, tímida en el uso del hipérbaton, de la metáfora, de la antítesis, muestra un autor a caballo entre el Renacimiento y el Barroco, muy en la línea de los poetas finiseculares españoles del siglo XVI, y conjuga hábilmente la herencia más petrarquista del sevillano Fernando de Herrera con las innovaciones italianas de Torquato Tasso y su entorno poético tras su periplo romano.

III. *EDICIÓN DE LOS TEXTOS BILINGÜES E ITALIANOS DE CRISTÓBAL DE MESA INCLUIDOS EN EL VALLE DE LÁGRIMAS Y DIVERSAS RIMAS (1607).*

Soneto I[54]

A la duquesa de Medina de Rioseco, con su nombre en las primeras letras

Dona de gran valore, alta Colona,
vivo ejemplo del título latino,
insigne onor del nobil sangue Ursino,
tan digna en todo de inmortal corona,

[54] La edición que manejamos pertenece a la BNE y lleva por signatura R/7831. Aparato crítico: 3. insigne : insine *A*. 7. domandara : do mandara *A*. 9. e : è *A*. 11. lodan : lo dan *A* | gli gesti e le armi : gligesti elearmj *A*.

ogni espirto gentile, ogni persona,
reconociendo ser tan peregrino
ingegno al ciel do' mandará divino
antes que el don del monte de Elicona.

Corone, scetri, statue, bronzi e marmi
honrarán al mundo, octava maravilla,
lodan degli avi tuoi gli gesti e le armi.

Honra el estilo del que a ti se humilla,
nuova vitoria degna de alti carmi,
al antiguo almirante de Castilla.

Soneto II[55]
A doña Cristobalina de Córdoba, poeta de Antequera

Vos del nombre del que es Christo Atlante,
co' la cetra gentil, col chiaro ingegno,
sete ilustre splendor del nostro regno,
por quien envidia de él tiene Levante.

Tulio escriba, Ángel pinte, Homero cante
il tesor de ogni honore e laude degno,
che alto inmortale sprezza, e ha quasi a sdegno,
débil voz, bajo son, ronco discante.

Di peregrine done, unico esempio,
a vos, décima Musa y cuarta Gracia,
nuova Sibila a le moderne charte,

olvidando al de Tebas y al de Tracia,
donan gli sacri ingegni eterno tempio,
como a milagro de natura y arte.

[55] Aparato crítico: 2. co' la : Cola *A* | col chiaro : colchiaro *A*. 6. il tesor : iltesor *A*. 7. ha quasi as degno : a quasi asdegno *A*.

Soneto III[56]
A Torquato Taso a Mantua desde Roma

Là dove il grande in lira, in cetra, in tromba
sentir fé l'alto spirto suo divino,
u' col triforme suon maggior latino
fra 'l Pado e 'l Mincio anchora Eco rimbomba,

te, Fenice gentil, non che colomba,
novo Orfeo, novo Anfione, novo Lino,
che in propria patria il pletro peregrino
Partenope ti dié ne la sua tomba,

te, volendo il ciel far che si rinovi,
hor stil soave, hor chiaro, hor iracondo,
non ritrovando il primo in terra altrove,

dona hoggi a Mantoa in Titiro secondo,
dove per te rinasca al mondo, e dove
il trino canto in dui gli invidi un mondo.

[56] Aparato crítico: 1. là : la *A*. 2. fé : fe *A* |l'alto : lalto *A*. 3. u' col triforme : Vcoltri forme *A*. 4. fra 'l Pado e' l : Fral' Padò eil' *A* |anchora Eco rimbomba : anchoraEcorimbomba *A*. 8. Ti dié : tidie *A*. 11. in terra : interra *A* 13. per te : perte *A*. 14. in dui : indui *A*. El soneto aparece también en los preliminares de *Las Navas de Tolosa*, pero con ciertas diferencias entre ambos, y que, en palabras de Caravaggi, estriba en un acentuado latinismo en *Las Navas* y un deterioro progresivo del italiano –por adaptación al fonetismo español– en *Valle de lágrimas*, sin dejar a un lado los errores de los copistas ante un soneto percibido como *oscuro*, Caravaggi [1974: 240]. Reproducimos la edición recogida en *Las Navas de Tolosa*, f. 5r: «La dove il grande in Lyra, in Cetra, in Tromba, / sentirse l'alto spirto suo divino / V' col triforme suon maggior Latino / fral' Pado, el' Mincio anchora Eco rimbomba // Te Fenice gentil, nonche colomba, / novo Orfeo, novo Anfione, novo Lino, / che in propia patria, il pletro peregrino / Partenope tidie ne la sua tomba, // Te, volendo il ciel far chesi rinove / hor stil soave, hor chiaro, hor iracondo, / non ritrovando il primo in terra altrove, // Dona hoggi á Mantua in Titiro secondo, / dove parte rinasca almondo, e dove / il trino canto in dui gli invidij un mondo».

Soneto IV[57]
Respuesta del Tasso

Quei che con sommo studio il mondo ammira
trahean gli alberi Orfeo, le pietre Anfione,
e i pesci fuor de le salse onde Arione
co la cetra, col canto e co la lira;

saggio Mesa, così gli animi tira
l'alto vostro poema, e due corone
de valor l'una, ha l'altra di raggione,
onde il suo nome a gloria eterna aspira.

Da l'armonia qual indi altrui rendete
nascon più degni effetti, alti e divini,
più grato suon, voci più dolci e liete.

Quelli selve, animai, sasi e delfini
giungeano insieme, e voi con quei giungete
belli spirti ed ingegni pelegrini.

[57] Aparato crítico: 2. pietre : pretre *A* | Anfione : Anfrone *A*. 3. e i : ei *A*. 4. co la : cola *A*. 5. così : cosi *A*. 7. l'una : Luna *A* |ha l'altra di raggione : halatra diraggione *A*. 9. Da l' : Dal *A*. 10. più : piu *A*. 11. più grato : piugrato *A* |piu dolci : piudolci *A*. 12. sasi e delfini : sasi edelfini *A*. 13. e voi con quei : evor conquei *A*. 14. ed : & *A*. Recogemos la edición del soneto que aparece en los preliminares de *Las Navas de Tolosa*, f. 6r: Quei che con somno studio il mondo ammira / trahean gl' alberi Orfeo, le pietre Amphione / ei pesci fuor dale sals' onde Arione / co la cetra, col canto, e con la lira //Saggio Mesa cosi gli houmini tira / l'alto vostro Poema, e due corone / D' valor l'una, ha l'altra di raggione / ond'il suo nome a gloria eterna aspira // Dal' harmonia qual, indi altrui rendere / nascon piu degni effeti, alti e divini / piu grato suon, voci piu dolci è liete // Quelli selve, animai, sassi e Delfini, / giungeano in sieme, evoi con quel giungere / belli spirti & ingegni pellegrini».

Soneto V[58]
A Geronimo Gagliardi napolitano

Bel foco, fiama molle, e dolce lume,
che dal Tiro novo e novo Homero,
l'alma possiedi col tirano impero
de quel cieco fanciulo e crudo nume,

perché gli fai versar de ogni ochio un fiume
con quel amante esendo acerbo e fero,
che fa inmortale il nostro almo emisfero,
col splendor del suo ingegno e raro acume.

Se sei crudel così amorosa fiama
ti spegnerà il Sebeto e il sacro Tebro,
vendicando dil suo scritor l'oltraggio,

prenderà sua difesa anchor la fama,
uguale a la di quel che pianse 'l Ebro,
tu di Amor fiamma, lui di Febo [e] raggio.

[58] Aparato crítico: 1. fiama : frama *A* | molle : mole *A*. 4. e crudo : ecuido *A*. 5. de ogni : deogni *A* | un fiume : unfiume *A*. 7. che fa : chefa *A*. 8. col splendor: colsplendor *A*. 9. fiama : frama *A*. 10. ti spegeran : tispegnera *A*, [todo parece indicar que es plural, porque el sujeto son los ríos. 12. ancor : anchor *A*. 13. di quel : diquel *A* | pianse : pranse *A*. 14. fiamma : framma *A* | Febo raggio: Febo e raggio *A*.

Soneto VI[59]
Respuesta del Gagliardi

Vivo esempio di gloria, honor di quelli
che di Castalia, e de Aganippe a le onde
cercan la sete trarsi, e da la fronde
che Febo amò in Tesaglia ornarsi i velli,

beato sete omai poscia che i belli
fruti acogliete ove virtù se asconde
e con eroiche rimme alte e profonde
trahete a voi spirti vivaci e snelli.

Sgombri dagli occhi suoi tal patria altera
de ignoranza le nebbie fe' la luce
del vostro ingegno alto racoglie intiera,

che questa al ver camin che al ciel conduce
fida scorta glissia, perché non pera
ma giunga là dove [e] l'eterno duce.

[59]Aparato crítico: 2. che di : chedi *A* |Castalia : Castaglia *A* | a le onde : aleonde *A*. 3. sete : sette *A*. 5. sete : sette *A* | i belli : ibelli *A*. 10. nebbie : nebbre *A* | fe' : fe *A*. 11. intiera : in tiera *A*. 12. al ver : alver *A*. 14. Ma giunga : magiunga *A*. Recogemos la edición del soneto que aparece en los preliminares de *Las Navas de Tolosa*, f. 6v: «Vivo essempio di gloria, honor di quelli / che di Castaglia e d' Aganipe al onde / cercan la sete trarsi, e da la fronde / che Febo amo in Tessaglia ornasi ivelli // Beato sete homai poscia che i belli / fruti cogliete ove virtu s'asconde / e con heroiche rime alte, e profonde / Trahete avoi spirti vivaci e snelli // Sgombri dagli occhi suoi tal patria altera / D'ignoranza lenebbie se lluce / del vostro ingegno alto racoglie intera, / che questa alver camin che al ciel conduce / Fida scorta glisia, per che non pera / magiunga la dove è l'eterno duce».

Tercetos[60]

Al cardenal Ascanio Colona, Virrey de Aragón

Del secol nostro onor, principe sacro
en el toscano y español idioma,
queste mie rime a voy dono e consacro,

si con púrpura y mitra os vido Roma
di Pietro nel sublime unico tempio
que el imperio mortal sujeta y doma.

A voi de ogni omo e de ogni laude esempio,
verá con el diadema y con las llaves
esaltar sempre il giusto e punir l'empio,

mientras os llama el cargo entre otros graves
di levar al sepulcro il giogo indegno
cubriendo tierra y mar de gente y naves,

poi chè sete splendor del nostro regno
dad favor a las letras, oíd el canto,
opra degna del vostro ecelso ingegno.

León décimo tuvo el sacro manto
esendo al tempo suo moderno Augusto,
y a su siglo llamaron siglo santo.

Fu impregio quel gentil secol vetusto
por tanto estudio vario, por tanto arte,
donando ai belli spirti il premio giusto,

y aunque reinó el valor y armas de Marte
così onorate fur le sacre muse
que entraron con las armas a igual parte.

[60] Aparato crítico: 2. toscano : torcano *A*. 3. mie rime : mierime *A*. 7. de ogni : deogni *A* | de ogni : deogni *A*. 9. e punir : epunir *A*. 11. giogo : grogo *A*. 13. poi chè : poi che *A*. 31.per chè : per che *A* |a tutte : atute *A*. 33. noucerà : nuo cera *A* |nemico : ne mico *A*. 35. vi esaltaran : vi e sa taran *A*. 45. fra 'l : Fral' *A* | e 'l: el' *A*. 47. in quella : inque la *A*. 49. hebbe : heble *A*. 51. a l'età : al eta *A*. 52. heroes : herores *A*. 53. l'antiche : lantiahe *A*. 55. sia degno : Si adegno *A* | a l' hor : al hor *A* | del : dal *A* | vostro : rostro *A*. 57. co le : cole *A*.
65. seguitando : segui tando *A*. 67. acume : a cume *A*. 73. e sempre : esempre *A*. 75. i belli : ibelli *A*. 79. e tetro : etetro *A*. 81. di : de *A*. 84. ne le : nele *A* | ne le : nele *A*.

Deh, signor mio, per voi non siano escluse
pues las que el rudo vulgo llama venas
dal ciel pur sono ecelse gratie infuse.

Eterna fama consiguió Mecenas
di quel sempre onorato tempo antico,
célebre Roma fue, célebre Atenas,

per chè a tute fu tanto Apolo amico
que triunfarán del tiempo y de la muerte
e non gli nuocerà l'oblio nemico.

Vos, pues, haciendo de la mesma suerte,
vi esaltaran gli ingegni pelegrini
como el de Mantua al pio troyano fuerte.

Da' volgari, da' greci, da' latini,
será inmortal vuestra coluna rara,
dal mondo fin agli ultimi confini,

dará sujeto de alta fama clara,
così al volgar come al latino inquiostro,
sucediendo al capelo la tiara,

rendetivi propicio al canto nostro
tenga lugar el claro español verso,
fra 'l capelo e la mitra, e l'oro e l'ostro.

El monarca mayor del universo
pianse de invidia in quella grega tomba,
doliéndose del tiempo y hado adverso,

per chè non hebbe la canora tromba
del grande que cantó la ira de Aquiles
che a l'età nostra ancor chiara rimbomba,

y otros héroes de espíritus gentiles
come mostrano ben l'antiche carte,
fueron sabios con ser tan varoniles.

Sia degno al'hor del favor vostro in parte
para que se eternice vuestro nombre
co le vostre virtù per tuto sparte,

porque la flaca débil voz de un hombre
canto diventarà di novo cigno
digno de alto blasón, de alto renombre.

Cesare agli scritori fu benigno
y su valiente espada y docta pluma
mai nuoce il volgo perfido maligno,

que, cuanto el Momo aniquilar presuma,
seguitando il suo bruto empio costume,
no habrá fuerza o poder que lo consuma,

che dal vostro inteleto il raro acume,
crédito le dará con tanto abono
come quel che dal mondo sete lume,

pues Dios os levantó en tal alto trono,
favorite gli ecelsi omni degni
que os eternizan con sublime tono.

Per voi semper mai viva e sempre regni
el elegante verso, el claro estilo,
de i belli spirti e peregrini ingegni,

porque suene del Tajo hasta el Nilo,
dolce canto, stil chiaro e gentil pletro,
sin que le ofenda de la Parca el filo.

Non resti nel oblio profondo e tetro
el nombre siempre de memoria digno,
degno de ogni alto ingegno, ogni alto metro.

Todo ingenio español o peregrino
vantarà l'onor vostro in vario carme,
pues es el mundo en vuestro tiempo digno
di laude ne le letere e ne le arme.

Soneto VII[61]
A los compañeros de san Mauricio, en Valladolid

Popol fedele a celebrare acinto
col suon dolce, stil chiaro, e l'alto ingegno,
duo citadini del celeste regno,
che hanno lasciato un rio tirano vinto.

Se per gran fede e grande amor fu estinto
l'uno e l'altro di eterno premio degno,
del tuo amore e tua fede e doppio pegno
oh nepote real di Carlo Quinto.

Duo guerrieri, duo santi, anzi duo Poli,
de quela alma tebea forte legione,
Valle vengono a te da là da l'Alpe,

compagni di Mauricio a cho che soli,
co l'immortale suo glorioso agone,
Valle ti esalten più che Olimpo e Calpe.

[61] Aparato crítico: 1. Popol : Popel *A*. 2. stil chiaro : stilchraro *A*.|e l' : el' *A*. 3. cittadini del deleste regno : citadinidelcelesteregno *A*. 4. hanno : ano *A*. 5. Se per : seper *A*. 6. e l' : el' *A* | di eterno premio degno : dieternopremiodegno *A*. 7. del tuo : deltuo *A*. 8. oh nepote : onepote *A*. 12. Mauricio : Alauricio *A*. 13. co l' : col' *A*. 14. ti esalten più che : tiesalten piuche *A* | Olimpo e Calpe : OlimpoeCalpe *A*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Accademici della Crusca, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, eds. 1612, 1623, 1691, 1729-1738, 1863-1923, <UTL: http://www.lessicografia.it/ricerca.jsp [Consulta: 19-02-2016].

Argelli, Annalisa (2014): «Modalidades de la heteroglosia hispanoitaliana en la lírica de inspiración petrarquista: Francisco de Figueroa, poeta de las dos culturas», *RILCE. Revista de filología hispánica*, 30: 2, pp. 335-358.

Banfi, Emanuele (2014): *Lingue d'Italia fuori d'Italia: Europa, Mediterraneo e Levante dal Medioevo all'età moderna*, Bologna, Il Mulino.

Battaglia, Salvatore (1961-2002), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 21 vols.

Canonica, Elvezio (1996): *Estudios de poesía translingüe. Versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro*, Zaragoza, Libros Pórtico.

— (2001): «Poesia 'translingue' italo-spagnola fra Cinque e Seicento. Alcune prospettive di ricerca», en Antonella Cancellier y Renata Londero (eds.), *Atti del XIX Convegno AISPI (Associazione Ispanisti Italiani)*, Roma 16-18 settembre 1999, vol. 2 (*Italiano e spagnolo a contatto*), Padova, Unipress, pp. 85-96.

— (2002): «Venere transligue: scrittura amorosa in spagnolo di autori italiani, tra Cinque e Seicento», en Domenico Antonio Cusato y Loretta Frattale (eds.), *Atti del XX Convegno AISPI (Associazione Ispanisti Italiani)*, Firenze 14-16 marzo 2001, vol. 1 (*La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche*), Messina, Lippolis, pp. 59-70.

— (2015): «Panorama et enjeux du plurilinguisme littéraire dans le domaine iberique, des origines au Siècle d'Or», *Littératures classiques*, 87, pp. 63-81.

Carvallo, Luis Alfonso de (1602): *Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte Poética y versificatoria pertenece. Los métodos y estilos que en sus obras debe seguir el poeta. El decoro y adorno de figuras que deben tener y todo lo más a la poesía tocante, significado por el cisne, insignia preclara de los poetas*, Medina del Campo, Juan Godínez de Millis.

Caravaggi, Giovanni (1974): *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Pisa, Università di Pisa.

— (1998): «Cristóbal de Mesa», en Maria Grazia Profeti (ed.), *L'età d'oro della Letteratura spagnola. Il Cinquecento*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, pp. 369-370.

— (2013): «Para un repertorio de las *Rimas* de Cristóbal de Mesa», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 31, pp. 73-108.

— (2007): «Cristóbal de Mesa», *Voz y Letra: Revista de Literatura*, vol. 18, Nº. 1, pp. 67-77, 68.

Cetina, Gutierre de (2014): *Rimas*, Jesús Ponce Cárdenas (ed.), Madrid, Cátedra.

Croche de Acuña, Francisco (1996): *Los «Mesa» en la Zafra del siglo XVI*, Zafra, Caja Rural de Extremadura.

Espinosa, Pedro, de (1605): *Primera parte de las flores de poetas de España, dividida en dos libros, ordenada por Pedro de Espinosa, natural de Antequera*, Valladolid, Luis Sánchez.

Garcilaso de la Vega (2001): *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Crítica, Barcelona.

Giovanardi, Claudio (1998): *La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni.

Kretzulesco-Quaranta, Emanuela (2005): *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento*, Madrid, Ediciones Siruela.

Marazzini, Claudio (1999): *Da Dante alla lingua selvaggia. Sette secoli di dibattito sull'italiano*, Roma, Carocci.

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

Mazzacurati, Giancarlo (1964): *Pietro Bembo e la questione del "volgare"*, Napoli, Liguori.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1944): *Antología poética de poetas líricos castellanos. Parte I: La poesía en la Edad Media. I*, Enrique Sánchez Reyes (ed.), Madrid, CSIC.

— (1952): *Biblioteca de traductores españoles. Parte I (Abenatar-Cortés)*, Enrique Sánchez Reyes (ed.), Madrid, CSIC.

Mengaldo, Pier Vincenzo (1963): *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Leo S. Olschki.

Mesa, Cristóbal de (1607): *Valle de lágrimas y Diversas rimas*, Madrid, Juan de la Cuesta.

Migliorini, Bruno (1978): *Storia della lingua italiana,* Firenze, Sansoni.

Petrarca Francesco (2011): *Cancionero I y II*, Jacobo Cortines (ed. bilingüe), Madrid, Cátedra.

Profeti, Maria Grazia (2009): «Composizioni italo-spagnole per Leonora di Toledo», en Maria Grazia Profeti (ed.), *Commedie, Riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea editrice, pp. 277-292.

Serianni, Luca (2001): *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci.

Ventura, Edoardo (2009): «La poesia in lingua italiana di Francisco de Quevedo», *Cuadernos de filología italiana*, 16, pp. 169-186.

— (2009): «La poesia italiana di Francisco de Aldana», en Furio Brugnolo (ed.), *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento ad oggi.* Atti del convegno internazionale di studi, Padova, 20-21 marzo 2009, Padova, Unipress, pp. 141-162.

Vitale, Maurizio (1978): *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo.

Wattenberg, Eloisa (2012): «El Estandarte de san Mauricio del museo de Valladolid», *Hidalgos, La revista de la Real Asociación de Hidalgos de España*, 532, Madrid.

NUEVAS CONSIDERACIONES SOBRE LOS PAPELES DE ACTOR DE *LA CONQUISTA DE JERUSALÉN POR GODOFRE DE BULLÓN*

FAUSTA ANTONUCCI
Università Roma Tre

I. LOS PAPELES DE ACTOR DE *LA CONQUISTA DE JERUSALÉN* Y SU RELACIÓN CON EL TEXTO DE LA COMEDIA Y CON LA *GERUSALEMME LIBERATA*

De las piezas teatrales compuestas por Miguel de Cervantes en el periodo que va desde su vuelta a España después del cautiverio, en 1580, hasta –como muy tarde– 1587, nos han llegado solo tres: *El trato de Argel, La Numancia, La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, esta última atribuida a Cervantes en 1992 por Stefano Arata con argumentos ampliamente aceptados por la crítica y aun reforzados en trabajos más recientes.[1] A pesar de la escasez de este corpus con

[1] Stefano Arata, «La *Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54 (1992), pp. 9-112, ahora en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. F. Antonucci, L. Arata, M. del V. Ojeda, Pisa, ETS, 2002, pp. 31-126; y «Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada», en Jean Canavaggio (ed.), *La Comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 51-75. Más argumentos en apoyo a la autoría cervantina en los estudios siguientes (en orden cronológico): Héctor Brioso, «Introducción», en Miguel de Cervantes (atribuida), *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 11-114; Aaron M. Kahn, «Towards a theory of attribution: Is *La conquista de Jerusalén* by Miguel de Cervantes?», *Journal of European Studies*, 40: 2 (2010), pp. 99-128; Alfredo Baras Escolá, «Los textos de Cervantes. Teatro», *Anales cervantinos*, 42 (2010), pp. 73-88; Alfredo Rodríguez López Vázquez, «La *Jerusalén* de Cervantes: nuevas pruebas de su autoría», *Artifara*, 11 (2011) http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/10 (23-5-2016); Juan Cerezo Soler, «*La conquista de Jerusalén* y la literatura de Cervantes. Nuevas semejanzas que respaldan su autoría», en Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez, Ana Zúñiga Lacruz (eds.), *«Festina lente». Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 79-93; y «*La conquista de Jerusalén* en su contexto: sobre el

respecto a los títulos que Cervantes menciona como pertenecientes a la primera fase de su producción dramática, de cada uno de los tres textos citados se han conservado testimonios diferentes, que dan cuenta de una transmisión textual larga y accidentada.

El caso relativamente más sencillo es el de *La Numancia*, cuyos dos manuscritos, el de la Hispanic Society de Nueva York y el de la Biblioteca Nacional de España, demuestran en sus errores y omisiones ser descendientes lejanos, probablemente relacionados entre sí, del original del dramaturgo. El caso de *El trato de Argel* es más complejo: de esta comedia también se conservan dos manuscritos, uno en la Hispanic Society, en el mismo cartapacio que contiene *La Numancia*, y otro en la Biblioteca Nacional de España; pero la diferencia entre ambos es más acusada, ya que el manuscrito neoyorquino no solo omite muchos pasajes, sino que desplaza escenas enteras con respecto al madrileño, además de reescribir algunos fragmentos. En la misma Biblioteca Nacional se conservan unos papeles de actor para los personajes de la Ocasión, de la Necesidad y del Mercader 1º,[2] cuyo texto coincide casi a la letra con el del manuscrito madrileño de *El trato de Argel*, que – al revés de lo que sucede con *La Numancia* – muestra un estado textual mejor que el del manuscrito de la Hispanic Society y como tal ha sido tomado como texto base por los editores más recientes.[3]

---

personaje colectivo y una vuelta más a la atribución cervantina», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 32 (2014), pp. 33-49; Fausta Antonucci, «La estructura dramática de *La conquista de Jerusalén* por Godofre de Bullón: un análisis comparado con *La Numancia*», en Guillermo Carrascón y Daniela Capra (eds.), *«Deste artife». Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV Centenario de las Novelas Ejemplares*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 97-108; Ead., «La estructura dramática del teatro cervantino de la 'primera época': una propuesta de análisis», *Cuadernos AISPI*, 5 (2015), pp. 131-146 http://www.aispi.it/magazine/issues/5-slash-2015-un-paseo-entre-los-centenarios-cervantinos/articles/la-estructura-dramatica-del-teatro-cervantino-de-la-primera-epoca-una-propuesta-de-analisis.pdf (23-5-2016).

[2] La noticia de estos papeles la dio Stefano Arata en una nota de «La *Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», art. cit., y luego más extensamente en «Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 53-66 (ahora en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, cit., pp. 127-139).

[3] Para un repaso de estas cuestiones y más bibliografía, véase Marco Presotto, «Historia del texto», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2015, 2 vols., II, pp. 195-217.

El caso de *La conquista de Jerusalén* es diferente, pues la comedia nos ha sido transmitida por un solo manuscrito, conservado en la Biblioteca de Palacio de Madrid, que –como descubrió Stefano Arata– formaba parte de la misma colección de textos teatrales que el manuscrito madrileño de *La Numancia*. Tal colección fue copiada hacia finales del siglo XVI para la biblioteca de Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar.[4] Pues bien, tal como ocurre con el manuscrito de *La Numancia*, el de *La conquista de Jerusalén*, aunque copiado en letra pulcra y esmerada, nos transmite un texto extremadamente defectuoso, plagado de errores, tan absurdos algunos de ellos que forzosamente debe concluirse que el texto del que el anónimo amanuense copiaba era ya a su vez el resultado de numerosos procesos de copia y, por tanto, muy lejano del arquetipo.[5] En la misma carpeta de la Biblioteca Nacional que conserva los papeles de actor ya mencionados, se conservan otros papeles que proceden de *La conquista de Jerusalén*, que corresponden a partes del papel de Godofre (I y III jornada), el de Erminia (II, III y IV jornada) y los de Solinda y de Teodoro (I jornada). Estos papeles nos proporcionan datos documentales importantísimos: permiten afirmar que la comedia se representó en 1586, gracias a una nota manuscrita que se encuentra al final del papel de Erminia, y confirman la originaria partición en cuatro jornadas, ya supuesta por Arata, ya que al final del papel de Godofre se anota «4ª jor[na]da». Constituyen, además, un ulterior indicio a favor de la autoría cervantina, pues, al haberse conservado junto a los papeles de *El trato de Argel*, puede suponerse que formaran parte del repertorio de la misma compañía, a la que Cervantes habría

[4] Stefano Arata, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del Siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2 (1996), pp. 7-23 (ahora en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, cit., pp. 141-157).

[5] Algunos ejemplos: *Argente* por *Arsete* (*dramatis personae*), *eredera* por *pechera* (v. 27), *acansi* por *açaña* (v. 489), *y cristalina grana* por *el cristal y grana* (v. 682), *abitros* por *astros* (v. 789), *poco a vro* por *poca ayuda* (v. 1126), *olvido* por *el ledo* (v. 1525), *de cualquier punto que miraren* por *desde aquel punto que miraron* (v. 1827), *turcal liberal* por *tu mano liberal* (v. 1830), *el senado* por *Senapo* (v. 2055), *Ateges* por *peg[u]es* (v. 2219), *al divino asalto* por *a darme asalto* (v. 2439), *agrita abitan* por *agora embisten* (v. 2489), *ya unos muy justos* por *como es muy justo* (v. 2628). Para más detalles véase el aparato crítico de la edición de la comedia por Fausta Antonucci (en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, cit., II, pp. 276-283).

vendido ambas comedias.[6] Pero, mientras en el caso de *El trato de Argel*, el texto de los papeles –salvo algunas pequeñas modificaciones en el papel del Mercader 1º– es prácticamente igual al del manuscrito conservado en la BNE, los papeles de actor de *La conquista de Jerusalén* nos transmiten, desgraciadamente solo de forma parcial, un texto diferente del que se lee en el manuscrito de Palacio, tanto en el tejido poético de las réplicas, como, en parte al menos, en la organización de la intriga.

Stefano Arata fue el primero en dar noticia de estos papeles y de su relación con la comedia conservada en la Biblioteca de Palacio y a él le debemos un primer reconocimiento de estas diferencias. Arata señala que, en general, el estilo de la comedia transmitida por el manuscrito de Palacio, que él llama *Jerusalén P*, parece más cuidado y elegante, y que «en los pocos casos en que ha sido posible realizar un cotejo –debido al carácter fragmentario de los papeles de actor– es posible apreciar que mientras *Jerusalén P* se ciñe a la *Gerusalemme liberata* de forma casi literal, *Jerusalén N* [es decir, la versión de la comedia de la que se sacaron los papeles] presenta lecciones más alejadas del texto italiano».[7] Al contrario, en lo que se refiere a la construcción de la intriga, hay elementos en los papeles que permiten suponer una mayor cercanía de *Jerusalén N* al poema tassiano: las réplicas finales de Solinda y Teodoro parecen dirigirse a un desconocido que pide al rey su liberación, y que sería, como en la *Gerusalemme liberata*, la guerrera mora Clorinda. Este episodio falta en *Jerusalén P*, sustituyéndose en la II jornada por «una réplica retrospectiva de la misma Clorinda, que cuenta por qué había liberado a los dos jóvenes».[8] Debora Vaccari, en su edición reciente de los papeles de actor de *La conquista de Jerusalén,*[9] aun asumiendo el punto de vista del llorado maestro, matiza sus afirmaciones observando «que tanto *Jerusalén P* como *Jerusalén N* imitan

[6] «En lo que se refiere al problema de la paternidad de *La Conquista de Jerusalén*, resulta curioso que el rastro dejado por esta pieza nos lleve directamente a un fragmento de *El Trato de Argel* de Cervantes. Cabe preguntarse si nos encontramos con los papeles de actor de una compañía a quien Cervantes había vendido sus primeras comedias (*El Trato* y *La Jerusalén*) o si, por el contrario, la contigüidad de los dos fragmentos se debe a un simple azar» (S. Arata, «Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», cit., p. 136).

[7] *Ibid*., p. 131.

[8] *Ibid*., p. 134.

[9] Debora Vaccari, «Cervantes entre actores. Los papeles de actor de la Biblioteca Nacional», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, cit., II, pp. 713-765.

muy de cerca los versos de Tasso», y «que a veces el parentesco detectable entre algunos versos de *Jerusalén N* y los de la *Gerusalemme liberata* no consta en *Jerusalén P*».[10] Esto lo deduce Vaccari de la contestación de Godofre al embajador de Egipto que le propone la paz, secuencia extraída de la III jornada, vv. 65-104 en su edición de los papeles.

En realidad, pueden rastrearse más parecidos entre el poema de Tasso y el texto de los papeles, algunos de ellos bastante significativos, en mi opinión. En la jornada III, ambas versiones de la comedia presentan a Erminia, que se acerca al campo cristiano para hablar con Tancredo, disfrazada con las armas de Clorinda y acompañada por su ayo Alzardo. Mientras espera en un lugar apartado la llegada de Tancredo, que ha sido avisado por Alzardo, Erminia pronuncia un monólogo en redondillas, que, en *Jerusalén N*, va precedido de un soneto de factura no despreciable, que copio a continuación:[11]

> Fácil atrevimiento en el cuidado,
> que a la cumbre más alta me subiste;
> contrario hado, y tú, memoria triste,
> triste en lo porvenir y en lo pasado;
> amor, que en mis efetos te has mostrado
> más riguroso que con nadie fuiste;
> ligeros pies, en causa en quien consiste
> mi muerte, pues me habéis de ella librado:
> al conocido bien volví la cara.
> Atrevimiento, amor, hado, memoria
> cuyo rigor en mis entrañas siento,
> cuatro me perseguís, uno bastara.
> Dejadme un rato recorrer mi historia,
> amor, hado, memoria, atrevimiento.

Notamos el esquema diseminación-recolección que vertebra cuartetos y tercetos, y la enumeración final, quiástica tanto con respecto a la diseminación inicial como a la enumeración del v. 132. Se trata de recursos no banales, que, junto con una fluidez en el ritmo y la medida métrica del endecasílabo que no siempre se aprecia en el texto de *P*, muestran a mi ver un dominio de la lengua poética improbable

[10] *Ibid.*, pp. 716 y 717 respectivamente.
[11] Vv. 123-136 de la edición realizada por Vaccari, *loc. cit.*; mi lectura presenta algunas diferencias en la puntuación y, en un lugar, en la lectura del manuscrito.

en un autor de comedias. Pero aún más llamativa es la capacidad de este soneto de resumir algunos rasgos psicológicos de Erminia que son eco preciso, aunque no literal, de pasajes de la *Gerusalemme liberata* como el que cito a continuación (VI, 60):

> Ama ed arde la misera, e sí poco
> in tale stato che sperar le avanza
> che nudrisce nel sen l'occulto foco
> di memoria via piú che di speranza;
> e quanto è chiuso in piú secreto loco,
> tanto ha l'incendio suo maggior possanza.

La oposición que se establece en estos versos entre la esperanza de ser amada, que Erminia no tiene, y la memoria de los momentos del cautiverio, cuando vivía junto a su amado Tancredo, me parece que se interpreta de forma poéticamente muy feliz en los vv. 125-126 del soneto, en esa «memoria triste, / triste en lo porvenir y en lo pasado»: donde la anadiplosis subraya una contradicción solo aparente entre memoria y porvenir, aludiendo a la falta de esperanza de Erminia al mismo tiempo que a su rememoración obsesiva del pasado.

Más ecos de la *Gerusalemme liberata* pueden rastrearse en el papel de Solinda, en los pasajes que copio a continuación:

S'ode l'annunzio intanto, e che s'appresta *miserabile strage al popol loro.* A lei, che generosa è quanto onesta, viene in pensier *come salvar costoro.* Move fortezza il gran pensier, l'arresta poi *la vergogna* e 'l verginal decoro; vince fortezza, anzi s'accorda e face *sé vergognosa e la vergogna audace.* (II, 17)	Gente de Dios escogida, *¿cómo puedo consentir* ver *tantas vidas morir* por el temor de una vida? *Temor cobarde* y crüel, no os pongáis delante vos, que *aquí murió por mí Dios* *y aquí he de morir por él.* (vv. 1-9)
- Vengo, signor, - gli disse - e 'ntanto *l'ira* prego sospenda e 'l tuo popolo *affrene*: vengo a scoprirti, e *vengo a darti preso* *quel reo che cerchi*, onde sei tanto offeso. – (II, 19) Ed ella: - Il reo si trova al tuo cospetto: opra è il furto, signor, di questa mano;	Recoge, traidor, y *enfrena* *el rigor* que te movió, y por lo que debo yo no lleven tantos la pena.

io l'imagine tolsi, io son colei che tu ricerchi, e me punir tu déi. – (II, 21) - Non volsi far de la mia gloria altrui né pur minima parte; - ella gli dice - *sol di me stessa io consapevol fui,* *sol consigliera, e sola essecutrice*. - - Dunque in te sola - ripigliò colui - caderà l'ira mia vendicatrice. - Diss'ella: - È giusto: esser a me conviene, *se fui sola a l'onor, sola a le pene*. – (II, 23)	*Yo soy sola quien hurté* *la imagen* en quien confío, no mirando al riesgo mío por lo que debía a mi fe. *Sola soy culpada en ello* *y sola vengo a pagallo*. (vv. 23-32)

Los vv. 1-9, que no tienen paralelo en *Jerusalén P*, son un ejemplo interesante de cómo el discurso del narrador propio de la correspondiente octava tassiana se traslada al discurso directo del personaje; nótese que este se cierra con un paralelismo que repite en parte, aunque con otros términos, el que cierra la estrofa italiana. En los versos siguientes, palabras aisladas como *enfrena* por *affrene*, y sobre todo los vv. 31-32, parecen derivar directamente del poema tassiano, tanto más en cuanto que faltan del todo en el texto de *P*.

A la luz de estos datos y de las atinadas observaciones de Vaccari, creo que habría que volver a formular, retocándola, la hipótesis que propuso en su momento Stefano Arata. Según Arata, la versión inicial de la comedia correspondería sustancialmente a *Jerusalén P,* obviamente sin todos los errores y corrupciones de esta debidos a su paso por los escenarios; como *Jerusalén N*, esta primera *Jerusalén P* se articulaba en cuatro jornadas, pero en algún momento –cuando ya las comedias cuatripartitas habían pasado de moda– un anónimo autor de comedias cosió las dos últimas jornadas creando una tercera jornada hipertrófica. El texto de *Jerusalén N* sería el resultado de la refundición de esta *Jerusalén P* originaria. Hasta aquí, la hipótesis es convincente, como veremos pronto más en detalle. Menos convincente en cambio, si atendemos a los datos discutidos arriba, me parece su corolario: la refundición sería obra de un autor de comedias que no habría podido servirse para dicha reescritura de la *Gerusalemme liberata*, por falta de competencias lingüísticas y culturales. Los parecidos entre el texto de *Jerusalén N* y la *Gerusalemme liberata* (señaladamente la escena en la que

Clorinda libera a Solinda y Teodoro) derivarían directamente de la primera versión de *Jerusalén P*, y si no los vemos en el texto que nos ha transmitido el manuscrito de Palacio es porque se eliminarían en los retoques que este sufrió a lo largo de los años; al mismo tiempo, *Jerusalén P* ha mantenido otros pasajes en los que la cercanía textual con la *Gerusalemme liberata* es mayor que la que manifiesta *Jerusalén N*.[12]

Pero, como hemos visto, el texto de los papeles muestra también una cercanía con el poema tassiano, que no se reduce al episodio mencionado de la liberación de Solinda y Teodoro, es decir, a la construcción de la intriga, sino que afecta asimismo la tesitura textual, las imágenes poéticas. Si de veras *Jerusalén N* fuese el resultado de la reescritura de un autor de comedias incapaz de acudir directamente a la *Gerusalemme liberata* (que, recordémoslo, hasta 1587, fecha de publicación de la primera traducción castellana de Juan Sedeño, solo podía leerse en italiano), habría que concluir que todos los parecidos textuales con el poema de Tasso que muestran los papeles derivan de pasajes de *Jerusalén P* que se cortaron o reelaboraron a lo largo de la vida teatral del texto. Pero esta hipótesis, si en teoría es posible en lo relativo al soneto citado de Erminia (aunque en la práctica bastante improbable, como veremos más adelante), es virtualmente imposible en lo relativo a los pasajes coincidentes en el contenido que enfrentan a las dos versiones. ¿Cómo puede ser que ambas tiradas de Godofre respondiendo al embajador del Soldán, tanto en *Jerusalén P* como en *Jerusalén N* (según demuestra Vaccari), presenten parecidos con la *Gerusalemme*, pero en diferentes lugares del texto y con un tejido verbal completamente cambiado? Y ¿por qué las réplicas de Solinda en *Jerusalén N* guardarían un mayor

[12] «Sabemos que el dramaturgo compuso esta obra teniendo sobre su escritorio el texto del poema, casi seguramente la versión original, de la que a veces traducía literalmente octavas enteras. De los dos testimonios de la obra que han llegado hasta nosotros, *Jerusalén P* es el texto que más se acerca a esa versión originaria. Tras la primera redacción, algún autor de comedias refundió la obra por razones que se nos escapan, pero siguiendo una praxis bastante común en la época. El resultado de esta refundición es *Jerusalén N*, que se representó en 1586. La primera redacción sufrió a continuación otros cambios de menor envergadura e independientes de *Jerusalén N*: se refundieron algunas escenas, se transformaron algunos personajes y, en un último intento de adaptar una vieja obra a la nueva moda de los textos en tres jornadas, se unieron los actos tercero y cuarto, dando como resultado el texto de *Jerusalén P*» (S. Arata, «Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», cit., p. 135).

parecido con el poema tassiano mientras que al contrario en *Jerusalén P* son las réplicas de Eustaquio que lo recuerdan más de cerca? Hay que admitir que sería bastante curiosa, por no decir improbable desde el punto de vista ecdótico, la coincidencia que supondría el mantenimiento de parecidos textuales con el poema italiano, todos derivados de la versión originaria, tanto en *Jerusalén P* como en *Jerusalén N*, pero en pasajes diferentes, y en dos textos que divergen por completo aun cuando la acción dramática coincide (véase para ello el cuadro sinóptico final).

II. ¿Se debe a Cervantes el texto del que se extrajeron los papeles de actor de *La conquista de Jerusalén*?

Todo se explicaría más fácilmente, en cambio, si supusiéramos que ambas versiones se deben a la pluma de Cervantes. El primer argumento en favor de esta hipótesis puede encontrarse, a mi ver, en el nombre de uno de los personajes: el hechicero y consejero del rey de Jerusalén, que en *Jerusalén N* se llama Ismeno, como en la *Gerusalemme liberata*, y en *Jerusalén P* Marsenio, como el hechicero de la *Numancia*. ¿Cómo habría podido un refundidor incapaz de leer la *Gerusalemme* en italiano acertar con el nombre exacto que le había dado Tasso al mismo personaje? Y al revés, suponiendo que Ismeno fuese el nombre originario, el que le puso Cervantes al personaje, y que el cambio de nombre en el manuscrito de Palacio se deba al trajín del texto por los escenarios, ¿no es extraño que el nuevo nombre fuese exactamente un nombre cervantino, y además, en un papel prácticamente igual al del homónimo personaje de la *Numancia*? Por otra parte, hay otros nombres de personajes de la *Jerusalén N* que podrían perfectamente ser nombres cervantinos. El primero de ellos es el de Teodoro, el correspondiente del Olindo tassiano (y del Eustaquio de la *Jerusalén P*), nombre que utilizará más tarde Cervantes en *Las dos doncellas*. El segundo es el extrañísimo Xarcelio (siempre se escribe con X en los papeles de actor) que en *Jerusalén P* da el aún más extraño Jaldelio (escrito siempre con J). ¿No podría ser Xarcelio un originario Marcelio – nombre que aparece ocasionalmente en el IV libro de *La Galatea*, publicada en 1585 – que luego en los múltiples procesos de copia que llevaron a *P* se transformó en Jaldelio (quizás

por recuerdo del nombre Delio), tal como Arsete se transformó en Argente, Eustaquio en Lustaquio y Senapo en Senado?[13]

La autoría cervantina de ambas versiones explicaría perfectamente los puntos de contacto con la *Gerusalemme liberata* que se observan en el texto tanto de *P* como de *N*, aunque en pasajes diferentes. Explicaría, además, otra coincidencia cervantina que se observa en el papel de Solinda. Cuando la joven está ya atada en la hoguera con Teodoro, este le descubre el amor que siente por ella, y le pide la mano en señal de casamiento. Se trata de una invención del dramaturgo, que no se encuentra en la *Gerusalemme liberata*, donde solo se dice que, tras la liberación de los dos mártires que se debe a la intervención de Clorinda, el amor mostrado por Olindo ha suscitado la correspondencia de Sofronia («'n generoso /petto al fine ha d'amore amor destato», II, 53). En *P*, es Eustaquio quien suplica a Solinda que lo reciba por esposo, «pues que el tiempo y la ocasión / hacen que no pida más» (vv. 626-627). Llama la atención el parecido entre esta situación y la que se determina en *Quijote*, II, 21, cuando el enamorado Basilio, aparentemente al borde de la muerte, implora a Quiteria que le dé la mano de esposa para suavizarle el trance, y don Quijote convence a Camacho de que este matrimonio *in articulo mortis* no le va a impedir casarse con Quiteria: «Aquí no ha de haber más de un sí, que no tenga otro efecto que el pronunciarle, pues el tálamo de estas bodas ha de ser la sepultura».[14] Ahora bien, en *N* el parecido con este pasaje del *Quijote* es aún más llamativo: Solinda acepta la propuesta de Teodoro, aduciendo «que en hora tan rigurosa / será el tálamo la muerte» (vv. 88-89).

Pasando al examen de la construcción dramática, ya hemos visto, de acuerdo con lo observado por Arata, que *Jerusalén N* parece haberse ceñido más de cerca al poema de Tasso en la conclusión del episodio de Solinda y Teodoro. Vaccari a su vez subraya el interés del segundo papel de Erminia, que puede adscribirse a la IV jornada de *N*, de cuyas réplicas se deduce que el duelo entre Clorinda y Tancredo ya ha tenido lugar, y que los cristianos acaban de conquistar la Ciudad

[13] Para todos estos errores, cfr. el Aparato crítico de la edición de *La conquista de Jerusalén* por Fausta Antonucci, cit., II, pp. 276-283.

[14] Véase lo dicho por Fausta Antonucci, «Reelaboración y reescritura de la *Gerusalemme Liberata* en *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón,* atribuida a Cervantes», en *Actas del X congreso AISO* (Venecia, 14-18 julio 2014), Venecia, Edizioni Ca' Foscari, en prensa.

Santa: «Erminia habla con un soldado, probablemente cristiano, que la ha capturado y que quiere matarla, aunque finalmente la deja viva. [...] En las últimas réplicas, la dama, que manifiesta su sorpresa por la ayuda divina que reciben los cristianos, los ve acercarse, esperando que entre ellos se encuentre su amado, al que parece dirigirse [...]».[15] Es cierto, como afirma Vaccari, que «todo esto no aparece [...] en la *Gerusalemme liberata*», pero también es cierto que en el poema de Tasso Erminia vuelve a asomar en el penúltimo canto, el XIX, debajo de las murallas de Jerusalén, donde encuentra a Tancredo moribundo después del duelo con Argante. La vuelta a la escena de Erminia en la IV jornada de *Jerusalén N* me parece pues que puede interpretarse como resultado del influjo del poema italiano, más allá de las diferencias observadas por Vaccari. Una última consideración: en *Jerusalén P* los personajes de Anselmo y Teodoro solo se presentan una vez, en la I jornada; esta pareja de cautivos cristianos de Jerusalén tiene una función parecida a la que tendrán más adelante los soldados cruzados Charles y Fabricio: comentar lo que está pasando, anticipar los sucesos futuros. En *Jerusalén N*, al contrario, Teodoro protagoniza también la escena siguiente, la de la autodenuncia de Solinda a la que trata en vano de salvar de la condena a muerte. El motivo de ello, el amor que siente por la joven, ya se manifiesta en la escena con Anselmo, a quien Teodoro confía sus sentimientos. Esta configuración nos trae a la memoria la de la segunda escena de la II jornada de la *Numancia*, en la que una pareja de amigos, Leoncio y Marandro, hablan de la guerra inminente y del amor de Marandro por Lira; escena que se conecta con otra de la III jornada, en la que Marandro decide ir al campo de los romanos a buscar pan para que Lira no muera de hambre. Intento este desesperado y sin éxito, tal como lo es el de Teodoro/Eustaquio por salvar a Solinda. La conexión entre los dos momentos que se da en *Jerusalén N* evoca, pues, la conexión análoga que se observa en la *Numancia*, y puede ser un argumento más en favor de la autoría cervantina de esta versión de la comedia.

Una propuesta como la que acabo de hacer choca con la afirmación de Arata relativa al texto de *Jerusalén N*, «cuyo estilo y hasta

[15] Debora Vaccari, «Cervantes entre actores. Los papeles de actor de la Biblioteca Nacional», cit., p. 721.

construcción sintáctica son bastante rudimentarios».[16] En realidad, una lectura atenta y sin prejuicios del texto de los papeles permite matizar mucho esta afirmación. En primer lugar, hay que recordar que las porciones de *Jerusalén N* que se han conservado son reducidísimas con respecto al texto transmitido por el manuscrito de Palacio. Por ello, lo banal o lo insatisfactorio de algunos pasajes acapara la atención mucho más de lo que sucedería de habérsenos conservado la comedia entera; pues tampoco *Jerusalén P* carece de pasajes defectuosos, cuyo efecto sin embargo se diluye más, debido a que el texto completo genera en todo caso una impresión de mayor coherencia. De hecho, lo fragmentario de los papeles de actor no permite juzgar sobre la calidad del texto con justicia: las réplicas entrecortadas, los versos partidos que, aislados de su correspondiente, carecen de sentido, se suman a los inevitables errores de copia y a la dificultad de puntuar e interpretar correctamente un texto incompleto. Pero, donde podemos leer tiradas largas, por ejemplo en la plegaria inicial de Godofre ante las murallas de Jerusalén, o en su réplica a la embajada de Jarcelio (como observa ya Vaccari), o en el soneto arriba citado de Erminia, se aprecia una calidad poética que no es de ningún modo inferior a la de *Jerusalén P*. Es más, en las secuencias que se pueden comparar con lugares correspondientes de *Jerusalén P*, como en el diálogo entre Erminia y Alzardo y en la larga escena del encuentro nocturno entre Erminia y Tancredo, que se desarrollan de manera análoga, no me parece que pueda decirse que el texto de *P* sea francamente superior al de *N*.

III. La relación entre el texto de los papeles de actor y el de la comedia conservada

Queda por discutir la cuestión de la relación cronológica entre las dos versiones de la comedia. Todos los elementos que analizaré a continuación confirman la hipótesis ya avanzada por Arata, es decir, que *Jerusalén N* debe de ser el resultado de una refundición de *Jerusalén P*. Un primer argumento en favor de esta hipótesis deriva del examen comparado de la métrica de las dos versiones, aun con las limitaciones debidas al carácter fragmentario de *Jerusalén N* (ver el esquema

[16] Stefano Arata, «Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», cit., p. 131.

sinóptico final). La escena de la I jornada que protagonizan los dos cautivos cristianos Anselmo y Teodoro en *P* se desarrolla en liras-sextinas con el esquema rímico *aBabcC*: la estrofa en sí, y especialmente con este esquema de rimas, no es muy utilizada en el teatro de la época, pero sí la encontramos – como observó Arata – en la que posiblemente fuese la obra teatral más antigua compuesta por Cervantes, *El trato de Argel*.[17] La misma escena, en *N*, se escribe en redondillas. Asimismo se escribe en redondillas, en *N*, la primera parte del encuentro nocturno entre Tancredo y Erminia, en la III jornada, que en *P* en cambio se escribe en octavas hasta el momento en que Tancredo se da cuenta de que la mujer con quien habla no es Clorinda. Por otra parte, en *N* la escena inmediatamente anterior a esta, en la que Erminia sola espera la llegada de Tancredo, no se abre en redondillas como en *P* sino con un soneto (el que hemos citado arriba). Una revisión del catálogo realizado por Vaccari de los papeles de actor que acompañan los de *Jerusalén N* en la misma carpeta de la BNE nos muestra la escasez de sonetos en las piezas allí reunidas: aparte este de Erminia, solo se cuentan otros dos.[18] En general, es un dato asumido por la crítica el carácter tardío de la introducción de los sonetos en las obras de teatro: el estudio de Pepi Badía sobre la métrica de las obras profanas de la colección Gondomar muestra un porcentaje de uso del soneto del 0,29% sobre el conjunto del corpus, con un porcentaje mayor en las comedias de Lope.[19] En su teatro, Cervantes utiliza el soneto, aunque muy pocas veces: si se exceptúa el alarde de ingenio de los nueve sonetos de *La entretenida*, hay un soneto en *El laberinto de Amor*, cuya estructura enumerativa recuerda en parte la del soneto de Erminia, y dos en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*. Aun a sabiendas de que la cronología hipotética de las obras teatrales cervantinas es una materia muy vidriosa, no dejaré de recordar que según Canavaggio *El laberinto de Amor* y *La casa de los celos* son las más

[17] Stefano Arata, «La *Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», cit., p. 39.

[18] Se trata del n. 14 (papel de don Luis) y del n. 37 (papel de S. Juan) en la numeración del catálogo de Debora Vaccari, *I* papeles de actor *della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea, 2006.

[19] Josefa Badía, *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del conde de Gondomar*, tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls, leída en la Universitat de Valéncia en 2007 (texto completo consultable en Tesis Doctorals en Xarxa, http://www.tdx.cat/, 23-5-2016).

arcaicas entre las obras publicadas en *Ocho comedias y ocho entremeses*, acercándose su fecha de composición a 1587. Según su reciente editor Sergio Fernández López, *La casa de los celos* puede fecharse de hecho alrededor de 1595.[20] Para *El laberinto de Amor*, aun cuando no todos los críticos concuerdan con la hipótesis de Canavaggio, recuerdo que según Morley la métrica de la comedia se caracteriza por su arcaísmo.[21] En suma, si el soneto de *Jerusalén N*, comedia fechable con seguridad en 1586, se debe a la pluma de Cervantes, su utilización estaría en la misma línea que la de otras comedias cervantinas más o menos coetáneas; mientras resulta lógico que no aparezca en *P*, cuya estructura métrica parece más arcaica. Podría objetarse que los sonetos, sobre todo los de carácter monologal, son las secuencias que primero desaparecen en el caso de que un autor de comedias quiera recortar la duración de la pieza, y que por ello ya *P* podría haber presentado el soneto antes del monólogo en redondillas de Erminia; pero el indudable arcaísmo métrico de *P*, junto con los datos que hemos aportado sobre la cronología probable de las comedias cervantinas con sonetos, me inclinan más hacia la hipótesis de que el soneto de Erminia sea una innovación de *Jerusalén N*.

Otra característica de *Jerusalén N* que me parece que se puede deducir de los papeles de actor, y que es un argumento importante en la discusión sobre su colocación cronológica con respecto a *P*, es la probable desaparición de las figuras alegóricas. El papel de Godofre empieza con una plegaria en tres octavas que no tiene correspondiente en *P*; tras una breve réplica, se lee otra, más larga (10 versos) que va dirigida a Jerusalén: «Jerusalén, Jerusalén, el miedo / olvida [...]» (vv. 27-28). Este ataque recuerda el de otra octava de *Jerusalén P*, pronunciada por el personaje alegórico de Esperanza: «¡Jerusalén, Jerusalén cuitada, / conviértete al Señor con puro celo, / si quieres ver con dulce fin llegada / la hora de tu gusto y tu consuelo!» (vv. 97-100). Ahora bien, el comienzo del papel de Godofre parece coincidir con el comienzo de la jornada o cuando menos de un cuadro. Esto se deduce de la falta inicial del *pie*, es decir de la palabra final de la réplica del personaje anterior, algo que en cambio se observa al comienzo de los

[20] Sergio Fernández López, «Lectura de *La casa de los celos y selvas de Ardenia*», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, cit., II, pp. 74-76.

[21] Cfr. José Manuel Rico García, «Lectura de *El laberinto de amor*», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, cit., II, pp. 126-127. Es de justicia decir que Rico García se decanta por una fecha de composición más tardía (*ibid.*, p. 128).

papeles de Erminia, Solinda y Teodoro. Podría conjeturarse que, como en *P*, la presencia en escena de Godofre empieza en *N* tras un cuadro dedicado al diálogo entre las figuras alegóricas de Jerusalén, Trabajo, Esperanza. Pero el hecho de que en el papel de actor Godofre se dirija a Jerusalén, tranquilizándola y anunciándole su próxima liberación, me lleva a pensar que en *Jerusalén N* podría haberse eliminado todo el primer cuadro de *P*, dejando quizás solo el personaje alegórico de Jerusalén, que pronunciaría las intervenciones que se cierran con los pies *asistas* y *entrañas*. No sabemos, por supuesto, cómo y si – de ser cierta esta hipótesis – se recuperarían las informaciones históricas que en *Jerusalén P* se encarga de rememorar la Esperanza en los vv. 97-172, pero sí podemos imaginar el porqué de la eliminación de este cuadro, si de veras se eliminó en *Jerusalén N*: reducir el número de actores necesarios, y sobre todo acortar el número y la duración de las tiradas iniciales (las mencionadas nueve octavas abundantes de la Esperanza se suman a cuatro octavas anteriores del Trabajo y tres de Jerusalén, sin contar réplicas más cortas). Iniciar una representación con una densidad de palabra tan elevada podría no haberse revelado una buena estrategia para captar la atención del público.

Lo mismo puede decirse de la IV jornada de *N*, y de la inserción en ella de un ulterior papel para Erminia. Allí, la princesa mora representa en escenas diferentes, y sobre todo en la última sus palabras dan testimonio de la conquista de la ciudad por los cruzados, gracias a una serie de deícticos y de ticoscopias:

> El cielo a esta gente ayuda,
> que en las voces que publican
> –pues la vitoria se aplican–
> no queda el negocio en duda.
> Ya se trocó el estandarte
> a quien el moro siguió
> y el del cristiano ocupó
> del nuestro la misma parte.
> Y aun hacia mí viene gente…
> ¡Si los vencedores son!
> ¡Qué alegres! ¡Qué en escuadrón!
> ¡Qué presto, qué fácilmente!
> (vv. 47-58, papel n. 21[2])

Al contrario, en *P*, donde el personaje de Erminia no vuelve a aparecer en la que fue la IV jornada, la descripción ticoscópica del

asalto cruzado a las murallas de Jerusalén es mucho más larga y ocupa un cuadro entero (vv. 2399-2578), protagonizado también, como el que abre la comedia, por las figuras alegóricas de Jerusalén, Trabajo y Esperanza, a las que se añaden la Libertad y el Contento. Como en el caso anterior, no podemos tener la seguridad de que en *Jerusalén N* se haya eliminado este cuadro; pero lo cierto es que las redondillas citadas arriba de Erminia parecen destinadas a sustituir las descripciones ticoscópicas de *P*, aunque de forma muy condensada; y en todo caso parece difícil que coexistieran en el mismo texto estas escenas protagonizadas por Erminia y el cuadro protagonizado por los personajes alegóricos. Puestos a buscar una razón de esta sustitución, una vez más se nos ocurre el motivo obvio del ahorro de actores (cinco son los que requiere el cuadro de *P*). Además, escenificar en el final un ulterior reencuentro entre Erminia y Tancredo añadiría *pathos* dramático al desenlace, conectándose de forma lógica a la penúltima réplica de Erminia en la escena del encuentro nocturno con Tancredo en la III jornada: «Que si la ciudad tomaras, / de tu Erminia no te olvides: / no en librarla te resumas, /que no es esto lo que ruego; /mas que este natural fuego /con artificios consumas [...]» (vv. 297-302).[22]

Si la hipótesis que acabo de avanzar fuera cierta, la eliminación de los cuadros con figuras alegóricas podría considerarse un ulterior argumento en favor de la posterioridad cronológica de *Jerusalén N*. A la altura de 1586 este tipo de secuencias y de personajes ya se percibirían como arcaicos, sobre todo en una obra que no se presenta como una tragedia sino que mezcla caracteres trágicos (tema épico, personajes elevados) con caracteres cómicos (personajes bajos, elemento amoroso).[23]

Sin olvidar nunca el carácter conjetural de todo lo dicho hasta aquí, las intervenciones que el texto fragmentario de la que seguimos llamando *Jerusalén N* manifiesta o parece manifestar apuntan en suma a

[22] Que en *P* suena así: «que si tomas la ciudad / de mí quieras acordarte, /y no para cautivarme, /pues ya me tienes cautiva, /mas para abrasarme viva, /pues que gustas de acabarme» (vv. 1973-1978).

[23] Sobre la relación de *La Conquista de Jerusalén* con el modelo de la tragedia, véase Fausta Antonucci, «Le siège d'une ville comme sujet dramatique dans les premières années de la *Comedia Nueva* et son lien à la tragédie», en Florence d'Artois y Anne Teulade (eds.), *La tragédie et ses marges. Penser le théâtre sérieux en Europe (XVIe-XVIIe siècle)*, Genève, Droz, 2016, en prensa.

la misma dirección que las modificaciones estudiadas por Luigi Giuliani en el manuscrito 14.629 BNE de la *Isabela* de Argensola (*Tragedia intitulada de Isabela y Lupercio*): reducción de las tiradas poéticas, omisión del prólogo pronunciado por la figura alegórica de la Fama, desarrollo escénico de secuencias monologales transformadas en dialógicas, reescritura de enteros papeles.[24] Si en el caso estudiado por Giuliani las numerosas intervenciones se deben a un autor de comedias, en el caso de *La conquista de Jerusalén* los datos expuestos arriba, en el apartado 2, parecen más bien apuntar a una reescritura cervantina. No sabremos nunca si esta reelaboración de la pieza, que conllevó la refundición de enteras secuencias, la adición y la probable eliminación de otras, y una reorganización global de la acción dramática, se hizo a instancias de un autor de comedias que habría pedido la ayuda del dramaturgo para que la comedia tuviese más éxito; o si, tras haber entregado el manuscrito de *P* a una compañía, el dramaturgo volvió a escribir la pieza para otra compañía, a partir de una traza que habría guardado (hecho que explicaría por qué en *N* no se repite ni un verso de *P*, sino a lo sumo palabras aisladas).[25]

Por otra parte, los papeles de actor nos muestran en algunos momentos un texto todavía en parte fluido, con variantes, como si el dramaturgo (o, en este caso, más bien el autor de comedias) todavía no

[24] Luigi Giuliani, «Las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola», en Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, edición de L. Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, pp. ix-ccxxxv: clxiv-clxxix.

[25] En un interesante artículo («Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en Anthony Close et al. (eds.), *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 225-254) Agustín de la Granja defiende que Cervantes, en el primer periodo de su producción teatral, se interesó por el mundo de los representantes hasta el punto de mostrar «celo, convertido en *actor* de sus propios textos, por conseguir una puesta en escena impecable de al menos un par de obras suyas – *Los baños de Argel* y *La casa de los celos* -, participando activamente en los montajes» (p. 228); así como habla más adelante «de la implicación (aún no bien conocida ni estudiada) que Cervantes pudo llegar a tener como "hombre de tablas", en contacto con grupos de colegiales aficionados o compañías profesionales, conocedor profundo de cada uno de los espacios físicos de los primeros corrales de comedias, dando instrucciones durante los ensayos y montando, en una palabra, sus propias obras» (p. 231). Se trata de hipótesis muy sugerentes, sobre todo a la luz de lo que vengo conjeturando en estas páginas, pero, todo hay que decirlo, sin respaldo documental; como tampoco tiene respaldo documental la hipótesis de que Cervantes le vendiera *La conquista de Jerusalén* al autor Nicolás Ríos «en el mes de junio de 1586, durante una breve estancia en Sevilla» (p. 241).

se hubiese decantado por la versión definitiva a adoptar. Me refiero por ejemplo a la réplica escrita en el *verso* del papel de Erminia de la III jornada (n. 21[1]), que se abre con el pie *deseo*, y que debe sustituir con toda evidencia la réplica que se abre con el v. «Del peligro no temas, pobre infanta» (v. 98), precedida por el pie *daño*, borrado y sustituido por *deseo*. Una probable reescritura de las palabras de su interlocutor Alzardo, al cambiar la palabra-rima del terceto, obligaría (¿al dramaturgo? ¿al autor de comedias?) a construir otros tercetos ajustados a la rima *deseo*. Me refiero también a la réplica copiada al final del papel de Solinda, después de la raya y de la palabra «fin», por otra mano, la misma que copia el papel de Teodoro (n. 42[1]), recogido inmediatamente después en la carpeta de la BNE. Se trata de los tres últimos versos de una redondilla, cuyo primer verso terminaba en «das» (que es el pie que la precede y que debe ser la parte final de un interrogante pronunciado por el rey de Jerusalén): «Mal podré yo aqueso darte / que la imagen está en parte / donde jamás la verás». Podemos colegir que se trata de una réplica de Solinda, que correspondería (solo parcialmente) a las siguientes redondillas de *P*:

> Cuando me atreví a roballa [la imagen]
> y al peligro me dispuse,
> en mi corazón propuse
> de nunca jamás tornalla.
> Y porque amenaza o ruego
> no torciese mi intención,
> con seguro corazón
> di la imagen santa al fuego.
> (vv. 448-455)

O quizás se trate de una réplica de Teodoro que correspondería a este pasaje de *P*:

> REY ¿Y adónde está? [la imagen]
> EUSTAQUIO Dila luego...
> REY Dime, ¿a quién?
> EUSTAQUIO ....Señor, al fuego.
> (vv. 517-518)

Más ejemplos de correcciones y añadidos se encuentran en el papel de Godofre (una réplica añadida al margen, que corresponde a los vv. 123-124 de la edición de Vaccari; muchas tachaduras en la parte

que corresponde al tercer cuadro de la tercera jornada), y al comienzo del papel de Erminia de la II jornada. En el papel de Godofre, hacia el final del segundo cuadro de la III jornada, hay una llamada al margen, en correspondencia de dos versos, que no parece destinada a sustituir parte del texto (no rima con ninguno de los versos de la quintilla), sino más bien se presenta como una pregunta dirigida, según se lee al pie de la hoja, «al d[ic]ho s[eño]r Rodrigo», sobre «qué harma es esa». Los versos anotados decían: «Y Xarcelio una celada / entre cuantas mías vea / escoja con una espada; / para Argante otra persea / le será a su gusto dada» (vv. 151-155). No resulta probable que el autor de la anotación ignorara qué armas son la celada o la espada, pero es posible que no entendiese el extraño «persea» (metátesis por «presea») e imaginara que se trataba de un arma desconocida por él, pidiendo explicaciones al «dicho señor Rodrigo».

Resumiendo, es más que probable que, a la intervención del dramaturgo en la reescritura de la versión originaria de *La conquista de Jerusalén*, se sumaran intervenciones de un autor de comedias; algo lógico y coherente con la motivación misma de tal reescritura. De hecho, la manipulación que dio como resultado *Jerusalén N* no puede asemejarse a un caso de autocorrección del dramaturgo como el que estudia Marco Presotto en el manuscrito autógrafo del primer acto de *La mayor virtud de un rey*, de Lope de Vega.[26] No se trata aquí de retoques, de palabras o versos cambiados, sino de una reescritura radical que, por su misma extensión, no debió de obedecer a las razones literarias del *labor limae*, sino a exigencias concretas de alguna compañía, como ya he sugerido. Un caso análogo sería el del manuscrito parcialmente autógrafo de la tercera jornada de *Cada uno para sí*, de Calderón de la Barca, estudiado por Ruano de la Haza, en el que el dramaturgo reescribe una parte consistente de texto para paliar la pérdida de 400 versos en el manuscrito que obraba en poder de la compañía de Antonio de Escamilla, autor con el que Calderón

[26] Marco Presotto, «*La mayor virtud de un rey*. Note sul processo compositivo di una commedia di Lope», *Cultura neolatina*, LIX, 3-4 (1999), pp. 349-371; y «*La mayor virtud de un rey*. Edición del manuscrito autógrafo del primer acto», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 275-321.

mantenía desde hace muchos años una relación de amistad y colaboración.[27]

Dado el carácter conjetural de muchas de las afirmaciones y deducciones que se han hecho a lo largo de estas páginas, lo que me parece más útil para cerrarlas no es tanto una conclusión clásica como sencillamente señalar ulteriores direcciones de estudio que podrán llevar a resultados interesantes. En primer lugar, creo que se impone profundizar en el estudio de los papeles de actor, para comprobar las relaciones textuales con las comedias eventualmente conservadas a las que puedan reconducirse. En la carpeta de la BNE en la que se conservan los papeles de *La conquista de Jerusalén*, se conservan asimismo cuatro papeles que Pepi Badía reconoció como pertenecientes a *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, comedia en cuatro jornadas copiada para la colección manuscrita destinada, como *La conquista de Jerusalén*, a la biblioteca del Conde de Gondomar.[28] Pues bien, el papel que el anónimo recolector de la carpeta folia como 42^{2}, por creer que el Theodoro al que se refiere es el mismo Teodoro de *La conquista de Jerusalén* (papel foliado como 42^{1}), es en realidad el papel de un personaje de esa misma *Descendencia de los marqueses de Mariñán*, que se revela así ser la comedia de la que, junto con *La conquista de Jerusalén*, se ha conservado el mayor número de papeles de actor. Sin duda un estudio pormenorizado de la relación entre la comedia manuscrita y estos papeles podrá echar nueva luz sobre la transmisión textual de las piezas de teatro en esta temprana etapa de formación de la Comedia Nueva.

[27] José María Ruano de la Haza, «Introduction» en Pedro Calderón de la Barca, *Cada uno para sí. A Critical Edition by José M. Ruano de la Haza*, Kassel, Reichenberger, 1982, pp. 3-141.

[28] Josefa Badía, *op. cit.*, pp. 87-89. La identificación de estos papeles con *La descendencia de los marqueses de Mariñán* le permite afirmar que dicha comedia fue representada por la compañía de la actriz Jerónima Carrillo, cuyo nombre se menciona en un soneto mútilo que ya habían editado Stefano Arata y Debora Vaccari, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 5 (2002), pp. 25-68: 38.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Antonucci, Fausta (en prensa), «Reelaboración y reescritura de la *Gerusalemme Liberata* en *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón,* atribuida a Cervantes», en *Actas del X congreso AISO* (Venecia, 14-18 julio 2014), Venecia, Edizioni Ca' Foscari.

---- (2016), «Le siège d'une ville comme sujet dramatique dans les premières années de la *Comedia Nueva* et son lien à la tragédie», en Florence d'Artois y Anne Teulade (eds.), *La tragédie et ses marges. Penser le théâtre sérieux en Europe (XVIe-XVIIe siècle)*, Genève, Droz.

---- (2015a), «La estructura dramática del teatro cervantino de la 'primera época': una propuesta de análisis», *Cuadernos AISPI*, 5, pp. 131-146 http://www.aispi.it/magazine/issues/5-slash-2015-un-paseo-entre-los-centenarios-cervantinos/articles/la-estructura-dramatica-del-teatro-cervantino-de-la-primera-epoca-una-propuesta-de-analisis.pdf (23-5-2016).

---- (2015b), edición de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, vol. I, pp. 1101-1195 (Texto); vol. II, pp. 182-194 (Lectura), 276-283 (Aparato crítico), 641-653 (Notas complementarias).

---- (2014), «La estructura dramática de *La conquista de Jerusalén* por Godofre de Bullón: un análisis comparado con *La Numancia*», en Guillermo Carrascón y Daniela Capra (eds.), *«Deste artife». Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV Centenario de las Novelas Ejemplares*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 97-108.

Arata, Stefano (1997), «Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», *Edad de Oro*, 16, pp. 53-66 (ahora en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. F. Antonucci, L. Arata, M. del V. Ojeda, Pisa, ETS, 2002, pp. 127-139).

---- (1996), «Teatro y coleccionismo teatral a finales del Siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2, pp. 7-23 (ahora en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, cit., pp. 141-157).

--- (1995), «Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada», en Jean Canavaggio (ed.), *La Comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 51-75.

--- (1992), «La *Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54, pp. 9-112 (ahora en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, cit., pp. 31-126).

Badía, Josefa (2007), *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del conde de Gondomar*, tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls, Universitat de Valéncia (texto completo consultable en Tesis Doctorals en Xarxa, http://www.tdx.cat/, 23-5-2016).

Baras Escolá, Alfredo (2010), «Los textos de Cervantes. Teatro», *Anales cervantinos*, 42, pp. 73-88.

Brioso, Héctor (2009), «Introducción», en Miguel de Cervantes (atribuida), *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, ed. H. Brioso, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 11-114.

Cerezo Soler, Juan (2014), «*La conquista de Jerusalén* en su contexto: sobre el personaje colectivo y una vuelta más a la atribución cervantina», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 32, pp. 33-49.---- (2013), «*La conquista de Jerusalén* y la literatura de Cervantes. Nuevas semejanzas que respaldan su autoría», en Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez, Ana Zúñiga Lacruz (eds.), *«Festina lente». Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 79-93.

Fernández López, Sergio (2015), «Lectura de *La casa de los celos y selvas de Ardenia*», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2 vols., II, pp. 73-84.

Giuliani, Luigi (2009), «Las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola», en Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, edición de L. Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. ix-ccxxxv.

Granja, Agustín de la (1995), «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en Anthony Close et al. (eds.), *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 225-254.

Kahn, Aaron M. (2010), «Towards a theory of attribution: Is *La conquista de Jerusalén* by Miguel de Cervantes?», *Journal of European Studies*, 40: 2, pp. 99-128.

Presotto, Marco (1999), «*La mayor virtud de un rey*. Note sul processo compositivo di una commedia di Lope», *Cultura neolatina*, LIX, 3-4, pp. 349-371.

--- (2000), «*La mayor virtud de un rey*. Edición del manuscrito autógrafo del primer acto», *Anuario Lope de Vega*, VI, pp. 275-321.

--- (2015), «Historia del texto», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2 vols., II, pp. 195-217.

Rico García, José Manuel (2015), «Lectura de *El laberinto de amor*», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2 vols., II, pp. 123-135.

Rodríguez López Vázquez, Alfredo (2011), «La *Jerusalén* de Cervantes: nuevas pruebas de su autoría», *Artifara*, 11 http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/10 (23-5-2016).

Ruano de la Haza, José María (1982), «Introduction» en Pedro Calderón de la Barca, *Cada uno para sí. A Critical Edition by José M. Ruano de la Haza*, Kassel, Reichenberger, pp. 3-141.

Vaccari, Debora (2015), «Cervantes entre actores. Los papeles de actor de la Biblioteca Nacional», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2 vols., II, pp. 713-765.

---- (2006), *I* papeles de actor *della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea.

Apéndice

TABLA SINÓPTICA (MÉTRICA Y ACCIÓN DRAMÁTICA DE *P* Y *N*)

Tipo de estrofa	**Acción**	**Tipo de estrofa**	**Acción**
	Primera jornada *P*		**Primera jornada *N***
octavas	Escena alegórica entre Jerusalén, el Trabajo, la Esperanza		
tercetos encad.	El ejército de Godofre de Bullón acaba de llegar y de poner sitio a la ciudad.	octavas	Godofre, ante las murallas de Jerusalén, reza por la victoria del ejército cruzado y asegura a la ciudad que la rescatará del infiel.
lira-sextina	Anselmo y Teodoro, dos cautivos cristianos, comentan los antecedentes de la escena que se representa a continuación.	redondillas	El contenido del diálogo (no la letra) es el mismo que en P, pero se añade el relato del amor de Teodoro por Solinda y de su preocupación por ella. Anselmo huye y Teodoro se apresura a tratar de salvar a Solinda.
octavas redondillas	El rey Aladino manda matar a todos los cristianos por castigar el robo de una imagen de la Virgen que había sido colocada en la mezquita. La cristiana Solinda se autoacusa del robo. Eustaquio, enamorado de Solinda, se acusa también para salvarla, pero el rey lo condena a morir junto con Solinda.		Solinda se autoacusa del robo de la imagen y lo mismo hace Teodoro. El rey los condena a entrambos y, ya atados en la hoguera, se dan la mano de esposos (hasta aquí la escena se desarrolla de forma parecida a P). Alguien (¿Clorinda?) trata de salvar a los dos jóvenes y Solinda trata de impedírselo, afirmando que prefiere la muerte a la vida.
	Segunda jornada *P*		**Segunda jornada *N***
endecasílabos sueltos	Tancredo y Boemundo exploran la muralla de Jerusalén.		
octavas	Clorinda acaba de salvar a Solinda y Eustaquio y critica la falsedad de los agüeros de Marsenio, a quien mata. Se ofrece como embajadora ante Godofre para pedir treguas en espera de la ayuda del Soldán de Egipto.		
redondillas endecasílabos sueltos	Erminia habla con su ayo Alzardo de su amor por el cristiano Tancredo. Declara que quiere ir a visitarle al campamento cristiano disfrazada con las armas de Clorinda.	redondillas	Igual que en *P*, pero con un texto diferente.

tercetos encadenados redondillas	Boemundo y Tancredo vuelven de su expedición. Se encuentran con Enrique de Volterra, un cruzado disfrazado de árabe. Llega Clorinda para dar su embajada y, cuando se descubre, Tancredo se enamora de ella. Monólogo de Tancredo enamorado.		
	Tercera jornada *P*		**Tercera jornada *N***
endecasílabos sueltos	Charles y Fabricio, soldados cristianos, comentan la presencia en el campamento de Clorinda. Se van para mirar a:		
octavas endecasílabos sueltos	Godofre que escucha a los embajadores de Egipto y del rey de Jerusalén. Rechaza tanto las ofertas de paz del primero como la tregua que pide el segundo. Los despide ofreciéndoles ricos regalos. Vuelven a mostrarse Charles y Fabricio para comentar lo sucedido.	tercetos encad. octavas quintillas	Godofre da lugar a los embajadores para que hablen. Godofre rechaza la paz ofrecida por el embajador del Soldán de Egipto. Los despide ofreciéndoles ricos regalos.
tercetos encadenados endecasílabos sueltos redondillas octavas redondillas	Erminia disfrazada pide a su ayo que vaya a llamar a Tancredo. Charles y Fabricio los sorprenden y llevan a Alzardo ante Tancredo. Alzardo le dice a Tancredo que una doncella lo espera fuera del campamento. Tancredo va adonde le indica Alzardo esperando encontrarse con Clorinda. Erminia sola está reflexionando sobre su amor. Tancredo toma a Erminia por Clorinda declarándole su amor. Desengaño mutuo y rechazo de Tancredo.	tercetos encad. soneto redondillas	Igual que en *P*, pero con un texto diferente. Godofre pregunta a Alzardo a qué ha llegado al campo cristiano, y da licencia a Tancredo para que vaya a encontrarse con la doncella, que al parecer es Clorinda. Queja de amor de Erminia. Erminia ve llegar a Tancredo. La situación que sigue es igual que en *P*, pero con un texto diferente.
	[Cuarta jornada *P*]		**Cuarta jornada *N***
redondillas romance á-a redondillas	Argente trata de disuadir a Clorinda que quiere ir al campamento cristiano para quemar las máquinas. Le cuenta su historia y su nacimiento, que ella desconocía. Clorinda se reafirma en su propósito. Se viste de negro y pide a Argante que la acompañe. Llegados al campo empiezan a quemar las máquinas.		

endecasílabos sueltos	Toca la alarma y salen los cristianos, entrando y saliendo para apagar el incendio. Clorinda vuelve a salir: quiere huir pero Tancredo la ve y la desafía sin reconocerla. Una vez apagado el incendio, Godofre manda que todos vuelvan a dormir para prepararse al ataque del día siguiente. Dentro se escuchan los ruidos del duelo entre Clorinda y Tancredo.		
redondillas	Con angustia, Tancredo reconoce a Clorinda en el guerrero al que acaba de herir mortalmente. Clorinda le pide el bautismo.		
octavas	Godofre inicia el asalto a la ciudad.	redondillas	Erminia es apresada por un soldado cristiano.
tercetos encadenados	Escena alegórica entre Jerusalén, Trabajo, Esperanza, Contento, Libertad. Describen en ticoscopia el asalto a Jerusalén del ejército cristiano y su victoria.		
	Salen Godofre y todo su ejército. Los cristianos quieren nombrar a Godofre rey de Jerusalén pero él se niega e invita a todos a entrar humildemente en la ciudad recién conquistada.	redondillas	Erminia presencia la victoria del ejército cruzado y, al parecer, vuelve a encontrarse con Tancredo.

BUITRAGO METIDO A PORDIOSERO. EN TORNO A UN SONETO ATRIBUIDO A CERVANTES

LUIS GÓMEZ CANSECO
Universidad de Huelva

Líbreme Dios de entrar en dimes y diretes de atribuciones, pues no es mi rocín para esos vericuetos, donde se pierde mucho, no se gana tanto y eso en ocasiones contadas. No obstante, permítaseme volver sobre uno de esos sonetos atribuidos repetidamente a Cervantes, aunque sin más garantía que el oído y la voluntad del crítico de turno. Me refiero al tan traído y llevado *A un valentón metido a pordiosero*: «Un valentón de espátula y gregüesco», que nos ha llegado en tres manuscritos de la Biblioteca Nacional de España. El ms. 3985 de *Poesías diversas*, fechado en el siglo XVII y procedente de la biblioteca del duque de Uceda, da traslado del soneto en el f. 95v, junto con el famosísimo «Voto a Dios que me espanta esta grandeza». Con el título general de *Parnaso español* y copiado a finales del siglo XVII, el ms. 3913 lo incluye en su f. 28; mientras que el ms. 3768, *Colección de poesías de diferentes autores españoles*, lo copia en el f. 252v, asignándoselo a Cervantes, aunque, a decir verdad, a distancia, pues se recopiló entre 1846 y 1859.[1]

La trayectoria impresa del soneto se inició relativamente pronto, en 1654, cuando Josef Alfay lo incluyó como anónimo en sus *Poesías varias de grandes ingenios españoles*.[2] Juan Antonio Pellicer, al copiarlo en su *Vida de Cervantes*, de 1797, anotó: «es verisímil sea del mismo autor».[3] Por su parte, Agustín García de Arrieta lo presentó como inédito en sus *Obras escogidas* de 1826,[4] y Astrana Marín sentenció en 1958: «es casi seguro que le pertenezcan, pues no

[1] Cfr. *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional. X (3027 a 5699)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984. Este trabajo se enmarca en los proyectos de investigación MINECO FFI2012-32383 y PAIDI HUM-7875.

[2] *Poesías varias de grandes ingenios españoles recogidas por Josef Alfay*, ed. José M. Blecua, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1946, p. 44.

[3] Juan Antonio Pellicer, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Gabriel de Sancha, 1800 p. 51.

[4] Agustín García Arrieta, *Obras escogidas de Miguel de Cervantes Saavedra*, París, Librería Hispano-Francesa de Bossange Padre, 1826, IX, pp. 380-381.

desdicen de su estilo, de su ingenio ni de su gracia».[5] Los más recientes editores lo han encuadrado sabia y prudentemente bajo el epígrafe de atribuciones,[6] ateniéndose así a las precisas palabras de José Ignacio Díez Fernández cuando, en un trabajo imprescindible sobre otro soneto atribuido a Cervantes, concluye:

> Son muy conocidos los problemas de fiabilidad que plantean las atribuciones de textos poéticos recogidos en los cartapacios de varios: un único testimonio no es garantía de veracidad (pero tampoco de falsedad). Por otro lado, las dos series de sonetos en las que se puede insertar el poema, la de Cervantes y la de Mendoza, ofrecen distintas garantías (es posible que el soneto 2 [«Un valentón de espátula y gregüesco»] sea una imitación –¿de Cervantes o de otro poeta?– del soneto 3 [«¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza»]).[7]

Se añade a ello el hecho contrastado de que ese motivo, el del pobre que pide con amenazas, se repitió en textos áureos, con no demasiadas variantes, como se lee en el *Guzmán de Alfarache*, que satiriza sobre el modo en que piden los españoles: «Por cuanto las naciones todas tienen su método de pedir y por él son diferenciadas y conocidas, como son […] los castellanos con fieros, haciéndose malquistos, respondones y malsufridos, a estos mandamos que se reporten y no blasfemen»,[8] o en *La pícara Justina*: «El pobre sobre todas las haciendas tiene juros, y aun el español tiene votos, porque siempre el pobre español pide jurando y votando».[9] Junto a esa pobreza desairada, se muestra otra figura común en la literatura áurea, como es la del soldado fanfarrón, en términos similares a los que dibuja Góngora en la letrilla de 1593 «Un buhonero ha empleado»: «Al bravo que echa de vicio, / y en los corrillos blasona / que mil vidas amontona / a la muerte en sacrificio,

[5] Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1958, VII, pp. 752-753. http://www.publiconsulting.com/pages/astrana/index.htm.

[6] Cfr. Miguel de Cervantes, *Poesías*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2016, p. 410 y *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, Madrid, Real Academia Española, 2016, p. 318.

[7] J. Ignacio Díez Fernández, «El soneto del rufián 'arrepentido' (en dos series)», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 17.1 (1997), p. 102. También se ocupó de esta atribución Juan Bautista Avalle-Arce, «Atribuciones y supercherías», en *Suma cervantina*, ed. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley, Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 399-408.

[8] Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2012, p. 262.

[9] Francisco López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, ed. David Mañero Lozano, Cátedra, Madrid, 2012, p. 219.

/ no tiniendo del oficio / más que mostachos y ligas, nueve higas».[10] Es momento, ahora sí, de volver sobre el soneto:

Un valentón de espátula y gregüesco,
que a la muerte mil vidas sacrifica,
cansado del oficio de la pica,
mas no del ejercicio picaresco,
retorciendo el mostacho soldadesco,
por ver que ya su bolsa le repica,
a un corrillo llegó de gente rica
y en el nombre de Dios pidió refresco:
«Den, voarcedes, por Dios, a mi pobreza»,
les dice. «Donde no, por ocho santos
que haré lo que hacer suelo sin tardanza».
Mas uno que a sacar la espada empieza:
«¿Con quién habla –le dijo– el tiracantos,
cuerpo de tal con él y su crianza?
Si limosna no alcanza,
¿qué es lo que suele hacer en tal querella?»
Respondió el bravonel: «Irme sin ella».[11]

Lejos de ahondar –o no– en la atribución a Cervantes, mi intención se limita a subrayar las notables coincidencias del soneto con varias escenas festivas de la comedia *El gallardo español*, primera de las *Ocho comedias* impresas en 1615. De hecho, Valentín Núñez Rivera ya ha profundizado con unas finísimas páginas en el paralelo de otro soneto, también de prohijamiento cervantino, con *El rufián dichoso*. Me refiero al titulado *A un ermitaño*, «Maestro era de esgrima Campuzano», que hace pareja con este en materia y

[10] Luis de Góngora, *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980, p. 75. Recogen y comentan estos motivos Adrienne Laskier Martín, *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 91-92. En línea: http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft4870069m&brand=ucpress; Raúl López Redondo, «Lázaro de Tormes y el valentón cervantino», *Artifara* 1 (2002). En línea: http://www.artifara.com/rivista1/testi/Valenton.asp; o Caterina Camastra, «El valentón de espátula y gregüescos, o la risa en tiempos del bigote», en *La risa: Luces y sombras*, ed. Claudia Elisa Gidi Blanchet y Martha Elena Munguía Zatarain, México, Bonilla Artigas Editores, 2012, pp. 209-244.

[11] Miguel de Cervantes, *Poesías*, ed. cit., p. 410. Para una explicación del texto, véase Adrienne L. Martín, *op. cit.*, pp. 88-93.

transmisión y que reitera en breve motivos, voces y comportamientos desarrollados por extenso en la comedia.[12]

En el caso de *El gallardo español*, todas las escenas que convergen con el soneto tienen como protagonista al soldado Buitrago, uno de esos singularísimos personajes burlescos que atraviesan el teatro cervantino, en correspondencia y oposición con el gracioso de la *comedia nueva*.[13] En concreto, Buitrago se presenta con rasgos similares al rufián del soneto. La descripción que Cervantes hace de él en la jornada I resulta llamativamente detallada y contribuye de manera decisiva a su caracterización:

> Entra a esta sazón BUITRAGO, un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de soga; finalmente, muy malparado. Trae una tablilla con demanda de las ánimas de purgatorio, y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi, y la razón porque pedía se dice adelante. (v. 628*Acot*)[14]

Más adelante, en la jornada III y última, comparecerá «con una mochila a las espaldas y una bota de vino, comiendo un pedazo de pan» (2739*Acot*). Como el «valentón metido a pordiosero», Buitrago es un soldado pobre, hambriento, inclinado –por lo que parece– al vino, insolente, ridículamente vestido, esgrimiendo un lenguaje cercano al de germanía y que pide airadamente limosna en nombre de lo sagrado. La ridícula *espátula* del soneto –una espada venida a menos– se convierte aquí en una «espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de soga», y los *gregüescos* asisten también en boca del personaje teatral, que reclama: «Descosa, pese al mundo, ese grigüesco, / desgarre esa olorosa faltriquera» (vv. 1449-1450).

Si avanzamos siguiendo como pauta los versos del soneto, veremos que la condición terrible del soldado –«que a la muerte mil vidas sacrifica»– consta en Buitrago, que, como buen fanfarrón, alardea desmesuradamente de sus hazañas: «Cuerpo de Dios conmigo! Denme ripio / suficiente a la boca y

[12] Cfr. Valentín Núñez Rivera, *Cervantes y los géneros de la ficción*, Madrid, Sial, 2015, pp. 285-287.

[13] Para una caracterización de estos personajes, véase Jean Canavaggio, «Las figuras del donaire en las comedias de Cervantes», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, pp. 51-64 y Luis Gómez Canseco, «Discretos desvergonzados. Otras tramas en las comedias de Cervantes», en *La desvergüenza en la comedia española. Actas de las* XXXIV *Jornadas de teatro clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2013, pp. 103-122.

[14] Todas las citas de *El gallardo español* o de *El rufián dichoso* están tomadas de Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015.

denme moros / a las manos a pares y a millares: / verán quién es Buitrago y si merece / comer por diez, pues que pelea por veinte» (vv. 662-666). No solo eso, Buitrago, como el valentón, se muestra «cansado del oficio de la pica, mas no del ejercicio picaresco», pues en un momento dado deja salir sus quejas y sus deseos de seguir otra vida más muelle y cercana a la picardía: «¡No fuera yo motilón / o mozo de bodegón, / y no soldado!» (vv. 1505-1507). Hasta la presencia de lo picaresco se hace explícita en Buitrago, cuando se refiere a su propia indumentaria: «¿Hace burla en ver el traje / entre pícaro y salvaje?» (vv. 1360-1361).

En el verso 7 del soneto, el soldado se acerca a un corrillo de gente rica con la intención de pedir, y lo mismo hace Buitrago al ver a Margarita, disfrazada de hombre, y a su ayo Vozmediano, que acaban de llegar a Orán: «*Entra Buitrago con la demanda.* BUITRAGO: Vuestras mercedes me den / para las ánimas luego, / que les estará muy bien» (vv. 1304*Acot*-1307). Si Buitrago pide insistentemente para comer y beber, pues uno de los rasgos que caracteriza a su personaje dramático es un hambre feroz, del valentón se asegura en el verso 8 que «pidió refresco». Explica el *Diccionario de Autoridades* que *refresco* era el «alimento moderado o reparo que se toma para fortalecerse y continuar el trabajo o fatiga», y acabamos de ver cómo Buitrago pide que le den de comer para continuar su tarea militar: «Denme ripio / suficiente a la boca y denme moros / a las manos a pares y a millares» (vv. 652-654).

Al tiempo, coinciden ambos personajes en el hecho de pedir limosna, en la invocación de Dios y de un dudoso santoral y hasta en el modo impertinente y descarado de hacerlo. Las amenazas del soneto en los versos 9-11: «"Den, voarcedes, por Dios, a mi pobreza", / les dice. "Donde no, por ocho santos / que haré lo que hacer suelo sin tardanza"», casan en urgencias e imperativos con las de Buitrago:

> Denme, ¡pese a mis pecados!
> ¡Siempre yo de aquesta guisa
> medro con almidonados!
> Denme, que vengo de prisa,
> y ellos están muy pausados. (vv. 1315-1319)[15]

[15] Adrienne L. Martín ha buscado un paralelo en la propia biografía de Cervantes: «Because the ex-soldier has become a common *atracador,* it is easy to detect in the sonnet a criticism of the neglect to which such men were often subjected upon returning from battle. Cervantes himself suffered from such a lack of support after his return to Spain from captivity, when he was forced to fulfill somewhat menial governmental positions for which he was notoriously ill suited» (*op. cit.*, p. 88).

La cosa llega al punto de que Margarita se queje poco más delante de los excesos verbales en la solicitud por parte del soldado: «Pide limosna en modo este soldado / que parece que grita o que reniega, / y yo estoy en España acostumbrado / a darla a quien por Dios la pide y ruega» (vv. 1439-1442). El tono pendenciero se agrava en el punto y hora que esa demanda se hace en nombre de Dios y de ocho santos (vv. 8-10), con un recurso cómico que reitera Buitrago en su petición, primero encomendándose a las almas del purgatorio: «Rogad a Dios que me den, / porque, si yo como bien, / rezaré más de un rosario / y os haré un aniversario / por siempre jamás. Amén» (vv. 1370-1374), para, al poco, lanzar un juramento como eufemismo de «Voto a Cristo»: «¡Voto a Cristóbal del Pino, / que, si una vez me amohíno, / que han de ver quién es Callejas!» (vv. 1488-1490). Tras todo ello subyace un uso blasfemo y descreído de las devociones, similar al que Cervantes describe entre los hampones de *Rinconete y Cortadillo* y a las reflexiones que Buitrago deja caer en la jornada I de *El gallardo español*:

> ...como saben todos que no hay ánima
> a quien haga decir solo un responso,
> si me dan medio cuarto, es por milagro;
> y así, pienso pedir para mi cuerpo,
> y no para las ánimas. (vv. 644-648)

El mismo descreimiento se reitera por boca del soldado en la jornada II:

> Así guardan la ley de Jesucristo
> aquestos como yo cuando estoy harto,
> que no me acuerdo si hay cielo ni tierra:
> solo a mi vientre acudo y a la guerra. (vv. 1435-1438)

La amenaza del valentón se hace terminante en el verso 11: «haré lo que hacer suelo sin tardanza», y tiene asimismo su paralelo en la respuesta de Buitrago, cuando sus interlocutores se resisten a darle esos dineros: «Y yo, que a lo de Marte me acomodo, / y a lo de Dios es Cristo, doy por tierra / con todo el bodegón, si con floreos / responden a mis gustos y deseos» (vv. 1459-1462). No es de extrañar, pues, que la reacción de los solicitados en el soneto y en la comedia sea también pareja en agresividad, pues, si en el verso 12 del poema, uno «a sacar la espada empieza», parece que el gesto es el mismo en Margarita, según se deduce las palabras del propio Buitrago: «Descoja sus manos blandas / y dé limosna, galán. / ¿Qué me mira? Acabe ya; / eche mano, y no a la espada, / que su tiempo se vendrá» (vv. 1323-1327), y, más adelante, de las de Vozmediano: «Esa es manera / de hacer sacar la espada y no el dinero» (vv. 1452-1453).

En el último verso del soneto, dos elementos más encuentran su paralelo en los textos cervantinos: el calificativo con que se describe al valentón y el

chiste final. La voz *bravonel*, que en Covarrubias o *Autoridades*, viene a significar 'rufián' o 'fanfarrón', reaparece en los versos de otra comedia cervantina de ambiente picaresco, *El rufián dichoso*, aunque aquí como elogio atenuado y puesto en boca del padre de una mancebía: «Nuevo español Bravonel, / con tus bravatas bizarras / me has librado de las garras / de aquel tacaño Luzbel» (vv. 985-988). Por otro lado, el quiebro final del soneto: «Irme sin ella», ahonda en una cobardía que parece contradecir las bravatas que hasta ese momento venía desplegando el valentón metido a pordiosero. Por su parte, Buitrago, que ha luchado valiente y denodadamente contra el enemigo musulmán en defensa de su rey y de su fe, cuando la comedia está dando a su fin y todos se disponen a comer perdices, sale por los cerros de Úbeda anunciando que, a pesar de la derrota del ejército musulmán y de sus oraciones a las ánimas benditas, si el banquete no es de su gusto, cambiará de bando y religión para comer mejor. No se trata ya del gesto de ingenio que desbarata el discurso del personaje, sino de la disposición sintáctica del mismo, que lo acerca a la solución verbal del soneto:

BUITRAGO Tóquense las chirimías
y serán, si bien comemos,
dulces y alegres las fiestas.
GUZMÁN ¿Y si no?
BUITRAGO Renegaremos. (vv. 3119-3122)

Lejos de mi intención convertir estas páginas en un argumentario a favor de la autoría cervantina. Doctores tiene la iglesia para determinar si los versos son o no del santo. El único propósito de estas páginas era el de poner en paragón el tal soneto con estos episodios protagonizados por Buitrago en *El gallardo español*, y señalar la proximidad de ambos textos en el tiempo de composición, la situación que describen y hasta su misma formulación verbal. Nada más.

LAS DOS EDICIONES DEL *LAZARILLO* DE AMBERES DE 1553: EN 8AVO Y EN 16AVO

ARTURO RODRÍGUEZ LÓPEZ-ABADÍA
Universidad Católica de Lovaina

Francisco Rico apuntaba en su edición del *Lazarillo de Tormes* para la RAE en 2011 que las ediciones que se han de tener en cuenta para la fijación textual del *Lazarillo* son las de 1554, preferentemente Burgos, en tanto que considera que la edición de 1553 descrita por Brunet no es más que una "superchería". El reciente hallazgo de la venta de un ejemplar de la edición de 1553, en 16avo, a través de la librería Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown de Londres, como consta en sus catálogos de venta de los años 1816 y 1817, prueba documentalmente que ese libro existió. De igual modo asienta su existencia la referencia de Buenaventura Carlos Aribau en su volumen de *Novelistas Anteriores a Cervantes* para la Biblioteca de Autores Españoles. Estos hechos, por sí mismos, prueban que la edición de 1553 no solo existía, sino que en el siglo XIX no debía ser de difícil acceso, dada la naturalidad con que habla de ella Aribau.

También se ha demostrado por vía ecdótica la existencia de una impresión anterior a 1553 a partir del cotejo de las ediciones castigadas de Sánchez con el texto fijado por Aribau, que, si bien no indica explícitamente que use el texto de Amberes 1553, lo hace de forma implícita. En las notas a pie de página indica variantes procedentes de Martín Nucio, en tanto que el texto difiere y no coincide con otras ediciones como Burgos o Alcalá. De esta manera, podemos asumir que el texto fijado por el estudioso catalán en 1846 corresponde a la edición de Amberes 1553 a la que alude en la introducción. Partiendo de esta asunción, se puede comprobar que el texto de Sánchez está emparentado con la edición del 53, pero sin seguirla de forma exclusiva, lo que obliga a concluir que procede de un texto anterior, o de un texto que deriva de esa fuente común.

Además de estas constataciones fácticas de ediciones anteriores a las más antiguas conservadas (las cuatro de 1554: Medina, Alcalá, Burgos y Amberes) y en virtud de las mismas, se puede dar por legítima la mención que hace Adolfo Bonilla y San Martín de un comentario del duque de T'Serclaes de Tilly, quien dice haber poseído una edición de 1550 impresa fuera de España pero que años antes se la había regalado a su hermano gemelo, el marqués de Jerez de los Caballeros, conocido bibliófilo; esta edición de 1550, con total probabilidad, correspondería a la *editio princeps*. Con estas referencias, los

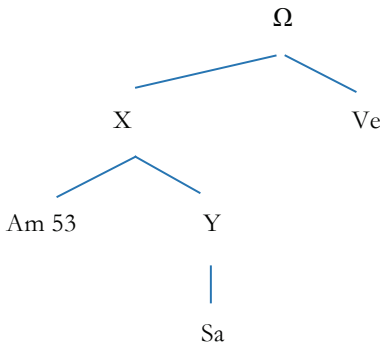
formatos de publicación de los varios *Lazarillos,* y los cotejos textuales, se puede proponer una cadena de transmisión en la que se integran tanto la edición de Amberes 1553 in-16º, como la fuente común a Sánchez, el *Lazarillo castigado* de Velasco, y las demás ediciones derivadas[1].

MORFOLOGÍA Y ASPECTOS TEXTUALES

En el volumen que el catedrático, y luego rector, de la Universidad de Granada Eloy Señán y Alonso dedica en 1886 a Diego Hurtado de Mendoza, encontramos entre las *Indicaciones Bibliográficas* una serie de ediciones antiguas del *Lazarillo de Tormes*, de las que destaca la primera, que dice así: "-*Vida de Lazarillo de Tormes, sus fortunas y adversidades.* Amberes 1553, 8º". En esa escueta noticia no aclara de dónde procede tal volumen, pero habida cuenta de que sí lo hace de otras ediciones, esto nos ayuda a descartar procedencias. La edición de Amberes de 1553 en 8avo no la ha tomado de Aribau, pues menciona a ese autor en otros apartados; tampoco de Nicolás Antonio, ni de Brunet, por las mismas razones. Debemos suponer, entonces, que tuvo conocimiento de ese ejemplar en Granada, tal vez en alguna biblioteca particular de un bibliófilo como el duque de Gor. La existencia de ese tomo en octavo sirve de nexo de unión entre la edición de Amberes 1553 in-16º y las siguientes, tales como Nucio, Junta, Salzedo y Mateo y Francisco del Canto.

El *stemma* propuesto por Arturo Rodríguez a partir de las últimas investigaciones documentales y teóricas contempla los siguientes elementos: Ω corresponde a la edición de 1550 mencionada por el duque de T'Serclaes de Tilly; de ella deriva X, una intermedia entre esta y Amberes 1553; y de esta intermedia deriva también la que ha servido de fuente (Y) a las ediciones de Sánchez (Madrid 1599 y Valladolid 1603).

[1] Todos los asertos expuestos en estos tres primeros parágrafos se explican pormenorizadamente en los trabajos de Rodríguez y Rodríguez-López Vázquez (y de ambos en común) detallados en la bibliografía final. Asimismo se refiere del mismo modo el resto de la bibliografía.



La edición de Amberes 1553 utilizada por Aribau para su edición de la BAE es la misma descrita por Brunet en 1820, y Brunet precisa que es un ejemplar en 16avo. Esto está documentalmente contrastado con los catálogos de venta de Longman de 1816[2] y 1817[3], previamente mencionados. Falta por aclarar un punto muy importante: qué tipo de edición es la que enlaza esta parte superior del *stemma* con la parte inferior correspondiente a las ediciones de 1554. Aquí es donde encaja la segunda edición de Amberes 1553 mencionada por Señán con la precisión de que se trata de un ejemplar en 8avo. Este dato no es banal porque las tres ediciones españolas de 1554 son también ejemplares en 8avo con ilustraciones (en el caso de Alcalá solo en la portada): en Medina las ilustraciones están en la portada, el *tractado* del escudero, el del buldero, el del capellán, y el del alguacil; mientras que en Burgos, las ilustraciones están en la portada, el *tractado* del escudero, el fraile de la Merced, el buldero, el capellán y el alguacil. Las ediciones de Martín Nucio y Velasco, ambas en 12avo, carecen de ilustraciones, tan siquiera para la portada, en las cuales figuran las marcas de los impresores-libreros.

La diferencia entre el formato 8avo y el 16avo es sustancial en materia de tamaño, ya que un 16avo es demasiado pequeño como para insertar ilustraciones; sin embargo, al pasar el formato a uno mayor, si no se insertan las ilustraciones, se pierden páginas y apenas se puede editar más que un pliego en lugar de un librillo. Esto hace impensable que la edición en 16avo descrita por Brunet tuviera ilustraciones de ningún tipo. Dado que las ediciones españolas tienen ilustraciones y su formato es 8avo, la referencia documental de Señán apunta implícitamente a que esa edición de Amberes

[2] *A catalogue of an extensive collection of old books*, Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1816.

[3] *A catalogue of old books*, Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1817.

del año 1553 contendría también ilustraciones, cosa muy probable en función del formato. Se trata de saber si también por vía ecdótica se pueden fundamentar las características de esta edición, que coincidiría básicamente con la propuesta de Rico, con la salvedad de que no se trataría de una edición española, sino antuerpiense.

Tanto la edición de Amberes 1553 descrita por Brunet y usada por Aribau como las castigadas de Velasco y Sánchez presentan importantes características divergentes respecto al conjunto formado por Nucio, Salzedo, Junta y Hermanos del Canto. La más importante de ellas es la división en tratados, que separa la edición de Amberes 1553 de las ediciones filiadas con Velasco o con Sánchez. Estas ediciones, que no están divididas en tratados, tienen epígrafes y titulillos diferentes y muy particularmente los que corresponden a la genealogía de Lázaro y el episodio del ciego. En las ediciones del 54 y la de Amberes-Aribau el tratado primero tiene como titulillo *Lázaro cuenta su linaje y nacimiento. Asiento de Lázaro con un ciego.* Las ediciones del 54, en cambio, presentan esa parte como *Cuenta Lázaro su vida y cúyo hijo fue.* La mención al asiento de Lázaro con el ciego en Velasco y Sánchez está separada del titulillo inicial *Lázaro cuenta su linaje y nacimiento* formando un apartado propio. La división en tratados es obra de la edición Amberes 1553 en 16avo.

El análisis de variantes del cotejo entre Aribau por un lado, y Nucio y Medina por el otro, nos permite aproximarnos a esa fuente común a las ediciones del 54 que deriva de la edición de 1553 en 16avo pero también de la *princeps* como demuestra el cotejo de variantes. Las variantes recogidas entre los textos mencionados, tomando como muestra el primer tratado, son las que siguen:

Aribau/53-16avo	**Nucio (lecciones comunes) / Medina**
Debría	Deuría
Detestablemente	Detestable
Si hay de qué	Y si hay de qué
Lo dicen	Le dicen
Estenso	Extenso
Assiento de Lázaro con un ciego	*Texto omitido*
(Que Dios perdone)	Que Dios perdone
Frecuentando	Fue frecuentando
Desque vi	De que vi
Darme dél un negrito	Darme un negrito
A acallar	A callentar

Mama coco		Mare coco
Y él respondio		Respondió él
O hideputa ruin		Hideputa
Las mantas y las sábanas		Las mantas y sábanas
Podía		Tenía
Ya yo era buen mozuelo		Hasta ser yo buen mozuelo
Decía, Galeno	Decía, Galeno	Decía que Galeno
Pues soy solo		Pues solo soy
Cojed		Cosed
Contraminaba		Contaminaba
Luego la conocía		Luego conocía
Debe de estar		Debe estar
Manden rezar		Mandanrezar
Traxesse a sí el hierro		Assí traxesse assí
Fingiendo haber frío		(Fingiendo haber frío)
Pobreto		Pobrete
Mirad quién		Mira quién
Me holgaba de quebrarme a mí		Holgábame a mí de quebrar
Un ojo por quebrarlos		Un ojo por quebrar dos
Tentaba		Atentaba
Larga y afilada		Luenga y afilada
Galllillo		Gulilla
Hacía injusticia		Hacía sin justicia
Bien afortunado		Bienaventurado
Más en cargo		En más cargo
Burlas que el ciego		Brulas con que el ciego
Desangosta		Ensangosta
Debajo de los portales	Debajo los portales	Debajo de los portales
Ole, ole	Ole	Ole, ole

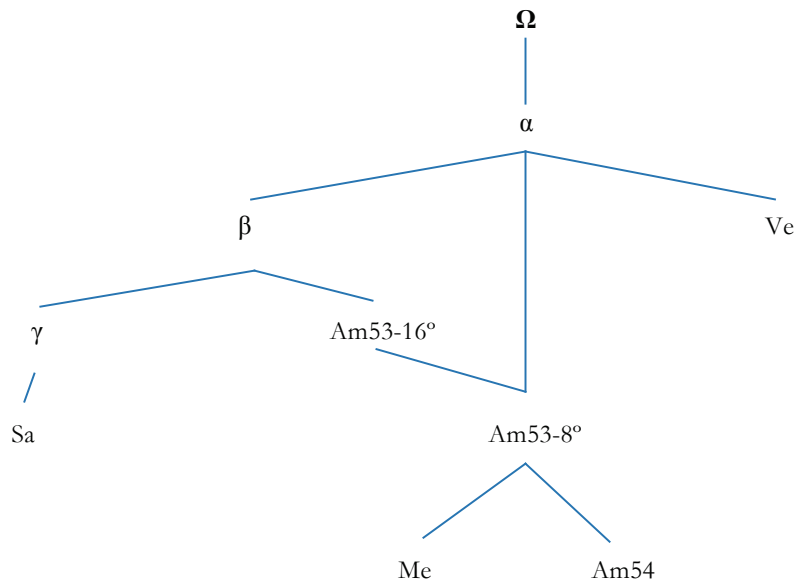
A la luz de este análisis, parece claro que Martín Nucio y Medina proceden de una misma fuente común que diverge de Amberes 1553 en 16avo, y que esa fuente común puede postularse como ha propuesto Rico como una edición en 8avo y con ilustraciones. Hay un argumento definitivo para sostener que esta edición está filiada también con la *princeps* y no solo con Amberes 1553 y es la omisión de la secuencia *porque mi boca era medida* en el caso de Amberes 1553 y Sánchez, texto que sí está en Velasco, por lo que, como apuntan Caso, Ruffinatto y López-Vázquez, hay que asumir que Velasco está castigando el texto a partir de la *princeps* y no de las ediciones del

54. El párrafo común a Velasco y las ediciones del 54, y divergente de Amberes-Aribau y Sánchez, es el siguiente:

Aribau-Amberes/Sánchez	**Velasco, Nucio, Medina**
Este fue el primer escalón que yo subí, para venir a alcançar buena vida, dava cada día a mi amo treynta maravedis	Este fue el primer escalón que yo subí, para venir a alcançar buena vida, *porque mi boca era medida,* dava cada día a mi amo treynta maravedis

López-Vázquez (2010) ha propuesto que esa omisión corresponde a una línea en formato dozavo y con titulillos exentos, postulando que la *princeps* tiene esas características. Independientemente de si esta hipótesis es correcta, lo que está claro es que Velasco y las ediciones del 54 tienen ese fragmento completo, mientras que Amberes-Aribau y Sánchez lo omiten. Esto demuestra que la edición fuente de las del 54 tiene ese pasaje y, al mismo tiempo, al tener también la división en tratados, que no está en Velasco y Sánchez, tiene que ser una edición derivada conjuntamente de la *princeps* y de Amberes 1553.

En función de ello, el *stemma* de la zona superior debe incluir la edición de Amberes 1553 en 8avo dentro del sistema de transmisión siguiente.



Leyenda:

Ω	Se trata del manuscrito que sirve para la *editio princeps,* o *arquetipo de los arquetipos* según Ruffinatto.
α	*Editio princeps*. Según López-Vázquez, en Estrasburgo, 1550, Augustin Frisius.
β	Edición intermedia entre la *princeps* y Amberes 1553 en 16avo, de la que derivaría el texto seguido por Luis Sánchez (Sa), al que llamamos γ.
Am53-16º	Edición de Amberes de 1553 en 16avo, que se puede fijar en función de Aribau.
Am53-8º	Edición de Amberes de 1553 en octavo, deducible por cotejo entre Aribau, Medina (Me), Amberes 54 (Am54) y Velasco (Ve).

La relación entre el texto de Amberes 1553 en 8avo y la *princeps* se explica a partir de las lecturas comunes que presentan los textos de Medina y Martín Nucio con la edición castigada de Juan López de Velasco, pero que difieren del texto fijado por Buenaventura Carlos Aribau a partir de la edición de Amberes de 1553 en 16avo. Estos elementos solo pueden ser explicados si quien elabora la edición de 1553 en 8avo está siguiendo tanto la edición de Amberes 1553 en 16avo como la *princeps*, y en ocasiones prefiere unas lecciones sobre otras. Mostramos a continuación unos cuantos ejemplos significativos en los cuales Medina coincide con Velasco difiriendo de Aribau. Así, podemos proponer el siguiente modelo:

Amberes 1553, 16-avo	**Velasco**	**Amberes 1553, 8-avo**
Prólogo	Prólogo del autor a un amigo suyo	Prólogo
División en tratados	---	*División en tratados*
Cúyo hijo fue	Linaje y nacimiento	Cúyo hijo fue
Detestablemente	Detestable	Detestable
Bien afortunado	Bienaventurado	Bienaventurado
Larga y afilada	Luenga y afilada	Luengo y afilada
Graciosísimo	Sagacísimo	Sagacísimo
---	Porque mi boca era medida	Porque mi boca era medida

Como se puede apreciar con esta muestra, el texto de la edición de Amberes de 1553 en 8avo tendría que estar dividido en tratados, peculiaridad que no aparece en Velasco, pero sí en la edición de 1553 que sigue Aribau, e igualmente de ahí toma el segmento *Cuenta Lázaro su vida y cúyo hijo fue,* en lugar de preferir *Lázaro cuenta su linaje y nacimiento.* Esta división formal en tratados es de capital importancia, porque permite establecer la filiación con la edición en 16avo, mientras que las distintas lecciones en el texto apuntan a un cotejo con la *editio princeps*.

LOS DOS IMPRESORES

Después de haber aclarado por vía ecdótica los aspectos formales de las dos ediciones de 1553 de Amberes, conviene hacer hincapié en quién o quiénes pueden haber impreso esos libros. Considerando las diferencias radicales de texto y formato, así como de la inclusión de ilustraciones, se hace necesario exponer cuáles son los principales candidatos para cada uno de ellos, tarea que se hace por eliminación.

Casi todos los impresores afincados en Amberes en esas fechas imprimían obras en lengua castellana, ya que era la lengua de los mandatarios y había una fuerte presencia española. El comercio de Flandes con España era de un gran volumen y fundamentalmente se hacía con el puerto de Sevilla, como apunta Peeters-Fontainas, al indicar que el volumen de mercancías de Amberes dirigido a España y que entró por Sevilla en 1553 era de 600.000 libras, mientras que el comercio de Brujas era de solo 207.000. También apunta el bibliógrafo belga que el comercio antuerpiense se hacía sobre todo con el sur de España, mientras que el de Brujas iba dirigido hacia Burgos y las villas de la costa del Golfo de Vizcaya. Estas circunstancias explican la proliferación de la publicación de libros en español en la ciudad del Escalda, que mediante el comercio con la Península Ibérica obtenían pingües beneficios por las continuas alzas de los precios en Castilla. Los impresores más beneficiados por esta situación fueron Martín Nucio y Juan Steelsio.

Martín Nucio fue uno de los impresores más importantes de libros en español en Amberes, y suyas fueron las ediciones del *Lazarillo*, en 1554 y 1555, en dozavo y la de la continuación del *Lazarillo* en 1555. Es conocida su relación comercial con Gullermo Simón, otro impresor antuerpiense, que también publica las dos partes del *Lazarillo* en 1555. Sin embargo tanto Nucio como Simón son los menos indicados para postularlos como impresores de las dos ediciones de 1553. José Caso argumentaba que la edición de 1553 podría ser de Martín Nucio en función del *Privilegio* que

presentaba la obra, y conjeturaba una primera fecha de dicho privilegio hacia 1549 o 1550. Sin embargo, como se ha podido demostrar mediante las inconsistencias que presenta el extracto expuesto por Nucio, este pretendido privilegio es falso, ya que ni está en los registros de privilegios concedidos entre 1549 y 1554, ni responde al modelo oficial de concesión de privilegios. Martín Nucio fabrica *de toutes pièces* ese falso privilegio para evitar que otros impresores lo saquen al mercado, y así conservar mayor cuota de mercado en una obra de éxito editorial comprobado.

Los candidatos a haber impreso una de esas dos ediciones (en 8-avo y en 16-avo) son Juan Lacio (Hans de Laet), Arnold Birckmann II, Juan Steelsio o cualquier otro impresor o librero que haya puesto en el mercado obras en español de contenido doctrinal conflictivo en los años más activos de la Reforma. En cualquier caso, como ha estudiado exhaustivamente Elisabeth Einsenstein, los libreros e impresores antuerpienses ponían sus prensas a disposición tanto de la Reforma Protestante como de la Ortodoxia trentina.[4] Vamos a exponer los casos de Steelsio y Birckmann.

Arnold Birckmann II era un impresor alemán de Colonia, pero que trabajaba también en otras ciudades como Amberes y Londres. Su producción española es de sobra conocida, así como también el hecho de que publicaba en formato 16-avo e incluía ilustraciones. También trabaja a favor de Birckmann el hecho de que en varias ocasiones usaba pies de imprenta falsos, sacando al mercado obras impresas en Amberes con pie de imprenta de Colonia con el fin de evitar problemas con la justicia de los Países Bajos. En caso de que la edición de Amberes 1553 en 16-avo fuese suya, lo más probable es que en la portada llevase "véndese en casa de Arnoldo Birckamanno, a la enseña de la Gallina Gorda", pero en la última página pusiese "impreso en la ciudad de Colonia" o una fórmula similar. Arnold Birckmann ayudaría a explicar la transmisión de la obra hasta la ciudad de Medina del Campo, donde tenía tratos comerciales con el impresor más importante de la ciudad, Guillermo de Millis, quien imprimía libros de Birckmann en períodos breves de tiempo, como pone de manifiesto el caso de las *Vidas de illustres y excellentes varones* de Plutarco, traducidas por Francisco de Enzinas: en 1553 Birckmann publica una edición en Amberes y en 1554 ya

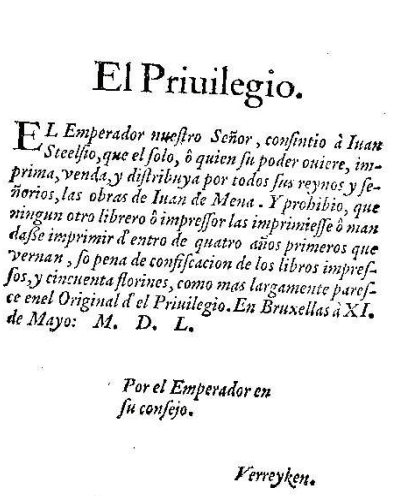
[4] El ejemplo más notable de esta indiferencia doctrinal en favor del negocio lucrativo es el de Cristóbal Plantino y sus dos yernos, Baltasar Moretus (Balthazar Moerentorf), católico y el ilustre hebraísta y arabista Franciscus Raphelengius (Frans van Ravelinghen), protestante, que opera en Leyden (Lugdunum Batavorum), donde se edita en 1595 el *Lazarillo* descrito habitualmente como de Plantino.

hay una impresión de esa misma obra en Medina, a cargo de Guillermo de Millis.

El otro mercader-librero-impresor fundamental para explicar el rápido tránsito de la edición entre Amberes y España es Juan Steelsio, el mercader de libros antuerpiense más importante en la época antes de la aparición de Plantino. Juan Steelsio tenía una red de contactos comerciales en España, principalmente en las dos ciudades más importantes desde un punto de vista mercantil: Sevilla y Medina del Campo. El factor de Steelsio en España era su pariente Pedro Bellero (Petrus Bellerus o Pierre Bellère), que en Sevilla trabajaba con Antonio del Corro y con Diego de Santa Cruz (que vivió en Flandes sobre 1550). También surge una figura de un mercader de libros con negocio en Medina del Campo y Sevilla, de nombre Pedro Vilman, de quien nada más se sabe según la mención que de él hace Vermaseren. Juan Steelsio imprimió abundantes libros religiosos en español en los años 1550, pero su negocio, y el de Martín Nucio, se vieron afectados por el *Index* de Valdés Salas, que mermó su repertorio castellano a cero obras en el caso de Steelsio y a solo cuatro en el de Nucio. Steelsio, igual que otros libreros e impresores, no solo trabajaba por su cuenta, sino también para otros, como lo revelan los colofones de sus libros. De la gente para la que sacó libros o los encargó, destacan especialmente los nombres de Juan Lacio y Arnold Birckmann II. Una vez comprobada documentalmente y también por vía ecdótica la existencia de las dos ediciones de 1553 en Amberes, la investigación futura debería orientarse hacia la vía editorial de los impresores de Amberes, Bruselas, Estrasburgo, Colonia o Basilea, centro muy activos de la Reforma, en donde es previsible que se puedan ubicar las dos ediciones anteriores a las de Amberes.

Para asentar más la posibilidad de que fuese Juan Steelsio quien imprimiese la edición en 8avo del *Lazarillo de Tormes* de Amberes 1553, sirva como ejemplo de la estrecha colaboración entre Martín Nucio y Steelsio los privilegios que ambos tuvieron para imprimir las obras de Juan de Mena en 1550 y 1551. Juan Steelsio obtuvo su privilegio con fecha 11 de mayo de 1550, pero en noviembre de 1551, Martín Nucio también dispone de un privilegio para ese libro. En este caso, Nucio debió de haber solicitado a Steelsio una cesión de uso del privilegio que luego se vio ratificada por el Consejo de Brabante o el Consejo Secreto. No era nada rara la colaboración entre impresores-libreros en esa fecha y ciudad, como demuestran varias empresas conjuntas de impresión entre Nucio y Guillermo Simón, Steelsio y Nucio, Birckmann y otros asociados, etc. En el caso del *Lazarillo de Tormes*, es comprensible que Martín Nucio imprimiese la obra al año siguiente de hacerlo Steelsio sin que por eso ninguno de ellos reclamase ante la justicia

una sanción por perjuicio económico, ya que eran tanto trabajadores cercanos como competencia.



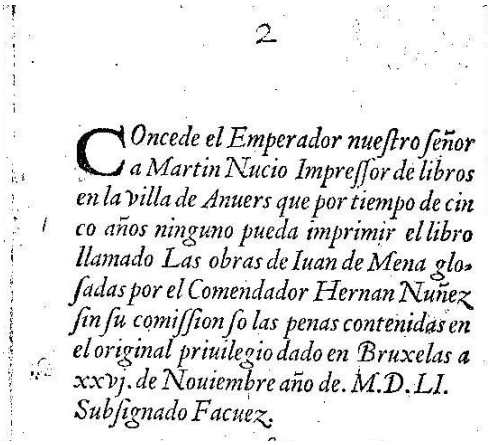
El Priuilegio.

EL Emperador nueſtro Señor, conſintio à Iuan Steelſio, que el ſolo, ô quien ſu poder ouiere, imprima, venda, y diſtribuya por todos ſus reynos y ſeñorios, las obras de Iuan de Mena. Y prohibio, que ningun otro librero ô impreſſor las imprimieſſe ô mandaſſe imprimir d'entro de quatro años primeros que vernan, ſo pena de confiſcacion de los libros impreſſos, y cincuenta florines, como mas largamente pareſce enel Original d'el Priuilegio. En Bruxellas à XI. de Mayo: M. D. L.

Por el Emperador en ſu conſejo.

Verreyken.

Fig 1. Privilegio de Juan Steelsio



2

CONcede el Emperador nueſtro ſeñor a Martin Nucio Impreſſor de libros en la villa de Anuers que por tiempo de cinco años ninguno pueda imprimir el libro llamado Las obras de Iuan de Mena gloſadas por el Comendador Hernan Nuñez ſin ſu comiſſion ſo las penas contenidas en el original priuilegio dado en Bruxelas a xxvj. de Nouiembre año de. M.D.LI. Subſignado Facuez.

Fig. 2. Privilegio de Martín Nucio

CONCLUSIONES E IMPLICACIONES TEÓRICAS

Concluimos, en primer lugar, que las referencias tanto de Aribau, Ticknor, Brunet, Señán y otros a una edición del *Lazarillo de Tormes* hecha en Amberes en 1553 son correctas, y que de hecho no es una sino que son dos las ediciones de ese año y ciudad, una en formato 16-avo (Brunet, Longman) y otra en formato 8-avo (Señán). Estas dos ediciones presentarían características formales diferentes más allá del formato, como indica el hecho de que la transmisión textual hacia Martín Nucio y los hermanos Del Canto tenga lecturas tan divergentes del texto presentado por Aribau. La edición en 8-avo procedería probablemente de la imprenta de Juan Steelsio, que habría tomado como referencia la edición precedente en 16-avo y la edición príncipe, hechos sustentados por el cotejo entre Medina 54, Amberes 54, Aribau, Velasco y las distintas ediciones de 1599 (Sánchez en Madrid, Valdivielso en Zaragoza, y Cormellas en Barcelona).

La edición en 16-avo, por el formato y el idioma, concluimos que ha de haber salido de las prensas de Arnold Birckmann II. Esta edición carecería de ilustraciones por ser el formato 16-avo demasiado pequeño para introducirlas. Así, las ilustraciones aparecerían en la edición en 8-avo

procedente de Juan Steelsio como manera de poder crear un librillo en vez de hacer un pliego. Esta edición en 8-avo habría sido la referencia de la edición de Medina del Campo, que sigue a la de Amberes 1553 8-avo a plana y renglón. Esto se extiende también a las ilustraciones, considerando así a Medina 1554 como un cuasi-facsímil de Amberes 1553 en 8-avo.

También concluimos que la investigación sobre las primeras ediciones del *Lazarillo de Tormes* y su circulación no ha de centrarse en España, sino en los dominios extrapeninsulares del emperador Carlos V, principalmente en los Países Bajos, con especial énfasis en la ciudad de Amberes, y que se ha de tener en cuenta el contexto de la Reforma Protestante y el comercio de libros entre los Países Bajos y España, tomando en particular consideración a impresores-libreros como la familia Millis, la familia Birckmann, la familia Nucio, y Juan Steelsio y sucesores.

BIBLIOGRAFÍA

A catalogue of an extensive collection of old books, Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1816.

A catalogue of old books, Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1817.

Anónimo*, Lazarillo de Tormes castigado*. Madrid: Pierres Cosín, 1573.

— *Lazarillo de Tormes castigado. Agora nuevamente impresso y emendado*. Valladolid: Luis Sánchez, 1603.

— *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, en *Novelistas anteriores a Cervantes*. Edición de Buenaventura Carlos Aribau. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1846.

— *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Edición de Adolfo Bonilla y San Martín. Madrid: Ruiz Hermanos, 1915.

— *El Lazarillo de Tormes*. Noticia bibliográfica de Enrique Moreno Báez. Valencia: Cieza, 1959.

— *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Edición de Alberto Blecua. Madrid: Castalia, 1984.

— *Lazarillo de Tormes*. Edición de José Miguel Caso González. Barcelona: Ediciones B, 1989.

— *La vida de Lazarillo de Tormes: y de sus fortunas y adversidades*. Mérida: Junta de Extremadura, 2002. Facsímil de la edición de 1554 de Medina del Campo.

— *Lazarillo de Tormes*. Edición de Francisco Rico. Madrid: RAE, 2011.

Antonio, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Nova, sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDLXXXIV floruere notitia*, Madrid: Joaquín de Ibarra, 1788.

Brunet, Jacques Charles, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, París: 1834.

Einsenstein, Elizabeth, *The printing press as an agent of change: communications and cultural transformations in early modern Europe* (2 vols.). Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

Markham, Clements, *The Life of Lazarillo de Tormes*. London: Adam & Charles Black, 1908.

Peeters-Fontainas, Jean, *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas méridionaux*. Nieuwkoop: De Graaf, 1965.

Rodríguez, Arturo, "La edición del *Lazarillo* de Amberes 1553: fuentes documentales", *Artifara*, 15 (2015), pp. 11-22.

Rodríguez, Arturo, "Una probable edición del *Lazarillo* anterior a 1553: implicaciones teóricas de la edición de Sánchez, Valladolid, 1603", *Artifara*, 16 (2016), pp. 21-25.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, "El 'tractado del escudero' en el *Lazarillo de Tormes* y la metodología de atribución de la obra. Nuevas aportaciones al *stemma*", *Lemir*, 14 (2010), pp. 259-272.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, "La doble vía de transmisión del *Lazarillo*: hipótesis, conjeturas, variantes y líneas", *Lemir*, 19 (2015), pp. 429-446.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo y Rodríguez, Arturo, "La *princeps* del *Lazarillo*: Estrasburgo, 1550, Augustin Frisius, en dozavo, a 25 emes y titulillos exentos", *Artifara,* 15 (2015), pp. 231-242.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo y Rodríguez, Arturo, "Problemas del *Lazarillo*: el falso privilegio de Martín Nucio y la atribución a Enzinas", *Lemir*, 19 (2015), pp. 377-396.

Ruffinatto, Aldo, *Las dos caras del Lazarillo. Texto y mensaje*. Madrid: Castalia, 2000.

Señán y Alonso, Eloy, *Diego Hurtado de Mendoza, apuntes biográfico-críticos*, Jerez: Imprenta El Guadalete, 1886.

Ticknor, George, *History of Spanish Literature, in three volumes*, Nueva York: Harper and Brothers, 1849.

Vermaseren, Bernard Antoon, "De Spaanse uitgaven op godsdienstieg gebied van M. Nutius en J. Steelsius. Een voorlopige oriëntatie". En *De Gulden Passer. Bulletin van de "Vereeniging der Antwerpsche Bibliophilen"*. Antwerpen: De Nederlansche Boekhandel, 1972, pp. 26-99.

AMOR Y TRABAJO EN LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR HISPÁNICA

EDUARDO PÉREZ DÍAZ
Academia Chesterton

En la antigua lírica popular hispánica se observa una oposición entre el trabajo, como actividad eminentemente cultural, y el amor furtivo, ilícito o, en general, no sometido a la regulación de la cultura. En cambio, el amor culturalmente encauzado se muestra consonante con el trabajo. Trabajar es someter la naturaleza, ordenarla, domesticarla; el amor puramente natural y espontáneo debe del mismo modo ser sometido a fin de neutralizar sus potencialidades desestabilizadoras. Trabajar y casar son, en este sentido, operaciones equivalentes:

> –Madre, ¿qué cosa es casar?
> –Hija, hilar, parir y llorar. (NC[1] 2034 *bis*)

La mujer casta trabaja; pensemos en Penélope, tejiendo y destejiendo en constante espera de Ulises. Pero esta asociación no es exclusiva de la tradición occidental; *El collar de la paloma,* por ejemplo, es claro al respecto:

> Leí en las biografías de los reyes del Sudán que el monarca de este pueblo delega en una persona de su confianza la custodia de sus mujeres y que dicha persona impone a esas mujeres una pecha de lana que deben tejer y que las mantiene ocupadas sin descanso, porque dicen que la mujer, en cuanto acaba el quehacer, no se ocupa más que de pensar en hombres y anhelar la coyunda.[2]

En el *Shih ching*, que recoge los más antiguos poemas de la tradición china (*ca.* siglos VIII-VII a. C.), cierta mujer, traicionada por su marido, menciona como irreprochable su laboriosa conducta: "Durante tres años fui tu esposa, nunca me sentí desbordada por las tareas domésticas. Temprano me levantaba y tarde me iba a dormir, nunca tuve una mañana [libre]. Mis palabras se han cumplido, pero me he encontrado con el maltrato".[3] En el mismo poemario se reprocha a un hombre que no acepte el compromiso de

[1] NC: Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII) de Margit Frenk.

[2] Jaime Sánchez Ratia, *Ibn Hazm al-Andalusí. El collar de la paloma*, Madrid, Hiperión, 2009, p. 157.

[3] Bernhard Karlgren, «The Book of Odes: Kuo Feng and Siao Ya», *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, 16 (1944), p. 191.

su amada con otro pretendiente, parangonando explícitamente trabajo y encauzamiento cultural del amor:

> Plantar el cáñamo, ¿cómo se hace? Haces (surcos) de este a oeste y de norte a sur en el campo. Tomar esposa, ¿cómo se hace? Haces declaración al padre y la madre. Habiéndose hecho ya el anuncio, ¿por qué aún te fatigas? Cortar la leña, ¿cómo se hace? Sin hacha no puede hacerse. Tomar esposa, ¿cómo se hace? Sin un intermediario no se la puede obtener. Habiendo sido ya obtenida, ¿por qué llegas a estos extremos?[4]

Algo muy similar en otra pieza del *Shih ching*:

> ¿Cómo se talla un mango de hacha? Sin un hacha no se puede. ¿Cómo se toma esposa? Sin un intermediario no se la consigue. Para hacer un mango de hacha, para hacer un mango de hacha, el modelo no está lejos. Me encuentro con esta joven persona, y las vasijas *pien* y *tou*[5] están ahí con presentes para comer.[6]

En una antiquísima composición sumeria (*ca.* 2100-1800 a. C.), Utu explica largamente a su hermana Inanna (diosa del amor y la fertilidad) el proceso para la elaboración de las sábanas que cubrirán su tálamo, probablemente en relación con el célebre matrimonio sagrado: "Inanna, yo te traeré lino de un lecho del jardín", dice él, y la diosa pregunta: "¿Quién me lo abatanará?"; "yo te lo traeré abatanado", responde Utu.[7] El mismo esquema se repite a continuación para otras cinco operaciones relacionadas con la fabricación de las sábanas: hilar, torcer, devanar, tejer y blanquear. La vinculación del trabajo con el amor culturalmente regulado parece clara. En otro lugar, a la inversa, el dios-pastor Dumuzi promete eximir a Inanna de los trabajos asociados a la vida marital: "¡[…] no harás vestidos para mí! ¡[…] no hilarás para mí! ¡[…] lana de cabra no cardarás para mí!".[8]

Amor culturalmente encauzado y trabajo se vinculan en varias piezas de nuestra antigua lírica popular:

> Tres cosas demando,
> si Dios me las diesse:
> la tela y el telar
> y la que lo texe. (NC 79 *bis*)

[4] Bernhard Karlgren, art. cit., p. 203.

[5] "Para el sacrificio nupcial" (Bernhard Karlgren, art. cit., p. 221).

[6] Bernhard Karlgren, *art. cit.,* p. 221.

[7] Yitschak Sefati, *Love songs in Sumerian Literature: Critical Edition of the Dumuzi-Inanna Songs*, Ranat Gan, Bar-Ilan University Press, 1998, pp. 124-125.

[8] Yitschak Sefati, *op. cit.*, p. 293.

El yo poético parece desear una buena esposa, inclinada al trabajo; Mariana Masera recuerda, a este respecto, que, para Covarrubias, hilar era "exercicio y ocupación de mujeres caseras y hazendosas", y que la protagonista de la *Lozana andaluza*, de acuerdo con su irregular conducta sexual, declara: "ni sé labrar ni coser, y el filar se me ha olvidado".[9] Teniendo en cuenta esta concepción de la hilandera y entendiendo la rueca de NC 424 como prenda de amor,[10] podría presumirse que lo que la mujer solicita en dicha pieza no es tanto la herramienta cuanto un amor fiel y ordenado:

> Mira Juan lo que te dixe
> en barrio ageno,
> que me cortes una rueca
> de aquel ciruelo.
> De aquel ciruelo te dixe,
> no se te olvide. (NC 424)

De modo similar, otra composición relaciona trabajo y compromiso: "He de lavar la camisa / de aquel a quien di mi fe" (NC 322). En este sentido, tal vez podría entenderse que la muchacha del tan comentado "A mi puerta nasce una fonte" esté pensando en la inminencia del matrimonio cuando dice que, en esa fuente (símbolo, según Frenk, de "iniciación en la vida sexual"[11]), "lavo la mi camisa / y la de aquel que yo más quería" (NC 321).

El trabajo, en cambio, es incompatible con amores ajenos al matrimonio, furtivos o desordenados, con enamoramientos repentinos, con pasiones arrebatadas:

> Estávame io en mi estudio
> estudiando la lizión,
> i akordéme de mis amores:
> no podía estudiar, non. (NC 64)

> Nunca vi labrador
> de tales maneras:

[9] Mariana Masera, «"Que non sé filar ni aspar ni devanar": Erotismo y trabajo femenino en el Cancionero Hispánico Medieval», en Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media: (Actas de las VI Jornadas Medievales)*, México, UNAM, El Colegio de México, 1999, p. 218.

[10] Mariana Masera, *loc. cit.,* p. 221.

[11] Margit Frenk, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 49.

dexa su labrança
y vasse a las doncellas.
¡Quítate d'entr'ellas,
que te perderás!
Amando morirás. (NC 622 C)

Si el pastorcico es nuevo
y anda namorado,
si se descuida y duerme,
¿quién guardará el ganado? (NC 1155 A)

Ovexita blanka,
rrequiere tu piara:
en ora mala uviste
pastora enamorada. (NC 1156 A)[12]

Es tópico de gran fortuna: en un antiguo poema egipcio (*ca.* 1300-1150 a. C.), aparece una joven cazadora preocupada por lo que dirá a su madre, a quien va "cada día, / cargada de pájaros", pues: "No puse trampa alguna hoy: / tu amor me capturó".[13] Algo similar en un poema del *Cancionero de Ripoll*: el protagonista, en primavera y de noche,[14] buscando a sus perros de caza por el campo, se topa con Cupido, que le dice:

Otra vez las aljabas de Diana se han roto,
el arco de Cupido se tomará desde ahora,
así que te aconsejo que dejes tus fatigas.

Que dejes tus fatigas te aconsejo, pues;
no conviene cazar en tiempos como éste,
más bien tenemos que jugar.

Tal vez ignoras tú los juegos de Cupido,
pero mucho desdice que en la corte de Venus
no juegue un joven tal más a menudo.[15]

[12] Véanse también NC 1154 *bis*, 1155 B y 1156 B.

[13] Michael V. Fox, *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1985, p. 19.

[14] Momentos especialmente propicios a la actividad erótica (véase Eduardo Pérez Díaz, *Tu encanto es dulce como la miel: Los orígenes de la lírica amorosa*, Madrid, Liceus, 2012, pp. 183ss. y 255ss.).

[15] Carlos Alvar y Jenaro Talens, *Locus Amoenus: Antología de la lírica medieval de la península ibérica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2008, p. 47s.

En el *Shih ching*, cierta mujer, suspirando por su amor ausente, se siente incapaz de proseguir la recolección de plantas y abandona su cesta para aliviarse con vino y ascender las colinas en busca del amado;[16] en un poema de Safo leemos: "Dulce madre, no puedo trabajar en el telar: me derrota el amor por un muchacho por obra de Afrodita floreciente";[17] Teócrito, en su idilio X, presenta a un segador enamorado incapaz de "abrir un surco recto en estas mieses" y de cortar "las espigas a la par del vecino";[18] Horacio confiesa (epodo XIV) que no avanza en su libro de yambos porque está enamorado;[19] tampoco trabaja, arrebatada de amor, la Fedra de Séneca: "Los tejidos de Palas están parados y de mis propias manos resbalan las labores";[20] en el *Sattasai*, una antigua colección poética india escrita en prácrito (*ca.* siglos III-VII d. C.), la idea de consumar la unión erótica en los campos entorpece la tarea de cierto sembrador: "«Aquí coquetearé con ella». Cuando el aldeano pensaba [así] en su corazón, las [semillas] de *tuvari* que iba a sembrar cayeron húmedas del sudor de sus manos".[21]

Los amores ilícitos pueden consumarse, lejos de miradas indiscretas, en apartados lugares de trabajo (en detrimento, naturalmente, de este último). Algo de ello se insinúa en la siguiente composición:

> De Monçón venía el moço,
> moço venía de Monçón.
>
> La moça guardava la viña,
> el moço por aý venía.
> Moço venía de Monçón. (NC 7)

La pieza parece hacerse eco del Cantar de los Cantares: "Los hijos de mi padre se airaron contra mí, pusiéronme de guardesa de las viñas; / la

[16] Bernhard Karlgren, art. cit., p. 173.

[17] Francisco Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica. (Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*, Madrid, Gredos, 1980, p. 373.

[18] Manuel García Teijeiro y M.ª Teresa Molinos Tejada, *Bucólicos griegos*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 119-120.

[19] Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, *Horacio. Odas y epodos*, Madrid, Cátedra, 2007[5] (1990), pp. 418ss.

[20] Jesús Luque Moreno, *Séneca. Tragedias II*, Madrid, Gredos, 1999, p. 31.

[21] Radhagovinda Basak, *The Prākrit Gāthā Saptaśatī*, Calcuta, The Asiatic Society, 1971, n.º 358.

propia viña mía no he guardado".[22] La muchacha pronuncia estas palabras inmediatamente después de declararse negra, morena; esto es, después de confesar metafóricamente su experiencia erótica ("la propia viña mía no he guardado"), algo frecuente en nuestra antigua lírica popular:[23]

> Blanca me era yo
> cuando entré en la siega;
> diome el sol, y ya soy morena. (NC 137)
>
> Aunque soi morena,
> blanca io nascí:
> guardando el ganado
> la color perdí. (NC 139)
>
> Guarridica yo si morena
> es la segaderuela. (NC 143)
>
> No me llaméys «sega la erva»,
> sino morena.
>
> Un amigo que yo avía
> «sega la erva» me dezía.
> Sino morena. (NC 134)

En relación con este último poema, Margit Frenk opina que "sega la erva" es un apodo que "equivale a «morena», pero con la connotación despectiva de este tipo de construcciones (cf. «ganapán»); en son de burla, el amigo diría a la amiga «sega la herba», y ella, con auténtico orgullo de morena, exigiría que la llamaran así, «morena»".[24] ¿Cabría suponer que rechaza el primer apodo precisamente por aludir al trabajo? ¿No la haría perecer demasiado laboriosa y recatada para su "orgullo de morena"?

En otra composición se nos dice que la Magdalena "más segava que los cinco", quizá porque arde en deseos de irse "a deleytar al prado", lo que ilustraría nuevamente la oposición amor furtivo-trabajo:

[22] Francisco Cantera Burgos y Manuel Iglesias González, *Sagrada Biblia: Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003[3] [1975], p. 752.

[23] Eduardo Pérez Díaz, *op. cit.,* p. 305 y Eduardo Pérez Díaz, «El sol y la morena en la antigua lírica tradicional hispánica», *Revista de Folklore,* 400 (junio, 2015), pp. 62-67.

[24] Margit Frenk, *op. cit.,* p. 214.

Magdalena y el su amigo
vanse a segar el trigo,
más segava que los cinco
la Magdalena.

Queando ovieron segado
tómanse mano por mano,
vanse a deleytar al prado.
La Magdalena. (NC 9)

Las mujeres de estos ejemplos han perdido su inocencia en lugares apartados donde, abandonando el trabajo, se entregaron al amor. Dichos escenarios aparecen en el mismo sentido en otras composiciones:

No me habléis, conde,
d'amor en la calle:
catá que os dirá mal,
conde, la mi madre.

Mañana yré, conde,
a lavar al río;
allá me tenéis, conde,
a vuestro servicio. (NC 390)

Enbíame mi madre
por agua sola:
¡mirad a qué hora! (NC 315 A)

Enbiárame mi madre
por agua a la fonte fría:
vengo del amor ferida. (NC 317)

A las vaquillas, madre,
quiérome ir allá.

Tras de aquel teso
está un vaquero;
tiene pan y queso:
¡si me diesse ora d'ello!
Quiérome ir allá. (NC 1148)

Recuérdese también a las tres morillas que, yendo a recolectar olivas y manzanas, "hallávanlas cogidas / y tornavan desmaídas / y las colores

perdidas" (NC 16 B). En NC 1087 B se pide a una muchacha que descienda al valle y lleve los corderos, a lo que ella responde: "Non era de día"; la siguiente pieza, en torno al mismo motivo, añade una alusión a la relación erótica: "que ya es venido el albor / veros á vuestro amador" (NC 1087 C).

El mar o la fuente a los que acuden las mujeres para lavar se mencionan en composiciones de claras resonancias eróticas:

> Isabel e mais Francisca
> ambas vão lavar ao mar;
> se bem lavam, melhor torcem:
> namorou-me o seu lavar. (NC 89 A; véase también 89 B)
>
> Descalça vai para a fonte
> Leanor pela verdura;
> vai fermosa, e não segura. (NC 90)

Otra Leonor parece haber sido plantada por su amado en la fuente, donde no le queda sino trabajar y llorar (NC 90 *bis* A-C):

> Na fonte está Lianor,
> lavando a talha e chorando,
> ás amigas preguntando:
> «Vistes lá o meu amor?». (NC 90 *bis* A)

En la siguiente pieza, un hombre reprocha a su amada que le mate, es decir, que le niegue sus favores; la mujer, mientras tanto, trabaja:

> Vide a Juana estar lavando
> en el rrío y sin çapatas:
> di, Juana, por qué me matas. (NC 91 A; también 91 B)

El trabajo también parece ser un obstáculo para el amor en el siguiente poema; si el cántaro se quiebra (¿alusión a la pérdida de la doncellez?) y sus fragmentos ("testinhos") son abandonados, la unión erótica se hace posible:

> Quebrara Lianor
> o pote na fonte,
> e deitara os testinhos
> tam lonje. (NC 93)

Por otro lado, en varias composiciones se rechaza el amor en favor del trabajo:

> Sañosa está la niña:
> ¡hay Dios, quién le hablaría!
>
> En la sierra anda la niña

En la sierra anda la niña
su ganado a repastar,
hermosa como las flores,
sañosa como la mar. (NC 256)

Llamávalo la donzella,
y dixo el vil:
«Al ganado tengo de yr». (NC 1634)

Hay poemas similares en otras literaturas. En el *Sattasai*, por ejemplo, cierta mujer lamenta ante su tía materna que, a pesar de la llegada de la primavera, a pesar de la abundancia de vino y de flores, su amado prefiera el trabajo: "¿Quién ama a quién?", pregunta retóricamente.[25] Una composición de Gottfried von Neifen (mediados del s. XIII) es también muy ilustrativa de la oposición trabajo-amor ilícito; cierto joven se encuentra con una muchacha "sacudiendo lino" y esta le dice:

"Aquí no hay ninguna putita,
habéis ido al sitio equivocado.
Antes de que se cumpliera vuestra voluntad,
preferiría veros colgado".
Pues ella sacudía,
pues ella sacudía, sacudía y sacudía.[26]

Los lugares de trabajo retirados aparecen también como escenario erótico en otras tradiciones literarias. La muchacha del Cantar de los Cantares dice: "Indícame tú, amado de mi alma, dónde apacientas [el rebaño], / dónde le haces sestear al mediodía".[27] En la antigua poesía tamil es muy frecuente el motivo de la joven que, enviada a los campos de cultivo para espantar a las aves, se une allí a su amado. En el *Kuruntokai* (*ca.* siglos III a. C.-III d. C.), por ejemplo, una muchacha quiere que su amiga le diga al amado que deje de visitarla a medianoche, porque "Su madre la ha mandado / a que espante a los pequeños loros de curvos picos / de los campos de mijo maduro",[28] donde podrán encontrarse.

[25] Radhagovinda Basak, *op. cit.,* n.º 97.

[26] M.ª Paz Muñoz-Saavedra y Juan Carlos Búa Carballo, *Lírica medieval alemana con voz femenina (siglos XII-XIII)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007, pp. 239-240.

[27] Francisco Cantera Burgos y Manuel Iglesias González, *op. cit.,* p. 752.

[28] M. Shanmugam Pillai y David E. Ludden, *Kuruntokai*, Chennai, International Institute of Tamil Studies, 1997, p. 67.

El siguiente poema parece haber sido compuesto teniendo en mente la metáfora que aparece en el Cantar (1, 6): las labores en la apartada viña permiten acceder a la viña-mujer:

> A la viña, viñadores,
> que sus frutos de amores son.
>
> A la viña tan garrida
> –que sus frutos de amores son–,
> ahora que está florida
> –que sus frutos de amores son–;
> a las hermosas convida
> con sus pámpanos y flores. (NC 1111)

Tal vez en el mismo sentido haya que entender "¡A sembrar, a sembrar, labradores!, / que las aves del cielo / cantan amores" (NC 1110).

La concepción del campo como escenario de encuentros eróticos parece clara en el siguiente poema:

> Aquel pastorcico, madre,
> que no viene
> algo tiene en el campo
> que le duele. (NC 568 A; véase también 568 B)

Del mismo modo, tal vez el "grave […] dolor" de "la que tiene el marido pastor" (NC 1720) se deba a la sospecha de que, en los campos, este pueda serle infiel, o a que sus trabajos le mantengan siempre apartado de ella. Por este último motivo, el labrador de NC 1824 D no puede "tener preñada" a su esposa:

> –Tú la tienes, Pedro,
> la tu mujer preñada.
> –Juro a tal, no tengo,
> que vengo del arada.

La maliciosa ambigüedad del poema emerge si tenemos en cuenta que "arar" –como otras labores agrícolas– es frecuente metáfora erótica,[29] en relación con la también frecuente vinculación de la mujer con la tierra:[30]

> Dávale con el açadoncico,
> dávale con el açadón. (NC 1094)

[29] Paula Olinger, *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*, Newark, Juan de la Cuesta, 1985, pp. 106-107.

[30] Eduardo Pérez Díaz, *op. cit.,* pp. 230ss.

Este pradico verde
trillémosle y hollémosle. (NC 1105)

Acóxeme en tu sercado,
zagalexa, y servirté:
araré en tu verde prado,
en tu valle senbraré. (NC 1695 *bis*)

Por el valle donde á de arar
el desposado,
por el valle donde á de arar
otro avía arado. (NC 1821)

Pero el erotismo no se cuela solamente en la agricultura:[31]

El mi molinillo, madre,
sin agua no muele. (1162 *bis*)

¡A la gala de la panadera!
¡A la gala d'ella
y del pan que lleva! (NC 1163)

¡Ay, amolador, amoladorsillo!
¡ay, amuélame aqueste cochillo! (NC 1172 *bis*)

Las dos ermanas
ke al molino van,
komo son bonitas,
luego las molerán. (NC 1676)

Hilandera de rrueca,
ábreme, haréte la güeca. (NC 1709)

Estas contaminaciones en nada contradicen la oposición amor furtivo-trabajo; traslucen el intento de hacer que lo erótico impregne hasta lo que le es más ajeno, de entronizar al travieso Eros donde, pues no debería estar, es más jocoso que esté: en los ámbitos de la disciplina y del método. Revelan, por tanto, una clara conciencia de estar contraviniendo el orden habitual de las cosas.

En síntesis, el trabajo es, en los poemas erótico-amatorios de la antigua lírica popular hispánica –como en los de otras literaturas–, símbolo de orden

[31] Margit Frenk, *op. cit.,* p. 314 y Mariana Masera, *loc. cit.,* pp. 221ss.

y civilización que permite subrayar la fuerza arrebatadora de la pasión amorosa, encarecer su sinceridad, lamentar su ingobernabilidad, destacar la virtud de mujeres hacendosas o la inaccesibilidad de jóvenes ajenas al loco amor, advertir sobre la necesidad de imponer el orden o subvertirlo jocosamente.[32]

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR, Carlos Y TALENS, Jenaro (2008): *Locus Amoenus: Antología de la lírica medieval de la península ibérica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores.

BASAK, Radhagovinda (1971): *The Prākrit Gāthā Saptaśatī*, Calcuta, The Asiatic Society.

CANTERA BURGOS, Francisco e IGLESIAS GONZÁLEZ, Manuel (2003[3] [1975]): *Sagrada Biblia: Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Manuel Y CRISTÓBAL, Vicente (2007[5] [1990]): *Horacio. Odas y epodos*, Madrid, Cátedra.

FOX, Michael V. (1985): *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*, Wisconsin, University of Wisconsin Press.

FRENK, Margit (2003) *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; El Colegio de México; Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México. (Citado *NC*).

[32] Naturalmente, lo dicho no significa que siempre que en un poema erótico-amatorio se mencione el trabajo, este haya de entenderse necesaria y exclusivamente como símbolo de orden y cultura. Es muy dudoso, por ejemplo, que NC 536 B deba interpretarse en tal sentido:

> Vi los barcos, madre,
> vilos, y no me valen.
>
> Madre, tres moçuelas,
> non de aquesta villa,
> en aguas corrientes
> lavan sus camisas.
> Sus camisas, madre.
> Vilos y no me valen.

Lavar las camisas parece aludir, sin más, a la inminencia del encuentro erótico, encuentro que le estaría vedado al yo poético (Paula Olinger, *op. cit.,* pp. 62ss.). En cualquier caso, ambas cargas semánticas no son mutuamente excluyentes; con Reckert: «One symbol may stand at the same time not only for different concepts but even for contradictory ones» (Stephen Reckert, *Beyond Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 80).

— (2006): *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

GARCÍA TEIJEIRO, Manuel Y MOLINOS TEJADA, M.ª Teresa (1986): *Bucólicos griegos*, Madrid, Gredos.

KARLGREN, Bernhard (1944): «The Book of Odes: Kuo Feng and Siao Ya», *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities,* 16, pp. 171-256.

LUQUE MORENO, Jesús (1999): *Séneca. Tragedias II*, Madrid, Gredos.

MASERA, Mariana (1999): «"Que non sé filar ni aspar ni devanar": Erotismo y trabajo femenino en el Cancionero Hispánico Medieval», en Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media: (Actas de las VI Jornadas Medievales)*, México, UNAM, El Colegio de México, pp. 215-231.

MUÑOZ-SAAVEDRA, M.ª Paz y BÚA CARBALLO, Juan Carlos (2007): *Lírica medieval alemana con voz femenina (siglos XII-XIII)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

OLINGER, Paula (1985): *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*, Newark, Juan de la Cuesta.

PÉREZ DÍAZ, Eduardo (2012): *Tu encanto es dulce como la miel: Los orígenes de la lírica amorosa*, Madrid, Liceus.

— (2015): «El sol y la morena en la antigua lírica tradicional hispánica», *Revista de Folklore,* 400, pp. 62-67.

RECKERT, Stephen (1993): *Beyond Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West*, Oxford, Clarendon Press.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1980): *Lírica griega arcaica. (Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*, Madrid, Gredos.

SÁNCHEZ RATIA, Jaime (2009): *Ibn Hazm al-Andalusí. El collar de la paloma*, Madrid, Hiperión.

SEFATI, Yitschak (1998): *Love songs in Sumerian Literature: Critical Edition of the Dumuzi-Inanna Songs*, Ranat Gan, Bar-Ilan University Press.

SHANMUGAM PILLAI, M. Y LUDDEN, David. E. (1997): *Kuruntokai*, Chennai, International Institute of Tamil Studies.

LA TINAJA QUE SUDABA ACEITE EN TORRENTE DE CINCA (1555-1808): MILAGRO Y FRAUDE EN UN OPÚSCULO IGNOTO (1846) DE BRAULIO FOZ[1]

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

El diario *El Clamor público* dio a conocer, en su número del 26 de noviembre de 1846, p. 4, un escrito que —decía— le había sido remitido por su corresponsal en Fraga (Huesca). El que el corresponsal —que se identifica como un "labrador"— no diese su nombre no debe extrañar, dados los desahogos anticlericales que se permitió deslizar en las notas añadidas a pie de página. Tampoco sería raro que, aunque se sugiera que a él le habría entregado sus "apuntes" el "anticuario don Braulio Foz", los dos fuesen la misma persona. Y que la figura intermediaria no fuese más que un subterfugio para mejor burlar a la censura y para deslizar opiniones de tipo político y religioso que, en aquellos años tortuosos, sería imprudente manifestar más a las claras.

Foz fue un progresista anticlerical (no antirreligioso) que perdió su cátedra de griego en la Universidad de Zaragoza y sufrió doce años de exilio en Francia en los años más oscuros del régimen de Fernando VII. Entre 1838 y 1842 había dirigido *El Eco de Aragón* —en realidad, fue el redactor de varias de las secciones—, un periódico cuyas soflamas antireaccionarias y anticlericales rayaban casi en la temeridad. Y en aquel año de 1846 en que *El Clamor público* consintió en publicar el escrito que voy enseguida a reproducir, vivía bajo la amenaza de una deportación a Filipinas que a duras penas pudo eludir. [2]

La mediación, pues, del verdadero o ficticio corresponsal añadió prudencia pero no restó valentía al escrito, en el que el tono anticlerical seguía siendo —sobre todo en las notas a pie de página— vehemente, y la firma de Braulio Foz aparecía escrita con todas sus letras:

[1] Agradezco su consejo y orientación a José Luis Garrosa.

[2] Sobre su vida y su obra sigue siendo fundamental la monografía de José Luis Calvo Carilla, *Braulio Foz en la novela del siglo XIX*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992.

Historia de la tinajita que sudaba el aceite misterioso en el convento de trinitarias, situado en los montes de Torrente de Cinca.

Nuestro corresponsal de Fraga nos ha remitido los siguientes curiosos apuntes del anticuario don Braulio Foz:

De mis apuntes históricos aparece el origen que tuvo la tinajita del aceite misterioso, inventada por los PP. trinitarios del convento del Santísimo Salvador, situado en los montes de Torrente de Cinca, que tantos miles de reales les producía.

Era el citado convento en lo antiguo una ermita, bajo la invocación del Santísimo Salvador, cuidada por algunos ermitaños, muy concurrida de fieles de lejanas tierras que venían en peregrinación a visitar al Salvador. En 1545, el padre don Alonso de Astudillo vino a visitar esta ermita; pasmado del numeroso concurso que a ella venía, el panorama delicioso de su sitio y la fertilidad del país, pidió licencia para fundar en ella un convento de su orden, y en 5 de abril de 1555 efectuó su fundación, desde cuya fecha apareció manar en la tinajita el aceite misterioso.

El anticuario, Foz, se explica así:

"¡Cuántas cosas ha destruido la revolución! ¡Y más esta guerra civil iconoclasta y *estragosa*, como dice un sapientísimo escritor morellano de nuestros días! ¡Muchas cosas, sí; y qué cosas!... ¡Pero el tiempo va andando! Y quién sabe si de aquí a cinco o seis mil años traerá otra vez lo que ahora se ha llevado. Quién sabe. Dichosos los que entonces vivan. Yo ya no puedo verlo.

En Torrente de Cinca, pueblo ahora célebre por la aplicación y adelantos de un hijo de él[3] en la industra de la seda y en otras quizá no

[3] D. Francisco Monfort, con su genio industrioso, hará la felicidad de este pueblo. A la industria de la seda, enteramente abandonada en el país, la ha levantado al apogeo que jamás había llegado. Su hermoso establecimiento al vapor, de la filatura, y ahora el nuevo del torcido, dan más realce al delicioso jardín que ocupan treinta y tres tornos para el hilado, empleando diariamente treinta y nueve mujeres, sin contar la directora, y otras dependientes de ella. Un número considerable de trabajadoras trabaja en la cría y fomento de los grandiosos bosques de *multicaulis*, y toda especie conocida de morales, cuyas preciosas plantas han sido pedidas y remesadas, no solo del interior de la provincia, sino de todos los ángulos la monarquía. No ha omitido gasto en perfeccionar sus establecimientos. Para poder llegar a la altura que desea en la filatura, hizo venir hábiles francesas a fin de que enseñasen a hilar a las mujeres de Torrente, que hoy lo verifican con primor. Admite en su establecimiento mujeres de todas partes para que aprendan. Envía a las personas que se lo piden tornos, máquinas y una o dos hilanderas, con el objeto de que propaguen este ramo de riqueza que tantos millones reportó a la nación en otra época. Envió a la corte a su director y dos o tres hilanderas, para la cría del gusano, y elaborar la filatura de la seda, que S. M. tuvo a bien ensayar, cuyo resultado fue feliz. No enumeraré la multitud de brazos empleados en el ingenio del aceite, fábricas de

menos útiles, y más célebre aún en otro tiempo que ya pasó, por las maravillas que voy a referir, hay en un monte que desde el gran valle del Cinca parece que frisa con las nubes, un convento de trinitarios con el título del Santísimo Salvador[4]; y eran los hombres más benditos del mundo. El edificio era grande, espacioso, fuerte, bien construido: un ancho paseo al rededor para todas las horas, estaciones y vientos: una fuerte calzada, cuya barbacana o cualquier ventana de celda era el mejor balcón y la más hermosa vista de España.

¡Cuántos y cuántas por gozar de ella, iban a visitar a los padres, y a ganar sacos enteros de perdones! Y sobre todo, para untarse los pies, los cojos; los brazos, los mancos; los ojos, los ciegos; los pechos, las mujeres; y cada uno lo que le dolía, o temía que le doliese, con un aceite misterioso que no era, no, el de la lámpara del Señor, sino otro que manaba en una tinajuela que tenían en gran veneración[5] aún los RR. Padres que sabían el milagro.

¡Afuera profanos! ¡Afuera incrédulos, impíos, filósofos, todos los tocados de las ideas del siglo! Porque la tinajita, que se llamaba el Santo Vaso, manaba aceite, engendraba aceite, es decir, lo producía de sí mismo, lo lloraba por todos sus poros; y vosotros impíos no lo creéis...! Pues yo lo he visto, yo por mis propios ojos. No el aceite, porque he llegado un poco tarde, sino el convento, y el Santo Vaso (y ahora está en otra parte) y lo he tocado con mis propias manos, aunque indignas. Pero como no le encienden luces, ni le hacen fiesta, según dijo una buena vieja a quien preguntamos, por eso ahora no manaba aceite, ni lo mana ya, ni lo suda.

Pues como iba diciendo, el tal aceite, que también y siempre se le llamaba el Santo Óleo, el Santísimo Aceite, se recogía por aquellos inocentes padres en botellitas o ampollas tamañas como dedales, y con algunos cientos de ellas, salían dos o tres legos a correr la tierra de los fieles,[6] obrando tales prodigios con el Santo Óleo y por fuera que no lo curase milagrosamente.

jabón y aguardiente, que forman el cúmulo de tan grandiosos establecimientos en un mismo sitio (Nota del corresponsal).

[4] En la colina que de Norte a Medio día sigue desde Velilla de Cinca hasta los montes de Mequinenza, en un elevado picacho, se hallaba situado el referido convento que dató hasta el 1808, 262 años de existencia. Sus ruinas las ha vendido la amortización al indicado Monfort (*Id.*).

[5] De manera que, para conservar esta superstición, en vista de los grandes acopios de efectos que enumera, sin dejar la de lana y seda, construyeron una magnífica capilla, en donde el Santo Vaso era venerado y respetado casi como el Santísimo Sacramento, adornado de regalos y lámparas (*Id.*).

[6] No solo se extendía la peregrinación de estos benditos hermanos al Principado de Cataluña, Aragón y Valencia, sino a Navarra y Castilla; y llegó a ser tanto el provecho que traían al convento los hermanitos de su aceite misterioso, con el

> Y era de ver las cargas de perniles de tocino, de pies de cerdo, de pan y trigo candeal, de aceite, vino de flor, de pollos, gallinas y capones, cera labrada y otras frioleras que enviaban al convento. De dinero no hablemos: a peseta el dedal o escrúpulo del santo aceite, venía a salir la arroba a doscientos diez seis duros, a cuatro mil trescientos veinte reales; y lo despachaban a miles. ¡Qué precio, labradores de mi tierra![7] ¿Cuándo sabréis, labradores de mi tierra levantar a él vuestro aceite...?
>
> Y los legos decían: "con fe, señoras, con fe, que esto es lo que vale". Y tenían razón, porque bien se necesitaba mucha y buena fe para creer que el aceite de la bodega de los trinitarios manaba milagrosamente en una olla barnizada metida en un rincón que honraban con el título de capilla, a la derecha del altar mayor; que de día visitaba quien quería y miraba por las rejillas; y de noche, visitaba solo algún padre, que no dormía aquel rato por amor al prójimo.
>
> Lo que se saca de las casas con la buena voluntad de sus dueños, dice un poeta antiguo, es utilidad y provecho muy apreciable y gustoso; y lo que con violencia, al más guapo derriba[8]. Lograron lo primero los padres

objeto de que no se entibiase su celo en los últimos años, [que] la comunidad les arrendó sus productos en una suma considerable

[7] No va escaso el señor Foz en su cálculo, pues ascendían a muchos miles de botellitas del aceite misterioso que vendían y daban en retribución de las grandiosas limosnas que recibían de los devotos. Los labradores vivimos en mala época para levantar el precio de los frutos, y en especial el del aceite. El sistema tributario es una palanca que nos arranca la última peseta, y todos los esfuerzos para forzar la tierra para que nos sustente. Los frailes, según lo demostrado, levantaban 4320 rs. de una arroba de aceite. Hoy hace 30 años el labrador vendía a 80 rs. la arroba; y desde el sistema tributario no podemos llegar a 40 rs. y aún de estos hay que rebajar dos reales y medio de impuesto. Los frailes se burlaban de la creencia de los tontos; y el Excmo. señor Mon se ríe de los lamentos y miseria de los labradores. Aquellos y sus hermanos rogaban y suplicaban. El señor Mon [Alejandro Mon y Menéndez, ministro de Hacienda en varias ocasiones, entre 1837 y 1858] tiene sus agentes, que a la fuerza exigen del miserable labrador, el sustento de su hambrienta familia. ¡Pobres labradores....! (*Id.*).

[8] No estoy conforme con el señor Foz en que la exacción de las dádivas en retribución del aceite misterioso fuese una violencia por parte de los hermanitos. No: su locuacidad, su humildad y religión, embaucaban a los inocentes crédulos y fanáticos, y el deseo de alcanzar las gracias divinas que tanto les encomiaban; y como no había sistema tributario, con la mayor largueza abrían sus bolsillos y trojes a la hipócrita avaricia de tan humildes legos. La historia antigua llama a estos hombres que vivían en el desierto, vagabundos, y después de la reconquista de los sarracenos, frailes. Estos que recibieron el arte de vivir con comodidades y a expensas del sudor ajeno, se introdujeron a pretexto de mantener pura o ilesa la religión del inmaculado Cordero, sacrificado en el Gólgota, para la redención del género humano, su libertad, igualdad y fraternidad, en el corazón de la reina doña Isabel la Católica y el

> trinitarios de Torrente de Cinca (y otros de otras partes y trajes, casi todos), y lo segundo lo siguen estos perdidos gobiernos del mundo, que no piensan en el castigo que se les anuncia. ¡Qué gustoso sería para ellos ver los elefantes de sus mulas, que de cargadas apenas podrían acabar de subir la cuesta y llenarse como por encanto su grandísima despensa y todos sus santos receptáculos!
>
> Es pues el caso (y ahora viene la historia) que en el año del Señor de 1587, a los diez y ocho días del mes de octubre, entraron por la noche en la iglesia del convento unos ladrones; robaron cálices, custodia y cuanta plata había por allí, y al Santo Vaso (qué herejes serían) le dieron media docena de patadas y le hicieron pedazos, ¡ved qué prodigio!...
>
> Ni una gota de aceite se derramó ni cayó en tierra (porque no había en aquel momento). Por la mañana los frailes, al ver aquel estrago, pensaron en la despensa. ¡Pero, oh dolor! Por lo que pudiera venir, o dejar de venir... Al punto les ocurrió lo que debían hacer. Pasaron circulares a los pueblos de voto y devoción a la santa Casa, y el día 25 de noviembre se hallaron allí, en procesión general de desagravios (a la tinajuela), los pueblos de Torrente, Fraga, Aitona, Servi y Candasnos; y con ellos el señor obispo de Lérida que se hallaba en Fraga y fue invitado; y a presencia de S. Ilma., de los párrocos, capítulos, alcaldes, regidores y

rey don Fernando; y en 1478 establecieron el santo tribunal de la Inquisición, como dique que contuviese los adelantos de la civilización y de las luces que siempre reciben esfuerzos e impulsos en los trastornos políticos. ¡Quién sabe si los aduladores que rodean a la Segunda Isabel habrán concebido un plan semejante para hacer retroceder el curso del siglo a aquellos tiempos aciagos! Más adelante, en 1610, triunfó de todas las juntas y pareceres el patriarca y arzobispo de Valencia, y por su mediación el rey don Felipe III expulsó de la España más de novecientas familias de moros. Es una gran casualidad que en todo suceso grave se halle al frente un prelado. Para la expulsión de los moros solo se atendió al parecer de un obispo: para volver a poner en tono la superstición desbaratada del Santo Vaso en la Iglesia de los trinitarios de Torrente, otro obispo, ¿y con qué solemnidad...? Una escritura pública del acto, con repartición de ejemplares... ¿Cuántas veces, en el discurso de los tiempos, habrá sido anunciada esta farsa, como artículo de fe, en la cátedra de la verdad, y gastado el nombre del escribano Jordán? ¿Cuántas encomiada? ¿Cuántos anatemas de herejía habrán proferido los frailes contra los incrédulos, bajo la salvaguardia de la Inquisición, que contenía, como contiene ahora la policía, la libertad del pensamiento, la libertad de la palabra, y aun el derecho de quejarse quien se ve atropellado y perseguido? Este triste y vergonzoso cuadro, que mancilla nuestra sacrosanta religión, me trae a la memoria el Aganelón que refiere el reverendo padre maestro Feijóo en su *Teatro crítico*, que después de trescientos años que recibía adoración, un celoso obispo de París quiso por sí mismo cerciorarse del objeto de aquella veneración, y en lugar del cuerpo del que creía santo, encontró el esqueleto del perro Aganelón, a quien su amo en premio de su fidelidad colocó en aquel sepulcro (*Id*).

prohombres de todos los pueblos, ofrecieron aceite menudo los fragmentos mayores de ella; y buscando dos hombres del país conocidos por sus muchas habilidades, y confesados y comulgados, con mucho respeto, con temor y temblor, fueron uniendo y pegando los pedazos del Santo Vaso, en cuya operación ocurrieron dos insignes milagros.

Primero: que todos vieron el Santísimo Aceite manando de los dos pedazos, pudiéndose recoger como dos cucharadas. Segundo: que como se retardase la conclusión de la operación, todos y los mismos vieron cómo el Santo Vaso dejó de manar aceite, desapareciendo enteramente el que había, y quedando el Santo tinajo libre de todo sudor oleoso; y llenos de admiración y enternecidos de religión, acabada que estuvo esta obra de ajuntamiento, tomó el prelado el Santo Vaso y, en procesión muy solemne, lo volvieron a su lugar; y quedó reparado el agravio y asegurada la despensa.

Y para que en todo tiempo constase lo sobredicho, a requerimiento del padre ministro (otros le llaman guardián, prior, prepósito, rector, etc.), "en descargo suyo, y exoneración de su oficio y comprobación del derecho de aquel, o aquellos, o ser pueda intereses en lo venidero, hice y testifiqué el presente acto público, y de este, uno, y muchos y los necesarios haber requerido. Lo cual fue hecho en el lugar, día, mes y año calendado. Siendo por testigos etc.= Sig= [cruz] no de mí, Juan Antonio Jordán, notario etc".

Ríase de esto el que quiera; yo no me río, porque el señor Juan Antonio Jordán califica cosas que me pueden mucho. Entre otras, que el señor obispo a la hora de ir a comer, limpió muy bien con una tohalla los fragmentos del Santo Vaso; y cerrada la iglesia y teniendo S. Ilma las llaves, cuando volvieron y la abrieron, vieron que los dos pedazos grandes habían sudado como dos cucharadas de aceite (las arriba dichas), y que sin saber cómo, dejó después de sudar, se sumió y desapareció todo el aceite, y dígase lo que se quiera, esto es mucho.

Durante la guerra de la Independencia, los frailes se fueron, no volvieron a subir al monte; y creo que no estaba inhabitable, sin duda por no accidentarse del pecho, y librar del mismo peligro a sus devotos y devotas, que tal vez iban a pies descalzos, a besar la manga, o algo de ellos; y a pedir a la tinaja lo que más deseaban: hijos, las casadas; maridos, las solteras; habla, los mudos; pies, los cojos; agua, los secos; etc.

Y el Santo Vaso apareció después[9] en una torre y capilla que tenían entre Fraga y Torrente con una dilatadísma huerta, donde yo lo he visto y

[9] En 1808, los frailes sin atender a la Santa Imagen del Salvador, después de haberse repartido el peculio que habían producido sus rentas, y el aceite misterioso, abandonaron el convento, y escondieron el Santo Vaso en la torre y huerta enunciadas, hoy propiedad de Monfort. La Santa Imagen como su patrono, la recogió Fraga, y colocó en pública veneración en la iglesia parroquial. El decreto dado en Valencia por el rey Fernando en 4 de mayo de 4814, restableciendo el

> tocado; pues por la misericordia de Dios vive y se conserva tan bueno como lo dejaron los dos de las muchas habilidades; y no lo olvidan las viejas[10].

Los "apuntes" de Braulio Foz publicados en 1846, con las glosas a pie de página del intermediario anónimo que acaso fuera él mismo —aunque también pudiera ser que no—, tienen un valor relevante, y por más de una razón.

En primer lugar porque, pese a que Foz es un autor que está recibiendo cada vez más atención —y a cuenta no solo de su famosa *Vida de Pedro Saputo* (1844)— por parte de la crítica, no tengo noticias de que su opúsculo acerca del Santo Vaso de Torrente de Cinca haya vuelto a ser editado ni

imperio de la Inquisición y demás privilegios teócratas, y aristocráticos, atrajo los frailes otra vez a Torrente, pero no al convento. Reuniéronse en la capilla de la torre, reclamaron la imagen y allí vivieron, hasta que por los años 26 al 28 vinieron a restablecerse en Fraga; sin que en ambas épocas se acordasen poner en veneración el Santo Vaso, que con tanta facilidad manaba en la iglesia del antiguo convento el aceite misterioso. ¡Quién sabe si vendrá otra época de tinieblas…! O aparecerá otro escribano como Jordán que certifique cosas más estupendas que las que vio en el convento. Don Francisco Monfort debe guardar con mucho cuidado dicha tinajuela, por si se le ocurre sudar o manar el aceite misterioso, que tantos bienes le reportaría, como reportó a los frailes, y aun más, porque este nuevo milagro aumentaría mas el concurso a sus establecimientos, y como concluyeron los señores de las juntas que se opusieron a la expulsión de los moros, "cuanto más moros más ganancia". Y si venían los frailes podía decirles como el patriarca citado, "de los enemigos los menos".

[10] Reproduzco el texto de 1846 de manera literal. Solo he normalizado la puntuación (incluidos los signos de interrogación y de exclamación) y la presentación de algunas palabras con letras "g" y "s" que hoy se escriben con "j" y "x", como "tinagita" (que ha quedado "tinajita") o "estendía" (que ha quedado "extendía"). El estilo del escrito de Foz, y del supuesto corresponsal del diario, resulta bastante descuidado. He corregido, por eso, lo que parecen ser erratas o fallos de redacción. "Asudillo" ha quedado "Astudillo"; "parónoma" ha quedado "panorama"; "industra", "industria"; "hiceron", "hicieron"; "manado", "manando"; "Vasso", "Vaso"; "4 de mayo de 4814", "4 de mayo de 1814"; y "que S. M. que tuvo a bien ensayar", "que S. M. tuvo a bien ensayar". La frase "obrando tales prodigios con el Santo Óleo y por fuera que no lo curase milagrosamente" parece haber sufrido algún tipo de deturpación que no he logrado aclarar. El párrafo "en descargo suyo […] lo cual fue hecho en el lugar, día, mes y año calendado. Siendo por testigos etc.= Sig= [cruz] no de mí, Juan Antonio Jordán, notario etc." lo he entrecomillado porque parece ser cita de algún documento administrativo viejo, aunque lo confuso de la redacción no permite averiguar a partir de dónde comenzaría tal cita.

considerado por la crítica desde que vio la luz en *El Clamor público* del 26 de noviembre de 1846.

Además, porque se trata de un documento muy informado y muy informativo desde los puntos de vista histórico y etnográfico. Es de suponer que Foz obtendría los datos acerca del culto anterior a 1808 de aquel Santo Vaso de Torrente a partir de fuentes de archivo que encontraría en la parroquia o en el concejo del pueblo, o quizás de la cercana ciudad de Fraga, o bien en algún impreso de propaganda que circularía por una comarca que él conoció muy a fondo.

El "anticuario" aragonés nos legó, en efecto, informes detallados acerca de la ermita del Santísimo Salvador, de sus ermitaños y de los forasteros que atraía en la primera mitad del siglo XVI —quién sabe desde cuánto tiempo atrás—; de la visita que en 1545 hizo el padre trinitario don Alonso de Astudillo, primer promotor del convento, que sería consagrado diez años después, el 5 de abril de 1555; del prodigio del aceite que empezó a manar, con inmejorable sentido de la oportunidad —porque no sería tarea fácil atraer fieles y dádivas hasta montes tan remotos, y era preciso cubrir los gastos de la construcción del convento—, de una tinaja de barro que fue ascendida a toda prisa a la categoría de Santo Vaso; del expolio del convento y la destrucción a golpes del Vaso en la noche del 18 de octubre de 1587, por unos ladrones que acudieron al imán de la prosperidad que el trasiego del aceite daba al templo; de la procesión de desagravio, presidida por el obispo de Lérida, que se celebró el 25 de noviembre de aquel mismo año, en la que fue presentada ante la multitud la restauración del Santo Vaso hecha por dos artesanos del lugar; y de la expansión, durante siglos, del negocio del aceite, hasta que la invasión francesa expulsó a los padres trinitarios —en 1808— del convento, que entró en un proceso lamentable de ruina.

En 1837, con la desamortización de Mendizábal, lo que quedaba del complejo —la iglesia mayormente— pasó a manos privadas —las del empresario de la seda, Monfort— que no cuidaron mucho su conservación. Durante la Guerra Civil de 1936-1939 los restos que quedaban sufrieron mayor destrucción aún. A partir de 1994 comenzaron los trabajos que han recuperado o reconstruido parte del edificio. Hasta el paraje en el que se encuentra llegan, cada quince de mayo, los lugareños que, hasta el día de hoy, celebran una romería en honor de san Isidro.

Casi tan interesantes como las revelaciones de tipo histórico son las de sesgo más etnográfico, pues Foz dio detalles acerca del tipo de fieles que acudían a reclamar sanaciones milagrosas al convento —mujeres casadas que querían tener hijos, solteras que buscaban marido, mudos en busca de habla, cojos que querían andar, etc.—; de las cifras de negocio, en reales del tiempo

anterior a la invasión francesa, que el comercio del aceite generaba, y que a él (y más aún al presunto corresponsal o alter ego que glosó su escrito) le parecían abusivas y escandalosas; del traslado, después de 1808, de la tinaja prodigiosa a "una torre y capilla que tenían [se supone que los padres trinitarios] entre Fraga y Torrente con una dilatadísima huerta, donde yo lo he visto y tocado"; y de los relatos al respecto que no "olvidan las viejas" y que le habrían dado datos orales adicionales acerca de los últimos tiempos del convento. Especial interés tiene la explicación de por qué el supuesto milagro había dejado de ser efectivo: "como no le encienden luces, ni le hacen fiesta, según dijo una buena vieja a quien preguntamos, por eso ahora no manaba aceite, ni lo mana ya, ni lo suda".

Las voces de Foz y de su presunto mediador se erigen, en fin —no solo por el valor que otorgaban a la recuperación de la memoria antigua y de la coetánea, sino también por el signo tan personal y apasionado de sus juicios—, en ligazones cualificadas y originales entre la historia pasada y el tiempo presente. Sus evocaciones interesarán por igual a los especialistas en el Renacimiento como a los estudiosos del siglo XIX, porque da cuenta de un culto que se inició en 1555, cuando el concilio de Trento (1545-1563) confirmaba una religiosidad basada en irracionalismos y en efectismos de signo fuertemente anti-intelectual, que miraban sobre todo hacia el pasado medieval; y concluía en 1808, mientras la modernidad seguía avanzando, pese a todos los obstáculos que los reaccionarios ponían —y Fernando VII iba a poner muchos enseguida— en su camino.

El artículo de Foz y de su supuesto corresponsal los revelaba, igualmente, como intérpretes singulares de la geografía y la etnología de unos territorios que conocían y que amaban. No hay que olvidar que Braulio Foz, aunque había nacido (en 1791) y había pasado su infancia en tierras de Teruel, estudió en Huesca y luchó contra los franceses en los montes de aquella provincia y de la de Lérida, lo que le habría permitido tener un conocimiento muy fundamentado de lo que escribía, a través del testimonio de personas que habrían conocido el convento antes de su abandono. Foz fue profesor en la Universidad de Huesca después de la guerra contra los franceses, y aunque después pasaría a enseñar en Zaragoza, mantuvo siempre una vinculación estrecha con el Alto Aragón, algunos de cuyos pueblos (como Alcolea de Cinca) fueron escenarios de varias de las andanzas de su famoso Pedro Saputo.

En los años en que había dirigido y redactado *El eco de Aragón* escribió no poco acerca de los pueblos de Huesca —y acerca de los pueblos de la provincia de Zaragoza cercanos a Huesca—, con atención especial a sus santuarios y ruinas, a los que era muy aficionado a ir de excursión:

> En el número del 10 de junio de 1841, en folletón: *Santuario de San Cosme*. Refiere su visita al mismo, situado en una oquedad de la sierra de Guara (Huesca), propio del ducado de Villahermosa. En el número del 4 de agosto: *Monasterio de San Victorián*; refiere su visita a este histórico cenobio de la comarca de Sobrarbe. 14 del mismo mes: *Un ciego (por la Patria)*; refiere el suceso histórico del soldado llamado Antonio Mayor, natural de Alcolea de Cinca. 17 de septiembre: *Sobre si Mequinenza es la antigua Octogesa*. Afirma que cuando se arruinó Octogesa, pueblo o ciudad junto al Ebro, a la izquierda del Segre, pasaron sus moradores a crear la población de Ictosa. En el sitio de Octogesa se encuentran vestigios antiquísimos de poblado. Octogesa e Ictosa le parecen nombres celtas…[11]

Las crónicas de las excursiones que Braulio Foz hizo por los pueblos y campos de Huesca y de Aragón en general, en la primera mitad del siglo XIX, llevan casi dos siglos enterradas en hemerotecas y archivos. Un olvido lamentable, porque el conocimiento que él tenía de aquellos lugares —y de su historia, su geografía, su cultura, sus gentes— era superior al que demostraron tener la gran mayoría de los *curiosos impertinentes* extranjeros que se pasearon por la España de la época y que dejaron crónicas mucho más ingenuas y desenfocadas que las que trazó Foz. La comparación con obras y autores como la posterior *Historia de los templos de España* (1857) de Gustavo Adolfo Bécquer arroja un saldo también positivo para Foz, que se reveló mucho más informado y libre en la forma, el enfoque, los juicios. A Foz hay, además, que considerarlo un precursor de las sociedades y círculos excursionistas que proliferaron en toda la península Ibérica a partir de la segunda mitad del siglo XIX —en esa órbita anduvo también la Institución Libre de Enseñanza—, cuyos miembros gustaban de trasladarse a parajes remotos para conocer las obras artísticas y los yacimientos arqueológicos más olvidados, y para gozar de la experiencia de los paisajes naturales y del contacto y las costumbres de los paisanos.

El extraño artículo firmado al alimón por Foz y por su anónimo alter ego de Fraga resulta también notable porque se interesa largamente por la cría de gusanos de seda y por la industria de confección de prendas de seda que en aquellos años cuarenta el siglo XIX estaba floreciendo y dando trabajo a una gran cantidad de mujeres —una cuarentena, lo cual era muchísimo en una población tan pequeña— de Torrente de Cinca. Tal empresa había sido fundada no mucho antes por el inquieto terrateniente Francisco Monfort, quien fuera uno de los introductores en España de la sericicultura a gran

[11] Ricardo del Arco, «Un gran literato aragonés olvidado: Braulio Foz», *Archivo de Filología Aragonesa* 5 (1953) pp. 7-103, p. 22.

escala, y quien había comprado, por cierto, el convento de los padres trinitarios en tiempos de la Desamortización.[12]

Tras el énfasis que el artículo pone sobre los méritos de aquella industria local había una intención muy afilada. El objetivo de Foz era mostrar el contraste entre la especulación engañosa del aceite místico de los padres trinitarios, que solo les había reportado réditos a ellos y que había empobrecido y embrutecido durante más de dos siglos y medio a las gentes del pueblo y de la zona; y los beneficios económicos y los progresos técnicos, y por consiguiente sociales y culturales, que se estaban derramando sobre la población y la comarca entera —por más que fuera el empresario el que salía más beneficiado, por supuesto— desde que se instalara allí la pujante industria de la seda. Se sitúa Foz, al subrayar con tanto énfasis este contraste, en la estela del agrarismo ilustrado, precursor del capitalismo liberal de arraigo rural, que desde el siglo XVIII llevaba reclamando la superación de la superstición clerical y el desarrollo empresarial y tecnológico del campo como manera más efectiva para lograr el progreso del conjunto del país.

El Francisco Monfort al que elogian vivamente Foz y su presunto intermediario de Fraga no deja de recordar al inolvidable doctor Benassis que en diez años, a base de aplicar la ciencia y la razón, había transformado una mísera aldea francesa en un pueblo próspero, en esa gran gesta fundacional del agrarismo rural, con tonos todavía más paternalistas que capitalistas, que fue *Le médecin de champagne* (*El médico de aldea*, 1833) de Honoré de Balzac; o a Jacinto de Tormes, el rico propietario que abandonó la molicie de su propiedad parisina para volver a su hacienda portuguesa y transformarla, a fuerza de trabajo e inversión en recursos técnicos, en un emporio casi utópico, dentro de otra novela memorable, *A cidade e as serras (La ciudad y las sierras*, 1901) de José Maria de Eça de Queiroz.

En cuanto al aceite con el que los padres trinitarios habían mercadeado durante más de dos siglos y medio, la opinión de Foz y de su presunto corresponsal de Fraga era que se trataba de un atavismo que coartaba el progreso, impedía el bienestar común y miraba hacia un pasado que urgía superar y repudiar. La exudación de aceites y de óleos era marca de

[12] A él se deben, además, varios tratados teóricos sobre la materia: Francisco Monfort, *Apuntes para la propagación y mejora de la industria de la seda, y de las ventajas que ofrece la morera multicaule o filipina y la semilla de gusanos trevoltinos o de tres cosechas al año*, Zaragoza, Imprenta de Roque Gallifa, 1842; y Monfort, *Gusanos de seda: cuadro sinóptico demostrando el método más breve, seguro y ventajoso de criar estos preciosos insectos según los procedimientos seguidos en Torrente de Cinca (en Aragón)*, Barcelona: s.n, s.a.

supuestos milagros que se han asociado, desde tiempos muy remotos, a cuerpos de reyes —durante siglos, desde la Edad Media hasta bien entrada la Moderna, se creyó que los aceites con que eran ungidos los reyes de Francia eran (re)producidos milagrosamente para la ocasión— y a cuerpos de santos —por ejemplo, el cadáver de Teresa de Jesús no dejó de destilar aceite durante mucho tiempo, según los propagandistas de la santa[13]—. Y también a muy diversos imágenes y objetos tenidos por muchos católicos como carismáticos. Hoy hay cientos de páginas de internet, e incluso de videos en YouTube, que informan y dan imágenes de tallas e iconos cristianos que exudan —dicen— aceites milagrosos. Particularmente interesante y célebre —y con connotaciones de tipo histórico-político muy densas— es el caso de la Virgen de Damasco y de su famosa vidente siria, que sudaron aceite a partir de 1982. La emanación de aceites y de óleos místicos es un fenómeno que tiene que ver, por otro lado, con la producción de olor, sangre, lágrimas[14] o sudor[15] —o con la licuefacción de la sangre— que se atribuye a un gran número de imágenes y de reliquias cristianas en muchos lugares del mundo.

Creencias, rituales —y negocios y políticas— que, pese a la buena salud de la que siguen gozando hoy, miran hacia el mismo pasado oscuro y pre-moderno al que se empeñó, con enorme riesgo, en hacer frente el ideario progresista de Foz. Un ingenio libre como pocos en la España del siglo XIX, que vivió desgarrado entre la repugnancia ante aquellas supersticiones y la fascinación que, en tanto que "anticuario" —historiador, arqueólogo— y profesor de lenguas clásicas ejercía sobre él aquel pasado.

[13] Véase al respecto José Manuel Pedrosa, «Del brazo escribidor al libro escrito por santa Teresa, o la letra como talismán terapéutico», *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coords. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 599-625.

[14] Sobre la cuestión, véase María Tausiet, «*Agua en los ojos*: el *Don de lágrimas* en la España Moderna», *Accidentes del alma: las emociones en la Edad Moderna*, coord. María Tausiet y James S. Amelang, Madrid, Abada, 2009, pp. 167-202.

[15] Sobre la cuestión, véase José Manuel Pedrosa, «Casas endemoniadas, santos exorcistas e imágenes que sudan: el milagro de San Nicolás de Tolentino en Cazalla (1693)», *Revista de El Colegio de San Luis*, en prensa.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Arco, Ricardo del (1953): «Un gran literato aragonés olvidado: Braulio Foz», *Archivo de Filología Aragonesa*, 5, pp. 7-103.

Calvo Carilla, José Luis (1992): *Braulio Foz en la novela del siglo XIX*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.

Monfort, Francisco (1842): *Apuntes para la propagación y mejora de la industria de la seda, y de las ventajas que ofrece la morera multicaule o filipina y la semilla de gusanos trevoltinos o de tres cosechas al año*, Zaragoza, Imprenta de Roque Gallifa.

(s.d): *Gusanos de seda: cuadro sinóptico demostrando el método más breve, seguro y ventajoso de criar estos preciosos insectos según los procedimientos seguidos en Torrente de Cinca (en Aragón)*, Barcelona.

Pedrosa, José Manuel (2014): «Del brazo escribidor al libro escrito por santa Teresa, o la letra como talismán terapéutico», *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coords. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, pp. 599-625.

— (en prensa), «Casas endemoniadas, santos exorcistas e imágenes que sudan: el milagro de San Nicolás de Tolentino en Cazalla (1693)», *Revista de El Colegio de San Luis*.

Tausiet, María (2009): «*Agua en los ojos*: el *Don de lágrimas* en la España Moderna», *Accidentes del alma: las emociones en la Edad Moderna*, coord. María Tausiet y James S. Amelang, Madrid,

UN ROMANCE DE CERVANTES: TRANSMISIÓN, FIJACIÓN TEXTUAL Y PROBLEMAS ECDÓTICOS

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ
Universidad de La Coruña

Conocemos el romance "La morada de los celos" por tres versiones, dos de ellas anónimas (1593 y 1600) y la tercera con atribución a Cervantes y texto mejor transmitido, en el cancionero de Duque de Estrada. El romance consta de 60 versos y las variantes son de interés ecdótico y crítico, ya desde la variante del verso inicial:

a, 1593	b, 1600	c, Duque de Estrada
Hacia donde el sol se pone	Yace donde el sol se pone	Yace donde el sol se pone

Esta primera variante permite confrontar dos hipótesis: a) la variante 'Hacia' procede de un error de transmisión a partir de un correcto 'Yace'; b) La variante 'Hacia' corresponde a la primera fase de escritura y la variante 'Yace' es una corrección posterior del propio Cervantes. Para dirimir este primer problema ecdótico y crítico tenemos una doble vía de aproximación: la cercanía entre el romance y la obra de teatro *La casa de los celos*, lo que puede avalar distintas alternativas, o bien la establecimiento de un modelo teórico que tenga en cuenta al mismo tiempo la tipología de errores de transmisión y el *usus scribendi* cervantino a lo largo de sus distintas épocas. En este sentido la variante común 'Yace' está avalada por nueve registros del CORDE en donde tenemos poemas que comienzan con 'Yace', dos de ellos de alguien tan allegado a Cervantes como Luis Gálvez de Montalvo. Los otros son Góngora, Salinas, Juan de Castellanos y Juan Rufo, autores todos ellos mencionados elogiosamente por Cervantes y en cuyos florilegios ha colaborado, como es el caso de Juan Rufo. Hay que asumir que 'Hacia' es un caso de transmisión errónea, lo que concuerda bien con el hecho de que esa edición de 1593 omite el verso cuarto, dejando coja la rima.

Más complicación la ofrece el verso siguiente a ese cuarto verso omitido, porque aquí no concuerda ninguno de los tres testimonios:

a, 1593: oscura, lóbrega y triste
b, 1600: profunda, lóbrega, escura
c, Duque: profunda, lóbrega y triste

Parece claro que el adjetivo 'lóbrega' está en su sitio y que en el verso sólo hay tres adjetivos de los cuatro que aparecen, todos ellos repetidos. El *usus*

scribendi cervantino favorece de forma rotunda la secuencia 'lóbrega, oscura', que encontramos en: "La ilustre fregona" ("noche lóbrega y escura"), en *El rufián viudo* ("pellejo lóbrego y oscuro") y en *La entretenida* ("amarga, lóbrega, oscura"). Por otra parte el adjetivo 'profunda' va en encabalgamiento con 'cueva', aunque en la edición de 1593 no se pueda saber al faltar el verso anterior. La secuencia 'cueva profunda' aparece en fray Juan de Pineda (1589) y en José de Villaviciosa (1615) y la secuencia inversa 'profunda cueva' aparece dos veces en el episodio de la cueva de Montesinos de la segunda parte del *Quijote* y lo usan también Juan Pérez de Moya y fray Juan de Pineda. Parece, pues, que la lección más consistente es: 'cueva / profunda, lóbrega, oscura', tal como viene en el *Romancero general* de 1600, frente a las variantes de 1593 y del manuscrito Duque de Estrada, que coinciden en 'triste' para final de verso y que difieren en 'oscura / profunda' para el principio del verso. ¿Por qué aparece 'triste' en este contexto, tanto en 1593 como en el manuscrito Duque de Estrada? La explicación más sencilla parece que se trata de una influencia del episodio proverbial del escudero del *Lazarillo* que transmite la secuencia 'lóbrega, triste y oscura', tal y como registra fray Juan de Pineda. Lo cierto es que el efecto fono-estilístico más acertado se consigue con la variante 'profunda, lóbrega, escura', en donde las tres sílabas tónicas tienen vocales de tonalidad grave: -fun-, ló-, '-cu-', siendo los tres adjetivos trisílabos. El adjetivo 'triste' es bisílabo y tiene tonalidad aguda.

Todavía hay otra variante de interés en esos primeros versos, en donde dos testimonios leen en contra del tercero:

> a, 1593 y c, Duque de Estrada: entre dos partidas peñas
> b, *Romancero general*: entre dos tajadas peñas.

También aquí el *usus scribendi* de la época se declara a favor de la versión b. Entre 1550 y 1620 el CORDE registra 21 casos del sintagma 'tajadas peñas', y en autores cercanos a Cervantes, como es el caso de Ortúñez de Calahorra o Pedro Liñán de Riaza. Ortúñez usa 4 veces el sintagma, Hernández de Villaumbrales, diez, y lo usan también Liñán, Espinel, Ocaña y Bramón, además de aparecer en otro romance anónimo "Entre dos tajadas peñas" que tal vez Cervantes está parodiando aquí. A cambio el sintagma 'partidas peñas' no aparece en ningún autor de este período de 70 años. Del cotejo de los ocho versos iniciales se concluye que la versión correcta es la del *Romancero general* de 1600:

Yace[1] donde el sol se pone,
entre dos tajadas[2] peñas,
una entrada de un abismo,
quiero decir, una cueva[3]
profunda, lóbrega, escura[4],
aquí mojada, allí seca,
propio albergue de la noche,
del horror[5] y las tinieblas.

¿Sucede lo mismo para todo el resto del romance? Podemos priorizar que cuando el *Romancero* de 1600 lee conjuntamente con una de las otras dos, la tercera es una forma desviante, pero ¿en los casos en donde las otras dos leen conjuntamente contra el texto del *Romancero* o en los casos en que hay tres lecciones divergentes?

Veamos, uno por uno, esos ejemplos. Primero en la secuencia de versos 9-24.

V. 9. a y c: "por su boca sale un aire"; b: "por la boca sale un aire". Podría parecer que es muy difícil dirimir una diferencia entre el artículo determinado y el adjetivo posesivo, sin embargo el CORDE, entre 1580 y 1616 en toda la obra de Cervantes registra 13 casos de 'por la boca' (tres de ellos relacionados con 'salida', salirse', salir') por ninguno de la construcción 'por su boca'. Así que hay que priorizar, también aquí, el texto del *Romancero general* de 1600.

V. 12. a: 'que el pecho de nieve quema'; b: 'que el pecho de yelo quema', c: 'que al pecho de yelo quema'. En este caso no hay dudas: el sintagma 'pecho de yelo', lo usa Cervantes en *La casa de los celos* y lo usa también Pedro de Padilla en 1583. A cambio el CORDE no registra ningún sintagma 'pecho de nieve' entre 1580 y 1616. La variante 'al pecho quema', con preposición innecesaria es error de transmisión en Duque de Estrada, frente a la lección común de a y b.

V. 14. 'con un crugir de cadenas' (a); 'como crujir de cadenas' (b); 'como un crujir de cadenas'. El verbo 'rugir' aparece muy poco, pero asociado siempre a las balas. A cambio Cervantes, en la primera parte del *Quijote* usa la

[1] a: 'Hacia'

[2] a y c: 'partidas peñas'.

[3] Omitido este verso en a.

[4] En a: 'oscura, lóbrega y triste'; en c: 'profunda, lóbrega y triste'.

[5] En a: 'del terror y de tinieblas'.

expresión "con un cierto crujir de hierros y cadenas", lo que avala la lección común 'crujir de cadenas' de b y c. La explicación más natural de la variante de *Flor de varios y nuevos romances* (1593) es que se trata de una omisión de la c- inicial por error del cajista. En cuanto a la existencia o no de un artículo indeterminado para sustantivizar el infinitivo, esta fórmula no está en los usos cervantinos: a la secuencia 'como un' le sigue siempre, en todos los casos, un sustantivo o un adjetivo, pero no un infinitivo sustantivado.

V. 16. En este caso coinciden a y b ("envueltos en tristes quejas") frente a c ("formados en tristes quejas"). El *usus scribendi* cervantino es aquí muy claro: hay 5 casos de 'envueltos en', 7 de 'envuelto en' y 8 de 'envuelta en', un total de 20 ejemplos; ninguno de 'formados/a/as en' y tan sólo uno, en el *Persiles*, ya en 1616, de "formado en una misma turquesa". Por lo tanto, parece claro que en el manuscrito Diego de Estrada se ha modificado el verso original.

V. 17. La variación es mínima y no afecta al sintagma central 'funestas paredes', pero sí a la preposición. En a: "y en las funestas paredes"; en b: "Por las funestas paredes"; en c: "De las funestas paredes". Como el resto de los versos de la secuencia no presentan variación se trata de indagar si en Cervantes es más frecuente el sintagma 'por las paredes', 'en las paredes' o 'de las paredes'. Sin ser tan determinante como en otros ejemplos, de nuevo es la variante b la que domina: 5 casos de 'por las paredes', frente a 2 de 'en las paredes' y ninguna de 'de las paredes'.

V. 21. La variante 'A la entrada tiene puesto[s]' de b se oponen a y c: "A la boca tiene puestos" (a) y "En las bocas tiene puestos". Es posible que en ambos casos el uso de 'boca/s' resulte de la atracción del verso 9 (Por la boca sale un aire). En todo caso la elección está entre 'A la entrada' o 'A la boca'. En Cervantes se registran 15 casos de 'a la entrada', uno de ellos 'volví a la entrada de la cueva', y ninguno de 'En las bocas' o 'a la boca'. De hecho, el sintagma en plural 'las' bocas no se registra nunca entre 1580 y 1599.

V. 22. 'En una amarilla piedra'. Coinciden a y b en la preposición 'en', frente a c que lee: "sobre una amarilla piedra". En este caso no hay evidencia clara, ya que 'sobre una piedra' aparece en "La ilustre fregona" y 'en una piedra' en el *Persiles*. La coincidencia de dos testimonios frente a uno debe priorizar la edición de 'en una amarilla piedra'.

V. 23. La variante 'huesos de muerte' en el manuscrito Duque de Estrada, frente a 'huesos de muerto' (b) o el popular 'güesos de muerto'(a) se puede explicar por atracción del verso 51 'que mis quejas en mi muerte'. El sintagma 'huesos de muerto' aparece en esos años en fray Jerónimo de

Mendieta y en fray Alonso de Cabrera. El hipotético sintagma 'huesos de muerte' no aparece en ningún autor.

Vv. 25-26. Hay dos variantes centrales en cada uno de los dos versos:

a: "vistas al fuego / que sale de la caverna"
b: "vistas del fuego / que arroja de sí la cueva"
c: "vistas al fuego / que exhala por la caverna".

¿Es 'al fuego' o es 'del fuego'?¿Es 'caverna' o es 'cueva'? ¿Es 'exhala', es 'arroja' o es 'sale'? El verso 4 (omitido en a) decía 'una cueva', pero a y c coinciden en 'caverna'. ¿Qué es lo que usa Cervantes con más frecuencia? Entre 1585 y 1595 Cervantes utiliza siempre 'cueva', en la *Galatea* y en romances. En *La casa de los celos* Cervantes habla de 'cueva oscura' (v. 1254) y esta comedia de magia tiene varias homologías con el romance. Entre 1600 y 1616 usa 78 veces 'cueva' y una sola vez 'caverna'. En cuanto a las variantes 'arroja, sale, exhala' de nuevo el rastreo es favorable a la lección de 1660 del *Romancero general.* Cervantes usa 4 veces la construcción 'arrojar de sí' y una vez 'arrojar de su seno'. En cambio 'exhalar', que usa 2 veces entre 1580 y 1616 sólo lo usa en el entorno 'exhalar olor/olores'.Está claro que la idea de que '*el fuego exhala por la caverna' es muy ajena a Cervantes. Dado que el texto de 1593 edita 'que sale por la caverna' podemos conjeturar que el texto de Duque de Estrada está directa o indirectamente relacionado con el de 1593 y que sustituye 'sale por la caverna' en el más 'poético' "exhala por la caverna", ajenos ambos a los usos cervantinos.

V. 29. Conforme al personaje Lauso, de *La casa de los celos*, los testimonio a y b coinciden en ese nombre, por encima de las leves variantes de transmisión. A cambio el testimonio Duque de Estrada modifica a Lauso en Alcino.

a: "un pastor contaba a Lauso"
b: "Y un pastor cantaba a Lauso"
c: "Un pastor cantaba a Alcino".

Parece claro que 'contaba' (en a) es una deturpación por el correcto 'cantaba', común al *Romancero general* de 1600 y al texto transmitido por Duque de Estrada. Y parece claro que el que canta es Lauso, y no Alcino. El texto de Duque de Estrada está deturpado pero también está, sobre todo, modificado por una pluma que es la de don Miguel.

V. 31. Coinciden a y b en el orden "de la cueva, fuego y yelo", frente a la modificación 'de la cueva, yelo y fuego' en Duque de Estrada.

Vv. 37-38. Las variantes afectan a los dos versos: "El mismo traslado es ese / de lo que mi pecho encierra" (a); "Un vivo traslado es ese / de lo que mi

pecho encierra" (b); "Un vivo traslado es ese / de lo que mi alma encierra" (c). En 'vivo traslado' b lee conjuntamente con c frente a la variante 'mismo traslado'; en 'mi pecho', b lee conjuntamente con a frente a la variante c: 'mi alma'. La construcción 'que mi pecho encierra' la usa Cervantes en la primera parte del *Quijote* y algunos otros autores coetáneos. En cambio 'que mi alma encierra' sólo aparece, una vez, en el Conde de Villamediana. Nótese que al sustituir 'pecho' por 'alma' es necesario modificar el género de los siguientes adjetivos en los verso 41 y 42, cosa que, en efecto, se hace en el testimonio c, que frente a 'seco, bañado' altera en 'seca, bañada'. Una buena prueba de que la modificación es consciente. Y justifica también el cambo en el verso 44.

V. 44. En b tenemos el texto más completo y elegante: "aire, fuego, y los suspiros/ le abrasan contino y yelan". Se trata de tres sujetos de dos verbos en plural: el aire, el fuego y los suspiros, abrasan continuamente al pecho y, al mismo tiempo, lo yelan. La transmisión de a ha modificado la idea. "Seco le tienen desdenes, / bañando lágrimas tiernas;/ aire y fuego en los suspiros / arrójase, abrasa y hiela". La deturpación es absoluta: se modifica 'bañado en lágrimas tiernas' por 'bañando lágrimas tiernas'. Y la construcción 'le abrasan contino' se anula para introducir un verbo 'arrojarse'. Esta deturpación explica la posterior del texto Duque de Estrada: "aire y fuego en sus suspiros / arrojando abrasa y yela". El uso del adverbio 'contino' precedido de un verbo es muy típico de Cervantes: entre los 84 registros del adverbio *contino* hay no menos de 20 que aparecen en precedidos por distintas formas de los siguiente verbos: andar, vivir, llorar, esconder, ser, estar, dar, hacer, penar, hallar, guardar, cercenar, poner, aplicar, esconder. Parece claro que el verso transmitido por el *Romancero* general tiene garantía cervantina frente a los otros dos testimonios que parecen corresponder a una deturpación no consciente, con errores de cajista y a una modificación consciente ajena a Cervantes.

V. 45. En este verso aparecen dos modificaciones diferentes: el orden del sintagma 'lamentables aullidos' (común a a y b y alterado en c), y la modificación 'continuas querellas' en b por 'continuas endechas' en a y c. La alternancia 'querellas/endechas' es difícil de dirimir, ya que Cervantes usa ambos vocablos, aunque usa más 'querellas'. Sin embargo hay un argumento sintagmático, y es la reaparición de 'continuas querellas' en un poema de 1580 dedicado a Antonio Veneziani: "las continuas querellas no escuchara". En cuanto a 'lamentables aullidos', común a los testimonios a y b, el rastreo en Cervantes es claro: de los 5 casos (además de este) en que aparece el adjetivo 'lamentables' siempre está antepuesto al sustantivo, lo que hace muy improbable que sea cervantina la modificación 'aullidos lamentables'.En el caso del singular, 'lamentable' hay 20 ejemplos y tan sólo en uno de ellos,

'voz lamentable' se usa el sustantivo pospuesto. La variante del manuscrito Duque de Estrada apunta a una intervención modificadora consciente.

Vv. 51-52. En el texto del *Romancero general* los versos son:

> que mis huesos en la muerte
> mostrarán que son de piedra.

La trasmisión textual recogida por la edición de 1593 altera sustancialmente este pasaje y edita:

> que los fuegos en mi muerte
> dirán cómo fui de piedra

Y el testimonio Duque de Estrada modifica a partir de un texto filiado con este de 1593:

> que mis quejas en mi muerte
> dirán cómo fui de piedra

La alteración 'fuegos/quejas' parece apuntar a que en la edición de 1593 puede haberse producido una mala lectura de 'huesos' en 'fuegos' por confusión inicial 'h/f', pero esta explicación no puede valer para 'huesos/quejas'. A cambio, a partir del incoherente 'que mis fuegos' se entiende bien que el modificador del texto Duque de Estrada haya tratado de paliar este sinsentido del sintagma 'mis fuegos'. A cambio, el texto del *Romancero* de 1600 es impecable. En función de esto hay que preferir la variante 'mostrarán que son de piedra', refiriendo la piedra a los huesos como una evidencia de inmortalidad, frente a la lección común a los testimonios a y c.

Vv. 55-56. Silena o Filena. Al igual que sucedía con el nombre de Lauso, sustituido por Alcino en el testimonio c, sucede lo mismo con el nombre de la amada: en a y b se trata de Silenca y en c de Filena. En realidad se trata de dos versos seguidos en donde la hipótesis sobre la transmisión que hemos trazado parece que se verifica de nuevo. El *Romancero* de 1660 nos da la secuencia correcta:

> que engendraron los descuidos
> de mi querida Silena.

A partir de aquí la transmisión de 1593 ha sido deturpada de tal forma que el verso 56 es hipométrico y difícilmente comprensible:

> que causaron los descuidos
> cuidados de Silena.

Falta una sílaba, pero sobre todo sorprende que se haya editado un anacoluto del calibre de 'los descuidos cuidados' y se haya dejado a Silena sin adjetivación. La explicación más probable es que el apresurado copista que facilita el texto a la imprenta ha omitido 'mi querida' y que el hueco resultante se ha cubierto de cualquier manera con un 'ripio', no de rima, sino de mero hueco visual. A partir de este descalabro estructural el texto Duque de Estrada se limita a rescatar la sílaba faltante introduciendo una conjunción copulativa entre los dos sustantivos: "que causaron los descuidos / y cuidados de Filena". Y cambiando el nombre a la dama.

Los últimos cuatro versos vuelven a evidenciar la filiación entre a y c. El texto del *Romancero general* dice lo siguiente:

> En pronunciando este nombre
> cayó como muerto en tierra,
> que de memorias de celos
> aquestos fines se esperan. (vv. 57-60)

La transmisión textual de 1593 altera gravemente el primero de estos versos, pero para el cuarto ofrece una variante difícil de rebatir:

> En pronunciando este mal
> cayó como muerto en tierra,
> que de memorias de celos
> tales sucesos se esperan.

El primer verso se mantiene en la versión Duque de Estrada igual al del testimonio b, rescatando la lógica y el sentido. Sin embargo el cuarto verso es también "tales sucesos se esperan", como en 1593, lo que evidencia la filiación entre ambas líneas. El rastreo en el CORDE no ayuda gran cosa a dirimir entre 'tales sucesos' y 'aquestos fines'. El sintagma 'tales sucesos' aparece una sola vez en Cervantes, en la segunda parte del *Quijote*, pero 'aquestos fines' no aparece nunca. Bien es verdad que ya en la *Galatea* se usa 'fines' es la misma idea que aquí y que en *El trato de Argel* se usa 'aquestos'. Por otra parte el sintagma 'tales sucesos' lo usan entre 1580 y 1600 Lope de Vega, Quevedo y Arguijo, mientras que 'aquestos fines' no lo usa ninguno. Lo cual en realidad no es ningún argumento, ya que puede explicar que un amanuense extra-cervantino sustituyera la fórmula 'aquestos fines' por otra más conocida. En todo caso se debe preferir el texto del *Romancero* de 1600 en función de la cantidad de evidencias previas que en todas las variantes anteriores apuntan a un texto muy deturpado en 1593 y a un texto muy modificado en Duque de Estrada.

Todo esto parece un buen conjunto de argumentos e índices para sostener que una edición de la obra debe establecer como texto base el de

1600 y anotar a pie de página las variantes de los otros dos. En todo caso la reciente edición de Adrián J. Sáez, que rescata los tres textos variantes, resulta un auxiliar imprescindible para hacer ver con claridad el problema y, si es el caso, tratar de proponer una explicación conforme a los principios críticos establecidos por la ecdótica y por la crítica literaria.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

CERVANTES, Miguel de (1987): *Teatro completo*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.

— (2016): *Poesías*, edición de Adrián J. Sáez, Madrid, Cátedra.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español.* <http://www.rae.es> [4/10/2017].

INVESTIGACIONES SOBRE POESÍA ÁUREA (2011-2014)

FLAVIA GHERARDI
Università degli Studi di Napoli Federico II

El presente trabajo debe su realización a la amabilidad y confianza de la Junta Directiva de la AISO que, con motivo de la celebración del X Congreso de la Asociación (Venecia, del 10 al 14 de julio de 2014), me encomendó la coordinación del Encuentro de Investigadores sobre Poesía Áurea. A la Junta Directiva toda y especialmente a su Presidenta de entonces, Begoña López Bueno (ahora Presidenta de Honor de la Asociación), va mi agradecimiento más sincero. Asimismo, quiero expresar mi gratitud a todos los colegas que, a lo largo del proceso de elaboración de la reseña, me han ido facilitando información acerca de sus actividades, posibilitando, de esta manera, que el que se presenta aquí realmente resulte un trabajo colectivo. Finalmente, hay que reconocerle el justo mérito y agradecimiento a Valentín Núñez Rivera, quien me brinda la oportunidad de publicar este *status quaestionis* en la revista *Etiópicas*, continuando una más que fructuosa *consuetudo*.

Espero cumplir correctamente con el mandato, y sobre todo con el espacio a mi disposición; espero que lo que sigue no resulte ni demasiado largo ni demasiado pesado; en todo caso, por largo, apelo a lo que dijo Fernando de Herrera: "No se debe llamar largo lo que no se puede decir con más breves palabras"; por lo que respecta a lo pesado, en cambio, no tengo, desgraciadamente, autoridad en qué ampararme. Me limitaré a seleccionar las que me han parecido las tendencias mayoritarias y predominantes en la crítica actual sobre poesía del Siglo de Oro, tanto en relación con los ámbitos-objetos de investigación como con las metodologías y enfoques críticos a ellos aplicados o por ellos sugeridos.

ÉPICA

En continuidad con lo señalado por Inmaculada Osuna y Antonio Sánchez Jiménez, los dos coordinadores del anterior Encuentro de Investigadores, celebrado en Poitiers en 2011[1], la atención reservada en los

[1] "Tendencias en los estudios de poesía del Siglo de Oro (2008-2011). Estado de la

últimos años al género épico, indudablemente el más prestigioso en la poesía del Siglo de Oro, tanto sobre sus aspectos teóricos como –cito– sobre "el contenido político de los poemas, el estatus del género en relación con el del autor, sobre parodia e imaginería" representa uno de los fenómenos más vistosos y llamativos de los estudios recientes de ámbito áureo. Ahora bien, el último trienio ha visto intensificarse todavía más esta tendencia, con más de treinta entradas bibliográficas nuevas. Como todo el mundo recordará, tras los pasos marcados en años anteriores por Lara Garrido, Davis y sobre todo Vilà con su tesis doctoral, la senda teórica había sido abierta por el fundamental volumen publicado en 2010 al cuidado de M. José Vega y la mencionada Lara Vilà, *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*[2]. En este libro quedaban trazadas las coordenadas teóricas y estéticas fundamentales de la cuestión, sobre la base de las cuales se trataba luego de reconstruir no solo un canon de referencia actualizado (integrado del dominio novohispano, que por razones histórico-políticas se disponía de forma natural a fomentar el género) sino, al mismo tiempo, de hacer hincapié en las distintas modalidades en las que se articula la praxis compositiva de los autores y sobre todo los fenómenos de contaminación e hibridación del género con otras formas y patrones textuales. Todo esto habían tenido bastante atención en los trabajos anteriores de Sánchez Jiménez [2007] en relación con Lope, de Béhar [2009] respecto de la epopeya sacra, de Domínguez Camargo por lo atañe a la épica hagiográfica, y de Cacho Casal, quien había perfilado los rasgos, en 2011, de "La épica burlesca y los géneros poéticos del Siglo de Oro". El propio Cacho Casal anunciaba en el mismo año la aparición de un monográfico de *Criticón* que, por su característico y variado calado textual, iba a formar un equilibrado díptico con la mencionada recopilación, más marcadamente teórica, de Vega y Vilà. Los avances realizados en este terreno se encuentran efectivamente reunidos en el número 115 de *Criticón* correspondiente al año 2012 y coordinado por Rodrigo Cacho Casal, mediando entre una y otra aportación crítica una serie de ediciones fundamentales: la de la *Corona trágica* de Lope, de Antonio Carreño Rodríguez y A. Carreño, que viene a sumarse a las de *La Dragontea* (2007) y el *Isidro* por Sánchez Jiménez, la de la *Austriada* de Juan Rufo llevada al cabo por Ester Cicchetti, una joven estudiosa de Pavia, y la del *Segundo Cerco de Diu* de Pedro de Padilla, obra de los infatigables Labrador y Di

cuestión y comentario crítico", *Etiópicas*, 8 (2012). http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/08/art_8_4.pdf.

[2] Labor prolongada en la vertiente editorial con la actividad de la colección digital *Bibliotheca Sphaerica*, en la que la colección Épica y poder en el Renacimiento está dedicada a la edición y estudio de la poesía épica culta que se escribió en España y Europa en el siglo XVI y en los primeros decenios del XVII.

Franco, todas estas de 2011. Volviendo al monográfico de *Criticón,* junto con Rodrigo Cacho Casal, diez colegas más –entre ellos el llorado Isaías Lerner– se interrogaron acerca de *La poesía épica en el Siglo de Oro*[3]. Sin embargo, no deja de sorprender que más de la mitad de los estudios presentados aborden obras que por su estatuto no se identifican de forma inmediata con la épica culta tradicional, esto es, la épica histórica –ora centrada en hechos pasados, ora contemporáneos– que celebraba las hazañas de los Austrias y que se constituyó como vehículo de la propaganda imperial y dinástica. Pues aquellos estudios dan cuenta, más que antes, de una tendencia caracterizadora de la trayectoria áurea del género: un discurso épico abierto a modulaciones ante todo semánticas del propio concepto (épica, heroico, epopeya: los términos se superponen volviendo sumamente inestable su sentido) y que, por consiguiente, generan contaminaciones y plasmaciones formales que consagran el género como forma abierta. En la lectura de Kluge, por ejemplo, el epilio mitológico queda emparentado con lo épico, en las sistemaciones de los tratadistas de la época, tan solo en virtud del elemento alegórico que Tasso le reconocía a la épica; Ponce Cárdenas, por su parte, reseña una lectura jocosa que Domínguez Camargo hace de las hazañas de San Ignacio de Loyola, mientras que Bonilla Cerezo y Luján Atienza analizan dos ejemplos de inversiones burlescas (dos *Perromaquias* que se colocan en la estela de la *Gatomaquia* lopiana), al que se suma una parodia de Luis Zapata ilustrada por Cacho.

Es Gargano, sin embargo, quien cuestiona el marbete tradicional de égloga encomiástica generalmente aplicado a la segunda mitad de la "Égloga segunda" de Garcilaso, dejando demostrado que en realidad el segmento epidíctico ocupado por el encomio del duque de Alba oculta (o desvela) un caso de *basilikós lógos* técnicamente reconocible –el primero por lo visto de la poesía moderna española– conteniendo el panegírico del III duque de Alba muchas de las partes previstas por el esquema clásico de este tipo de discurso

[3] Como es notorio, se coloca en la veta de la poesía sublime en la teoría de la *elocutio* (*rota Vergilii*), teniendo en la *Eneida* virgiliana su modelo de referencia, pero con la desacreditación de nada menos que de Aristóteles quien le supedita a la tragedia en sus preferencias. Y por si fuera poco, en pleno Renacimiento el debate teórico se consuma alrededor de si otorgarle la primacía a Virglio (Escaligero) o a Homero (Trissino) y, en la praxis compositiva, si autorizar las propuestas estéticas de Ariosto o Tasso. En este contexto, como se sabe, el problema es hacer cuadrar la compartida preminencia del poema heroico entre los géneros poéticos con los preceptos del neoaristotelismo dominante, con toda la zaga de soluciones mixtas que llegan a proponerse, hasta su progresiva disolución en versiones heroicomicas y burlescas.

laudatorio. El reconocimiento de la clave épica para este panegírico, sin embargo, pasa por el señalamiento del hecho de que precisamente a esas alturas del Renacimiento la épica está estrechamente vinculada con la alabanza de la virtud, con una imbricación moral, que es exactamente la que desarrolla y demuestra la extensa descripción de la empresa de don Fernando contra los turcos en su viaje de ida y vuelta por los Pirineos. En este afortunado terreno de lo epidíctico cabe señalar la reciente publicación –salió hace unos días– de Soledad Pérez-Abadín Barro, *Los espacios poéticos de la tradición*, Anejo 93 de Analecta Malacitana, en la que la estudiosa recorre los géneros epidícticos (del *genethliacon* al *propemtikon*, al epinicio) entre el siglo XVI y el XVII.

El dato proporcionado por el monográfico de *Criticón*, es decir, el de un progresivo desmoronamiento del edificio épico testimoniado por la práctica textual áurea, que por tanto reclama esquemas interpretativos renovados, cuenta con una importante corroboración. En el mismo año 2012, ya en plena fibrilación por los centenarios de los grandes poemas gongorinos, aparecen como coronación de una larga y fecunda carrera en el ejército del gongorismo, los dos volúmenes dedicados por Mercedes Blanco respectivamente a *La lengua de Góngora* y *Góngora heroico. Las «Soledades» y la tradición épica*, un díptico en el que la estudiosa ofrece planteamientos teóricos novedosos cuya fecundidad habrá que medir y sopesar en los futuros acercamientos críticos a los poemas gongorinos, y no solo. En el primero, un estudio de corte estilístico de la técnica alusiva y conceptista de Góngora, combinado con claves semióticas, en el que se procura reconstruir los rasgos identificativos del ideolecto del cordobés, la estudiosa pasa la oscuridad verbal del poeta por el tamiz de un doble paradigma léxico-semántico que, según la autora, revelaría un fondo de hermetismo mistérico de corte neoplatónico. Sin embargo, es el *Góngora heroico* del segundo volumen el que viene a integrarse en la tendencia que estamos reconstruyendo: apoyándose en una interpretación de lo heroico como categoría más dúctil y abierta frente a lo épico, "el autor de las *Soledades* habría entablado un diálogo tácito con la obra de Aristóteles y la epopeya italiana ariostesca, pero evitando las dificultades con que se encontró Torquato Tasso en la *Gerusalemme Liberata*; de resultas, Góngora no pudo si no alumbrar una alternativa a la demanda del poema heroico, un híbrido sin fábula que mezcla lo épico con lo bucólico y, en virtud de los tintes morales que adquiere su dictado poético, lo vuelve cada vez más lírico". Ante este Góngora que Vicuña apodaba "el Homero español", pero que, en la acertada definición de Gómez Canseco y Rico García, se califica ahora, a través de su peregrino, de "héroe lírico", nos preguntamos si y cómo tendrá que cambiar nuestra manera de leer las *Soledades* y el género épico en general tras estas nuevas propuestas estéticas y exegéticas.

Antes de pasar a perfilar otras trayectorias me es inevitable abrir ahora un breve paréntesis. Detallar en estas circunstancias la cantidad y calidad de estudios que en los últimos tres años han enriquecido (yo diría que inundado) el panorama bibliográfico, a raíz y con motivo de los centenarios gongorinos, hubiera significado dedicar a esta parcela prácticamente todo el espacio a nuestra disposición. No puedo, sin embargo, dejar de recordar aquí por lo menos algunos estudios que se han constituido como nuevos hitos en el terreno de la crítica gongorina. Me refiero, además de a los ya mencionados ensayos de Blanco, al valioso volumen, resultado de un prolífico simposio, coordinado por Begoña López Bueno, titulado *El poeta soledad. Góngora 1609-1615*, Zargoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, a cuya zaga se colocan los siguientes trabajos que, como para mayor comodidad, enumero con sus correspondientes datos bibliográficos: Antonio Pérez Lasheras, *Ni amor ni constante. (Góngora en su Fábula de Píramo y Tisbe)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2011; menos inolvidable, Julio Baena, *Quehaceres con Góngora*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2011; Jesús Ponce Cárdenas, *El Polifemo de Góngora: la vigencia de un clásico*, número doble de la revista *Ínsula*, 781-782 (Enero-Febrero 2012); Joaquín Roses (ed.), *Góngora: la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, Madrid, Acción Cultural Española, 2012 y, al cuidado del mismo Roses, acaba de publicarse *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, actas de un congreso que se celebró en la diputación de Córdoba en noviembre de 2011; Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Biblioteca Áurea Hispánica, 85, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2013. [concluye la segunda de las asignaturas pendientes de *Todo Góngora*]; Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli, *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Salamanca, Delirio, 2014; en Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, ETS, 2014; a los que hay que sumar una sección entera de estudios titulada "Silva gongorina" con los que catorce colegas rinden su homenaje a Antonio Carreira en el volumen editado por Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras, *"Hilaré tu memoria entre las gentes". Sobre literatura áurea*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.

Esto para la limitar la cosecha a los volúmenes de conjunto; como pueden imaginar, son incontables las contribuciones diseminadas en revistas y misceláneas de todo tipo.

PINTURA Y POESÍA

Las cincuenta y una entradas recogidas por Osuna y Sánchez en su anterior panorama acerca de las relaciones entre Pintura y Poesía, y que venían a sumarse a estudios canónicos de referencia en el sector, aunque no siempre ni todos centrados en la poesía áurea (Krieger, Bergmann, Orozco, Portús Pérez, De Armas, etc.), ya habían testimoniado que –cito– "el interés por la relación entre las artes hermanas es una de las ocupaciones clásicas de la crítica de la poesía hispana del Siglo de Oro". Sin embargo, es durante los últimos tres años cuando los ojos de los estudiosos se han vuelto especialmente "hidrópicos" frente al cuadro de las relaciones posibles entre palabra e imagen, contagiados por una verdadera epidemia de sed de lo pictórico. Como era de esperar, en las fases anteriores, abundante había sido el acopio de análisis acerca sobre todo de la poesía del XVII, especialmente en relación con el gran triunvirato de Lope, Quevedo, Góngora (basten las referencia a Sánchez Jiménez, Garzelli, Blanco y Ponce), en virtud, evidentemente, de la 'cromofobia' que marca la cultura aúrea –como sabemos, la vista, sentido frágil, produce "coloridos engaños"– y por la orientación del arte a una función didáctica y doctrinal según los dictámenes de las doctrinas contrarreformistas.

Algo descuidada resultaba, en efecto, la vertiente *inter artes* relacionada con el siglo XVI, pues precisamente la finalidad de llenar esta laguna es la que movió a Jesús Ponce Cárdenas a convocar a cinco estudiosos (seis con él) para afrontar la cuestión en el campo de batalla ofrecido por otro número monográfico de la revista *Criticón*, el 114 de 2012. Tres de los trabajos se mueven en los terrenos más familiares de las *Soledades*, asimiladas, desde el famoso *Parecer* del Abad de Rute, al "vago lienzo de Flandes", esto es a la pintura de paisaje (que dio pie también a la afortunada expresión de Carreira al definir a Góngora como 'paisista')[4]; junto al díptico gongorino, el estudio que Rodrigo Cacho ofrece de la silva quevediana *Al Pincel*, objeto en esta ocasión de una propuesta ecdótica, luego recuperada para la reflexión interpretativa en un capítulo contenido en su última valiosa gavilla de

[4] Son estudiadas por Huard-Baudry, mientras que Mercedes Blanco, a la zaga de otros trabajos suyos sobre la poesía/pintura de paisaje, analiza ahora otra concreción representada por la presencia del desnudo sobre un trasfondo paisajístico como fuente de erotización del discurso que Góngora, en el *Polifemo*, consigue incorporando en su técnica visual precisamente escenas de paisajes eróticas pictóricas (la persecución de sátiros y dioses silvanos a las ninfas, Venus y adonis abrazados, la Venus durmiente etc), que el poeta cordobés no recibe esta vez de ninguna fuente literaria anterior.

estudios quevedianos, *La esfera del ingenio* Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.[5] Pero, volviendo al monográfico de *Criticón*, es con las tres contribuciones sobre el siglo XVI –a cargo respectivamente de Béhar, Gargano y el propio Ponce– con las que se pretende iluminar aquellos fenómenos –culturales antes que poéticos– que proyectarán su luz sobre la poesía de finales de centuria, y principios de la siguiente. Bastaría con recordar que cuando Pacheco ofrece sus recomendaciones en el *Arte de pintura* –"no hay noble hombre a quien tal arte no agrade"– el pintor y tratadista andaluz está replicando un mandato renacentista contenido ya en el *Cortegiano* de Castiglione, y que se explica en virtud de la estrecha vinculación, en las cortes italianas, entre el arte del retrato y la poesía de elogio. Una relación que se articula, evidentemente, en por lo menos dos modalidades compositivas distintas, según el elogio se materializara en los predios lírico-amorosos o político-encomiásticos. En el primer caso, el de la vertiente lírico-amorosa, huelga decir que la praxis cuenta con un diseño retórico convencional que exhorta a la fruición visual y que nace con Petrarca. Se privilegian la formas estróficas del soneto y la octava en las que el retrato se ofrece según tres concreciones distintas: 1) el retrato en palabras, esto es, la descripción que sustituye al objeto del cuadro, la écfrasis; 2) en segundo lugar, el retrato como objeto real; y finalmente 3) el retrato interior, ambos ofrecidos como poemas-retrato o hechos objeto de glosas o comentarios. En estos casos lo que se tematiza es la relación, la tensa relación, entre *visio sensibilis* y *visio spiritualis*, es decir, la dialéctica de coincidencia o de contraste entre original y simulacro (sea este material o interior), en virtud sobre todo de la capacidad-posibilidad del retrato de reproducir la exacta esencia de la hermosura de la amada, ya sea el pincel que lo realiza, el de Naturaleza, o el del pintor amante guiado por Amor.

En la segunda vertiente, la del retrato encomiástico (que en la alabanza por el aspecto exterior tiene que revelar, al decir de Ponce Cárdenas, "las virtudes propias de un varón docto, humanista y cristiano: amistad, pensamiento pío, virtud, humanidad, caridad, amor de Dios y esperanza") el

[5] En el *rifacimento* quevediano de una de *Le pinceau* de Remi Belleau, amplificación a su vez de una oda ancreóntica –y que le valió el supuesto ataque gongorino "bajo los versos, tristes los colores"– se sustenta en la idea renacentista de la pintura que rescata a objetos e individuos del olvido, ofreciéndoles una segunda vida, cuando no memoria eterna. Desde una perspectiva filosófica, en cambio, cobra enorme relevancia en la valoración de Cacho la fortuna de la representación artística como testimonio del engaño a los ojos, en tanto contrahechura y falsificación, puesto que es la propia vista la que corrompe la imagen de las cosas: la mente no ve, la realidad es una invención del ojo humano (escepticismo).

marco es el de las prácticas de mecenazgo y camaradería, en el que el retrato se vuelve un poderoso medio de autoafirmación y propaganda, no solo por el retratado sino por quien retrata. En este terreno nos recuerda Francis Cerdan (*Criticón*, n.º 117 de 2013), en un trabajo en el que vuelve sobre la figura de fray Hortensio Paravicino en relación con la pintura de El Greco, la costumbre de inmortalizar en la obra de arte la figura de un retratado –el ejemplo lo saca de un soneto sobre un retrato del cronista Pedro de Valencia– "más que copia, [la obra de arte] es reliquia de la personalidad del gran humanista". De todas formas, los efectos de esta práctica textual rebasan la esfera de lo individual, puesto que se vuelven medios de promoción de enteros círculos colectivos, académicos o no, como bien demuestra el paradigmático caso de *Libro de los retratos* estudiado recientemente por Gómez Canseco.

La gran eclosión de interés hacia las artes hermanas cuenta también en el mismo *annus mirabilis* 2012 con otra relevante aportación, esta vez anclada en un diverso enfoque metodológico. En efecto, es una "temathologie" *strictu sensu* la que llevan a cabo acerca de la presencia y funciones de los colores en la lírica y el teatro áureos los autores de los estudios recogidos en *Les couleurs dans l'Espagne au Siècle d'Or. Écriture et symbolique*, actas de un coloquio parisino, Prenses de la Sorbonne (PUPS, 2012), al cuidado de Yves Germain y Araceli Guillaume-Alonso. En la sección del volumen que nos interesa aquí, "Les couleurs du lyrisme", se reúnen trabajos que tratan temáticamente la presencia y las funciones de distintos colores en las *palettes* líricas: si Danièle Becker se centra en "le Bleu d'Espagne", Cécile Iglesias reconstruye el cromatismo 'paradoxal' de Garcilaso; Guillermo Serés se interesa por la *Noche oscura* de San Juan, haciendo hincapié en que los tres colores de las prendas que visten el alma (la túnica blanca, la almilla verde, la toga colorada) se corresponden con las tres virtudes teologales. Tras una reseña de Milgros Torres de los colores de Lope, cierran el apartado lírico dos calas gongorinas, a cargo respectivamente de Pedro Ruiz[6] y de Maryse Vich-Campos. El primero indaga las evoluciones del cromatismo de las *Soledades*, basado en el paradigma dual petrarquista –blanco y rojo– que se disuelve en el poema gongorino en una multitud de

[6] Ruiz Pérez había afrontado la cuestión desde una perspectiva contraria en 1999: *De la pintura y las letras. La biblioteca de Velázquez*. Aquí nos recuerda que el *De coloribus libellus*, de Simone Porzio (Florencia, 1548), en Italia el debate nace con este tratado: "Lo que triunfa, ya antes de Gracián, es una visualidad que se aparta de la copia o representación del mundo objetivo, para dejar de ser icástica y convertirse en imitación de una imagen interior, formada en la mente del creador, que la proyecta y la pone en pie en una retórica de la presencia, que hace de la *enárgeia* un principio estético y de la hipotiposis uno de sus recursos privilegiados".

matices (el *Polifemo*, en cambio, está dominado por el blanco y el negro) que resemantizan los referentes cromáticos, por vía retórica. Es todavía la época del color retórico, utilizado como elemento de la *elocutio* para adornar el discurso, aprovechando, en la vertiente semántica los valores simbólicos autorizados por la cultura de la analogía,[7] como también y sobre todo demuestra la otra fundamental parcela de lo figurativo –la tradición emblemática– que merced a la perseverancia de Sagrario López Poza y del grupo que coordina nos viene proporcionando resultados constantes acerca de su vigencia e influjo en todos los géneros textuales. Lo que se acaba de señalar acerca del peso de la episteme analógica en la fortuna poética de los códigos visuales nos lleva directamente a delimitar el método que desde el pozo de todas las cuestiones que venimos exponiendo está espoleando el pensamiento crítico: ni la crítica estilística ni los enfoques de corte temático pueden prescindir de una conexión directa con la historia de las mentalidades y de las ideas ni de las coordenadas sociológicas de contexto.

EL LIBRO DE POEMAS

Tanto es así que una categoría genérica, antes que bibliográfica, se impone con especial atención ante nuestra mirada, pues es reflejo de una trayectoria crítica que ha venido consolidándose notablemente en los últimos años. Es la correspondiente a los "Libros de poemas", marbete que precisamente se incorporó como novedad en el mencionado panorama bibliográfico realizado por Sánchez Jiménez y Osuna, a raíz del debate que siguió al Encuentro de Poitiers. Esta parcela bibliográfica está integrada por los estudios que en primer lugar se ocupan de los criterios de constitución de los *corpora* poéticos y de sus resortes funcionales, problema planteado con clarividente lucidez por Begoña López Bueno ya en un lejano 1993. Superado el modelo organizativo y dispositivo del *Canzoniere* petrarquista, y

[7] Según recuerdan Osuna y Sánchez Jiménez en el mencionado panorama de 2012 (*Etiópicas*, 8), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, dir. José María Díez Borque, ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo, Madrid, Visor, 2010. A partir de los años noventa los trabajos sobre écfrasis comenzaron a hacer furor, especialmente en Estados Unidos y en campos que no eran, en principio, la poesía áurea, como se aprecia en los estudios de Frederick A. de Armas (1978; 1981; 1982; 1998; 1999; 2000; 2001; 2004; 2005a; 2005b; 2005c; 2006; 2008a; 2008b). Recogiendo esta tradición, una de las tendencias de estos últimos años es la entrada de los estudios ecfrásticos en los análisis de la poesía áurea, combinando además la influencia kriegeriana con otras más sociológicas (los trabajos de Javier Portús Pérez sobre las relaciones de pintura y poesía [1992; 1999]), retóricas o emblemáticas".

reemplazado por la variedad interna de las *Rimas* de Lope, mediando la novedad proporcionada por Espinel con su esquema de las "diversas rimas", ¿qué criterios (¿métricos, temáticos?) seguían los autores y editores áureos a la hora de establecer el número y la ordenación de los poemas en estos Flores, Musas, Parnasos, Ramilletes, Obras, Rimas? Además, el problema de la constitución se acompaña evidentemente con el de la producción material y circulación del "libro", considerado en tanto que manufactura artística, dotada de características propias que dependen directamente de sus soportes materiales y cauces de transmisión: libro impreso, manuscrito, incluso confiado a cauces más efímeros como son pliegos y carteles. El Libro de poemas, pues, es considerado en virtud de su condición de objeto cultural, enormemente influido, tanto por los aspectos comerciales relacionados con las prácticas editoriales y de intercambio. En esto cobran mucha relevancia las necesidades de autorrepresentación y autopromoción de los autores si se trata de rimarios individuales, aunque los modelos estilísticos varían, según nos enseñan Quevedo, Góngora por un lado y Lope por otro, según el autor participe o no en el proceso editorial; o bien se trata de reforzar sistemas de cohesión social –léase círculos y redes clientelares, a menudo reunidos alrededor del un prócer o institución académica, y en todo caso elitistas, si se trata de libros colectivos. La cuestión, como es sabido, nació y pasó a ser asunto propio de la reflexión crítica actual hace ya bastante tiempo a raíz de los estudios realizados y encuentros organizados por el Grupo PASO desde que este desvió su interés por las cuestiones genéricas en beneficio del proceso de conformación del canon de la lírica áurea, entendido como problema historiográfico. Paralelamente, las aportaciones procedentes de la historia del libro y de la edición –piénsese en el volumen de Infantes 2006– integraban esas perspectivas con la indispensable cantera de datos técnicos. En el seno de esa trayectoria Ruiz Pérez con el grupo de Investigación por él coordinado sobre Poesía del Bajo Barroco abrió el camino (pienso en su Parnaso versificado de 2009 y en las valiosas aportaciones de García Aguilar) a reflexiones y contribuciones que han llevado la cuestión hoy, creo, a su estado más candente por dos órdenes de factores. Los voy a ilustrar a continuación. Por lo que específicamente atañe a la categoría de los "Libros de poemas", la primera muestra de resultados relacionado con la proyección del géneros en las postrimerías del siglo (XVII) remonta al número especial de *Bulletin Hispanique* de 2011, recopilación de los "exposés" presentados en un anterior coloquio. Seguidamente, y siempre merced a la disponibilidad de *Bulletin Hispanique* en la persona de su directora Nadine Ly, otro número monográfico, el 115 del año 2013, que cae ya en la selección cronológica que nos corresponde, aparece dedicado a "Poésie et societé en Espagne: 1650-1760" y recoge las actas de un coloquio que tuvo lugar en Burdeos en 2011, nacido de la colaboración entre el grupo dirigido por Pedro Ruiz y el equipo

francés de AMERIBER. La iniciativa venía a establecer el *pendant* entre el Libro de poemas y el contexto social de producción.[8]

Por si se necesitaran confirmaciones de lo acertado del enfoque propuesto, basta con señalar la investigación desarrollada en el seno del Centro de Estudios de Literatura española de Entre Siglos (XVII-XVIII), fundado en 2008 y coordinado por Alain Bègue, que, además de tener en su activo ya muchas publicaciones, cuenta con el mérito de haber puesto en marcha la Biblioteca Virtual CIBELES (Catálogo de investigación bibliográfica en literatura de entre siglos), y contribuyó a la cuestión con otro monográfico, esta vez de *Criticón*, el 119 de 2013, dedicado precisamente al *Libro de poesía entre Barroco y Neoclasicismo (1651-1750)*. Se desprende claramente de lo anterior una variación crítica de las tradicionales etiquetas de periodización (Bajo Barroco, Literatura de Entre Siglo): hay ahí un debate historiográfico de hecho del que hay que estar pendientes. En el mencionado número de *Criticón* descuella la concentración de trabajos dedicados a géneros poéticos de raigambre cancioneril: me refiero a los estudios de Mariano de la Campa, quien en relación con el de Ruiz Pérez aparecido en *Edad de Oro* 2013[9], traza de forma eficaz los avatares de las colecciones antológicas de romanceros anónimos impresas entre 1650 y 1700 con la novedad representada por las parcelas satírico-burlescas y del mundo de la germanía[10]. Otro del propio Alain Bègue nos lleva a familiarizarnos con los

[8] Tanto es así que, para dar sólo un ejemplo de la absoluta vigencia de la cuestión, en la reciente edición realizada por Soledad Pérez Abadín de las églogas de Padilla, no sólo el enfoque adoptado por la estudiosa queda aclarado ya desde el umbral de la edición, puesto que lo titula *La configuración de un libro bucólico: Églogas pastoriles de Pedro de Padilla*, sino que, nos lo recuerda esta vez el prologuista del volumen, Juan Manuel Noguerol Gómez, Padilla publicó su primera obra en 1580 con el título de *Thesoro de varias poesías*, para luego a los dos años volver a publicar sus églogas –una novela pastoril en verso, declara– cuyo título él mismo o explica así: "Por acudir al deseo de algunos amigos saqué los días pasados a luz un libro intitulado *Thesoro* de varias poesías, de cuyo título y orden sé que no han faltado algunas emulaciones, condenando en lo primero por arrogancia lo que tan sin ella se hizo". Y con respecto a la *dispositio* aclara: "églogas pastoriles de diferentes sujetos y composturas, donde con versos sueltos en lugar de prosa van ligados los demás", críticas recibidas por los círculos literarios madrileños y que se encarnizaron todavía más cuando el poeta decidió publicar la segunda parte de sus obraS en Sevilla, con el intento de acercarse a la escuela sevillana.

[9] Véase "Para una caracterización del romance en el bajo barroco", *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 379-406.

[10] Aprovecho la ocasión para señalar la recopilación, acompañada de un estudio, llevada al cabo por Itzíar López Guil, quien en *Poesía religiosa cómico-festiva del bajo*

villancicos religiosos compuestos por José Pérez Montoro; mientras que el enclave del villancico barroco o paralitúrgico es objeto del análisis de Esther Borrego quien se dedica a los villancicos que se componían en Madrid en las dos capillas reales, la del Palacio Real y la del Real Monasterio de las Descalzas.

Quizás huelgue señalarlo, pero para la investigación documental y sobre fuentes primarias, hay que señalar para el periodo cronológico en el que se centra este trabajo los siguientes volúmenes: Arthur L. Askins y Víctor Infantes de Miguel, *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2014; Pablo Jauralde Pou (ed.), *Diccionario filológico de la literatura española:, siglo XVII,* 1. y 2 Coordinación de Delia Gavela García, Pedro C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2011; Pablo Jauralde Pou (ed.), *Biblioteca de autógrafos españoles, II (siglos XVI-XVII). Edad de Oro/Biblioteca Nacional,* 2011 ha llegado al IV volumen, Madrid, Calambur.

De todas formas, y saliendo ya de la categoría genérica de los Libros de poemas, el paralelo franco-hispano nos interesa por lo que de enfoque común o metodología operativa comparten y proponen. El Grupo francés tiene entre sus objetivos el esbozar un cuadro de la práctica poética y recopilatoria articulado sobre la base de factores variados, a saber: los agentes de producción y de circulación, las nacientes técnicas publicitarias; y, en la vertiente de la recepción, del uso social de la lectura.

La propuesta metodológica del Grupo PHEBO, al hilo de la experiencia del Grupo PASO, y en coordinación con el actual proyecto de investigación coordinado por Juan Montero, *El Canon de la Lírica Áurea: Constitución, Transmisión e Historiografía (III)*, basa su modelo metodológico actual sobre una idea del libro como objeto cultural y producto de consumo; de ahí, un enfoque abierto a la teoría de la recepción (baste como ejemplo la referencia al último volumen de Paso sobre la "idea" de la poesía sevillana); atención a la bibliografía material, esto es todo lo relacionado con imprenta, bibliotecas, hábitos de lectura, circulación y difusión del libro; todo ello, anclado en y sustentado por la visión teórica heteróclita que se vale tanto del concepto del campo literario según la definición de Bourdieu, integrada tanto por las aplicaciones de Viala, como por el concepto de polisistema de Even-Zohar, con una consecuencia natural en la vertiente ecdótica, en la que el método lachmanniano se ve progresivamente cada vez más integrado por las indicaciones de la crítica genética.

barroco español recoge precisamente villancicos y romances surgidos en el seno de las justas poéticas conmemorativas o con ocasión de celebraciones litúrgicas solemnes.

Y para que la cuestión se represente con toda su vigencia, doy cuenta a continuación de la contrapartida teórica y metodológica a la vez de Mercedes Blanco, lanzada desde las páginas del tomo 42 de 2012 de los *Mélanges* de la Casa Velázquez, y dedicada a identificar –en la línea de la renovación de la periodización historiográfica que señalaba antes– tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro, a la hora de proponer la definición de *quasi-événement* elaborada por Paul Ricoeur como nueva clave analítica y hermenéutica. La mencionada estudiosa sostiene que "hay un acontecimiento en literatura cuando se puede aislar un hecho fechable y localizable, pero no únicamente la producción o la publicación de un determinado texto, que se proclama o se percibe como crítica del existente y fundación o comienzo que no existía todavía. Pero debemos ser capaces de probar que a partir de la producción o publicación de tal texto o grupo de textos las cosas han cambiado, y que lo que sucede después se sitúa, frente al acontecimiento que señala la llegada de lo nuevo, como una adhesión o una resistencia. Así, en ciertos períodos fechables con relativa precisión, se observa en literatura una coyuntura favorable a un género, a una problemática de índole literaria, que se traduce por la propuesta de nuevas soluciones a un problema que se venía planteando de manera más o menos consciente y más o menos aguda".

En estas palabras, con las que cierro este *status quaestionis*, me parece reconocer exactamente aquellos problemas que los estudios del último trienio sobre la épica, las artes figurativas, los libros de poemas (y, añado, los demás géneros epidícticos –el epitafio, especialmente- y sobre todo los estudios sobre literatura y poder, mecenazgo, redes clientelares) han sabido traducir en respuestas y soluciones[11].

[11] En la Bibliografía que se refiere en adelante van incorporados estudios sobre diversos aspectos, además de los reseñados anteriormente, y sobre los poetas más representativos.

BIBLIOGRAFÍA

EDICIÓN DE TEXTOS (HERRAMIENTAS, OBRAS DE CONSULTA, EDICIONES)

Askins, Arthur L. y Víctor Infantes de Miguel, *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2014.

Bances Cándamo, Francisco, *Obras completas, Poesías cómicas*, 1. Dirigidas por I. Arellano. B. Oteiza (coord.), Biblioteca Áurea Hispánica, 92, Madrid, Iberoamericana, 2014.

Buiguès, Jean-Marc "Indexación y códigos en bases de datos bibliográficas", en Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (eds.), *Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro*, actas del I Congreso Internacional Humanidades Digitales Hispánicas. Sociedad Internacional (A Coruña, 9-12 de julio de 2013), anexo n.º 1 de la revista *Janus*, 2014, pp. 123-135. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5181022.

Cátedra, Pedro y Javier Burguillo (ed.) y Laura Mier (col.), *"Década de la Pasión" con el "Cántico de la Resurrección" de Don Juan Coloma, Conde de Elda y Virrey de Cerdeña. Añádese su Poesía profana y Epistolario diplomático con Don Juan de Zúñiga*, Salamanca, SEMYR, en prensa.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Poesías*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2016.

Cetina, Gutierre de, *Rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2014.

Fernández Dougnac, José, *Estudio y edición del poema "Granada" de A. Collado del Hierro*, tesis doctoral dirigida por José Lara Garrido, Málaga, Universidad de Málaga, 2015.

Fernández Travieso, Carlota Cristina, López Poza, Sagrario, "IBSO (Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro) nueva base de datos en Internet del grupo SIELAE", *Etiopicas: revista de letras renacentistas*, 7 (2011), pp. 1-30.

Galbarro García, Jaime, *"Lusitanus inter gallos": investigación en torno a la figura de Antonio Enríquez Gómez, con estudio y edición del "Triumpho lusitano" (1641)*, tesis doctoral dirigida por Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

García Jiménez, Pedro Iván, *Las Rimas (1627) de Salcedo Coronel: edición y estudio*, tesis doctoral dirigida por Juan Montero, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014.

Gargano, Antonio, "En los orígenes del moderno género bucólico: la Égloga II de Garcilaso", *Dire, taire, masquer les origines dans la péninsule Ibérique, du Moyen Age au*

Siècle d'Or, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2013, pp. 163-170.

Góngora y Argote, Luis de, *Panegírico al duque de Lerma* (1617), ed. Juan Matas Caballero, Juan, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2011.

Jauralde Pou, Pablo (dir.), *Diccionario filológico de la literatura española*, siglo XVII, 1, coord. Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2011.

Jauralde Pou, Pablo (dir.): *Diccionario filológico de la literatura española*: siglo XVII, 2, coord. Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2011.

Jauralde Pou, Pablo (dir.), *Diccionario filológico de la literatura española*, siglo XVII, 1, coord. Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2011.

Jauralde Pou, Pablo (dir.), *Biblioteca de autógrafos españoles*, I-II (siglos XVI-XVII). Calambur, 2011.

Jauralde Pou, Pablo (dir.), *Biblioteca de autógrafos españoles*, III (siglos XVIII). Calambur, 2015.

López Bueno, Begoña y Juan Montero Delgado (coords.), *Las anotaciones de Garcilaso de Fernando de Herrera* (CD-Rom+libreto), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

Mal Lara, Juan de *Philosophía vulgar*, ed. facs. José Labrador y Ralph Difranco, México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2012.

Martín Puya, Ana Isabel*, Edición y estudio de las notas de Azara a Garcilaso (1765)*, tesis doctoral dirigida por Pedro Ruiz Pérez, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2014. http://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/12273.

Martínez Navarro, María del Rosario, "Editar a Castillejo. Estado de la cuestión", *Etiopicas: revista de letras renacentistas*, 9 (2013), pp. 190-211. http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/09/art_9_7.pdf.

Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. José Montero Reguera y Fernando Romo Feito y col. Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Real Academia Española, 2016.

Mondéjar, José, *Juan de Ovando Santarén (1624-1706). Documentos inéditos para la biografía de un poeta gongorino*, ed. Pilar Carrasco, Málaga, Anejos de *Analecta Malacitana*, n.º 88, 2013.

Montero Delgado, Juan, "Variantes de autor en la poesía impresa de Montemayor", *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 2 (2014a), pp. 126-137. https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/creneida/article/view/3530/3418.

Montero, Juan y Marta Cacho Casal, "Francisco Pacheco editor de obras de Fernando de Herrera. Análisis de un documento inédito", *Bulletin of Spanish*

Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America, 91, 4 (2014b), pp. 491-504.

Pérez Andrea, "Manuscritos de una justa poética a los desagravios de un Cristo lastimado. Poesía antijudía en el siglo XVII", *Manuscrt.CaO*, 14 (2014).

Pérez-Abadín Barro, Soledad, *La configuración de un libro bucólico: Églogas pastoriles de Pedro de Padilla*, México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2012.

Quevedo, Francisco de, *España defendida*, ed. Victoriano Roncero, Nueva York, IDEA, 2012.

Rodríguez Mosquera, María José, *"Flores de Baria Poesía" (México, 1577). Estudio y análisis del manuscrito*, tesis doctoral dirigida por José María Reyes Cano, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013. http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/46400.

Rufo, Juan, *La Austríada*, ed. Ester Cicchetti, Pavía, Ibis, 2011.

Suárez Pallasá, Aquilino, "La edición de la quinta estanza de «El aire se serena» de fray Luis", *Revista de filología española*, 91, 2 (2011), pp. 309-328. http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/228/230.

Urrea, Pedro Manuel de, *Cancionero*, ed., introd. y notas María Isabel Toro Pascua, 3 vols., Zaragoza, Prensas Universitarias (Universidad de Zaragoza), 2012.

Valencia, Pedro de, *Obras completas*. VI*, Escritos varios*, coord. Jesús M. Nieto Ibáñez, Colección Humanistas Españoles 36, León, Instituto de Humanismo y Tradición Clásica, Universidad de León, 2012.

Vega, Lope de, *Corona trágica*, ed. Antonio Carreño Rodríguez y Antonio Careño, Madrid, Cátedra, 2014.

Wilkinson, Alexander (coord.), *Bulletin of Spanish Studies*, 89, 4 (2012), Monográfico dedicado a "Exploring the print world of Early Modern Iberia". Disponible en: http://www.tandfonline.com/toc/cbhs20/89/4?nav=tocList.

MECENAZGO, (AUTO) PROPAGANDA Y CONTEXTO

Arellano, Ignacio, *Los rostros del poder en el Siglo de Oro: ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011.

Arellano, Ignacio, Antonio Feros y Jesús M. Usunáriz, (eds.) *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro. Con contribuciones en portugués*, Biblioteca Áurea Hispánica, 86. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2013.

Arredondo, María Soledad, "El virrey Osuna y sus imágenes literarias. Política y guerra, de la realidad a la ficción", en Sánchez García, Encarnación (ed.), *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Nápoles, Tullio Pironti Editore, 2011, pp. 479-493.

Arredondo, María Soledad, *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal,* Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2011.

Baldissera, Andrea, "La *España defendida* de Cristóbla Suárez de Figueroa (Nápoles, 1644)", en Encarnación Sánchez García (ed.), *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, Nápoles, Tullio Pironti Editore, 2013, pp. 405-422.

Baranda Leuterio, Nieves, "Producción y consumo poéticos en los conventos femeninos", *Bulletin Hispanique*, 115 (2013), pp. 165-184. Monográfico dedicado a "Poésie et societé en Espagne: 1650-1760". https://bulletinhispanique.revues.org/2421.

Béhar, Roland y Mercedes Blanco (eds.), "Les poètes de l'Empereur. La cour de Charles-Quint dans le renouveau littéraire du XVIe siècle (1516-1556)", *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 13 (2012). http://e-spania.revues.org/21182.

Béhar, Roland, "«*In medio mihi Cæsar erit*»: Charles-Quint et la poésie impériale", *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 6 (2012a). http://e-spania.revues.org/21140.

Béhar, Roland, "Le *De adventu Caroli V. Imperatoris in Italiam* (*ca.* 1536) de Minturno : la célébration héroïque et mythique de Charles-Quint", en M. Jean-Louis Perrin et N. Catellani-Dufrêne (eds.), *La lyre et la pourpre. Poésie latine et politique de l'Antiquité tardive à la Renaissance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012b, pp. 117-132.

Béhar, Roland, "«Siglo de Oro»: ambiguïtés d'un *sæculum aureum* hispanique", *Cahiers du GEMCA*, 1, 2012c, 95-123. http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_1_2012_006.pdf.

Blanco, Mercedes (coord.), *Mélanges de la Casa de Velázquez,* 42, 1 (2012a). Monográfico dedicado a «Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro/Trois tournants de la création littéraire du Siècle d'Or».

Blanco, Mercedes y Roland Béhar (coords.), dossier «Les poètes de l'Empereur. La cour de Charles-Quint dans le renouveau littéraire du XVIe siècle (1516-1556)», *e-Spania*, 13 (2012b). http://e-spania.revues.org/21137.

Blanco, Mercedes, "Littérature au temps des validos. Quelques lieux de l'éloge sur fond de satire", *XVIIe siècle*, 255 (2012c), pp. 411-427.

Blanco, Mercedes, «Gian Giorgio Trissino, poète de l'Empereur», *e-Spania*, 13 (2012). Dossier «Les poètes de l'Empereur. La cour de Charles-Quint dans le renouveau

littéraire du XVIe siècle (1516-1556)» (coords. Mercedes Blanco y Roland Béhar). http://e-spania.revues.org/21182.

Blanco, Mercedes, "*La ley con fuego escrita*: acerca del *Macabeo* de Miguel de Silveira", en Encarnación Sánchez García (ed.), *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, Nápoles, Tullio Pironti Editore, 2013, pp. 293-354.

Blanco, Mercedes, "Entre Arcadia y Utopía: el país imaginado de las «Soledades» de Góngora", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 8 (2014), pp. 131-175. Monográfico dedicado a "Literatura y política en el Renacimiento". http://studiaaurea.com/article/view/v8-blanco/132-pdf-es.

Boadas, Sònia (ed.), *Literatura en la guerra de treinta años* (Girona, 24-26 de noviembre de 2010), Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2012.

Buigues, Jean-Marc, "Los anuncios de impresos poéticos en la «Gaceta de Madrid», *Bulletin Hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 331-366. https://bulletinhispanique.revues.org/1361.

Cancelliere Enrica, "Il simulacro e la poesia. Componimenti in vita e in morte del Duque de Osuna", en Sánchez García, Encarnación (ed.), *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Nápoles, Tullio Pironti Editore, 2011, pp. 495-509.

Canonica, Elvezio y Ghislaine Fournès (ed.), *Le Miroir du Prince. Écriture, transmission et réception en Espagne (XIII[e]-XVI[e] siècle)*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011.

Carreira, Antonio, "La guerra en algunos poetas líricos del siglo XVII", *Lectura y signo: revista de literatura*, 6, 1 (2011), pp. 11-30.

Courcelles, Dominique de, "Humanismo y lengua latina en la España del Renacimiento: la *dignitas* del autor en lengua latina", en Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2013, pp. 51-64.

D'Agostino, Maria, "La cerviz de Atlante. El conde de Lemos en la poesía de Bartolomé Leonardo de Argensola", en Encarnación Sánchez (ed.), *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, Nápoles, Tullio Pironti Editore, 2013, pp. 137-154.

Diallo, Karidjatou, "Don Rodrigo Calderón o el emblema de una caída estrepitosa. Sátiras del conde de Villamediana contra un ministro de Felipe III", *Lectura y signo: revista de literatura*, 7, 1 (2012), pp. 259-278. http://revpubli.unileon.es/index.php/LectSigno/article/view/3571.

Díez de Revenga, Francisco Javier, "Felipe IV, de la política a la literatura", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 8

(2014), pp. 195-215. Monográfico dedicado a "Literatura y política en el Renacimiento". http://studiaaurea.com/article/view/v8-diez.

Domínguez Matito, Francisco, "A vueltas por las laderas de San Juan de la Cruz: Observaciones sobre el perfil de un escritor sin vocación de estatus", en Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2013, pp. 79-88.

Egido, Aurora y José Enrique Laplana (eds.), *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abuso*s. Actas del Coloquio Hispano-alemán (Zaragoza, 15-17 de diciembre, 2010), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012.

Escobar Borrego, Francisco J., "Juan de Mal Lara, maestro de la escuela sevillana: contexto humanístico y apuntes biobibliográficos", en Juan de Mal Lara, *Philosophía vulgar*, ed. facs. José Labrador y Ralph Difranco, México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2012, pp. 47-101.

Escobar, Ángel, "Elogio y vituperio de los clásicos: el 'canon' de autores grecolatinos en el humanismo español", en Egido, Aurora y José Enrique Laplana (eds.), *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos. Actas del Coloquio Hispano-alemán* (Zaragoza, 15-17 de diciembre, 2010), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 45-80.

García Aguilar, Ignacio, "Poéticas y construcción de la imagen de autor", en Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2013, pp. 103-116.

Gargano, Antonio, *Con canto acordado. Estudios sobre la poesía entre Italia y España en los siglos XV-XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012a.

Gargano, Antonio, *La literatura en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid, Gredos, 2012b.

Güntert, Georges, "Góngora en primera persona: rechazo de la *imitatio vitae* petrarquista e invención del autorretrato burlesco", en Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2013, pp. 141-156.

Jauralde Pou, Pablo, "Ciclos y difusión en la poesía cortesana de Quevedo", en Encarnación Sánchez García (ed.), *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Nápoles, Tullio Pironti Editore, 2011, pp. 577-587.

Llamas Martínez, Jacobo y Antonio Sánchez Jiménez, "Los sonetos a la muerte del rayo del septentrión: Lope de Vega y Quevedo sobre Gustavo Adolfo de Suecia", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 8 (2014), pp. 7-33. Monográfico dedicado a "Literatura y política en el Renacimiento". http://studiaaurea.com/article/view/v8-llamas-sanchez/121-pdf-es.

López Bueno, Begoña (dir.), *La "idea" de la poesía sevillana en el Siglo de Oro: X Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012.

Marín Pina, Carmen, "Los certámenes poéticos aragoneses del siglo XVII como espacio literario de sociabilidad femenina", *Bulletin Hispanique*, 115 (2013), pp. 145-164. Monográfico dedicado a "Poésie et societé en Espagne: 1650-1760". https://bulletinhispanique.revues.org/2405.

Martinengo, Alessandro, "Quevedo ai tempi di Osuna: vulcani mitologici, alpi *a lo divino*", en Encarnación Sánchez García (ed.), *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Nápoles, Tullio Pironti Editore, 2011, pp. 479-493.

Matas Caballero, Juan, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europea Hispánica, 2011.

McVay, Ted E. jr., "La academia zaragozana que se reunía en casa de los condes de Lemos y Andrade: nuevos aportes a su historia", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 17, 2 (2011), pp. 103-120

Mérida Jiménez, Rafael M., *Mujer y cultura literaria en las letras ibéricas medievales y del Renacimiento temprano,* Kassel, Edition Reichenberger, 2011.

Periñán, Blanca, "Los caballos del Duque", en Encarnación Sánchez García (ed.), *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Nápoles, Tullio Pironti Editore, 2011, pp. 637-662.

Pezzini, Sara, "La ocasión histórica en los poemas gongorinos: a propósito de una décima sobre la toma de Larache", en Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens (eds.), *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Actas del Congreso Internacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, Barcelona, PPU, 2012, pp. 97-106.

Poggi, Giulia, "Góngora y los mecenas: una larga búsqueda inacabada", en Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2013, pp. 329-344.

Profeti, Maria Grazia, "Lope y Pedro de Osuna: de *La Arcadia* a *La Vega del Parnaso*", en Encarnación Sánchez García (ed.), *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2011, pp. 663- 686.

Ruiz Pérez, Pedro, "Salazar y Torres: autoridad y autoría de una obra póstuma", en Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2013, pp. 329-344.

Ruiz Pérez, Pedro, "Imágenes políticas en la «Selva» de Rebolledo", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 8

(2014), pp. 35-90. Monográfico dedicado a "Literatura y política en el Renacimiento". http://studiaaurea.com/article/view/v8-ruiz/124-pdf-es.

Sánchez García, Encarnación (ed.), *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Nápoles, Tullio Pironti Editore, 2011.

Sánchez García, Encarnación (ed.), *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, Nápoles, Tullio Pironti Editore, 2013.

Sánchez García, Encarnación, "Ecos gongorinos en la Nápoles del III Duque de Alcalá: el Epitalamio de Salcedo Coronel en honor de María Enríquez de Ribera y Luis de Aragón y Moncada", en Encarnación Sánchez García (ed.), *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, Nápoles, Tullio Pironti Editore, 2013, pp. 241-273.

Strosetzki, Christoph (ed.), *La autoridad de la Antigüedad*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, Biblioteca Áurea Hispánica, n.º 98, 2014.

Teuber, Bernardo, "Desautorizando al autor. Autoría y desasimiento en la poesía mística de San Juan de la Cruz", en Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2013, pp. 421-438.

Usunáriz Garayoa, Jesús M. y Williamson, Edwin (eds.), *La autoridad política y el poder de las letras en el Siglo de Oro,* Madrid, Iberoamericana-Vervuert, Biblioteca Áurea Hispánica, n.º 93, 2013.

Vila Carneiro, Zaida, "La repercusión en la poesía española de la visita a España del príncipe de Gales, Carlos Estuardo, en 1623", en Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens (eds.), *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Actas del Congreso Internacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, Barcelona, PPU, 2012, pp. 89-96.

Yuen-Gen Liang, *Family and Empire: The Fernández de Córdoba and the Spanish Realm,* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011.

GÉNEROS POÉTICOS (FORMA Y MATERIA)

Arellano, Ignacio, "Avatares tetrasílabos en el Siglo de Oro", *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 2 (2014), pp. 119-141. http://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/64/pdf_33.

Azaustre Galiana, Antonio, "Poesía y retórica en el Siglo de Oro: cuestiones en torno al estilo culto", en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Londres, Tamesis, 2013, pp. 133-150.

Cacho Casal Rodrigo y Anne Holloway (eds.), *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Woodbridge, Tamesis Books, 2013.

Canonica, Elvezio, "Apollo polyglottus. Visión del plurilingüismo poético en la Metametrica (1663) di Juan Caramuel", *Bulletin Hispanique*, 115 (2013), pp. 75-96. Monográfico dedicado a "Poésie et societé en Espagne: 1650-1760". https://bulletinhispanique.revues.org/2362?lang=es.

Finello, Dominik, *Ámbitos pastoriles en obras y autores áureos*, Madrid, Iberoamericana, Biblioteca Áurea Hispanica, n.º 91, 2014.

Gargano, Antonio, "Sistemi metrici in contatto: il madrigale e il nuovo sistema dei generi metrici in Spagna nella prima metà del Cinquecento", *Rinascimento Meridionale*, IV (2013), pp. 77-88.

Infantes, Víctor, *Aurea bibliographica (1998-2006),* Madrid, Turpin Editores, 2012.

Martínez Fernández, José Enrique, *La voz entrecortada de los versos: nuevos estudios sobre el encabalgamiento*, Barcelona, Davinci, 2010.

Núñez Rivera, Valentín, "Sobre géneros poéticos e historia de la poesía. Los *Discursos* de Faria e Sousa (De la *Fuente de Aganipe* a las *Rimas* de Camoens)", *Edad de Oro,* XXX (2011), pp. 179-206.

Núñez Rivera, Valentín, "Hacia un doble paradigma. Lírica ornada y poética familiar", en B. López Bueno (dir.), *La "idea" de la poesía sevillana en el Siglo de Oro: X Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2012, pp. 197-254.

Pérez-Abadín Barro, Soledad, "Tareas pendientes: la poesía hispano-lusa de los siglos XVI y XVII", *Edad de Oro,* XXX (2011), pp. 257-206.

Poggi, Giulia, "Géneros y modelos en las *Soledades*: la epopeya didáctica", en Joaquín Roses Lozano (ed.), *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 249-279.

Pozuelo Calero, Bartolomé, "La oda de Benito Arias Montano a Pedro Vélez de Guevara o la añoranza de la vida retirada", *Criticón*, 113 (2011), pp. 35-62. https://criticon.revues.org/2385.

Ravasini, Ines, *"Nauticas venatorias maravillas". Percorsi piscatori nella letteratura del Siglo de Oro*, Pavía, Ibis, 2012.

Rey Hazas, Antonio, "Treinta años de narrativa áurea: breve ensayo de revisión. Reflexiones sobre la novela en verso: el caso de Pedro Padilla", *Edad de Oro,* XXX (2011), pp. 297-345.

GÉNEROS POÉTICOS: EPÍSTOLA

Álvarez Jurado, Manuela, "La correspondencia epistolar renacentista: de la epístola familiar a la epístola mundana", *Alfinge. Revista de Filología*, 23 (2011), pp. 9-24. https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/alfinge/article/view/3322/3212.

Fosalba, Eugenia, "Acerca del horacianismo de la epístola poética siglodorista: algunas cuestiones previas", *eHumanista. Journal of Medieval and Early Modern Iberian Studies*, 18 (2011a) , 357-375. http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume19/16%20ehumanista19.fosalba.pdf.

Fosalba, Eugenia, "El exordio de la Epístola a Boscán: contexto napolitano", *Studia Aurea, Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 5 (2011b), 23-47. http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=166.

Núñez Rivera, Valentín, "La humilde sumisión de ornato huye. Epístola y poesía lírica en el Siglo de Oro", en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Londres, Tamesis, 2013, pp. 49-66.

Ponce Cárdenas, Jesús, "Gutierre de Cetina y Onofre Gualbes: dintornos de una epístola", *Hispanic Research Journal*, 15, 2 (2014), pp. 101-119. http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/1468273713Z.00000000078.

Ruiz Pérez, Pedro, "La epístola poética en el bajo barroco: impreso y sociabilidad", *Bulletin Hispanique*, 115, 1 (2013), pp. 221-252. Monográfico dedicado a "Poésie et societé en Espagne". https://bulletinhispanique.revues.org/2459.

GÉNEROS POÉTICOS: POESÍA PASTORIL

Alonso Miguel, Álvaro, "Erotismo y poesía pastoril", *AnMal Electrónica*, 32 (2012), pp. 277-295. http://www.anmal.uma.es/numero32/Pastoril.pdf.

Béhar, Roland, "*Tu mihi*.... Variaciones bucólicas sobre un ritual de dedicatoria, de Virgilio a Góngora", *Nueva revista de filología hispánica*, 61, 1 (2013), pp. 65-98. http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/1125.

Cabello Porras, Gregorio y Soledad Pérez-Abadín Barro (coords.), *"Huir procuro el encarecimiento". La poesía de Hernando de Acuña*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011.

Pérez-Abadín Barro, Soledad, "Naturaleza y espacios bucólicos en la *Égloga* I de Hernando de Acuña", en Dolores Thion Soriano-Molla (ed.), *La naturaleza en la literatura española*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2011a, pp. 45-62.

Pérez-Abadín Barro, Soledad, "El modelo dramático pastoril en las églogas de Hernando de Acuña", en Gregorio Cabello Porras y Soledad Pérez-Abadín Barro (coord.), *"Huir procuro el encarecimiento": la poesía de Hernando de Acuña*, Santiago de Compostela, Univerisdade de Santiago de Compostela, 2011b, pp. 189-244.

Pérez-Abadín Barro, Soledad, "Naturaleza y espacios bucólicos en la Égloga I de Hernando de Acuña", en Dolores Thion Soriano-Mollá (ed.), *La naturaleza en la literatura española*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011c, pp. 45-62.

Pérez-Abadín Barro, Soledad, *La configuración de un libro bucólico, "Églogas pastoriles" de Pedro de Padilla*, México D.F., Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2012.

GÉNEROS POÉTICOS: LEGADO CANCIONERIL

Baldissera, Andrea, "El Niño perdido fra i dottori del tempio: nella Vida, excelencias y muerte del gloriosísismo patriarca San José e nel Romancero espiritual di José de Valdivielso", en Paolo Pintacudao (ed.), *Studi sul Romancero*, Lecce, Pensa editore, 2011, pp. 151-176.

Benítez Marco, M.ª Pilar y Óscar Latas Alegre, "Sobre los villancicos barrocos en aragonés de los siglos XVII y XVIII", *Alazet*, 25 (2013), pp. 9-29. http://revistas.iea.es/index.php/ALZ/article/view/346/345.

Bonilla Cerezo, Rafael, "Ahora que estoy de espacio: nueva lección de un romance de Góngora", en Paolo Pintacuda, *Studi sul Romancero*, Lecce, Pensa editore, 2011, pp. 47-86.

Botta, Patrizia, *Los romances del "Cancionero" de Castillo y su puesta en página*, en Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda (eds.), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como-Pavia, Ibis, 2011, vol. I, pp. 191-212.

Botta, Patrizia y Natalia Rodríguez, "Glosarios áureos en la red y Glosario del «Romancero General» de 1600", en Patrizia Botta (coord.), *Rumbos del Hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, 2012a, vol. VIII, pp. 183-197.

Botta, Patrizia, "Desechas al pie de romances en el «Cancionero» de Castillo", en Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Luis Canet y Héctor H. Gassó (eds.), *Estudios sobre el "Cancionero General" (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, Valencia, Universitat de València, 2012b, pp.71-94.

Botta, Patrizia, "El léxico del "Romancero General" de 1600", *Edad de Oro*, XXXII

(2013a), pp. 47-77.

Botta, Patrizia, *El improperio en los cancioneros*, en *Los poderes de la palabra: el improperio y la cultura hispánica en el Siglo de Oro* (eds. Carmela Pérez Salazar, Cristina Tabernero y Jesús Mª. Usunáriz), Nueva York, Peter Lang, 2013b, pp. 41-58.

Botta, Patrizia, "El léxico del Romancero General de 1600", *Edad de oro*, 32 (2013c), pp. 47-78. https://revistas.uam.es/edadoro/issue/download/edadoro2013.32/78.

Campa, Mariano de la, "El Romancero nuevo: recuperación, publicaciones y estudios en el tercer cuarto del siglo XX (1953-1973)", *Acta Poética*, 32, 2 (2011), pp. 75-114. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358045939004.

Campa, Mariano de la, "Los estudios y ediciones sobre el Romancero Nuevo en los últimos cuarenta años (1973-2012)", *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 79-102. https://repositorio.uam.es/xmlui/bitstream/handle/10486/670660/estudios_campa_edo_2013.pdf?sequence=1.

Cantera Burgos, Francisco, *Obra selecta, IV: El poeta Rodrigo Cota y su familia. Otros dos estudios sobre cancioneros*, IV, Fundación Cultural Profesor Cantera Burgos, 2011.

Carreira, Antonio, "El romancero español y portugués de Francisco Manuel de Melo", *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 103-118. https://revistas.uam.es/edadoro/issue/download/edadoro2013.32/78.

Castillo, Cristina, "El romance en la novela pastoril", *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 119-146. https://revistas.uam.es/edadoro/issue/download/edadoro2013.32/78.

Cerrillo Torremocha, Pedro César, "Presencia del Cancionero Popular Infantil en la literatura española de la Edad de Oro", *Revista de literatura*, 75, 150 (2013), pp. 395-416. http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewArticle/316.

Chas Aguión, Antonio, *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo XV*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012a.

Chas Aguión, Antonio, "Los diálogos interestróficos en el Cancionero de Palacio (SA7)", *Romance Quarterly*, 59, 4 (2012b), pp. 195-210. http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08831157.2012.706572?journalCode=vroq20.

D'Agostino, Maria, "«Que más acertara cualquier toscano/ trocando su verso por el castellano»: Juan Fernández de Heredia e la lirica italianeggiante", en Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda (eds.), *Ogni Onda si Rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como-Pavia, Ibis, 2011a, pp. 289-307.

D'Agostino, Maria, "Lengua, linaje y lenguaje nella poesia di Juan Fernández de Heredia", en Nancy de Benedetto e Inés Ravasini (eds.), *Da Papa Borgia a "Borgia Papa". Letteratura, Lingua e traduzione a Valencia*, Lecce, Pensa, 2011b, pp. 171-184.

D'Agostino, Maria, "¿"De carne de ángeles" o "con grande perfección hechas "? La poesía de Juan Fernández de Heredia del manuscrito a la version impresa", en Josep Lluis Martos (ed.), *La poesía en la imprenta antigua,* Alicante, Universidad de Alicante, 2013a, pp. 35-59.

D'Agostino, Maria, "«Atiérrame el porvenir». La Confesión de Juan Fernández de Heredia", *Revista de Cancioneros impresos y manuscritos*, 2 (2013b), pp. 1-30. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/29099/1/RCIM_02_01.pdf.

Di Stefano, Giuseppe, "Editar el Romancero", *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 147-154. https://revistas.uam.es/edadoro/issue/download/edadoro2013.32/78.

Di Stefano, Giuseppe, "Para la historia textual del *romancero*: los *pliegos sueltos* de Perugia", en Luis Gómez Canseco, Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Servicios de Publicaciones las Universidades de Córdoba y Huelva, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 13-32.

Díaz Mas, Paloma, "Lecturas y reescrituras de romances en los Siglos de Oro: glosas, deshechas y otros paratextos", *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 155-176. https://revistas.uam.es/edadoro/issue/download/edadoro2013.32/78.

Dumanoir, Virginie, "Los romances musicados de finales del siglo XV y principios del XVI. Tipología de una glosa cortesana", *Studi Ispanici*, 37 (2012), pp. 27-41.

Ernesto Costarelli, Rafael, "Antroponimia en la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii). Notas para un cancionero basado en los nombres", *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 16 (2012), pp. 161-270. http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/03_Costarelli_Rafael.pdf.

Frenk Alatorre, Margit, "Cancioncillas dialogadas", *Nueva revista de filología hispánica*, 60, 1, 2012, pp. 61-74. Monográfico dedicado a "Homenaje a Antonio Alatorre". http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/1087.

Garribba, Aviva, *"Otro que dize..." El verbo decir en las rúbricas de los pliegos poéticos del s.* XVI, en Aviva Garribba (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH,* ed. P. Botta, 8 voll., vol 2. Medieval, Roma, Bagatto, 2012a, pp. 238-243.

Garribba, Aviva, "Nuevas notas sobre las rúbricas de los pliegos de romances", en Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Luis Canet y Héctor H. Gassó (eds.), *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia 1511)*, Valencia, Universidad, 2012b, vol I, pp. 125-136.

González, Aurelio, "Temas y recursos de los romances de Gabriel Lobo Lasso de la Vega", *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 177-198. https://revistas.uam.es/edadoro/issue/download/edadoro2013.32/78.

Griffin, Clive, "More Books from the Sixteenth Century Printed in Seville by the Cromberger Dynasty", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 90, 4-5 (2013), pp. 679-618. Monográfico dedicado a "Golden-Age Essays in Honour of Don W. Cruickshank". http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820.2013.802588.

Higashi, Alejandro, "La variante en el Romancero manuscrito e impreso del siglo XVI. Pautas en la corrección de copistas, impresores y autores", *Nueva revista de filología hispánica*, 61, 1 (2013), pp. 29-64. http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/1124.

Lambea, Mariano y Lola Josa (eds.), *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII,* VI: *Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa,* vol. III, Madrid, CSIC, 2011.

Laskaris Paola, "Le quejas de doña Urraca tra mito e parodia in due romances satirico-burleschi barocchi", en Paolo Pintacuda (ed.), *Studi sul Romancero*, Lecce, Pensa editore, 2011, pp.87-128.

Llergo Ojalvo, Eva Elena, "La monja/beata como personaje teatral en los villancicos paralitúrgicos", *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 37, 1-2 (2014), pp. 133-154.

Marín Cepeda, Patricia, "Romances inéditos en el cartapacio de Ascanio Colonna. El «Romancero nuevo» y el círculo de amigos de Cervantes", *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 199-222. https://revistas.uam.es/edadoro/issue/download/edadoro2013.32/78.

Martos, Josep Lluís (ed.), *La poesía en la imprenta antigua*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2014.

Martos, Josep Lluís (ed.), *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.

Moll, Jaime, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro,* Madrid, Arco Libros, 2011.

Montero, Ana Isabel, "From Margins to the Centre. Libidinous Imagery in MS. 2653 of the Cancionero de Palacio", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 88, 1 (2011), pp. 1-24. http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820.2011.546678?tab=permissions&scroll=top.

Paz, Amelia de, "El testamento del licenciado Cristóbal de Heredia, administrador de Góngora", *Nueva revista de filología hispánica*, 61, 1 (2013), pp. 99-145. http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/1126.

Perea-Rodríguez, Óscar, "*Night Moves*: Nocturnality within Religious and Humanist Poetry in Hernando del Castillo's *Cancionero general*", *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 22 (2012), pp. 289-329. http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume22/4 Perea Rodriguez.pdf.

Pérez Lasheras, Antonio, "Góngora y el Romancero General", *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 281-298. https://revistas.uam.es/edadoro/issue/download/edadoro2013.32/78.

Pintacuda, Paolo (ed.), *Studi sul Romancero*, Lecce, Pensa editore, 2011a.

Pintacuda, Paolo, "Andanzas de un romance de Dido y Eneas", en Paolo Pintacuda (ed.), *Studi sul Romancero*, Lecce, Pensa editore, 2011b, pp. 129-150.

Pintacuda, Paolo, "Note sui romances polimetrici di Pedro de Padilla", en Paolo Pintacuda (ed.), *Studi sul Romancero*, Lecce, Pensa editore, 2011c, pp. 11-46.

Pintacuda, Paolo, "Los romances ariostescos de Pedro de Padilla", *Edad de Oro"*, 32 (2013), pp. 299-326. https://revistas.uam.es/edadoro/issue/download/edadoro2013.32/78.

Ravasini, Ines, "I romances di Tisbea e la tradizione piscatoria: modelli lirici e modelli drammatici", en Paolo Pintacuda (ed.), *Studi sul Romancero*, Lecce, Pensa editore, 2011, pp.177-196.

Rey Hazas, Antonio, "Sobre los romances moriscos de Padilla y El Abencerraje. ¿Era Padilla morisco?", *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 327-350. https://revistas.uam.es/edadoro/issue/download/edadoro2013.32/78.

Rico García, José Manuel, "Los romances del *Tesoro de concetos divinos* (Sevilla, 1613) de fray Gaspar de los Reyes", *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 351-378. https://revistas.uam.es/edadoro/issue/download/edadoro2013.32/78.

Rodado Ruiz, Ana M., *Juegos trovados de los cancioneros cuatrocentistas*, Londres, Queen Mary/University of London, 2012.

Ruiz Pérez, "Para una caracterización del romance en el bajo barroco", *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 379-406. https://revistas.uam.es/edadoro/issue/download/edadoro2013.32/78.

Sánchez Jiménez, Antonio, "Teorizando lo natural: Lope de Vega reflexiona sobre el romance", *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 407-430. https://revistas.uam.es/edadoro/issue/download/edadoro2013.32/78.

GÉNEROS POÉTICOS: ÉPICA

Alves, Hélio J. S., "«Para que el mundo debajo de tanta verdad vea lo que por ficciones admira». Historicidade e maravilha nos poemas épicos em castelhano e português (1566-1588)", *Melanges de la Casa de Velázquez*, 42, 1 (2012), pp. 35-47. Monográfico dedicado a "Tres momentos de cambio en la creación literaria del

Siglo de Oro" (coord. Mercedes Blanco). https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3973965.

Anguita, José María y Elizabeth R. Wright, "Sombras de la *onorosa praeda*: un *exemplo* virgiliano para un aula granadina", *Criticón*, 115 (2012), pp. 105-123.

Arellano Ayuso, Ignacio, "El zoológico de Domínguez Camargo en el poema heroico *San Ignacio* o el conceptismo como clave de lectura", *Hispanófila: Ensayos de literatura*, 171 (2014), pp. 29-44. https://muse.jhu.edu/article/565321.

Blanco, Mercedes, "La batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico", *Caliope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 19, 1 (2014a), pp. 23-53. Monográfico dedicado a "Mare Nostrum?: Navigating the Mediterranean Crosscurrents in Spanish Poetry". https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4809044.

Blanco, Mercedes, "La épica áurea como poesía", en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Londres, Tamesis, 2013, pp. 11-30.

Blanco, Mercedes, "Sur les frontières mouvantes de l'historiographie et de l'épopée : l'Araucana d'Alonso de Ercilla (1569-1589)", en Paloma Bravo, Cécile Iglesias y Giuseppe Sangirardi (dirs.), *La Renaissance des genres. Pratiques et théories*, Dijon, Presses Universitaires, 2012, pp. 241-265.

Bonilla Cerezo, Rafael y Ángel L. Luján Atienza, "*La Perromaquia* de Pisón y Vargas: épica burlesca, novela, comedia fabulosa", *Criticón*, 115 (2012), pp. 193-218. https://criticon.revues.org/164.

Botta, Patrizia, "Temi epici nel *Romancero General* del 1600, con esempi di Gabriel Lobo Lasso de la Vega", en Paola Laskaris y Paolo Pintacuda (eds.), *Intorno all'epica ispanica*, Como/Pavia, Ibis, pp. 181-202.

Cacho Casal, Rodrigo, "La épica burlesca y los géneros poéticos del Siglo de Oro", *Edad de Oro,* XXX (2011), pp. 69-92.

Cacho Casal, Rodrigo, "Luis Zapata y el poema heroico: historia, entretenimiento y parodia", *Criticón*, 115 (2012a), pp. 67-83. https://criticon.revues.org/94.

Cacho Casal, Rodrigo, "Volver a un género olvidado: la poesía épica del Siglo de Oro", *Criticón*, 115 (2012b), pp. 5-10. https://criticon.revues.org/77.

Carreño Rodríguez, Antonio y Antonio Carreño (eds.), Lope de Vega, *Corona trágica*, Madrid, Cátedra, 2014.

Dichy-Malherme, Sarah, "El primer canto de la *Araucana*: una cartografía épica de Chile", *Criticón*, 115 (2012), pp. 85-104.

Echavarren Fernández, Arturo, "*Babilonias rebeldes de cristales*. El tópico épico de la tempestad en el *Poema heroico* (1666) de Domínguez Camargo", *Bulletin of Spanish*

Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America, 89, 1 (2012), pp. 33-59. http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820.2012.646810.

Gargano, Antonio "Las estrañas virtudes y hazañas de los hombres. Épica y panegírico en la Égloga Segunda de Garcilaso de la Vega", *Criticón*, 115 (2012), pp. 11-43. https://criticon.revues.org/79.

Kluge, Sofie, "Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco", *Criticón*, 115 (2012), pp. 159-174. https://criticon.revues.org/145.

Kohut, Karl, "La teoría de la épica en el Renacimiento y el Barroco hispanos y la épica indiana", *Nueva revista de filología hispánica*, 62, 1 (2014), pp. 33-66. http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/1170.

Lerner, Isaias, "Lope de Vega y Ercilla: el caso de *La Dragontea*", *Criticón*, 115 (2012), pp. 147-157. https://criticon.revues.org/138.

Martínez, Miguel, "Género, imprenta y espacio social. Una «Poética de la pólvora» para la épica quinientista", *Hispanic review*, 2 (2011), pp. 163-187. https://muse.jhu.edu/article/426733.

Martínez-Osorio, Emiro F., "«En este nuestro rezental aprisco»: piracy, epic and identity in Cantos I-II of *Discurso del capitán Francisco Drake* by Juan del Castellanos", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 17, 2 (2011), pp. 5-30. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5054006.

Paleri, Sara, "«Palavras...peregrinas». I Lusiadas de Luis de Camoens di Faria e Sousa", *Cultura neolatina*, 73, 1-2 (2013), pp. 213-244.

Plagnard, Aude, "*Homero hecho ya español* ou la traduction comme événement. Poèmes antiques et italiens en vers espagnols (1549-1556), *Melanges de la Casa de Velázquez*, 42, 1 (2012a), pp. 17-34. Monográfico dedicado a "Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro" (coord. Mercedes Blanco). https://mcv.revues.org/4206?lang=es.

Plagnard, Aude, "Cautivas cristianas y enamorados turcos: el tratamiento épico de unos infortunios náuticos en la guerra de Chipre", *Criticón*, 115 (2012b), pp. 125-145. https://criticon.revues.org/125.

Poggi, Giulia, "Géneros y modelos en las *Soledades*: la epopeya didáctica", en Joaquín Roses (ed.), *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 249-279.

Ponce Cárdenas, Jesús, "*San Ignacio. Poema heroico*. Claves humorísticas en la imitación de las *Soledades* y el *Moretum*", *Criticón*, 115 (2012a), pp. 175-192. https://criticon.revues.org/152.

Ponce Cárdenas, Jesús. "*Polifemo y el estilo heroico*: huellas de la épica latina en el relato gongorino", en *El Polifemo de Góngora: la vigencia de un clásico*, número doble de la revista *Ínsula*, 781-782 (enero-febrero 2012b), pp. 7-10.

Rufo, Juan, *La Austríada*, ed. Ester Cicchetti, Pavia, Ibis, 2011.

Santos, Cidália Maria Alves dos, *Imitación e intertextualidad en los siglos XVI y XVII: "Os Lusíadas" de Camoes en las epopeyas cultas en castellano y en los poemas mayores de Góngora*, tesis doctoral dirigida por Alfonso Martín Jiménez, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012. http://uvadoc.uva.es/handle/10324/2618.

Vilà, Lara, "De Roncesvalles a Pavia. Ariosto, la épica española y los poemas sobre Bernarndo del Carpio", *Criticón*, 115 (2012), pp. 45-65. http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/115/115_045.pdf.

GÉNEROS POÉTICOS: POESÍA RELIGIOSA

Aladro Font, Jorge y Alicia de Colombi-Monguió, "Antecedentes e influencias literarias en la obra lírica de Lope en torno a la Magdalena", en Julián Olivares (coord.), *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo X*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011, pp. 99-134.

Álvarez, Emiliano, "Algunas consideraciones sobre el «laberinto endecasílabo», de sor Juana Inés de la Cruz", *Acta Poética*, 34, 2, 2013. https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/428.

Béhar, Roland, "Fray Luis de León y san Agustín: la *Oratio in laudem divi Augustini*" , *Criticón*, 111-112 (2011), pp. 43-71. Monográfico dedicado a "Agustín en España (siglos XVI y XVII): aspectos de filosofía, teología y espiritualidad" (ed. Marina Mestre Zaragozá). https://criticon.revues.org/2536.

Blanco, Mercedes, "*Ut poesis, oratio*. La oficina poética de la oratoria sacra en Hortensio Félix Paravicino", *Lectura y signo,* 7 (2012), pp. 29-65. http://revpubli.unileon.es/index.php/LectSigno/article/view/3561.

Carreño Rodríguez, Antonio, "Amor de Dios en portugués sentido. Las *Rimas sacras*, de Lope de Vega", en Julián Olivares (coord.), *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo X*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011, pp. 49-78.

Chiappini, Gaetano, "Algunas notas sobre el romance «A nuestra señora en su nacimiento», de Francisco de Quevedo", en Julián Olivares (coord.), *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo X*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011, pp. 225-240.

Delgado Moral, Carmen, "Las fuentes cristianas en el *Panegírico por la poesía*: claves para una «poética bíblica»", *Etiopicas: revista de letras renacentistas*, 10 (2014), pp. 22-54. http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/10/art_10_2.pdf.

Galván Moreno, Luis, "Meditación y semiología en Heráclito cristiano, de Quevedo", en Julián Olivares (coord.), *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo X*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011, pp.163-192.

García Aguilar, Ignacio, "Fray José de Sigüenza y la poesía del XVI", *Edad de Oro,* XXX (2011), pp. 93-124.

Huerta, Davis, "Aguas aéreas. Un villancico de 1679", *Revista de la Universidad de México*, 93 (noviembre 2011), pp. 99-100. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/2191.

Juan Ruiz, Julio, "Saavedra Fajardo en el Neptuno alegórico de sor Juana Inés de la Cruz: dos concepciones sobre el poder", *Cuadernos de Aleph*, 5 (2013), pp. 153-170. http://nulan.mdp.edu.ar/1940/1/01506.pdf.

Krupa, Marlena, "Técnicas de interpretación cabalística en «Cántico espiritual» de San Juan de la Cruz", *Estudios Hispánicos*, 21 (2013), pp. 87-112. Monográfico dedicado a "Contraste y periferia". http://eh.sjol.eu/preview/t-cnicas-de-interpretacion-cabal-stica-en-c-ntico-espiritual-de-san-juan-de-la-cruz-4332.

López de Mariscal, Blanca, "*Que es una línea espiral, no un círculo la armonía.* Ironía y disonancia en un romance de Sor Juana", *Hispanófila: Ensayos de literatura*, 168 (2013), pp. 69-81. https://www.jstor.org/stable/43808719?seq=1#page_scan_tab_contents.

López Grigera, María Luisa, "Notas sobre el Poema heroico a Christo resucitado de Quevedo a la luz de las retóricas", en Julián Olivares (coord.), *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo X*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011, pp. 241-256.

Nardoni, Valerio, "El tiempo de la piedad: Para una aproximación al Heráclito Cristiano, de Francisco de Quevedo", en Julián Olivares (coord.), *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo X*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011, pp. 135-162.

Navarro, David, "Saint John of the Cross' Spiritual Canticle: A Christian Perspective of a Jewish Love Affair", *Letras hispanas. Revista de literature y cultura*, 8.2, (2012), pp. 6-17. https://works.bepress.com/david_navarro/23/download/.

Núñez Rivera, Valentín, "Por la dignificación de la poesía religiosa. Deslindes y modelos en un prólogo, de Pedro de Enzinas (1597)", en Julián Olivares (coord.), *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo X*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011, pp. 21-48.

Olivares Zorrilla, Rocío, "Avances en la anotación del *Primero Sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz", *Etiopicas: revista de letras renacentistas*, 7 (2011), pp. 64-86. http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/07/art_7_4.pdf.

Osuna Rodríguez, María Inmaculada, "Las oraciones y coplas de ciego como motivo burlesco culto en la poesía religiosa del siglo XVII", en Julián Olivares (coord.), *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo X*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011, pp. 335-366.

Ruiz Pérez, Pedro, "Un «Subido modo poético»: La lírica sacra de Pedro Espinosa", en J. Olivares (coord.), *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo X*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011, pp. 277-306.

Ruiz, Facundo, "Neptuno Alegórico: emblemático arco en la obra de sor Juana", *Imago: revista de emblemática y cultura visual*, 4 (2012), pp. 23-39. https://ojs.uv.es/index.php/IMAGO/article/view/1442.

Sánchez Jiménez, Antonio, "«Verde primavera», «Si es cantar llorar en ellas»: Metáforas de biografía lírica en las *Rimas sacras* (1614), de Félix Lope de Vega Carpio", en Julián Olivares (coord.), *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo X*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011, pp. 79-98.

Sánchez M. de Pinillos, Hernán, "Hombre y Dios en la poesía de Quevedo (Reflexiones en torno a Las tres musas, 222)", en Julián Olivares (coord.), *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo X*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011, pp. 193-224.

Sicari, Antonio Maria, *Il* Divino cantico *di San Giovanni della Croce*, JacaBooks, 2011.

Thompson, Colin P., "Góngora como poeta religioso: Los tres romances «Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor»", en J. Olivares (coord.), *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo X*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011, pp. 257-276.

Torres Salinas, Ginés, "Luz no usada y música estremada. Poética neoplatónica de la luz en la oda «A Francisco de Salinas», de Fray Luis de León", *Castilla. Estudios de Literatura*, 4 (2013), pp. 93-136. http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/213.

Zegarra, Chrystian, "Refugiándose en la «mental orilla» del conocimiento. La dinámica de la elevación y descenso en el «Primero Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz", *Hispanic poetry review*, 9, 2 (2012), pp. 13-27.

GÉNEROS POÉTICOS: POESÍA SEFARDÍ

Benaim, Annette, *Sixteenth-Century Judeo-Spanish Testimonies. An Edition of Eighty-Four Testimonies from the Sephardic Responsa in the Ottoman Empire*, Leiden, Brill, 2011.

Botta, Patrizia y Aviva Garribba, "Canti giudeo-spagnoli di tradizione orale", en Alessandro Catastini (ed.), *La Percezione dell'Ebraismo in altre Culture e nelle Arti (II – 2013)*, Roma, 1-3 octubre de 2013), *Quaderni di Vicino Oriente*, X (2015), pp. 73-93. http://www.lasapienzatojericho.it/SitoRivista/Journal/QuaderniVO.php.

David, Einat, "Teo-poética entre redención y perdición: la versión conversa del «Cantar de los Cantares» de Antonio Enríquez Gómez", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 17, 1 (2011), pp. 157-176. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4409865.

den Boer, Harm, "Hacia un canon de la poesía religiosa judeo-conversa", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 17, 1 (2011), pp. 7-18. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4409711.

Fine, Ruth, "De la liturgia al relato testimonial: *Los Psalmos de David* de Daniel Israel López Laguna", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 17, 1 (2011), pp. 177-198. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4409875.

Garribba, Aviva, *Algunas calas en la lengua del romancero sefardí*, en Manuel Casado, Ruth Fine y Carlos Mata (eds.), *Jerusalén-Toledo. Historias de dos ciudades*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2012, pp. 97-110.

Gutwirth, Eleazar, "Poetry, reading and the trilingual question in Early modern Spain", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 17, 1 (2011), pp. 69-96. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4409788.

Halevi-Wise, Yael, ed., *Sephardism, Spanish Jewish History and the Modern Literary Imagination,* Stanford, CA, Stanford UP, 2012, 360 pp.

Kramer-Hellinx, Nechama, "Resonancias, protagonistas y temas inspirados en el antiguo testamento y la liturgia judía, en la obra de Antonio Enríquez Gómez (1600-1663)", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 17, 1 (2011), pp. 125-156. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4409822.

Larsen, Kevin S., "Señora, si te olvidare, la diestra olvide a mi. Enríquez de Valderrábano y las tradiciones del Salmo 137", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 17, 1 (2011), pp. 43-68. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4409756.

Maganto Pavón, Emilio, *Cirugía y poesía o la vida del licenciado Juan de Vergara (1545-1620),* Universidad de Alcalá de Henares, 2012.

Pedrosa Bartolomé, José Manuel, "*Cuando éramos judíos… / Cuando yo en ca de mi padre…*: una fórmula lírica, de Gil Vicente a un epitalamio sefardí", *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 20 (2012), pp. 239-262. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5662167.

Romero, Elena (ed.), *Estudios sefardíes dedicados a la memoria de Iacob M. Hassán (Z"l*), San Millán de la Cogolla, CSIC, 2011.

Romero, Elena, *Los yantares de Purim. Coplas y poemas sefardíes de contenido folclórico: estudio y edición de textos*, Barcelona, Tirocinio, 2011.

Sánchez Pérez, María, "Paralelismos y concomitancias entre las relaciones de sucesos hispánicas y las coplas sefardíes", *Bulletin hispanique*, 114, 2 (2012), pp. 541-560. https://bulletinhispanique.revues.org/2005.

Warshawsky, Matthew, "Las múltiples expresiones de identidad judeo-conversa en tres obras poéticas de Antonio Enríquez Gómez", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 17, 1 (2011), pp. 97-124. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4409798.

Weich Shahak, Susana, "Tradición y funcionalidad de la poesía religiosa sefardí", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 17, 1 (2011), pp. 199-214. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4409881.

POESÍA ENCOMIÁSTICA Y FUNERARIA

Béhar, Roland, "Le fleuve en deuil: fortune d'un motif de l'élégie funéraire espagnole de la Renaissance", *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 17 (2014). Monográfico dedicado a: "La mort des grands: arts, textes et rites (XIe-XVIIIe siècle)" (dirs. Louise Bénat-Tachot, Mercedes Blanco, Araceli Guillaume-Alonso y Georges Martin). http://e-spania.revues.org/23019.

Blanco, Mercedes, "Littérature au temps des *validos*. Quelques lieux de l'éloge sur fond de satire", *XVIIe siècle*, 255, 2 (2012), pp. 411-427.

Llamas Martínez, Jacobo, "Estilo en los sonetos funerales de Quevedo, Góngora y Lope", *La Perinola*, 18 (2014), pp. 289-320.

Blanco, Mercedes, "Funérailles princières sur le Parnasse: une campagne d'imprimés à la mort de Lope de Vega", *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 17 (2014). Monográfico dedicado a: "La mort des grands: arts, textes et rites (XIe-XVIIIe siècle)" (dirs. Louise Bénat-Tachot, Mercedes Blanco, Araceli Guillaume-Alonso y Georges Martin). http://e-spania.revues.org/23072.

Llamas Martínez, Jacobo, "Reescritura de elogio, lamento y consuelo en los sonetos funerales de Lope, Góngora y Quevedo", *Cuadernos de Aleph*, 4 (2012), pp. 100-145. Monográfico dedicado a "Las (re)lecturas de los escritores: el proceso de difusión y recepción de la obra". https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4038580.

Osuna, Inmaculada, "La poesía fúnebre en honor de María Luisa de Borbón (1689): formas y contextos editoriales", *Criticón*, 119 (2013), pp. 85-98. https://criticon.revues.org/618.

Ramajo Caño, Antonio, "«No las francesas armas...»: la huella clásica en un epitafio de Garcilaso", Criticón, 113 (2011), pp. 19-33. http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/113/113_019.pdf.

Usandizaga, Guillem, "La insospechada vida de un epitafio de las *Rimas* de Lope", en E. Fosalba Vela y Gonzalo Pontón (coord.), *"La escondida senda". Estudios en homenaje de Alberto Blecua*, Madrid, Castalia, 2012, pp. 272-282.

POESÍA SATÍRICA Y BURLESCA

Bègue, Alain (ed.), *La poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes, I: versos de elogio*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.

Blanco, Mercedes, "Significar a dos luces. Doble sentido y alusión en algunas sátiras de Góngora", en Antonio Gargano (ed.), *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 151-172.

Cacho Casal, Rodrigo, "Quevedo heroicómico: sátira y parodia en el *Poema de Orlando*", en Antonio Gargano (dir.), Maria D'Agostino y Flavia Gherardi (eds.), *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España del Siglo de Oro*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2012, pp. 297-335.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, "Las jácaras y los bailes en la frontera de la poesía *satyrica* de Quevedo", en Antonio Gargano (dir.), Maria D'Agostino y Flavia Gherardi (eds.), *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España del Siglo de Oro*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2012, pp. 279-296.

D'Agostino, Maria, "Prassi poetica e riflessione metaletteraria nella poesia satirica di Bartolomé Leonardo de Argensola", en Antonio Gargano (ed.), "*Però convien ch'io canti per disdegno". La satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento,* Nápoles, Liguori, 2011a, pp. 249-274.

D'Agostino, Maria, "«De Ovidio, Horacio y de Marcial me valgo». Bartolomé Leonardo de Argensola y el topos clásico de la vieja sin dientes entre *imitatio* y *contaminatio*", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernánez Mosquera (eds.), *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, (Santiago de Compostela 7-12 Luglio 2008), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011b, pp. 249-256.

D'Agostino, Maria, "Variantes redaccionales en la poesía satírica de Bartolomé Leonardo de Argensola", en Antonio Gargano (dir.), Maria D'Agostino y Flavia

Gherardi (eds.), *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España del Siglo de Oro*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2012, pp. 127-149.

De Santis, Francesca, "Sátira e intertextualidad en la poesía erótica de frailes del Siglo de Oro", *Hispanófila: Ensayos de literatura*, 166 (2012), pp. 39-56. https://muse.jhu.edu/article/492663.

Delgado Moral, Carmen, *El "Panegírico por la poesía" de Fernando de Vera y Mendoza en la preceptiva poética del Siglo de Oro*, tesis doctoral dirigida por Pedro Ruiz Pérez e Ignacio García Aguilar, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2013. http://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/10879.

Delgado Moral, Carmen, "Fernando de Vera y el *Panegírico por la poesía*: a propósito de paternidades", *Revista de literatura*, 76, 151 (enero-junio 2014), pp. 123-150. http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewArticle/331.

Fasquel, Samuel, "Aproximación al *ethos* del locutor burlesco", en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Londres, Tamesis, 2013, pp. 67-82.

Gargano Antonio (dir.), Maria D'Agostino y Flavia Gherardi (eds.), *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del hispanismo, 2012.

Gherardi, Flavia, "«No soy padre sino de desengaños»: la poesía satírico-moral del Conde de Villamediana", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernánez Mosquera (eds.), *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011a, 3 vols., pp. 275-282.

Gherardi, Flavia, "La «saña escrita»: istanze di realtà nella satira politica del Conde de Villamediana", en Antonio Gargano (ed.), *"Però convien ch'io canti per disdegno". La satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento*, Nápoles, Liguori, 2011b, pp. 217-247.

Gherardi, Flavia, "«Tiento mi pluma desarmada en la común reformación de petos». Juicio, reprehensión y caídas de poderosos en las sátiras de Juan de Tassis, Conde Villamediana", en Patrizia Botta (coord.), María Luisa Cerrón Puga (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral en el cincuentenario de la AIH. Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de los Hispanistas* (Roma, 19-24 de Julio de 2010), vol. III Siglo de Oro (prosa y poesía), Roma, Bagatto Libri, 2012a, pp. 398-407.

Gherardi, Flavia, "«Yo os diré lo que me han dicho»: las 'voces' satíricas del Conde de Villamediana", en Antonio Gargano (dir.), Maria D'Agostino y Flavia Gherardi (eds.), *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España del Siglo de Oro*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2012b, pp. 227-253.

Gherardi, Flavia, "Los Diálogos satíricos del Conde de Villamediana: una cala *ad inferos*", en Alessandro Cassol, Flavia Gherardi, Augusto Guarino, Giovanna Mapelli, Francisco Matte Bon y Pietro Taravacci (eds.), *Il dialogo. Lingue, letterature, linguaggi, culture. Atti del XXV Convegno AISPI* (Nápoles, 18-21 febrero de 2009), Roma, AISPI Edizioni, 2012c, pp. 205-213.

Montero, Juan, "Xícara de chocolate contra Torre Farfán y su Templo Panegírico (Sevilla, 1663)", en *Manuscrt.Cao,* 13 (2013), pp. [1-21]. https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/50349.

López Bueno, Begoña, "«Con poca luz y con menos disciplina»: Góngora contra Jáuregui en 1615 o los antídotos al *Antídoto*", en Antonio Gargano (dir.), Maria D'Agostino y Flavia Gherardi (eds.), *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España del Siglo de Oro*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2012, pp. 205-226.

McCaw, R. John, "A Poetics Sacralized. Luis de Góngora´s «Soledades» as Religious Rhetoric in Luis de Tejeda´s «Romance sobre su vida»", *Hispanófila: Estudios de liteartura,* 167, 2013, pp. 3-22. http://www.jstor.org/stable/43808698.

Micó, José Maria y Sara Pezzini, "Las décimas satíricas de Góngora: preliminares para una edición", en Antonio Gargano (dir.), Maria D'Agostino y Flavia Gherardi (eds.), *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España del Siglo de Oro*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2012, pp. 173-204.

Núñez Rivera, Valentín, "Elementos para una poética fragmentaria: Fernando de Herrera y la sátira en verso", en Antonio Gargano (dir.), Maria D'Agostino y Flavia Gherardi (eds.), *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España del Siglo de Oro*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2012, pp. 91-125.

Ortega Villaro, Begoña y María Jesús Pérez Ibáñez, "Las ediciones de la *Antología Planudea* de Soter (1528) y Cornario (1529). Estudio comparativo", *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 35, 1-2 (2012), pp. 9-36. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4256512.

Pedrosa Bartolomé, José Manuel, "La caída del Conde de Villalonga (1607) y el romancero político barroco. Historia y poesía", *Anuario de estudios filológicos*, 37 (2014), pp. 177-196. http://dehesa.unex.es/handle/10662/4796.

Ponce Cárdenas, Jesús, "De la crónica imperial al elogio poético: Cetina y el conde de Feria", en AA. VV., *Poderes y autoridades en el Siglo de Oro: realidad y representación*, Pamplona, EUNSA, 2012a, pp. 211-223.

Ponce Cárdenas, Jesús, "El *Panegírico al duque de Lerma*: trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42, 1 (2012b), pp. 71-93. Monográfico dedicado a "Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro" (coord. Mercedes Blanco). https://mcv.revues.org/4275.

Ponce Cárdenas, Jesús, "Sátira y humor en las epístolas itaianas de Gutierre de Cetina", en Antonio Gargano (dir.), Maria D'Agostino y Flavia Gherardi (eds.), *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España del Siglo de Oro*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2012c, pp. 49-89.

Ponce Cárdenas, Jesús, "Sátira y humor en las *epístolas italianas* de Gutierre de Cetina", en Antonio Gargano (dir.), Maria D'Agostino y Flavia Gherardi (eds.), *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012d, pp. 49-90.

Ponce Cárdenas, Jesús "Sociabilidad cortesana y elogio artístico: epigramas al retrato en la poesía de Góngora", en Albert Mechthild (ed.), *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 141-163.

Ponce Cárdenas, Jesús, "Del elogio consular al preludio amoroso. El vuelo del Fénix en Claudiano, Tasso y Góngora", en Patricia Cañizares Ferriz y María José Muñoz Jiménez (eds.), *"Manipulus studiorum" en recuerdo de la profesora Ana María Aldama Roy*, Madrid, Escolar y Mayo, 2014, pp. 815-829.

Rico García, José Manuel, "La sátira civil en verso en la Sevilla del Siglo de Oro. Nuevos datos acerca de los sonetos del «Recibimiento que Sevilla hizo a la Marquesa de Denia»", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 87 (2011), pp. 87-110.

Rodríguez Mansilla, Fernando, "El otro canon: la *Fábula de Polifemo* burlesca de Alonso de Castillo Solórzano", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 18, 3 (2013), pp. 33-58. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4471476.

Schwartz, Lia, "*Satura* y sátira en los siglos CVI y XVII. Teoría y praxis", en Antonio Gargano (dir.), Maria D'Agostino y Flavia Gherardi (eds.), *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España del Siglo de Oro*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2012, pp. 21-48.

POLÉMICAS LITERARIAS

Alonso Veloso, María José, "Apuntes sobre la «crítica» literaria en España en las primeras décadas del siglo XVII", *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 34, 2 (2011), pp. 355-396.

Cruz Casado, Antonio, "El contexto cordobés en la polémica sobre las *Soledades*", en Joaquín Roses (ed.), *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 387-416.

González-Barrera, Julián, "*Expostulatio Spongiae redux*. Aristóteles *versus* Horacio, *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 34, 2 (2011), pp. 497-516. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4112186.

Montero, Juan, "Una polémica literaria en la Sevilla de la segunda mitad del XVII: el Templo Panegírico (1663) de Fernando de la Torre Farfán atacado y defendido", *Bulletin Hispanique*, 115 (2013), pp. 27-48. Monográfico dedicado a "Poésie et societé en Espagne: 1650-1760". https://bulletinhispanique.revues.org/2328.

Osuna Cabezas, María José, "La polémica gongorina: estado de la cuestión y tareas pendientes", en Joaquín Roses (ed.), *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014a, pp. 417-454.

Osuna Cabezas, María José, "La polémica gongorina: respuestas al *Antídoto* de Jáuregui", *Etiopicas: revista de letras renacentistas*, 10 (2014), pp. 189-207. http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/10/art_10_7.pdf.

Palomares, José, "Al paso de la polémica culterana: fray Luis de León, Góngora y Quevedo", en Joaquín Roses (ed.), *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014b, pp. 455-471.

Romanos, Melchora, "Presencia y proyección de Juan de Jáuregui en los debates sobre la nuevo poesía", en B. López Bueno (dir.), *La "idea" de la poesía sevillana en el Siglo de Oro: X Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2012, pp. 353-381.

Romanos, Melchora, "La soledad confusa de la selva de los comentaristas gongorinos", en Joaquín Roses (ed.), *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 365-386.

Tobar Quintanar, María José, "Los poemas antigongorinos de Quevedo: defensa de Lope y ataque al estilo y *ad personam* de Góngora", *Castilla. Estudios de Literatura*, 4 (2013), pp. 177-203. http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/206.

LIBRO DE POESÍA

Álvarez, Javier, "Poesía y géneros editoriales entre dos siglos", *Bulletin hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 313-330. https://bulletinhispanique.revues.org/1356.

Baranda, Nieves, "Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos para las tomas de velo. Deslindes preliminares", *Bulletin hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 269-296. https://bulletinhispanique.revues.org/1345.

Bultman, Dana, "Conceptualización de la naturaleza creativa: Góngora y Luis Martín de la Plaza en *Flores de poetas ilustres* (1605)", en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Londres, Tamesis, 2013, pp. 295-312.

Cerezo Soler, Juan, "El libro de poesías de Marcia Belisarda. Notas al ejemplar autógrafo de la Biblioteca Nacional", en *Manuscrt.Cao*, 13 (2013), pp. 1-13.

Cruz, Anne J., "Teresa Guerra, poeta entre el barroco y la ilustración", *Bulletin hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 297-312. https://bulletinhispanique.revues.org/1350.

Dadson, Trevor J., "La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII", *Bulletin hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 13-42. https://bulletinhispanique.revues.org/1307.

Di Stefano, Giuseppe, "El romance entre poetas, críticos y libros de poesía en los albores de la modernidad tres calas y algunos sondeos", *Bulletin hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 129-162. https://bulletinhispanique.revues.org/1332.

Escobar Borrego, Francisco J., "Paraísos Cerrados para Muchos: de Parnasos, Elogios y Canonizaciones en la Obra Poética de Juan de Mal Lara ", en Pedro Ruiz Pérez (ed.), *El Parnaso Versificado. La construcción de la República de las poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada, 2010, pp. 384-432.

Estévez Molinero, Ángel, "*Licencia de imprimir damos*. Libros y avatares en la difusión de la poesía novohispana" (1675-1710)", *Bulletin hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 43-68. https://bulletinhispanique.revues.org/1311?lang=es.

García Aguilar, Ignacio, "Trocar el libro por la baraja. Eutrapelia y poemario" impreso", *Bulletin hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 103-128. https://bulletinhispanique.revues.org/1326.

Gargano, Antonio y Maria D'Agostino, "Cancioneros plurilingües en el Nápoles español: «versos de Juan de la Vega» (Mattia Cancer, 1552)", *Revista de Poética Medieval*, 28 (2014), pp. 189-210. http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/24261.

Marín Pina, María Carmen, "Pliegos sueltos poéticos femeninos en el camino del verso al libro de poesía la singularidad de María Nieto", *Bulletin hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 239-268. https://bulletinhispanique.revues.org/1341?lang=es.

Miró Martí, Oriol, "Recepción pre-herreriana de las tesis bembianas", *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 15 (2012), pp. 9-40. http://riviste.edizioniets.com/rfli/index.php/rfli/article/view/109.

Osuna Rodríguez, María Inmaculada, "Paredes de versos dibujadas. Fábrica y materia del cartel poético barroco (1650-1700)", *Bulletin hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 163-238. https://bulletinhispanique.revues.org/1336.

Rico García, José Manuel, "Pautas y razones de las formas de transmisión de la poesía en el Siglo de Oro: el caso de Sevilla", en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Londres, Tamesis, 2013, pp. 273-294.

Ruiz Pérez, Pedro, (ed.), *El Parnaso Versificado. La construcción de la República de las poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada, 2010.

Ruiz Pérez, Pedro, "Para la caracterización del libro de poesía en el bajo barrojo", en Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (dirs.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Toulouse, PUM, 2014, pp. 295-303.

Vázquez Vázquez, Alfonso, "Obras de erudición poética y polianteas", *Epos: Revista de filología*, 28 (2012), pp. 147-160. http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/12423.

BAJO BARROCO

Bègue, Alain, "Hacia la modernidad: nuevas actitudes del yo lírico en la poesía española entre Barroco y Neoclasicismo", *Cuadernos AISPI. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 1 (2013), pp. 63-88. Monográfico dedicado a "Identidad y metamorfosis del yo lírico en la literatura española" (eds. Pietro Taravacci y Armando López Castro). http://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1078.

Brown, Kenneth, "A proposito de un estudio de Antonio Alatorre. Un nuevo poemario de y documentación adicional sobre Abraham Gómez Silveira, Arévalo, España, 1656-Amsterdam 1741", *Nueva revista de filología hispánica*, 60, 1 (2012) pp. 235-256. Monográfico dedicado a "Homenaje a Antonio Alatorre". http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/1093.

Delgado Moral, Carmen, "Argumentos para el panegírico: la defensa de la poesía por Vera y Mendoza", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society,* 18, 1 (2012), pp. 42-77. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4100978.

Díez de Revenga, Francisco Javier, "Fábulas mitológicas burlescas en el otoño del Barroco español", en José Labrador Herráiz y Ralph. A. Di Franco (ed.), *Pedro de Padilla, Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del s. XVI (Ms. B90-V1-08 de la Biblioteca Bartolomé March*, México D. F., Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2011.

García Aguilar, Ignacio, "El *Entretenimiento de las musas* (1654) de Torre y Sevil: nuevas vías dispositivas para la poesía impresa del bajo barroco", *Calíope: journal*

of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society, 18, 1 (2012), pp. 127-166. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4101221.

Jiménez Belmonte, Javier, "Amateurs preclaros de la España postbarroca: nostalgias de un modelo socioliterario", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 18, 1 (2012), pp. 78-101. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4101199.

López Guil, Itzíar, *Poesía religiosa cómico-festiva del bajo Barroco español. Estudio y antología*, Berna, Peter Lang, 2011.

Middlebrook, Leah, "From Musaeus to Parnassus. Poetry, modernity and method in the Seventeenth Century", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society,* 18, 1 (2012), pp. 26-41. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4100964.

Romero-Díaz, Nieves, "Aproximaciones a la poesía secular escrita por mujeres, 1650-1700", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 18, 1 (2012), pp. 102-126. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4101207.

Ruiz Pérez, Pedro, "«La estampa de su canto repetido»: retazos del campo literario en la lírica bajobarroca", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 18, 1 (2012a), pp. 167-197. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4101223.

Ruiz Pérez, Pedro, "Para la historia y la crítica de un período oscuro. La poesía del Bajo Barroco", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 18, 1 (2012b), pp. 9-25. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4100943.

Ruiz Pérez, Pedro, "Para una caracterización del romance en el bajo Barroco", *Edad de Oro*, XXXII (2013a), pp. 379-406. https://revistas.uam.es/edadoro/issue/download/edadoro2013.32/78.

Ruiz Pérez, Pedro, "Poesía en los márgenes. Versos y prosas bajobarrocas de Salazar y Hontiveros", *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, 1, 1 (2013b), pp. 67-102. https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/58125.

POESÍA VISUAL. EMBLEMÁTICA

Amaral, Rubem Jr., "La influencia de la obra de Jorge Manrique en Portugal, especialmente en el siglo XVI", *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 2 (2013), pp. 27-47. http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/12653.

Casas Rigall, Juan, "Invenciones cancioneriles y tradición emblemática: de la sutileza cuatrocentista a la agudeza áurea", en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Londres, Tamesis, 2013, pp. 85-108.

Ettinghausen, Henry, "Pellicer y la prensa de su tiempo", *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 1 (2012), pp. 55-88. http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/12647.

López Poza, Sagrario, "Poesía y emblemática en el Siglo de Oro", en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Londres, Tamesis, Tamesis, 2013, pp. 109-132.

Rubio Arquez, Marcial, "Le Chevalier délibéré de Olivier de la Marche traducido por Acuña. Poesía y emblemática", *Imago: revista de emblemática y cultura visual*, 5 (2013), pp. 111-118. https://ojs.uv.es/index.php/IMAGO/article/view/2605.

Vistarini, Antonio Bernat, John T. Cul y Tamás Sajó (ed.), *Book of Honors for Empress Maria of Austria Composed by the College of the Society of Jesus of Madrid on the Occasion of her Death, 1603*, Filadelfia, Saint Joseph's University Press, 2011.

POESÍA VISUAL. PINTURA Y LITERATURA

Becker, Danièle, "Le bleu d'Espagne au Siècle d'Or. Passion et compassion", en Yves Germain y Araceli Guillaume Alonso (dir.), *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'Or. Écriture et symbolique*, París, PUPS, 2012, pp. 25-50.

Blanco, Mercedes, "El paisaje érotico entre poesía y pintura", *Criticón*, 114 (2012a), pp. 101-137. https://criticon.revues.org/1349.

Blanco, Mercedes, "Gian Giorgio Trissino, poète de l'Empereur", *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes,* 13 (2012b). https://e-spania.revues.org/21182.

Bonilla Cerezo, Rafael y Paolo Tanganelli, *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Salamanca, Editorial Delirio, 2014.

Cerdan, Francis, "Paravicino y el Greco", *Criticón*, 117 (2013), pp. 5-27. https://criticon.revues.org/206.

Gargano, Antonio, "L'ombra ignuda entro 'l pensier figura". La tradición lírica sobre el retrato de la dama en la poesía del siglo XVI", *Criticón*, 114 (2012), pp. 33-69. https://criticon.revues.org/1317.

Germain, Yves y Araceli Guillaume-Alonso (dir.), *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'Or. Ecriture et symbolique*, París, PUPS, 2012.

Iglesias, Cécile, "La palette de Garcilaso: un chromatisme paradoxale", en Yves Germain y Araceli Guillaume Alonso (dir.), *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'Or. Écriture et symbolique*, París, PUPS, 2012, pp. 53-81.

Jacobs, Helmut C., "*Divisiones philosophiae*. La evolución de las artes en los siglos XVI, XVII y XVIII", en Aurora Egido y José Enrique Laplana (eds.), *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos.* Actas del coloquio hispano-alemán (Zaragoza, 15-17 de diciembre, 2010), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 169-190.

Lleó Cañal, Vicente, "Minerva bética. Sobre literatura y pintura", en Begoña López Bueno (dir.), *La "idea" de la poesía sevillana en el Siglo de Oro: X Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2012, pp. 73-92.

Marías, Fernando, "Columnas y hombres: teoría y práctica artística en la edad del humanismo", en Aurora Egido y José Enrique Laplana (eds.), *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos.* Actas del coloquio hispano-alemán (Zaragoza, 15-17 de diciembre, 2010), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 151-168.

Martos Pérez, María D., "Representaciones barrocas del poder (Góngora, Rubens, Pantoja de la Cruz)", en Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2011, pp. 207-234.

Ponce Cárdenas, Jesús "Sociabilidad cortesana y elogio artístico: epigramas al retrato en la poesía de Góngora", en Albert Mechthild (ed.), *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2013a, pp. 141-163.

Ponce Cárdenas, Jesús, "Era una tarde de un jardín umbrío. Trayectoria de un motivo finisecular entre poesía y pintura", *Bulletin hispanique*, 115, 1 (2013b), pp. 305-358. Monográfico dedicado a "Poésie et societé en Espagne: 1650-1750). https://bulletinhispanique.revues.org/2513.

Ponce Cárdenas, Jesús, "*Cebado los ojos de pintura*: epigrama y retrato en el ciclo ayamontino", en Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Madrid/Frankfurt, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2013c, pp. 143-166.

Ruiz Pérez, Pedro, "Los colores de la poesía de Góngora", en Yves Germain y Araceli Guillaume Alonso (dir.), *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'Or. Écriture et symbolique*, París, PUPS, 2012, pp. 121-145.

Sáez, Adrián J., *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor, 2015.

Sánchez-Jiménez, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011.

Sánchez Jiménez, Antonio, "Paralelos entre pintura y poesía durante el Siglo de Oro español: las poses de El Greco y Lope de Vega en la transición de artesanos a artistas", en Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro*, Vigo Academia Editorial del Hispanismo, 2013a, pp. 379-396.

Sánchez Jiménez, Antonio, "Paralelos entre pintura y poesía durante el Siglo de Oro español: las poses de El Greco y Lope de Vega en la transición de artesanos a artistas", en Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2013b, pp. 379-396.

Serés, Guillermo, "El "disfraz" y "librea" tricolor de la Noche oscura. Tradiciones y coincidencias", en Yves Germain y Araceli Guillaume Alonso (dir.), *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'Or. Écriture et symbolique*, París, PUPS, 2012, pp. 83-104.

Suárez Miramón, Ana "Retratos pictóricos de mujer en la poesía de Quevedo", *La Perinola*, 16 (2012), pp. 107-122.

Torres, Milagros, "Que est-ce que la couleur écrite? Réponses selon Lope", en Yves Germain y Araceli Guillaume Alonso (dir.), *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'Or. Écriture et symbolique*, París, PUPS, 2012, pp. 107-119.

Vich Campos, Maryse, "Dans les plis dérobés de l'écharpe d'Iris (á propos des sonnets de Góngora)", en Yves Germain y Araceli Guillaume Alonso (dir.), *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'Or. Écriture et symbolique*, París, PUPS, 2012, pp. 149-156.

INGENIOS DEL PARNASO

BOSCÁN

Béhar, Roland, "«Empezó a recebir aquella vista de aquel sol que aserenaba el mundo...». El «Leandro» de Boscán y la filografía del Renacimiento", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 7 (2013), pp. 267-302. Monográfico dedicado a "La obra de Juan Boscán". http://studiaaurea.com/article/view/v7-behar.

Bellsolell Martínez, Joan, "Notes i documents sobre Joan Boscà. Noves atribucions i algunes qüestions sobre la seva residència barcelonesa", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 7 (2013), pp. 7-28. Monográfico dedicado a "La obra de Juan Boscán". http://studiaaurea.com/article/view/v7-bellsolell.

Gamba Corradine, Jimena, "Las «Cortes de Casto amor» de Hurtado de Toledo y la prosificación de la «Octava rima» de Boscán. Hacia el neoplatonismo amoroso en la literatura espanyola", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría*

Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro, 7 (2013), pp. 139-166. Monográfico dedicado a "La obra de Juan Boscán". http://studiaaurea.com/article/view/v7-corradine.

Lefèvre, Matteo, "Boscán ante Petrarca. El proyecto de un cancionero impossible", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 7 (2013) 83-108. Monográfico dedicado a "La obra de Juan Boscán". http://studiaaurea.com/article/view/v7-lefevre.

López Suarez, Mercedes, "Aproximación al paratexto de las ediciones de «Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso»", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 7 (2013), pp. 29-60. Monográfico dedicado a "La obra de Juan Boscán". http://studiaaurea.com/article/view/v7-lopez.

Lorenzo, Javier, "Luces y sombras. Boscán en las «Anotaciones» de Herrera", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 7 (2013), pp. 167-198. Monográfico dedicado a "La obra de Juan Boscán". http://studiaaurea.com/article/view/v7-lorenzo.

Mahiques Climent, Joan y Helena Rovira Cerdà, "Siete pliegos impresos en Cuenca por Juan de Cánova", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 7 (2013), pp. 417-444. http://studiaaurea.com/article/view/v7-mahiques.

Marías Martínez, Clara, "Construcción poética e ideológica del matrimonio y de la esposa en la epístola de Boscán", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 7 (2013), pp. 109-138. Monográfico dedicado a "La obra de Juan Boscán". http://studiaaurea.com/article/view/v7-marias.

McCloskey, Jason, "«Navegaba Leandro el Helesponto». Love and Early Modern Navigation in Juan Boscán's *Leandro*, *Revista de estudios hispánicos*, 47, 1 (2013), pp. 3-27. http://muse.jhu.edu/article/502600.

McCloskey, Jason, "Taking jealousy at face values: Castiglione, Leon Battista Alberti and the myth of Iphigenia in Juan Boscan's «Capítulo»", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 17, 2 (2011), pp. 35-58. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5054104.

Morros Maestre, Bienvenido, "La moralización del «Leandro» de Boscán: orígenes, difusión e interpretación de una fábula", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 7 (2013), pp. 199-266. Monográfico dedicado a "La obra de Juan Boscán". http://studiaaurea.com/article/view/v7-morros.

Ruiz Pérez, Pedro, "«No siendo sino para mujeres». Modelos poéticos, filografía y lectura en Boscán", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del*

Renacimiento y Siglo de Oro, 7 (2013), pp. 61-82. Monográfico dedicado a "La obra de Juan Boscán". http://studiaaurea.com/article/view/v7-ruiz.

CERVANTES

Blasco, Javier, "La *Epístola a Mateo Vazquez*: la corte en la mirada de un cautivo", en *Cervantes dramaturgo y poeta. XXIV Coloquio Internacional Cervantino*, Guanajuato, Museo Iconográfico del Quijote/Universidad de Guanajuato, 2014, pp. 369-397.

Cabranes-Grant, Leo, "Poesía y performática: Bakhtin y la «Epístola a Mateo Vázquez», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 28 (2014), pp. 620-627. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5648408.

Cascardi, Anthony, "«Orphic fictions»: *Poesía* and Poiesis in Cervantes", en Anthony J. Cascardi y Leah Middlebrook, *Poiesis and Modernity in the Old and New Worlds*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2012, pp. 19-42. https://muse.jhu.edu/book/16136.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Poesías*, ed. de Adrián J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2016.

Chivite Tortosa, Eduardo, "Artefacto y «Sátira contra la mala poesía» en los poemas preliminares y epilogales del Quijote. Una transgresión del género panegírico", *Anuario de estudios cervantinos*, 7 (2011), pp. 55-67.

D'Onofrio, Julia, "*«…fuese y no hubo nada»*. Cervantes frente a la manipulació y dilapidación simbólica", *Anales cervantinos*, 46 (2014), pp. 161-178. http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/256.

Egido, Aurora, "El discreto ingenio en el *Viaje de Parnaso*", en *El discreto encanto de Cervantes y el crisol de la prudencia*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2011, pp. 295-302.

Fernández, Esther, "*Viaje del Parnaso*: una odisea de títeres en escena", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 31, 2 (2011), pp. 85-103.

Huerta, David, "Notas sobre la poesía", en *Cervantes novelista: antes y después del Quijote: Guanajuato en la geografía del Quijote*, 2013, pp. 41-51.

Jerez-Gómez, Jesús Davis, "Naumaquia mediterránea y parodia en el Viaje de Parnaso", *e-Humanista. Journal of Iberian Studies/Cervantes,* 2 (2013), pp. 227-244. Monográfico dedicado a "Cervantes y el Mediterráneo/Cervantes and the Mediterranean" (ed. Steven Hutchinson yAntonio Cortijo Ocaña). http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume2/ehumcerv2.Jerez.pdf.

Maestro, Jesús, "El Viaje de Parnaso como recreación crítica de las religiones secundarias o mitológicas", *Anuario de Estudios Cervantinos*, 10 (2014), pp. 231-248.

Marín Cepeda, Patricia, "El género epistolar como cauce para la difusión de la poesía manuscrita áurea", en V. Nider (ed.), *Il prisma di Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (secc. XVI-XVIII)*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2012, pp. 207-224.

Martin, Adrienne, "Cervantes en clave poética", Cervantes dramaturgo y poeta: *XXIV Coloquio Internacional Cervantino*, Guanajuato, Museo Iconográfico del Quijote/Universidad de Guanajuato, 2014, pp. 351-367.

Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. José Montero Reguera y Fernando Romo Feito y col. Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Real Academia Española, 2016.

Montero Reguera, José, "Heterodoxias poéticas cervantinas. (Prolegómenos para una edición crítica de la poesía de Miguel de Cervantes", en Carmen Rivero Iglesias (ed.), *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011a, pp. 245-71.

Montero Reguera, José, "Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina", en Christoph Strosetzki (coord.), *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2011b, pp. 629-638.

Montero Reguera, José, "Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina", *eHumanista/Cervantes*, I (2012), pp. 388-410. http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume1/22%20montero.pdf.

Montero Reguera, José, "*La Gitanilla*: una rei-vindicación de la poesía", *Ínsula*, 799-800 (julio-agosto 2013a), pp. 34-36.

Montero Reguera, José, "«Miró al soslayo, fuese y no hubo nada». Fortuna y actualidad de un verso cervantino", *Parole Rubate*, 8 (diciembre, 2013b), pp. 171-186.

Montero Reguera, José, "La poesía: hacia una nueva edición", en Daniel Fernández Rodríguez (ed.), *Los textos de Cervantes*, Madrid, CECE, 2013c, pp. 119-163.

Montero Reguera, José, "Cervantes, robador de palabras. Una pequeña bibliografía", *Parole Rubate*, 8 (diciembre 2013d), pp. 221-231.

Montero Reguera, José, Fernando Romo Feito, Macarena Cuiñas Gómez, Cristina Collazo Gómez y Alexia Dotras Bravo, "La edición de la poesía de Miguel de Cervantes", en Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro (coords.), *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, (Oviedo, 11-15 de junio de 2012), 2014, pp.124-138.

Olay Valdés, Rodrigo, "Reconsideración de la poesía cervantina. Los defectos métricos y estilísticos de Cervantes", *Anales cervantinos*, 45 (2013), pp. 293-324

Pageaux, Daniel-Henry, *Cervantes "raro inventor". De la poésie au roman*, París, Maisonneuve éditeur, 2011.

Pedrosa Bartolomé, José Manuel, "El hoyo de la barba femenina, sepulcro del amante: Cervantes, Góngora, Meléndez Valdés y la tradición popular de El retrato de la dama", *Boletín de Literatura Oral*, 1 (2011), pp. 47-75. http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/694.

Piqueras Flores, Manuel, "Cervantes y sus enemigos desde una doble faceta como poeta y dramaturgo en los sonetos de *La entretenida*", *Anuario de estudios cervantinos*, 9 (2013), pp. 173-185.

Rico, Francisco, "Vislumbres de un poema autógrafo: de Miguel de Cervantes a Antonio Veneziano", en Luis Gómez Canseco, Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2014, pp. 141-148.

Romo Feito, Fernando, "Nota para el tema 'Cervantes mal poeta'", en Maria Grazia Profeti y Donatella Pini (eds.), *Leyendas negras e leggende auree*, Florencia, Alinea, 2011, pp. 147-153.

Romo Feito, Fernando, "Cervantes ante la palabra lírica el Quijote", *Anales cervantinos*, 44 (2012), pp. 133-158.

Ruiz Pérez, Pedro, "Cervantes y la poesía", en Florencio Sevilla Arroyo (ed.), *Retrato de Miguel de Cervantes Saavedra*, Universidad de Guanajuato/Museo iconográfico del Quijote, Guanajuato, 2011, pp. 157- 204.

Santos de la Morena, Blanca, "Cervantes recreado por sí mismo en el «Viaje del Parnaso». Reflexiones sobre su concepto de poesía", en Carlos Mata Induráin (ed.), *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*, 2013, pp. 305-312.

Wiesse Rebagliati, Jorge, "Función del soneto en el Quijote", *Anales cervantinos*, 45 (2013), pp. 325-340.

GARCILASO

Amann, Elizabeth, "Petrarchism and Perspectivism in Garcilaso's Sonnets (I, X, XVIII, XXII)", *The Modern Language Review*, 108, 3 (2013), pp. 863-880.

Béhar, Roland, "Garcilaso de la Vega (*ca.* 1499-1536) et la rhétorique de l'image", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 41, 1 (2011a). https://mcv.revues.org/3794.

Béhar, Roland, "«Tan lejos de mi tierra...»: Nota sobre un modelo homérico de Garcilaso", *Creneida*, 2, 2014, pp. 392-402. https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/creneida/article/view/3541.

Béhar, Roland, "Lectura(s) de Garcilaso en el s. XVI : el caso del soneto V", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (eds.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO),* Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011b, pp. 157-165.

Béhar, Roland, "Garcilaso de la Vega et la hiérarchie des genres poétiques. Remarques sur l'*Églogue II* et l'imitation de l'Arioste", en Paloma Bravo y Giuseppe Sangirardi (eds.), *La Renaissance des genres, Pratiques et théories entre Italie et Espagne (XVe-XVIIe siècles)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012a, pp. 111-122.

Béhar, Roland, "Garcilaso de la Vega o la sugestión de la imagen", *Criticón*, 114 (2012b), pp. 9-31. https://criticon.revues.org/1303.

Béhar, Roland, *Garcilaso de la Vega (c. 1499-1536) et la rhétorique de l'image*, tesis doctoral dirigida por Mercedes Blanco, París, Université de Paris-Sorbonne, 2014.

Bernard, Mary E., *Garcilaso de la Vega and the Material Culture of Renaissance Europe*, Toronto, University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2014.

Díez Fernández, José Ignacio, "«Esto no sé cómo lo dixo Garci Lasso»": Opciones del erotismo", *AnMal Electrónica*, 32 (2012), pp. 321-352. http://www.anmal.uma.es/numero32/Garcilaso.pdf.

Farmer, Julia L., "The Experience of Exile in Garcilaso's Second Eclogue", *Bulletin of Hispanic studies* (Liverpool. 2002), 88, 2 (2011), pp. 161-178. http://online.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/abs/10.3828/bhs.2011.2.

Fosalba Vela, Eugenia, "El exordio de la Epístola a Boscán: contexto napolitano." *Studia Aurea*, 5 (2011), pp. 23-47. http://studiaaurea.com/article/view/v5-fosalba.

Fosalba, Eugenia, "A vueltas con el *descuido* en Garcilaso y Boscán", en *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecua*, Castalia, Barcelona, 2012a, pp. 147-164.

Fosalba, Eugenia, "Sobre la relación de Garcilaso con Antonio Tilesio y el círculo de los hermanos Seripando", *Cuadernos de filología italiana*, 19 (2012b), pp. 131-144. http://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/41297.

Galbarro, Jaime, "Garcilaso de la Vega en cifras", en Luis Gómez Canseco, Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Servicios de Publicaciones las Universidades de Córdoba y Huelva, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 67-70.

Gargano, Antonio, "Riflessione e Invenzione nell'Epístola a Boscán de Garcilaso de la Vega", en Antonio Gargano (ed.), *"Però convien ch'io canti per disdegno". La satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento*, Nápoles, Liguori, 2011a, pp. 73-116.

Gargano, Antonio, "Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero de Garcilaso de la Vega", en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (ed.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO).* Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011b, vol. I, pp. 35-55.

Gargano, Antonio, "«Discutere umbram». Immagine e simbolo della notte tra Garcilaso de la Vega e San Juan de la Cruz", en Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda (eds.), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como-Pavia, Ibis, 2011c, vol. I, pp. 391-412.

Gargano, Antonio, "«Questo nostro caduco et fragil bene». Formas y significados del locus amoenus en la Egloga I de Garcilaso", en Nathalie Perebonne y Pauline Renoux-Caron (eds.), *Le milieu naturel en Espagne et Italie. Savoirs et représentations XVe – XVIIe siècle*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011d.

Gargano, Antonio, "«Sparsae frondes» e «speranze sparte»: lettura del sonetto di Garcilaso de la Vega, "¡Oh hado secutivo en mis dolores", *Italique,* XIV (2011d), pp. 87-100. https://italique.revues.org/329.

Gargano, Antonio, "De Sannazaro a Garcilaso: traducción y transcodificación (a propósito de la Égloga II)", en Pierre Civil, Antonio Gargano, Matteo Palumbo y Encarnación Sánchez García (eds.), *Fra Italia e Spagna: Napoli crocevia di culture durante il vicereame*, Nápoles, Liguori, 2011e, pp. 117-130.

Gargano, Antonio, "Garcilaso de la Vega e la poesia a Napoli nella prima metà del Cinquecento", *Rinascimento Meridionale*, II (2011f), pp. 115-135.

Gargano, Antonio, "Reescrituras garcilasianas", en Cesc Esteve (ed.), *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas/Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014a, pp. 83-111.

Gargano Antonio, "Lettura del sonetto "Illustre honor del nombre de Cardona", en Guillermo Carrascón y Daniela Capra (eds.) y Maria Consolata Pangallo e Iole Scamuzzi (col.), "*Deste artife". Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 2014b pp. 235-247.

Garrote Bernal, Gaspar, "Dos experimentos sobre la interpretación: Garcilaso tras el juego del holandés errante"*, AnMal Electrónica*, 31 (2011), pp. 25-52. http://www.anmal.uma.es/numero31/Holandes_errante.pdf.

Gatland, Emma, "«Qué me ha de aprovechar ver la pintura de aquel que con las ales derretidas, cayendo, fama y nombre al mar ha dado». Liminality in the Sonnets of Garcilaso de la Vega", *Forum for Modern Language Studies*, 47, 1 (2011), pp. 75-91.

Gómez Moreno, Ángel, "La ventura de la *Égloga III* de Garcilaso: un planto en una bucólica", *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 26 (2014), pp. 667-679. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5562725.

Gómez Moreno, Ángel, "Pisanello, los libros de horas y la hipérbole sagrada: Melzi, Garcilaso y el *carpe diem*", *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 26 (2014), pp. 652-666. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5562724.

Madelpuech-Toucheron, Florence, *Temporalité à la Renaissance. L'écriture du temps dans les «Églogues» et les «Élégies» de Garcilaso de la Vega*, París, Publibook, 2012.

Muñiz Muñiz, María de las Nieves, "*¿Do están agora aquellos claros ojos?* (Garcilaso Eg. I) y la referencia del Brocense a «un antiguo» poeta", *Revista de filología española*, 93, 1 (2013), pp. 193-204. http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/258

Muñoz Covarrubias, Pablo, "Cuatro notas en torno a *Garcilaso de la Vega*, de Manuel Altolaguirre", *Acta Poética*, 34, 2, 2013, pp. 189-211. https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/425.

Núñez Rivera, Valentín, "Garcilaso en mejor orden (1543-1765)", en Luis Gómez Canseco, Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Servicios de Publicaciones las Universidades de Córdoba y Huelva, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 61-66.

Pérez-Abadín Barro, Soledad, "Diálogo, *responsio*, imitación. Claves estructurales de la égloga I de Garcilaso", *Lectura y signo: revista de literatura*, 6, 1 (2011), pp. 31-62. http://revpubli.unileon.es/index.php/LectSigno/article/view/3549.

Torres, Isabel. *Love Poetry in the Spanish Golden Age: Eros, Eris and Empire,* Woodbridge, Tamesis, 2013, 228 pp.

Vaquero Serrano, María del Carmen, "«El desdichado [poeta] Don Lorenzo Laso». Vida del primogénito de Garcilaso de la Vega", *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 15 (2011a), pp. 59-134. http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista15/04_Vaquero_Carmen.pdf.

Vaquero Serrano, María del Carmen, "La fecha de muerte de Beatriz de Sá, la más que posible Elisa de Garcilaso", *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 15 (2011b), pp. 235-244. http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista15/11_Vaquero_Carmen.pdf.

Vaquero Serrano, María del Carmen y Juan José López de la Fuente, "¿Murió Isabel Freire en Toro, cerca del Duero? Datos documentados sobre la dama y don Antonio de Fonseca, su marido. Las familias Fonseca y Ulloa", *Lemir: Revista de*

Literatura Española Medieval y del Renacimiento, 16 (2012), pp. 9-148. http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/01_Vaquero_Carmen.pdf.

Vaquero Serrano, María del Carmen, "Doña Mencía de la Cerda, ¿dama que suscitó una copla de Garcilaso?", *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 17 (2013a), pp. 23-36. http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista17/02_Vaquero_Carmen.pdf.

Vaquero Serrano, M.ª C., *Garcilaso, príncipe de poetas: una biografía*, Madrid, Centro de Estudios, Europa Hispánica/Marcial Pons, 2013b.

GÓNGORA

Aman, Elizabeth, "The Myth of the Heliades in Góngora: Poplars, Poetics and the Petrarchan Tradition", *Bulletin of Hispanic Studies*, 89, 8 (2012), pp. 831-848. http://online.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/abs/10.3828/bhs.2012.62.

Amann, Elizabeth, "Floridas señas. Góngora and the Petrarchan Tradition", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 90, 6 (2013), pp. 929-947. http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820.2013.810916.

Ancell, Matthew, "*Este... Cíclope*: Góngora's *Polifemo* and the poetics of disfiguration", *Hispanic review*, 4 (2011), pp. 547-572. https://www.jstor.org/stable/41289942.

Badía Fumaz, Rocío "Aníbal Núñez y la tradición áurea: Góngora y Quevedo", en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"*, ed. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*), 2013, pp. 183-192.

Baena, Julio, "Sense and Equivalence in Góngora and the Spanish Mystics : A Credit Crisis ", en Anhtony J. Cascardi y Leah Middlebrook, *Poiesis and Modernity in the Old and New Worlds*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2012, pp. 273-290.

Baena, Julio, *Quehaceres con Góngora*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2011.

Barone, Lavinia, "Procedimientos metamórficos del icono mitológico en las *Soledades* de Góngora", en Joaquín Roses (ed.), *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 329-341.

Béhar, Roland, "Homeromastix, Vergiliomastix… ¿Gongoramastix?", *e-Spania. Revue électronique d'études hispaniques médiévales et modernes*, 18 (2014). https://e-spania.revues.org/23769.

Blanco, Mercedes, "El *Panegírico al duque de Lerma* como poema heroico", en Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de*

Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2011, pp. 11-56.

Blanco, Mercedes, *Góngora heroico. Las "Soledades" y la tradición épica***,** Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012a.

Blanco, Mercedes**,** *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012b.

Blanco, Mercedes, "Questions de style à propos du «Góngora de la psychanalyse»", *Savoirs et clinique*, 16 (2012c), pp. 81-93.

Blanco, Mercedes, «Del Polifemo griego al barroco: un mito y sus imágenes », *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas,* 781-782 (enero febrero 2012d), pp. 3-6.

Blanco, Mercedes, "La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42, 1 (2012e), pp. 49-70. https://mcv.revues.org/4255. Monográfico dedicado a "Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro" (coord. Mercedes Blanco).

Blanco, Mercedes, "La extrañeza sublime de las *Soledades"*, en Joaquín Roses (ed.), *Góngora: la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, Madrid, Acción Cultural Española, 2012f, pp. 119-128.

Blanco, Mercedes, "L'Arcadie de Góngora ou l'utopie barbare", en N. Giraldi Dei Cas (ed.), *Lieux et figures de la barbarie*, Bruxelles, Peter Lang, 2012g, pp. 62-78.

Blanco, Mercedes, "*Las Soledades* a la luz de la polémica", en Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, ETS, 2013a, pp. 7-40.

Blanco, Mercedes, "Bajo el signo de la agudeza. El arte epigramático en las décimas de Góngora", en José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2013b.

Blanco, Mercedes, "Entre Arcadia y Utopía: el país imaginado de las *Soledades* de Góngora", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 8 (2014a), pp. 131-175. Monográfico dedicado a "Literatura y polítia en el Renacimiento". http://studiaaurea.com/article/view/v8-blanco.

Blanco, Mercedes, "El venatorio estruendo. La oficina poética de Góngora y el tema de la caza", en Joaquín Roses (ed.), *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014b, pp. 301-328.

Blanco, Mercedes (coord..), monográfico dedicado a "Nuevas cuesitones gongorinas/Nouvelles questions gongorines", 18 (2014c). https://e-spania.revues.org/23487?lang=es.

Bonilla Cerezo, Rafael, "Ahora que estoy de espacio: nueva lección de un romance de Góngora", en Paolo Pintacuda (ed.), *Studi sul Romancero*, Lecce, Pensa editore, 2011, pp. 47-86.

Bonilla Cerezo, Rafael y Paolo Tanganelli, *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Salamanca, Delirio, 2014.

Cabani, M. Cristina e Giulia Poggi, "Le «Soledades» e «Lo stato rustico»: una traccia da seguire", en Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, eds., Pisa, ETS, 2013, pp. 87-110.

Cacho Casal, Rodrigo, "El événement barroco: Lope vs. Góngora", *Mélanges de la Casa de Velázquez,* 42, 1 (2012), pp. 163-182. https://mcv.revues.org/4361. Monográfico dedicado a "Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro" (coord. Mercedes Blanco).

Campos Sánchez-Bordona, Mª Dolores, "Los retratos de Góngora y la verdadera imagen del poeta", en Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, eds., Pisa, ETS, 2013, pp. 111-134.

Cancelliere, Enrica, "Il mitema dell'Anadiomene dal platonismo a Góngora", en Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, ETS, 2013, pp. 135-148.

Cancelliere, Enrica, "El «encarnado» de Galatea", en Joaquín Roses (ed.), *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 155-176.

Capllonch, Begoña, "«Sentido» y «referencia» en algunas imágenes de las «Soledades»: del cincel al cristal de azogue", en Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, ETS, 2013, pp. 149-162.

Capllonch, Begoña, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*

Carreira, Antonio, "Cuestiones filológicas relativas a algunos poemas gongorinos del periodo 1609-1615", **en** Begoña López Bueno (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011a, pp. 33-56**.**

Carreira, Antonio, "Fuentes históricas del *Panegírico al duque de Lerma*", en Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2011b, pp.105-124.

Carreira, Antonio, "Un quevediano gongorino: Francisco Manuel de Melo", en Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (eds.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la*

Asociación Internacional "Siglo de Oro", Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*), 2013, pp. 11-34.

Carreira, Antonio, "Presencia de Góngora en la poesía de Quevedo", en Joaquín Roses (ed.), *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 473-495.

Carrizo Rueda, Sofía M., "Los ojos y los discursos. Cruces entre las poéticas de Rubén Darío, Luis de Góngora y la cultura visual", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 87 (2011), pp. 187-196.

Cascardi Anthony J. y Leah Middlebrook (eds.), *Poiesis and Modernity in the Old and New Worlds*, Nashville, Vanderbilt UP, Hispanic Issues 39, 2012.

Castaldo, Daria, "Sull'imitatio nelle Solitudini. Góngora e Claudiano", en Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp.163-178.

Castaldo, Daria, *«De flores despojando el verde llano». Claudiano nella poesia barocca, da Faría a Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2014.

Chemris, Crystal, "Las *Soledades* de Góngora y el arbitrismo", en Joaquín Roses (ed.), *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 235-248.

Conde Parrado, Pedro, "*Invectivas latinescas*. Anatomía de la *Expostulatio Spongiae* en defensa de Lope de Vega", *Castilla: Estudios de Literatura*, 3 (2012), pp. 37-93. https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/105.

Daza Somoano, Juan Manuel, "Los testimonios de la polémica epistolar Lope-Góngora (1615-1616), con edición de la *Respuesta* de Góngora", en Begoña López Bueno (ed.**),** *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 271-288.

Daza Somoano, Juan Manuel, "Erudición, autoridades y comentaristas: la polémica gongorina, en losmárgenes del canon", en Luis Gómez Canseco, Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Servicios de Publicaciones las Universidades de Córdoba y Huelva, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 287-292.

Díaz Rodríguez, Antonio J., "El mundo eclesiástico de don Luis de Góngora", en Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 179-200.

Dolfi, Laura, "El estilo sublime en el *Panegírico al duque de Lerma*", en Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2011, pp. 169-188.

Dolfi, Laura, "El mundo metafórico de la «Soledad primera»: contenidos y finalidades", en Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 201-218.

Egginton, William, "The Opacity of Language and the Trasparence of Being", en Anthony J. Cascardi y Leah Middlebrook, *Poiesis and Modernity in the Old and New Worlds*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2012, pp. 257-272.

Egido, Aurora, "«Mañana serán miel». Labores poéticas y metapoéticas del Góngora abeja", en Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 219-252.

Ferretti, Francesco, "Peregrini erranti. La «Gerusalemme liberata» nelle «Soledades»", en Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 253-278.

Fisher, Tyler, "Nautical Votive Offerings and Imaginative Speculation in Góngora's *Soledad primera*", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 90, 1 (2013), pp. 1-18. Monográfico dedicado a "Essays on Góngora's *Polifemo* and *Soledades*". http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820.2013.748470.

Gargano, Antonio, "Estatuto y lenguaje del género lírico entre Garcilaso y Góngora", en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway (eds.), *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, Londres, Tamesis Books, 2013, pp. 31-48.

Gargano, Antonio, "Góngora y el ruiseñor. Lectura del soneto "Con diferencia tal, con gracia tanta" como epigrama agudo", en Luis Gómez Canseco, Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Servicios de Publicaciones las Universidades de Córdoba y Huelva, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 125-140.

Gargano, Antonio, "Góngora y la tradición lírica petrarquista, entre variaciones y originalidad", en Begoña López Bueno (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011a, pp. 123-148.

Gargano, Antonio, "Góngora y la tradición lírica petrarquista, entre variaciones y originalidad", en Begoña López Bueno (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011b, pp. 123-148.

Gargano, Antonio, "Il cantar nuovo e 'l pianger delli augelli". Góngora e l'usignolo, en Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, ETS, 2013, pp. 279-294.

Gimferrer, Pere, "Góngora o lo absoluto", en Joaquín Roses (ed.), *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 19-30.

Góngora y Argote, Luis de, *Panegírico al duque de Lerma* (1617), en Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2011, pp. 387-397.

Güntert, Georges, "Góngora en primera persona: rechazo de la *imitatio vitae* petrarquista e invención del autorretrato burlesco", en Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro*, Vigo Academia Editorial del Hispanismo, 2013, pp. 141-156.

Holloway, Anne, "Sonoro cristal. Pedro Soto de Rojas and the Eloquent Galatea", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 90, 1 (2013), pp. 19-40. Monográfico dedicado a: "Essays on Góngora's Polifemo and Soledades).

Jammes, Robert, "Góngora en el espacio y en el tiempo (1609-1615)", **en** Begoña López Bueno (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 15-32.

Roses, Joaquín (ed.), *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 249-279.

Kleinhempel Predmore, Michael, "Luis Martín de la Plaza y el desarrollo de la técnica gongorina", en Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (eds.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*), 2013, pp. 239-246.

Kluge, Sofie, "Un epilio barroco: el Polifemo y su género", en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Londres, Tamesis, 2013, pp. 151-170.

López Bueno, Begoña (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011a.

López Bueno, Begoña, "El cruce epistolar entre Lope y Góngora de 1615-1616. Revisión de fechas", en Begoña López Bueno (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011b, pp. 239-270.

López Bueno, Begoña, "Las *Advertencias* de Almansa y Mendoza, el «apócrifo correspondiente» de Góngora", *Criticón*, 116 (2012), pp. 5-27. https://criticon.revues.org/476.

López Bueno, Begoña, "Soledades polifónicas. Pedro Espinosa vs. Góngora", en Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2013a, pp. 295-316.

López Bueno, Begoña, "De nuevo ante el soneto de Gongora «Restituye a tu mudo horror divino». El texto en su verdadero contexto", *Bulletin hispanique*, 115, 2 (2013b), pp. 725-748. Monográfico dedicado a "Les traductions vieillissent-elles?". https://bulletinhispanique.revues.org/2911?lang=es.

López Poza, Sagrario, "La cultura emblemática bajo el valimiento del duque de Lerma (1598-1618)", en Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2011, pp. 235-262.

Ly, Nadine, "Entre flor y flor (De unas propiedades de la palabra flor en la poesía de Góngora)", *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 1 (2013), pp. 81-133. https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/creneida/article/view/3572.

Ly, Nadine, "Gramática gongorina del hipérbaton (1609-1615)", en Begoña López Bueno (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011a, pp. 83-122.

Ly, Nadine, "La dicción de la naturaleza en la poesía áurea: La tórtola de Juan de la Cruz a Góngora", en Thion Soriano-Molla, Dolores (ed.), *La naturaleza en la literatura española,* Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2011b, pp. 15-44.

Ly, Nadine, "La dicción de la naturaleza en la poesía áurea: La tórtola de Juan de la Cruz a Góngora", en Dolores Thion Soriano Mollá (ed.), *La naturaleza en la Literatura española*, Vigo, Academia Editorial, 2011c, pp. 15-44.

Ly, Nadine, "*Aimez ce que jamais on ne verra deux fois:* Góngora: entre repetición y hápax", en Luis Gómez Canseco, Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Servicios de Publicaciones las Universidades de Córdoba y Huelva, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 261-286.

Martínez García, Juan J., "La geografía burlesca de Góngora (I). *Loci* vivenciales y no vivenciales en la letrilla VII", *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 37, 1-2 (2014), pp. 83-131.

Martos Pérez, María D., "Representaciones barrocas del poder (Góngora, Rubens, Pantoja de la Cruz)", en Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2011, pp. 207-234.

Martos, José Manuel y José María Micó, "Góngora o el arte de la octava: entre el *Polifemo* y el *Panegírico*", en Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2011, pp. 189-206.

Matas Caballero, Juan, "De los sonetos laudatorios al *panegírico:* avatares estilísticos gongorinos", en Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce

(dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2011a, pp. 125-154.

Matas Caballero, Juan, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2011b.

Matas Caballero, Juan, "Las «Soledades» a la luz de los sonetos: la prefiguración del peregrino", en Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 317-330.

Méndez, Sigmund, "*Sensus mythologicus atque astrologicus*". La alegoría del Toro celeste de Góngora", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 6 (2012), pp. 31-98. http://studiaaurea.com/article/view/v6-mendez.

Micó, José María y Begoña Capllonch, "*El poeta soledad:* crónica de un simposio", en Begoña López Bueno (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 313-330.

Micó, José María, "Dante y Góngora. Una aproximación", en Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2013a, pp. 331-342.

Micó Juan, José María; Ponce Cárdenas, Jesús (eds.), *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2013b.

Nadal, Cèlia, "El fenómeno de la oscuridad poética y sus posibilidades: Góngora entre March y Móntale", en Joaquín Roses (ed.), *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 81-100.

O'Reilly, Terence, "The agudeza of Góngora in Stanza XI of the *Polifemo*", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 90, 1 (2013), pp. 41-54. Monográfico dedicado a "Essays on Góngora's *Polifemo* and *Soledades*). http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820.2013.748472.

Ortiz-Díaz, Ernesto, "Imperialismo y disidencia en *Os Lusíadas*, *La Araucana* y *Soledades*", *Etiopicas: revista de letras renacentistas*, 9 (2013), pp. 104-146. http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/09/art_9_4.pdf.

Palomares, José, "Apostills gongorinas", en Joaquín Roses Lozano (ed.), *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 101-115.

Paz, Amelia de, "Góngora en entredicho, o la superstición del *codex optimus*", en Begoña López Bueno (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 57-82.

Paz, Amelia de, "Las cuentas de don Luis en 1619", en Joaquín Roses Lozano (ed.), *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 31-80.

Pedraza Rodríguez, Amanda, *Entre la preceptiva áurea y la estética moderna: el concepto de autonomía poética y Luis de Góngora*, tesis doctoral dirigida por José María Micó, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2015.

Pérez Lasheras, Antonio, "El romance de Góngora "Cloris, el más bello grano", un eslabón de la promoción de lo burlesco a categoría estética", en Begoña López Bueno (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011a, pp. 179-222.

Pérez Lasheras, Antonio, "Góngora en 1618: burlas y veras de un cortesano poco avezado", en Juan Matas Caballero, José María Micó, Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2011b, pp. 155-168.

Pérez Lasheras, Antonio, *Ni amor ni constante. (Góngoza en su Fábula de Píramo y Tisbe)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2011c.

Pérez Lasheras, Antonio, "Góngora y la poesía aragonesa del siglo XVII", en Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 343-358.

Pérez Lasheras, Antonio, "Acercamiento temático a los romances gongorinos", en Joaquín Roses Lozano (ed.), *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 117-134.

Pezzini, Sara, "Góngora opinionista: le «décimas» dal 1617 al 1625", en Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 359-374.

Pezzini, Sara, "La ocasión histórica en los poemas gongorinos: a propósito de una décima sobre la toma de Larache", en Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens (eds.), *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Actas del Congreso Internacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, Barcelona, PPU, 2012, pp. 97-106.

Poggi, Giuia, "Il poeta e il suo doppio: verso una definizione della satira gongorina", en Antonio Gargano (ed.), "*Però convien ch'io canti per disdegno". La satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento,* Nápoles, Liguori, 2011a, pp. 189-216.

Poggi, Giulia, "Después de las *Soledades* (A propósito de la canción "A la pendiente cuna"), en Begoña López Bueno (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011b, pp. 223-238

Poggi, Giulia, "Entre eros y botánica: la décima «Yace aqui Flor, un perrillo»", en Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Góngora y el epigrama. Estudios sobre la décima*, Madrid, Iberoamericama, 2013a, pp.189-207.

Poggi, Giulia, "Góngora y los mecenas: una larga búsqueda inacabada", en Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2013b, pp. 329-344.

Poggi, Giulia, "Góngora y los mecenas: una larga búsqueda inacabada", en Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro*, Vigo Academia Editorial del Hispanismo, 2013d, pp. 329-344.

Poggi, Giulia, "Las *Soledades*: una silva de figuras", en Joaquín Roses Lozano (ed.), *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014a, pp. 281-300.

Poggi, Giulia, "De la mujer-prisión a la mujer-templo (A propósito del soneto De pura honestidad templo sagrado)", en Luis Gómez Canseco, Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Servicios de Publicaciones las Universidades de Córdoba y Huelva, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014b, pp. 111-123.

Ponce Cárdenas, Jesús, "*Taceat superata vetustas:* poesía y oratoria clásicas en el *Panegírico al duque de Lerma*", en Juan Matas Caballero, José María Micó, Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2011, pp. 57-104.

Ponce Cárdenas, Jesús (coord.), *El "Polifemo" de Góngora: la vigencia de un clásico*», monográfico de *Ínsula*, 781-782 (2012a).

Ponce Cárdenas, Jesús "*Cuantas letras contiene este volumen grave*: algunos textos que inspiraron a Góngora", en Joaquín Roses Lozano (ed.), *Góngora: la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, Madrid, Acción Cultural Española, 2012b, pp. 83-92.

Ponce Cárdenas, Jesús, "Eros siempre recomenzado: cuatro siglos para un poema barroco", en *El Polifemo de Góngora: la vigencia de un clásico*, número doble de la revista *Ínsula*, 781-782 (2012c), pp. 2-3.

Ponce Cárdenas, Jesús: "Veneri effimere: metamorfosi di un immagine da Tansillo a Góngora", *Critica letteraria*, 155 (2012d), pp. 265-276.

Ponce Cárdenas, Jesús, "*Cebado los ojos de pintura*: epigrama y retrato en el ciclo ayamontino", en Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2013a, pp. 143-166.

Ponce Cárdenas, Jesús, "*De nombres y deidades*: claves piscatorias en la *Soledad segunda*", *Caliope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 18, 3 (2013b), pp. 87-127.

Ponce Cárdenas, Jesús, "La imitación del discurso gongorino de la cetrería: primeras calas", en R. Cacho Casal y A. Holloway, *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Londres, Tamesis, 2013c, pp. 171-194.

Ponce Cárdenas, Jesús, "La imitación del discurso gongorino de la cetrería: primeras calas", en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway (eds.), *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Woodbridge, Tamesis Books, 2013d, pp. 171-194.

Ponce Cárdenas, Jesús, "Sobre el paisaje anticuario: Góngora y Filóstrato", en Begoña Capllonch, Giulia Poggi, y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2013e, pp. 375-396.

Ponce Cárdenas, Jesús, "Sociabilidad cortesana y elogio artístico: epigramas al retrato en la poesía de Góngora", en Albert Mechthild Albert, *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2013f, pp. 141-163.

Ponce Cárdenas, Jesús, "Géneros y modelos en las *Soledades*:la epopeya didáctica", en J. Roses (ed.), *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014a, pp. 249-280.

Ponce Cárdenas, Jesús, "Góngora y Opiano", en A. Pérez Lasheras y A. Bègue (eds.), *Homenaje a Antonio Carreira*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2014b, vol. I, pp. 303-322.

Primo Cano, Carlos, "El conde de Lemas y la poesía encomiástica: breve noticia de unos versos gongorinos", en Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2011, pp. 341-354.

Ravasini, Ines, "Éfire, Filódoces e i «prodigiosos moradores del líquido elemento». La caccia marina della «Soledad segunda»", en Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 397-413.

Reyes, Alfonso, "Los textos de Góngora (corrupciones y alteraciones)", *Boletín de la Real Academia Española*, 94, 310 (2014), pp. 341-374. http://revistas.rae.es/brae/article/view/83/141.

Robins, Jeremy, "Baroque Architecture. Góngora and the Folds of Wit", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 90, 1 (2013), pp. 55-82. Monográfico dedicado a "Essays on Góngora's *Polifemo* and *Soledades*). http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820.2013.748473.

Rodríguez-Guridi, Elena, "La orilla del discurso. Una topografía del desorden poético en las *Soledades* de Luis de Góngora", *Hispanic Review*, 1 (2012), pp. 41-61. https://www.jstor.org/stable/41472645?seq=1#page_scan_tab_contents.

Rojas, Pablo, "Luis Astrana Marín contra las vanguardias y contra Góngora", *RILCE: Revista de filología hispánica*, 27, 2 (2011), pp. 441-462. http://dadun.unav.edu/handle/10171/29171.

Romanos, Melchora, "Reescrituras y lecturas del *Polifemo* de Góngora", en Luis Gómez Canseco, Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Servicios de Publicaciones las Universidades de Córdoba y Huelva, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 249-260.

Roses Lozano, Joaquín (ed.), *Góngora: la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, Madrid, Acción Cultural Española, 2012.

Roses Lozano, Joaquín, "La *descriptio* diacrónica en las *Soledades*", en Joaquín Roses Lozano, (ed.), *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 215-234.

Ruiz Pérez, Pedro, "Un espejo de zafiro para Polifemo: de los ríos al mar en la nueva poesía", en Begoña López Bueno (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 149-178.

Ruiz Pérez, Pedro, "Los colores de la poesía de Góngora", en *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'Or. Écriture et symbolique*, París, PUPS, 2012, pp. 121-145.

Sánchez Robayna, Andrés, "Sobre el inacabamiento de las *Soledades*", en Begoña López Bueno (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 289-312.

Soria Mesa, Enrique, "Góngora judeoconverso. El fin de una vieja polémica", en Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 415-433.

Tanabe, Madoka, "Tradición e innovación en el epitalamio de la primera Soledad", *AnMal Electrónica*, 30 (2011), pp. 59-89. http://www.anmal.uma.es/numero30/Epitalamio_Gongora.pdf.

Thompson, Colin P., "Myth and the Construction of Meaning in the Soledades and the Polifemo", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 90, 1 (2013), 83-105. Monográfico dedicado a "Essays on Góngora's *Polifemo* and *Soledades*". http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820.2013.748474.

Torres, Isabel, "Broaching the Void. Reconsidering Góngora's Indeterminate Poetics", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 90, 1 (2013), pp. 107-128. Monográfico dedicado a "Essays on Góngora's *Polifemo* and *Soledades*". http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820.2013.748475.

Villamía, Luis, "La conspiración del pincel y la pluma. Góngora y la imaginación pictórica del escritor barroco", *Hispanófila. Ensayos de literatura*, 164 (2012), pp. 3-20. http://muse.jhu.edu/article/477602/pdf.

Waissbein, Daniel, "El vario sexo de Polifemo", en Joaquín Roses (ed.), *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014a, pp. 177-213.

Waissbein, Daniel, "Moros, cristianos y judíos 'bajo la corteza' de un soneto de Góngora a la Mezquita-Catedral de Córdoba", *Revista de filología española*, 94, 2 (2014b), pp. 303-330. http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/1154/1443.

Yoshida, Saiko, "De los romances a las *Soledades*. Evolución de algunos motivos poéticos en Góngora", en Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (eds.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*), 2013, pp. 323-331.

HERRERA

Béhar, Roland, "«Los sagrados despojos de la veneranda antigüedad»: estilo poético y debate literario en torno a Fernando de Herrera", en Josep Solervicens y Antoni L. Moll (eds.), *La poètica renaixentista a Europa. Una recreació del llegat clàssic*, Barcelona, Punctum & Mimesi, 2011a, pp. 165-201.

Béhar, Roland, "Lettura di «Ya siento el dulce espíritu de l'aura...» di Fernando de Herrera", *Italique. Poésie italienne de la Renaissance*, XIV, 2011b, pp. 101-115.

José Solis, "Siglo de Oro para las *Anotaciones* de Herrera" en Luis Gómez Canseco, Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Servicios de Publicaciones las Universidades de Córdoba y Huelva, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp.87-98.

López Bueno, Begoña, "Fernando de Herrera "gongoriza": más sobre las estrategias del grupo sevillano (con Espinosa y Lope al fondo)", en Begoña López Bueno (coord.)., *La "idea" de la poesía sevillana en el Siglo de Oro: X Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012, pp. 287-318.

Lorenzo, Javier, "Sobre un silencio de Herrera. Jorge de Montemayor y el problema de la modernidad en las *Anotaciones*", *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 17 (2011), pp. 478-495. http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume17/21%20ehumanista17.lorenzo.pdf.

Ramajo Caño, Antonio, "La configuración literaria de un soneto de Herrera"¿Quién osa desnudar la bella frente...?", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 87 (2011), pp. 79-86.

Rodríguez Pequeño, Javier, "Fernando de Herrera, primer crítico literario moderno", *Edad de Oro,* XXX (2011), 347-367.

Schwartz Lerner, Lía, "Tiempo y espacio en un cancionero petrarquista:"Algunas obras" de Fernando de Herrera", *Filología*, 1 (2012), pp. 139-209. Ejemplar dedicado a «Homenaje a Ana María Barrenechea».

Sebastián Perdices, Ireney Bienvenido Morros, "Un soneto de Herrera (*Versos*, I, 102): traducción y/o imitación de otro de Bembo", en L. Gómez Canseco, J. Montero y P. Ruiz Pérez (eds.), *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Servicios de Publicaciones las Universidades de Córdoba y Huelva, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 99-110.

LOPE

Arellano Ayuso, Ignacio, "El poema 167 de Tomé de Burguillos. Paravicino, Gustavo Adolfo de Suecia, Felipe IV y otras notas", *Nueva revista de filología hispánica*, 59, 2 (2011a), pp. 447-466. http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/1013.

Arellano Ayuso, Ignacio, "Un soneto de Lope (*Duerme el sol de Belisa en noche escura*), supuestamente envilecido, y su fuente", *Revista de filología española*, 91, 2 (2011b), pp. 337-342. http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/230/232.

Arellano Ayuso, Ignacio, "La canción 162 en las *Rimas de Burguillos*, de Lope de Vega. Sus dos versiones y algunas dificultades de interpretación", *Bulletin Hispanique*, 114, 1 (2012ab), pp. 99-116. https://bulletinhispanique.revues.org/1815.

Arellano Ayuso, Ignacio, "Lope y Boccalini. Tres sonetos de Tomé de Burguillos", *Revista de literatura*, 74, 148 (2012), pp. 387-400. http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/289/303.

Arellano, Ignacio, *El ingenio de Lope de Vega, escolios a las «Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos»*, Nueva York, IDEA (Instituto de Estudios Auriseculares), colección Batihoja, 2012c.

Brown, Gary J., "Rhetoric, Poetry and Politics in Lope's *Al nacimiento del príncipe*: 'canto, arte, erudición y ingenio', *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 17 (2011), pp. 496-539. http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume17/22%20ehumanista17.brown.pdf.

Brown, Gary J., "'No es de condenar porque parezca enigmático'. Lope's commentary on the sonnet 'La calidad elementar resiste'", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 18, 3 (2013), pp. 7-32.

Cacho Casal, Rodrigo, "El *événement* barroco. Lope vs. Góngora", *Melanges de la Casa de Velázquez,* 42, 1 (2012), pp. 163-182. https://mcv.revues.org/4361. Monográfico dedicado a "Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro" (coord. Mercedes Blanco).

Cuiñas Gómez, Macarena, "La canción de Lope de Vega *Murmuraban al poeta* (1605-1634). Versiones y variantes", *Lectura y signo: revista de literatura*, 7, 1 (2012), pp. 221-242. http://revpubli.unileon.es/index.php/LectSigno/article/view/3569.

D'Artois, Florence, "La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?", *Melanges de la Casa de Velázquez*, 42, 1 (2012), pp. 95-119. Monográfico dedicado a "Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro" (coord. Mercedes Blanco). https://mcv.revues.org/4316.

Florencio Martínez, José, *Biografía de Lope de Vega (1562-1635). Un friso literario del Siglo de Oro*, Barcelona, PPU, 2011.

Gargano, Antonio, "Tomé de Burguillos, un «discípulo inesperado» de Quevedo", en Antonio Gargano (dir.), Maria D'Agostino y Flavia Gherardi (eds.), *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 255-277.

González Barrera, Julián, *Expostulatio spongiae. Fuego cruzado en el nombre de Lope,* Reichenberger, Kassel, 2011a.

González-Barrera, Julián, "«En boca del mentiroso hasta lo cierto se hace dudoso»: ¿fue Lope de Vega realmente un poeta soldado?", *RILCE: Revista de filología hispánica*, 27, 2 (2011b), pp. 354-377. https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/rilce/article/view/3059/2849.

González-Barrera, Julián, "El tordo, la abubilla y el ruiseñor. Estampas de la guerra de la *Spongia* en *La Filomena* de Lope de Vega", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 88, 2 (2012), pp. 153-168.

Kallendorf, Hilaire, "Pagan Ritual or Christian Feast? St. John's Night in Lope de Vega", *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 22 (2012), pp. 272-288. http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume22/3 Kallendorf.pdf.

Lezcano Tosca, Hugo, "La edición crítica de los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, de Lope de Vega", *Etiopicas. Revista de letras renacentistas*, 7 (2011), pp. 139-165. http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/07/art_7_8.pdf.

Llamas Martínez, Jacobo, "Lope frente a Góngora y Quevedo: algunas consideraciones sobre La Filomena, La Circe y el Burguillos", *eHumanista: Journal*

of Iberian Studies, 24, (2013), pp. 132-146. Monográfico dedicado a «Lope de Vega y la renovación literaria» (ed. Antonio Sánchez Jiménez y Antonio Cortiño Ocaña). http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume24/ehum.lope.Llamas.pdf.

Martín, Adrienne L., "Erotismo felino: Las gatas de Lope de Vega", *AnMal Electrónica*, 32 (2012), pp. 405-420. http://www.anmal.uma.es/numero32/Erotismo_felino.pdf.

Ortega Garrido, Andrés, "De los filósofos antiguos al romano Apuleyo en el Burguillos de Lope de Vega. Notas de tradición clásica", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 91, 3 (2014), pp. 335-355. http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14753820.2014.886455?needAccess=true.

Pedraza Jiménez, Felipe B., "Ecos festivos en «La vega del Parnaso», de Lope de Vega. «Versos de fiesta del palacio nuevo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 89 (2013), pp. 87-106.

Pitel, Anne-Hélène, *Le prosimètre dans l'oeuvre de fiction de Lope de Vega, de* La Arcadia *(1598) à* La Dorotea *(1632)*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2011.

Presotto, Marco, "Apuntes sobre el soneto «La calidad elementar resiste» y «La dama boba»", *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, 19 (2013), pp. 204-216. http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v19-presotto/pdf-es.

Sánchez Jiménez, Antonio y Julián Olivares, "Lope de Vega y El Greco. *Ut pictura poesis* en el Toledo del siglo XVII", *Bulletin of Hispanic Studies*, 88, 1 (2011), pp. 21-42. http://online.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.3828/bhs.2010.45.

Sánchez Jiménez, Antonio, "La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega (*Rimas*, *La prueba de los amigos*, *La noche toledana*, *El mayor imposible*). Estudio de una fórmula literaria", *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 22 (2012a), pp. 357-374. http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume22/7%20Sanchez_Jimenez.pdf.

Sánchez Jiménez, Antonio, "Cardenio «el Rústico», el licenciado Tomé de Burguillos y el gracioso: un personaje lopesco en la *Arcadia* (1598) y en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)", *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 1 (2013a), pp. 238-267. http://www.creneida.com/revista/creneida-1-2013/cardenio-el-rústico-el-licenciado-tomé-de-burguillos-y-el-gracioso-un-personaje-lopesco-en-la-a/.

Sánchez Jiménez, Antonio, "Teorizando lo natural: Lope de Vega reflexiona sobre el romance", *Edad de Oro*, XXXII (2013b), pp. 407-430. https://revistas.uam.es/edadoro/issue/download/edadoro2013.32/78.

Sánchez Jiménez, Antonio, "La batalla del romancero. Lope de Vega, los romances moriscos y La villana de Getafe", *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, 20 (2014a), pp. 159-186. Monográfico dedicado a "Edición digital y edición crítica" (coord. Ramón Valdés Gázquez). http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v20-sanchez-jimenez/pdf.

Sánchez Jiménez, Antonio, "Otro soneto apelativo a la noche en Lope de Vega: «El príncipe perfeto» (c. 1612-1614)", *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 27 (2014b), pp. 407-414. http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume27/8%20ehum27.sanchezjimenez.pdf.

Sánchez Mariana, Manuel, "Los autógrafos de Lope de Vega", *Manuscr.Cao. Revista de manuscritos literarios e investigación*, 10 (2011). https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3906463.

Trambaioli, Marcella, *Estrategias y efectismos teatrales en la poesía no dramática de Lope de Vega*, en Luciana Gentilli y Renata Londero (eds.), *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea (Udine, 27-28 maggio 2010)*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2011, pp. 73-91.

Trambaioli, Marcella, *Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia*, de Lope de Vega: entre tradición popular y para-teatralidad cortesana, en José M.ª Díez Borque (dir.), M.ª Soledad Arredondo Sirodey, Ana Martínez Pereira y Gerardo Fernández San Emeterio (eds.), *Teatro español de los Siglos de Oro. Dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*, Madrid, Visor, 2013, pp. 243-265.

QUEVEDO

Alonso Veloso, María José, "Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro, con una hipótesis sobre su autoría", *Revista de literatura*, 74, 147 (2012a), pp. 93-138. http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/281/296.

Alonso Veloso, María José, "De amor y venganza en la poesía de Quevedo: perspectivas de la amada envejecida en la tradición del *carpe diem*", *La Perinola*, 16 (2012b), pp. 17-46. https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/la-perinola/article/view/4617/3978.

Alonso Veloso, María José, "Los madrigales de Quevedo", *Bulletin Hispanique*, 114, 2 (2012c), pp. 621-644. https://bulletinhispanique.revues.org/1386.

Alonso Veloso, María José, "Los principios organizativos de la poesía amorosa de Quevedo en *El Parnaso* y sus posibles modelos", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic*

Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America, 90, 8 (2013), pp. 1233-1267. http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820.2013.847156.

Arellano Ayuso, Ignacio, "Modelos femeninos en la poesía de Quevedo", *La Perinola*, 16 (2012), pp. 47-63.

Arredondo María Soledad, *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2011.

Artal Maillie, S. G., *Francisco de Quevedo y François Rabelais: imágenes deshumanizantes y representación literaria del cuerpo*, Pamplona, Eunsa, Anejos de *La Perinola*, n.º 23, 2012.

Azaustre Galiana, Antonio, "Estructura y argumentación de *España defendida*, de Francisco de Quevedo", *Bulletin Hispanique*, 114, 1 (2012), pp. 117-152. https://bulletinhispanique.revues.org/1633.

Blanco Aguinaga, Carlos, "Dos sonetos del siglo XVII. Amor-locura en Quevedo y sor Juana", *Nueva revista de filología hispánica*, 60, 1 (2012), pp. 257-275. Monográfico dedicado a "Homenaje a Antonio Alatorre". http://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/1094.

Blanco, Mercedes, "Ecos de la maxima cínica 'Vivir de acuerdo con la naturaleza' en la poesía de Quevedo", en Wolfgang Matzat y Gehrard Poppenberg (eds.), *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Munich, Fink, 2013, pp. 55-70.

Cacho Casal, Rodrigo, *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.

Campa, Mariano de la, "'Las dos aves y los dos animales fabulosos'. Cuatro romances y un prólogo de Francisco de Quevedo (primera parte)", *Incipit*, 34 (2014), pp. 83-105.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, "Política en los versos de Quevedo", *Studi Ispanici*, 36 (2011), pp. 51-66. Monográfico dedicado a «Política y pensamiento político en la literatura hispánica».

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, "El Quevedo del «Tribunal de la Justa Venganza»", *Bulletin Hispanique*, 116, 1 (2014), pp. 107-120. https://bulletinhispanique.revues.org/3169?lang=es.

Cappelli, Federica, "Donne e animali: per un bestiario femminile nella poesia di Quevedo", en Antonio Gargano (ed.), "*Però convien ch'io canti per disdegno". La satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento*, Nápoles, Liguori, 2011, pp. 301-324.

Cappelli, Federica, "Italia en el encomio quevediano al duque de Osuna (con unas reflexiones en torno a las musas Clío y Melpómene)", en María José Alonso

Veloso y Alfonso Rey (eds.), *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*, Santiago de Compostela, USC editora académica, 2013, vol. 8., pp. 53-70.

Carlos Fernández González y Sofia Simões, "Nuevas aportaciones a la biblioteca de Francisco de Quevedo", *Manuscr.Cao. Revista de manuscritos literarios e investigación*, 11 (2012), pp. 1-54. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3901115.

Carreira, Antonio, "Presencia de Góngora en la poesía de Quevedo", en Joaquín Roses (ed.), *El universo de Góngora: orígenes textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 473-495.

Escobar Borrego, Francisco Javier, "Técnicas y recursos retóricos en la España defendida de Francisco de Quevedo", *Bulletin of Hispanic Studies*, 90, 1 (2013), pp. 27-36.

Fasquel Samuel, *Quevedo et la poétique du burlesque au XVII^e siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011.

Gallego Zarzosa, Alicia, "El erotismo en la poesía amorosa de Quevedo", *La Perinola*, 16 (2012), pp. 65-75.

García Aguilar, Ignacio, "Modelos editoriales para *El Parnaso* de Quevedo: entre España e Italia", en María José Alonso Veloso y Alfonso Rey (eds.), *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*, Santiago de Compostela, USC editora académica, 2013, vol. 8., pp. 147- 182.

Gargano, Antonio, "Tomé de Burguillos, un "discípulo inesperado" de Quevedo", *La Perinola*, XV (2011), pp. 131-155.

Geisler, Eberhard, *El dinero en la obra de Quevedo: la crisis de identidad en la sociedad feudal española a principios del siglo XVII*, Kassel, Ger., Reichenberger, 2013.

Gherardi, Flavia, "Due nere stelle c'han virtù possente": Tasso, Quevedo y una "evolución" petrarquista, en María José Alonso Veloso y Alfonso Rey (eds.), *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*, Santiago de Compostela, USC editora académica, 2013, vol. 8., pp. 69-88.

Jauralde, Pablo, "Ciclos y difusión en la poesía cortesana de Quevedo", en Encarnación Sánchez García (ed.), *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Nápoles, Tullio Pironti Editore, 2011, pp. 577-587.

López Gutiérrez, Luciano, "El disciplinante galán en la poesía de Quevedo", *La Perinola*, 16 (2012), pp. 187-221.

Martinengo, Alessandro, "Quevedo ai tempi di Osuna: vulcani mitologici, alpi *a lo divino"*, en Encarnación Sánchez García (ed.), *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Nápoles, Tullio Pironti Editore, 2011, pp. 479-493.

Martínez Navarro, María del Rosario, "Castillejo y Quevedo: algunas concomitancias literarias entre dos maestros satíricos del Siglo de Oro", en Vibha Maurya y Mariela Insúa Cereceda (coord.), *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Dehli, 9-12 de noviembre, 2010)*, Publicaciones Digitales del GRISO/Universidad de Navarra), 2011, pp. 405-415. http://dspace.unav.es/bitstream/10171/20278/1/MartinezNavarro.pdf.

Moreno Castillo, Enrique, "Anotaciones a la silva 'A los huesos de un rey que se hallaron en un sepulcro' de Francisco de Quevedo", *La Perinola*, 16 (2012), pp. 223-238

Peraita, Carmen, *Gobernar la república interior, enseñar a ser súbdito: hagiografía y sociedad cortesana en Quevedo. Epítome a la vida de fray Tomás de Villanueva, de Francisco de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, Anejos de *La Perinola*, n.º 24, 2012.

Pérez Cuenca, Isabel, "La difusión de la obra poética de Quevedo entre manuscritos e impresos (siglos XVII y XVIII)", *Criticón*, 19 (2013), pp. 67-83. https://criticon.revues.org/612.

Quevedo, Francisco de, *Poemas metafísicos y Heráclito cristiano*, ed. Enrique Moreno Castillo, Pamplona, Eunsa, Anejos de *La Perinola*, n.º 25, 2012.

Quevedo, Francisco de, *Poesía amorosa (Erato, sección primera),* ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa, Anejos de *La Perinola*, n.º 22, 2012.

Quevedo, Francisco de, *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda)*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa, Anejos de *La Perinola*, n.º 27, 2013.

Rey, Alfonso "Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo", *La Perinola*, 17 (2013), pp. 301-334.

Rodríguez Cacho, Lina, "Ciertas enemigas de Quevedo: las batracias y las 'hebrilatinas'", *La Perinola*, 16 (2012), pp. 76-95.

Roig Miranda, Marie, "La Lisi de Quevedo", *La Perinola*, 16 (2012), pp. 97-106.

Roncero, Victoriano (ed.), Francisco de Quevedo, *España defendida*, Nueva York, IDEA, 2012.

Sáez, Adrián J., "Quevedo, editor de las Obras de Francisco de la Torre. Una empresa poética con un toque de PINTURA", *Voz y letra: Revista de literatura*, 23, 2 (2012), pp. 37-59.

Sánchez Jiménez, Antonio "Quevedo y Lope (poesía y teatro) en 1609: patriotismo y construcción nacional en *La España defendida* y *La Jerusalén conquistada*", *La Perinola*, 17 (2013), pp. 27-56.

Sánchez M. de Pinillos, Hernán, "Antropología y teoría de la lectura en Quevedo, en torno a «Retirado en la paz de estos desiertos»", *eHumanista: Journal of Iberian*

Studies, 19 (2011), pp. 462-488. http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume19/22%20ehumanista19.pinillos.pdf.

Suárez Miramón, Ana, "Retratos pictóricos de la mujer en la poesía de Quevedo", *La Perinola*, 16 (2012), pp. 107-122.

Tarelli, Francesco, *Aspectos de la temporalidad en la poesía de Quevedo*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2012.

Tobar Quintanar, María José, "El Romance «Echando verbos y nombres» de Quevedo comentario y anotación", *Etiopicas. Revista de letras renacentistas*, 8 (2012a), pp. 200-236. http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/08/art_8_3.pdf.

Tobar Quintanar, María José, "Notas a la silva «Aquí la vez postrera» de Quevedo", *AnMal Electrónica*, 33 (2012b), pp. 45-75. http://www.anmal.uma.es/numero33/Quevedo_silva.pdf.

Tobar Quintanar, María José "La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo", *La Perinola*, 17 (2013a), pp. 335-356.

Tobar Quintanar, María José, "Notas a tres sonetos anticultistas de Quevedo", *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 16, 1 (2013b), pp. 63-78. http://hesperia.webs.uvigo.es/paginas/indices/articulos/volXVI-1/TobarQuintanarXVI1.pdf.

Uribe Bracho, Lorena, "El rechazo de lo inconstante en la poesía moral y amorosa de Quevedo: tensiones, convergencias y oposiciones entre el neoestoicismo y el petrarquismo", *Voz y letra: Revista de literatura*, 24, 2 (2013), pp. 15-32.

Vaíllo, Carlos y Ramón Valdés (eds.), *Estudios sobre Quevedo y la sátira en el siglo XVII*, Barcelona", PPU, 2011.

Walters, D. Gareth, "Demons of the Night: Quevedo's Sonnet 'A Fugitivas Sombras', The Melancholy Humour, and Paracelsus", *The Modern Language Review*, 106, 3 (2011), pp. 765-778.

OTROS INGENIOS

Álvarez, Javier, "«Yo no presumo de poeta…». La trayectoria de Juan de Jáuregui", *Etiopicas. Revista de letras renacentistas*, 7 (2011), pp. 120-138. http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/07/art_7_7.pdf.

Bradbury, Jonathan David, "Imitaciones, integraciones y academias: estrategias poéticas en el *Pusílipo* de Cristóbal Suárez de Figueroa", en Rodrigo Cacho Casal

y Anne Holloway, *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Londres, Tamesis, 2013, pp. 313-332.

Castaldo, Daria, "Poesia e musica. Il modello mariniano nell'Orfeo di Juan de Jáuregui", *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 15 (2012), pp. 67-86.

Cátedra, Pedro, "Poesía spagnola nella Sardegna del Cinquecento: Juan Coloma, viceré e poeta", *Portales*, 13 (2012), pp. 67-80.

Chicharro, Dámaso, *El poeta Alonso de Bonilla, un giennense del siglo XVII,* Jaén, Universidad de Jaén, 2011.

Dadson, Trevor J., *Diego de Silva y Mendoza. Poeta y político en la corte de Felipe III*, Granada, Universidad de Granada, 2011.

Díez Fernández, José Ignacio, "La inspirada poética del soneto «Al rey, nuestro señor» de Hernando de Acuña", *Hispanic Review*, 4 (2011), pp. 527-546. http://www.jstor.org/stable/41289941?seq=1#page_scan_tab_contents.

Garbay-Velázquez, Estelle, "La circulación manuscrita de los poemas alfabéticos de Francisco de Osuna: el caso del manuscrito «MSS/74» de la Biblioteca Nacional de España", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 43, 2 (2013), pp. 197-221. https://mcv.revues.org/5271.

García, Miguel Angel, "'Oficio militar profeso y hago'. Los 'Pocos tercetos escritos a un amigo', de Francisco de Aldana", *Bulletin of Hispanic Studies*, 89, 6 (2012), pp. 599-614. http://online.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.3828/bhs.2012.46.

Gargano, Antonio, "Hernando de Acuña e il madrigale cinquecentesco", en Gabriel Cabello Porras y Soledad Pérez-Abadín Barro (eds.), *"Huir procuro el encarecimiento". La poesía de Hernando de Acuña*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 245-260.

Garrido Berlanga, María Ángeles, "Enrique Vaca de Alfaro: la imagen del autor a través de su obra", *Etiopicas. Revista de letras renacentistas*, 9 (2013), pp. 167-189. http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/09/art_9_6.pdf.

Garrote Bernal, Gaspar, "Mito y memoria, muerte y moral. Careo de tres sonetistas de la contrarreforma (Arguijo, Martín de la Plaza y Tejada)", *Lectura y signo: revista de literatura*, 6, 1 (2011), pp. 63-99. http://revpubli.unileon.es/index.php/LectSigno/article/view/3550/2558.

Gherardi, Flavia, "«Parece que con mis ojos se abrasan los horizontes». Visiones y proyecciones del 'yo' en las líricas de Juan de Tassis, Conde de Villamediana", *Cuadernos AISPI. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 1 (2013), pp. 43-62. Monográfico dedicado a «Identidad y metamorfosis del yo lírico en la literatura española» (eds. Pietro Taravacci y Armando López Castro). http://www.aispi.it/wp-content/uploads/Cuaderno-20131-parece-que-con-mis-ojos-se-abrasan-los-horizontes.pdf.

Gómez Canseco, Luis, "En torno a la atribución a Arias Montano de la *Declaración de los Trenos* o *Lamentaciones de Jeremías*", *Bulletin Hispanique*, 116, 1 (2014), pp. 39-52. https://bulletinhispanique.revues.org/3089.

Marcello, Elena E., "Un poema devoto de Cubillo de Aragón y la peste malagueña de 1637", *Revista de literatura*, 75, 149 (2013), pp. 263-277. http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewArticle/312.

Martínez Navarro, María del Rosario, "En busca de La Cortesía: la dama «que se oye y no se vee» en unas Coplas de Cristóbal de Castillejo", en Barbara Grego y Laura Pache Carballo (coord.), *De lo sobrenatural a lo fantástico: Siglos XIII-XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 101-116.

Martínez Navarro, María del Rosario, "Otro acercamiento a las miserias de la corte. El Aula de cortesanos (1547) de Cristóbal de Castillejo", *Librosdelacorte.es*, 9 (2014), pp. 40-60. https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/viewFile/2250/2355.

Mazzocchi, Giuseppe, "Documenti inediti sul poeta Juan de Sedeño", en Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda (eds.), *Ogni onda si rinnova. Studi offerti a Giovanni Caravaggi*, Pavia Ibis, 2011, III, pp. 443-456.

Navarro Durán, Rosa, "Un poema inédito de Pedro Soto de Rojas. La *Fábula de Alfeo y Aretusa*", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 88, 2 (2012), pp. 169-196.

Pérez Díez, Rosa María, "Miguel de Barrios. «El panegírico a las musas», *Flor de Apolo*. El sueño de la literatura", *Lectura y signo: revista de literatura*, 8 (2013), pp. 35-57. http://revistas.unileon.es/index.php/LectSigno/article/view/1092.

Ponce Cárdenas, Jesús (coord.), *Estudios sobre la poesía de Francisco de Medrano*, Anejos de *Analecta Malacitana* (en prensa).

Ramos, Rafael, "De Francisco a Marco Antonio Aldana pasando por Gaspar Gil Polo", *Bulletin Hispanique*, 114, 1 (2012), pp. 345-366. https://bulletinhispanique.revues.org/1894.

MITOLOGÍA

Bonilla Cerezo, Rafael, "Amante en durezas tierno: la Fábula de Polifemo de Antonia López de Vega", en R. Cacho Casal y A. Holloway, *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, Londres, Tamesis, 2013, pp. 195-214.

Díez de Revenga, Francisco Javier, "Fábulas mitológicas burlescas en el otoño del Barroco español", José Labrador Herráiz (ed. lit.), Ralph A. DiFranco (ed. lit.), *Pedro de Padilla, Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del s. XVI*

(Ms. B90-V1-08 de la Biblioteca Bartolomé March, México D. F., Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2011.

Fradejas Lebrero, José, "Algunas versiones de Progne y Filomena", *Revista de filología española*, 91, 1 (2011), pp. 43-64. http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/viewArticle/215.

Gamechogoicoechea Llopis, Ane, *El mito de Orfeo en la literatura barroca española*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011.

Morros Mestres, Bienvenido, "El tema del río Leteo y el amor en la poesía española", *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 16 (2013), pp. 9-50.

Periñán, Blanca, "Castillejo y la materia mítica", *Voz y letra: Revista de literatura*, 24, 1 (2013), pp. 3-20.

Schwartz Lerner, Lía, "De laberintos. Mito y metáfora en textos barrocos. Notas para la historia de su itinerario", *Bulletin of Spanish Studies*, 90, 4-5 (2013), pp. 833-844. Monográfico dedicado «Golden-Age Essays in Honour of Don W. Cruickshank». http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820.2013.802596.

IMITACIÓN

Allen, Guinevere W., "Ovidian Lyric Voice in the Iberian Baroque", *Hispanic review*, 4 (2014), pp. 445-463. https://muse.jhu.edu/article/557054/pdf.

Delgado Moral, Carmen, "La erudición en Vera, ¿imitación o plagio?", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 6, 2012, pp. 117-154. http://studiaaurea.com/article/view/v6-delgado/pdf.

Elizabeth B. Bearden, *The Emblematics of the Self: Ekphrasis and Identity in Renaissance Imitations of Greek Romance,* Toronto, University of Toronto Press, 2012.

Pérez-Abadín Barro, Soledad, *Los espacios poéticos de la tradición. Géneros y modelos en el Siglo de Oro*, Málaga, Anejos de *Analecta Malacitana*, n.º 93, 2014.

Ponce Cárdenas, Jesús, "Cauces de la imitación en el Renacimiento: Gutierre de Cetina y Nicolò Franco", *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes,* 13 (2012). https://e-spania.revues.org/21485.

TRADUCCIÓN Y AUTOTRADUCCIÓN

Cañas Gallart, Cecilia, "La traducción de la «Arcadia» de Sannazaro por Jerónimo Jiménez de Urrea. Estudio y edición crítica de la égloga XII", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 8 (2014), pp. 455-476. Monográfico dedicado a «Literatura y política en el Renacimiento». http://studiaaurea.com/article/view/v8-canas/136-pdf-es.

Cañas Gallart, Cecilia, *La traducción de la «Arcadia» de Sannazaro por Jerónimo Jiménez de Urrea (S. XVI). Estudio y edición crítica*, tesis doctorado dirigida por María de las Nieves Muñiz Muñiz, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013.

D'Agostino, Maria, «La *Colección de Poesías Castellanas* de Giovan Battista Conti. Algunos ejemplos de traducción», en Begoña López Bueno (dir.), *Entre luces y sombras: la recepción de la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*, Sevilla, Universidad de Sevilla/Grupo PASO, 2014, pp. 301-324.

Gargano, Antonio, "«Romançar lo que yo mesmo compuse». Umanesimo e autotraduzione tra Alonso de Palencia e Antonio de Nebrija", en M. Rubio Arquez y N. D'Antuono (eds.), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milán, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012, pp. 125-140.

Plagnard, Aude, "«Homero hecho ya español» ou la traduction comme événement. Poèmes antiques et italiens en vers espagnols (1549-1556)", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42, 1 (2012), pp. 17-34. Monográfico dedicado a "Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro" (coord. Mercedes Blanco). https://mcv.revues.org/4206?lang=es.

Río Torres-Murciano, Antonio, "«Decir con el arte que este dice» Hernando de Acuña, traductor de Ovidio", *Revista de filología española*, 92, 1 (2012), pp. 117-133. http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/viewArticle/239.

San José Lera, Javier, "Fray Luis de León, *Paráfrasis del salmo 26*. Traducción poética y exégesis", *Criticón*, 111-112 (2011) pp. 73-119. Monográfico dedicado a "Agustín en España (siglos XVI y XVII): aspectos de filosofía, teología y espiritualidad" (ed. Marina Mestre Zaragozá). https://criticon.revues.org/2614.

VARIA

Altamirano, Magdalena, "«Alzó el aire las faldas de mi vida»: petrarquismo y antigua lírica popular en un soneto de *El jardín del Venus*", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 17, 2 (2011), pp. 81-102. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5054175.

Baranda, Nieves, "Isabel de Vega, poeta con musa (Alcalá, 1558, 1568)", *Epos: Revista de filología*, 30 (2014), pp. 99-112. Ejemplar dedicado a: Miguel Angel Pérez

Priego y José María Lucas. http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/16097/13921.

Brown, Kenneth y Gemma Garcia San Román, "Un cuaderno de versos manuscritos en español de ca. 1550 en el Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona", *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 8 (2014), pp. 407-608. Monográfico dedicado a «Literatura y política en el Renacimiento». http://studiaaurea.com/article/view/v8-brown-garcia/125-pdf-es.

Castaldo, Daria, "Citas de poetas en críticos y comentaristas. Para una valoración de la imitatio", *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 18 (2014). http://e-spania.revues.org/23594.

Dávila Pérez, Antonio, "Interacciones de la canción «Del conocimiento de sí mismo», atribuida a fray Luis de León, y tres poemas latinos de Benito Arias Montano", *Bulletin Hispanique*, 113, 2 (2011), pp. 527-548. https://bulletinhispanique.revues.org/1404?lang=en.

Diop, Sidy, "L'énonciation homérique et la pratique de l'invocation à la Muse", *Circe de clásicos y modernos*, 15, 1 (2011), pp. 30-42. http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/circe/v15n1a03diop.pdf.

Fernández Dougnac, José, "El poema *Granada* de Agustín Collado del Hierro y su filiación sacromontana", *Analecta malacitana*, 34, 2 (2011), pp. 397-433 https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4112144.

Garbay-Velázquez, Estelle, "La circulación manuscrita de los poemas alfabéticos de Francisco de Osuna. El caso del manuscrito «MSS/74» de la Biblioteca Nacional de España", *Melanges de la Casa de Velázquez*, 43, 2 (2013), pp. 197-221. https://mcv.revues.org/5271.

Garrote Bernal, Gaspar, "Practicantes del ingenio sexual (siglos XIII-XVII)", *AnMal Electrónica*, 32 (2012a), pp. 235-275. http://www.anmal.uma.es/numero32/Ingenio_sexual.pdf.

Garrote Bernal, Gaspar, *Tres poemas a nueva luz. Sentidos emergentes en Cristóbal de Castillejo, Juan de la Cruz y Gerardo Diego*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012b.

Gómez Canseco, Luis, "Dos sonetos bubosos entre Mateo Alemán y Vicente Espinel. Edición crítica y estudio", *Revista de filología española*, 94, 1 (2014), pp. 87-105. http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/1066/1357.

Ly, Nadine, «Todo es música», *Studi Ispanici*, 37 (2012), pp. 211-232.

Marías Martínez, Clara, "Letras sin sol. La visión de Flandes en dos poetas soldados del renacimiento español", *Lectura y signo: revista de literatura*, 6, 1 (2011), pp. 139-169. http://revpubli.unileon.es/index.php/LectSigno/article/view/3553.

Martínez Navarro, María del Rosario, "Editar a Castillejo. Estado de la cuestión", *Etiopicas. Revista de letras renacentistas*, 9 (2013), pp. 190-211. http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/09/art_9_7.pdf.

Morata Pérez, Jesús M. "Una antología poética en la muerte del obispo Juan Alonso Moscoso (1614), con un soneto de Luis Martín de la Plaza adaptado para sus funerales", *AnMal Electrónica*, 30 (2011), pp. 91-140. http://www.anmal.uma.es/numero30/Moscoso.pdf.

Morros Mestres, Bienvenido, "Fortuna de un verso de Sannazaro: para una metafísica del olvido en la poesía española del Siglo de Oro", *Revista de filología española*, 94, 1 (2014), pp. 209-238. http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/1071/1362.

Noguerol Gómez, Juan Manuel, "Don Juan de Almeida y su participación en el «apéndice» a las *Obras* de Francisco de la Torre. Replantamiento crítico de una falacia paratextual", *Crítica hispánica*, 34, 2 (2012), pp. 127-144.

Osuna Rodríguez, María Inmaculada, "La 'Academia' como recurso articulador; sonetos y villancicos para dos fiestas granadinas (1661 y 1664)", *Revista de literatura*, 74, 147 (2012), pp. 165-206. http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/283/298.

Parker Aronson, Stacey L., "Representations of rape in two seventeenth-Century ballads", *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 17, 2 (2011), pp. 59-80. http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5054143.pdf.

Pastor Comín, Juan José, "La transmisión musical como germen de la escritura poética: influencia de la lírica cantada en la asunción del metro italiano en la poesía española del XVI", *Studi Ispanici*, 37 (2012), pp. 43-61.

Pedrosa Bartolomé, José Manuel, "La renegada de Valladolid: romances, canciones y fábulas de cautivos", *Etiopicas. Revista de letras renacentistas*, 9 (2013), pp. 212-260. http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/09/art_9_8.pdf.

Pérez López, José Luis, "El romance morisco 'Ensíllenme el potro rucio' atribuido a Liñán, y su parodia", *Revista de filología española*, 92, 1 (2012), pp. 101-116. http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/viewArticle/238.

Periñan, Blanca, "Algo más sobre la forma-chiste", en Luis Gómez Canseco, Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *Aurea Poesis. Estudios para Begoña*

López Bueno, Servicios de Publicaciones las Universidades de Córdoba y Huelva, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 37-60.

Pontón, Gonzalo, "Estudios literarios sobre los Siglos de Oro", *Ínsula*, 784 (abril 2012), pp. 17-19.

Pontón, Gonzalo, "Arte antiguo y moderna costumbre (1499-1690)", en José María Pozuelo Yvancos (dir.), *Las ideas literarias (1214-2010*), vol. 8 de José Carlos Mainer (dir.), Barcelona, Crítica, 2013, pp. 188-203.

Pontón, Gonzalo, "Fortuna de unos versos de *El perseguido*", *Anuario Lope de Vega*, *Texto, literatura, cultura*, XIX (2013), pp. 189-203. http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v19-ponton/pdf-es.

Pozzi, Giovanni, "Rosas y lirios para María. Una antífona pintada", *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 1 (2013), pp. 47-80. http://www.creneida.com/revista/creneida-1-2013/rosas-y-lirios-para-mar%C3%ADa-una-ant%C3%ADfona-pintada-giovanni-pozzi/.

Quintana, Benito, "La Poesía de los *Desengaños amorosos* de María de Zayas y su función unificadora en el marco narrativo", *Etiopicas: revista de letras renacentistas*, 7 (2011), pp. 105-119. http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/07/art_7_6.pdf.

Serés, Guillermo, "El deseo, o la esperanza, y las otras pasiones, que no dicen los apáticos y considerados líricos del Siglo de Oro", *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 16 (2013), pp. 217-234. http://riviste.edizioniets.com/rfli/index.php/rfli/article/view/87.

Suárez, Marcela Alejandra, "Resumen de El seudoanonimato de la *Ecloga in obitu* en el manuscrito 1631 (Biblioteca Nacional de México)", *Circe de clásicos y modernos*, 15, 1 (2011), pp. 30-42.

Tato, Cleofé, "Unos versos de una carta de amores del siglo XVI en unas *probationes calami*", *Acta Poética*, 32, 2 (2011). https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/376.

Torres Salinas, Ginés, *La luz en la poesía española del siglo XVI (Garcilaso, fray Luis, Aldana y Herrera*), tesis doctoral dirigda por Andrés Soria Olmedo y Miguel Ángel García García, Granada, Universidad de Granada, 2013.

Torres, Isabel y Jean Andrews, *Spanish Golden Age Poetry in Motion: The Dynamics of Creation and Conversation*, Londres, Tamesis, 2014.

Traver Vera, Angel Jacinto, "La importancia de las polianteas para la recepción de Lucrecio en España durante los siglos XVI y XVII", *Philologica canariensia*, 20 (2014), pp. 135-152.

Vázquez Vázquez, Alfonso, *Esbozo de un glosario de términos y motivos poéticos del siglo de oro español,* tesis doctoral dirigida por José Rico Verdú y Rafael Rodríguez Martín, Madrid, UNED, 2011.

Vega Ramos, María José, "«Hacemos música de nuestros vicios». La censura de los cantares sucios y deshonestos en la España áurea", *Studi Ispanici*, 37 (2012), pp. 63-82.

ACTAS DE CONGRESOS

Azaustre Galiana, Antonio y Santiago Fernández Mosquera (eds.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008, 3 vols. *(1: Plenarias, poesía;* 2: *Prosa;* 3: *Teatro, varia)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011.

Balestrino, Graciela y Marcela Beatriz Sosa, (eds.), *Letras del Siglo de Oro Español: Actas del VII Congreso LESOE*, Salta, 16, 17 y 18 de septiembre de 2009, Salta, Universidad Nacional de Salta, 2012.

Bègue, Alain y Emma Herrán Alonso (dir.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la AISO (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón,* 19), 2013.

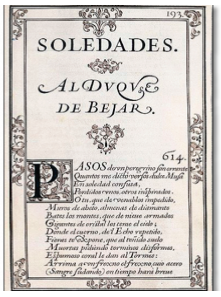
Botta, Patrizia (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral en el cincuentenario de la AIH. Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de los Hispanistas* (Roma, 19-24 de Julio de 2010), 3 vols: vol. III Siglo de Oro (prosa y poesía), ed. de María Luisa Cerrón Puga, Roma, Bagatto Libri, 2012.

Strosetzki, Cristof (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII congreso internacional de la Asociación de cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.

BASES DE DATOS Y HUMANIDADES DIGITALES

Se señalan a continuación los Proyectos de Investigación activos durante el cuatrienio 2011-2014 y las Bases de datos relacionadas, en casi todos los casos, con ellos. Aunque no todos ellos se centran de forma exclusiva en el estudio de la Poesía áurea, representan herramientas imprescindibles para el avance de la disciplina. Fueron convenientemente ilustrados en el curso del Encuentro.

ARACNE RED DE HUMANIDADES DIGITALES Y LETRAS HISPÁNICAS	Se articulan las bases de datos y bibliotecas digitales de los equipos participantes: 1. *BIESES*. BIBLIOTECA DE ESCRITORAS ESPAÑOLAS (http://www.bieses.net/) 2. *BIDISO*. BIBLIOTECA DIGITAL SIGLO DE ORO (http://www.bidiso.es/sielae/) 3. *BSF*. BIBLIOTECA SAAVEDRA FAJARDO DE PENSAMIENTO POLÍTICO HISPÁNICO (http://saavedrafajardo.um.es) 4. *CLARISEL*. BASES DE DATOS (http://clarisel.unizar.es/) 5. *DIALOGYCA BDDH*. BIBLIOTECA DIGITAL DE DIÁLOGO HISPÁNICO (http://www.ucm.es/info/dialogycabddh/) 6. *PHEBO*. POESÍA HISPÁNICA EN EL BAJO BARROCO (http://phebo.es)
CH Clásicos Hispánicos	http://www.clasicoshispanicos.com/9-poesia

Centro de Estudios de la Literatura española de EntreSiglos (siglos XVII-XVIII) CELES XVII-XVIII	Catálogo de Investigación Bibliográfica en Literatura de Entre Siglos (CIBeLES)
PhiloBiblon	*BIPA (Bibliografía de la Poesía Áurea)*: http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/bipa_es.html Ofrece datos sobre: 1. obras de poetas conocidos 2. textos poéticos anónimos 3. versos encrustados en otras obras poéticas y en prosa 4. poesía musicada
PROYECTOS	
Observatoire de la vie littéraire	***PÓLEMOS*** (Edición digital y estudio de la polémica gongorina, propiciado por el laboratorio OBVIL de Sorbonne-Universités): http://obvil.paris-sorbonne.fr/
	"Todo Góngora I" "Todo Góngora II": • Nuevas fuentes clásicas • Italia y Góngora • Góngora y la literatura europea http://www.upf.edu/todogongora/

PROLOPE *Grupo de investigación sobre Lope de Vega de la Universidad Autónoma de Barcelona*	http://www.prolope.es/index.html
GRUPO DE INVESTIGACIÓN FRANCISCO DE QUEVEDO	• *Edición crítica y anotada de la poesía de Quevedo.* Xunta de Galicia. Dirección Xeral de I + D. 2011-2013. • *Edición crítica y anotada de la poesía de Quevedo.* Xunta de Galicia. 2012-2014. https://www.usc.es/gl/investigacion/grupos/quevedo/
	EREMM L' Espagne des Médiévistes et Modernistes : L'**Equipe de Recherches sur l'Espagne Médiévales et Modernes** rassemble les médiévistes et modernistes d'AMERIBER. Les travaux portent sur les «Stratégies de l'écriture et de la vérédiction dans l'Espagne classique. Détourner, dissimuler et insinuer».
	Grupo PASO **Investigaciones sobre Poesía Española del Siglo de Oro** (http://grupopaso.es/): Proyecto I+D. "El Canon de la Lírica Áurea: Constitución, Transmisión e Historiografía (III)". Proyecto de Investigación FFI2011-27449. Ministerio de Ciencia e Innovación. Investigador principal: Juan Montero Delgado. Duración: 2012-2014.

la SEMYR MR SOCIEDAD DE ESTUDIOS MEDIEVALES Y RENACENTISTAS	La SEMYR es una sociedad de seminarios federados http://www3.usal.es/~semyr/ BIBLIOTECA DIGITAL SEMYR (BDS)
GRISO	GRISO-Universidad de Navarra http://www.unav.edu/centro/griso/
SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA	*Glossari di Ispanistica* (http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/): 1. Glossario del *Cancionero* di Castillo 2. Glossario del *Romancero General*, tomo I De próxima aparición: - Glossari di San Juan de la Cruz, de la *Lírica Tradicional* y del *Cancionero de Romances* (Amberes 1550)
ReCanOro MICINN I+D+I, FFI2009-10616/FILO	**La Recepción y el Canon de la Literatura Española del Siglo de Oro en los Siglos XVIII, XIX y XX** (José Lara Garrido) http://www.recanoro.uma.es/

EL PARADIGMA DE LA COMEDIA NUEVA EN LA DRAMATURGIA EN PROSA DE ARCANGELO SPAGNA: *DAR TIEMPO AL TIEMPO* E *IL TEMPO È GALANT'HOMO**

ILARIA RESTA
Università Roma Tre
ilaria.resta@uniroma.it

I. EL REPERTORIO TEATRAL DE ARCANGELO SPAGNA Y LOS PROBLEMAS TEXTUALES QUE PLANTEA

Entre las figuras que protagonizan el fermento cultural romano en el Barroco, contamos con Arcangelo Spagna, canónigo natural de Viterbo y autor especialmente afamado por contribuir a la gestación del *oratorio*, una nueva forma de escritura musical afianzada en la materia religiosa. Sin embargo, más allá del interés de la musicología por el binomio teórico-práctico que afecta a Spagna, su escritura y su repertorio dramatúrgico han entrado recientemente en la órbita del Hispanismo gracias a una serie de estudios pioneros que han puesto en evidencia la relevancia del trabajo del canónigo a raíz de su vínculo con la dramaturgia española coeva[1]. A la par de

* El presente trabajo se enmarca en el proyecto PRIN Bando 2015 – Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570 – 1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali», coordinado por Fausta Antonucci.

[1] Véanse las contribuciones de: Fausta Antonucci, «Nuevos datos para la historia de la transmisión textual de *La dama duende*: las traducciones italianas del siglo XVII y comienzos del XVIII», en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la AISO. Tomo I*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 173-184; «Arcangelo Spagna adattatore di Calderón: da *El astrólogo fingido* a *Il finto astrologo*», en Fausta Antonucci (ed.), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Florencia, Alinea, 2007, pp. 13-36; Nancy D'Antuono, «The Italian Fortunes of *La dama duende* in the Seventeenth and Eighteenth Century», en Robert Lauer y Henry W. Sullivan (eds.), *Hispanic Essayes in Honor of Frank P. Casa*, Nueva York, Peter Lang, 1997, pp. 201-216; «Il teatro in musica tra fonti spagnole e commedia dell'arte», en Alessandro Lattanzi y Paologiovanni Maione (eds.), *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, pp. 213-235; Grazia Gori, «Fortuna italiana di *La dama duende*», en Maria Grazia Profeti (ed.), *Spagna e dintorni*, Florencia, Alinea, 2000, pp. 61-104; Stefano Mazzardo, «La fortuna italiana de *El secreto a voces*: collage, gemmazione, riscrittura», en Maria Grazia Profeti (ed.), *Percorsi europei*, 1997, pp. 63-95; Maria Grazia Profeti,

otros contemporáneos del área romana, Spagna ha de considerarse como un adaptador de comedias del Siglo de Oro: las fuentes españolas laten en una porción significativa de su creación, o por lo menos de esa parte de su producción que hasta ahora se ha analizado. De hecho, hace falta recalcar que el estudio del *corpus* íntegro de este autor representa uno de los objetivos del proyecto PRIN 2015 que coordina Fausta Antonucci; por lo tanto, con este trabajo mi propósito no es el de llegar a conclusiones definitivas, sino el de lanzar algunas hipótesis que podrán probarse y completarse cuando el examen del repertorio dramatúrgico de Spagna se haya determinado enteramente.

La producción del canónigo romano se puede dividir en tres ámbitos distintos. El primero es el de los *Melodrammi sacri*, es decir, los dos volúmenes de *libretti* de asunto sagrado, bíblico o hagiográfico, ambos publicados en Roma por Giovan Francesco Buagni en 1706; el segundo ámbito lo constituyen los *Melodrammi scenici*, que aparecen en 1709 en Roma por Domenico Antonio Ercole e incorporan obras en música de asunto profano. En el *Discorso apologetico della commedia*, breve disertación en favor del género cómico que encabeza su colección de *libretti* profanos, Spagna proporciona una aclaración terminológica a propósito de los títulos de sus tres primeras colecciones:

> Questi miei *Scenici melodrammi* […] mi sono risoluto di aggiungerli per terzo libro a gl'altri due non ha molto fatti imprimere col medesimo titolo di *Melodrammi,* ma però *sacri*, e detti volgarmente *Oratorii*, poiché altra differenza non v'è fra di loro che nei soggetti. […] È convenuto per tanto oggi dargli questo nome di *Melodrammi* per differenziarle dalle altre, che in prosa e nel nostro volgare idioma compariscono e col vocabolo di *Comedie* sono intese comunemente[2].

La tercera y última veta de su repertorio dramático, por lo tanto, la constituyen sus *Comedie in prosa*. Es la parte de su producción en la que voy a centrarme y que plantea todavía unos cuantos enigmas textuales. Más allá de

«Dal *Desdén con el desdén* alla *Principessa filosofa*: percorsi teatrali tra Spagna e Italia», en Francesca Dalle Pezze, Matteo De Beni y Renzo Miotti (eds.), *Quien lengua ha a Roma va. Studi di lingua e traduzione*, Mantova, Universitas Studiorum, 2014, pp. 267-277; Simone Trecca, «*La discreta enamorada* di Lope dalla *comedia* al melodramma: *Chi può s'ingegni* di Arcangelo Spagna», en Fausta Antonucci (ed.), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Florencia, Alinea, 2007, pp. 127-156.

[2] Arcangelo Spagna, *Melodrammi scenici*, Roma, Domenico Antonio Ercole, 1709, p. v.

los tres volúmenes de comedias en prosa que registra Franchi[3], en varios momentos, desde 1675, cuando se edita por primera vez en Ronciglione *La dama folletto, overo Le larve amorose*, hasta 1716, estas comedias se publican como sueltas. Incluso las tres colecciones ya mencionadas plantean algunos problemas de transmisión textual: se trata de *Comedie in prosa. Libro primo*, *Libro secondo delle comedie in prosa* y *Libro terzo delle comedie in prosa*; los tres volúmenes aparecen en Roma impresos por Domenico Antonio Ercole y salen respectivamente en 1711, 1713 y 1717. Además de ser unas colecciones extremadamente raras –un caso emblemático es el del *Libro terzo* del que, según me consta, existe tan solo un ejemplar conservado en la Newberry Library de Chicago–, presentan una estructura miscelánea, ya que poseen una portada principal y el *imprimatur* eclesiástico pero, a la vez, las comedias englobadas tienen cada una su propia portada. El editor romano Ercole, según se ha dicho, edita los tres volúmenes y también aparece como impresor de las sueltas. ¿Cómo justificar esta extrañeza editorial? ¿Es posible que, al quedarse con algunas sueltas no vendidas y para evitar desecharlas, Ercole haya pactado con Spagna la realización de un volumen colectivo con una portada nueva?[4]

Los tres libros presentan todos la misma estructura editorial; incluso el *Libro terzo*, que no he podido consultar, se describe en el catálogo de la Newberry Library según las mismas modalidades: un volumen con portada principal, pero articulado en cuatro partes distintas que se corresponden a las comedias *Il figliuol prodigo*, *Gl'amici rivali*, *L'accademia, overo la più vana fatica* y *Le gare d'amicizia e d'amore*, cada una con su portada y con paginación propia. Las dos primeras comedias se editan en 1714, la segunda en 1715 y la última en 1716, mientras que el volumen completo sale a la venta en 1717. Sin embargo, la hipótesis de una posible relación editorial Ercole/Spagna parece invalidarse por cierta disconformidad entre la lista de comedias que se indica en el elenco de los títulos en los preliminares y las comedias que realmente se incluyen en el volumen. El *Libro secondo*, por ejemplo, proporciona al comienzo una lista de los *Titoli delle commedie* incluidas en la colección: *Il segreto in voce*, *Il marito delle quattro moglie*, *L'amante del suo nemico* y *Amore tra gli sdegni*;

[3] Saverio Franchi, *Drammaturgia romana II (1701-1750)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. 84, 99.

[4] No es el primer caso que conocemos de estas prácticas. En España ya había sucedido lo mismo con las comedias y los coloquios de Lope de Rueda publicados por Joan de Timoneda y se repetirá la estrategia en la colección de «Poetas valencianos». Véanse Gonzalo Pontón Gijón, «Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)», *Arte Nuevo*, 4 (2017) pp. 555-649; Maria Grazia Profeti, «I "Poetas valencianos": due raccolte teatrali», en *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 561-567.

sin embargo, en el ejemplar que he consultado en la Biblioteca Civica de Verona las comedias se recogen con el siguiente orden: *Il marito delle quattro moglie*, *L'amante del suo nemico*, *Amore tra gli sdegni*, *Il figliuol prodigo*, *Gl'amici rivali* y *L'accademia, overo la più vana fática*. Es decir, se engloban algunos textos que pertenecen tanto al primer volumen como al tercero.

Igualmente, se aprecia una heterogeneidad parecida en los tomos que deberían pertenecer a la misma edición: de hecho, las comedias incluidas en los ejemplares del *Libro primo* conservados en la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma y en la Biblioteca Civica de Verona –respectivamente con signatura 6. 15. A. 26 y 331/2– no coinciden: en el ejemplar romano, la lista de comedias en los preliminares señala la presencia de *Il tempo è galant'homo*, *Il vero incanto è l'amore*, *Il finto astrologo* y *Gl'equivoci del nome*. En el volumen se mantiene este orden, aunque se incorporan dos títulos más que no aparecen en el elenco inicial: *Il segreto in voce* e *Il marito delle quattro moglie*. El ejemplar del *Libro primo* conservado en la Biblioteca Civica, en cambio, además de las cuatro comedias del elenco, comprende tan solo *Il segreto in voce*, mientras que *Il marito delle quattro moglie*, según se ha visto anteriormente, da comienzo al *Libro secondo*. Sin duda se trata de una particularidad editorial en la que habrá que profundizar; sin embargo, mis investigaciones de momento no me han llevado más allá de estas conjeturas que espero poder aclarar próximamente.

II. La influencia de la Comedia Nueva en la producción dramática de Arcangelo Spagna

Con respecto a la producción en prosa, D'Antuono ha sido la primera en detectar una influencia española, predominantemente calderoniana, en cuatro comedias de Spagna: *Il finto astrologo*, *La dama folletto*, *Il vero incanto è l'amore* e *Il tempo è galant'homo*[5]; una nómina que ha aumentado Mazzardo con *Il segreto in voce*, y Profeti con *Amore tra gli sdegni*, versión en prosa del melodrama *Lo sdegno con lo sdegno* del mismo Spagna. Si bien es cierto que el patrimonio prosístico de Spagna no ha sido escudriñado en su totalidad, salta a la vista que estamos ante una preeminencia de Calderón de la Barca (con la excepción de *Amore tra gli sdegni* procedente de *El desdén con el desdén* de Moreto) y el subgénero de capa y espada. Sin duda, según afirma Antonucci, una primera y posible justificación para su predisposición hacia la comedia urbana podría relacionarse con los menores inconvenientes que este género podía plantear a la hora de representarlo con pocos recursos técnicos y con actores aficionados: en palabras de la estudiosa, «nessuna delle commedie

[5] Nancy D'Antuono, art. cit., 2003, p. 219.

[…] di Spagna venne messa in scena, a quanto ne sappiamo, in uno spazio pubblico, bensì in spazi privati e comunque non professionali»[6]. Todo ello sin contar con que Antonucci también reconoce la curiosa continuidad con Ameyden, escritor contemporáneo de Spagna y adaptador de comedias españolas, la mayoría pertenecientes al género de capa y espada. Por otra parte, además de Ameyden, cabe preguntarse cuál fue la relevancia en el repertorio de Spagna de otro dramaturgo que se mueve en el mismo entorno cultural y alcanza cierto renombre cuando el canónigo romano empieza a dar sus primeros pasos en el mundo de la farándula: Giulio Rospigliosi, el futuro pontífice Clemente IX.

Es el mismo Spagna quien declara abiertamente su admiración por Rospigliosi por lo menos en dos ocasiones: en el *Discorso intorno a gl'Oratori*, prefacio a su primer volumen de *Melodrammi sacri* (1706), así como en el *Discorso in difesa della commedia* ya mencionado. En especial, en el discurso sobre los oratorios Spagna manifiesta su fascinación por la escritura en música rospigliosiana, que, evidentemente, reconoce como un modelo a seguir:

> Considerai parimente quale stile fosse il più a proposito per la musica, né mi parve trovarsi il migliore di quello che usarono e il Testi nella sua *Alcina*, e il signor Giulio Rospigliosi nelle bellissime opere teatrali rappresentate nel famoso Teatro Barberino [sic], le quali per non essere alle stampe privano il mondo litterato di una fedelissima scorta in queste azioni, per le quali congiunte ad altre sue virtù singolari, meritò di giungere al Sommo Pontificato[7].

Las obras a las que se refiere Spagna son *L'arme e gli amori* y *Dal male il bene*, dos *libretti* de Rospigliosi (el primero escrito en colaboración con su sobrino Giacomo) representados en el teatro privado de Palazzo Barberini con ocasión del Carnaval de 1656. Pese a que en los manuscritos de los dos *libretti* que describe Profeti no aparezca ninguna indicación sobre las fuentes españolas a las que acudió Rospigliosi[8], es posible que en la época el público estuviera enterado de que en realidad asistía a dos obras de inspiración ibérica, si tomamos en cuenta la declaración del cronista Galeazzo Gualdo Priorado, quien estuvo presente en ese espectáculo:

[6] Fausta Antonucci, art. cit., 2007, p. 15.

[7] Arcangelo Spagna, *Oratori overo Melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia*, Roma, Giovan Francesco Buagni, 1706, pp. 9-10.

[8] Maria Grazia Profeti, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Florencia, Alinea, 2009, pp. 403-410.

> In questi giorni pure nel teatro suddetto dei signori Barberini furono rappresentati due altri drammi assai spiritosi in musica con apparati e mutazioni di scene, con intermedii, balletti e armonie isquisite, e il soggetto d'ambi due fu graziosamente tradotto dalle vivezze spagnole. Uno era intitolato *Le armi e gli amori*, […] l'altro chiamato *Dal male il bene*[9].

Los biógrafos de Spagna fechan su nacimiento entre 1632 y 1636; esto implica que, cuando los melodramas de Rospigliosi se ponen en escena, nuestro canónigo tendría alrededor de veinte años. Es una edad que bien podría corresponderse al momento en que estaba empezando a encaminarse hacia el sendero de la escritura dramática, si damos crédito a sus palabras en los preliminares del *Libro secondo delle comedie in prosa*, donde alude a que sus comedias fueron «composte in gioventù»[10]. Evidentemente la producción de Rospigliosi deja una huella en la modalidad de escritura de Spagna, sobre todo de cara a la gestación del género del *oratorio*, tal como demuestran sus declaraciones en los preliminares de sus obras. Este apego por la producción rospigliosiana, por otra parte, también es reconocible en algunos títulos de sus oratorios: igual que Rospigliosi, Spagna escribe un *libretto* dedicado a la historia de San Alejo; otro caso peculiar es el de *Il comico del cielo nella conversione di San Genesio*, un melodrama cuyo título delata un parecido con *La comica del cielo*, de Rospigliosi. Es posible que, tal como este había convertido en música *La Baltasara*, obra escrita de consuno por Vélez de Guevara, Coello y Rojas Zorrilla, aquel decidiese rescatar la historia del santo farsante Ginés de *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega, aunque de momento se trata de una mera hipótesis que –para no desviarnos del tema central de este trabajo– habremos de verificar en futuros trabajos mediante un cotejo de los textos.

A la luz de todo lo dicho, no me parece descabellada la idea de que las obras de Rospigliosi hayan podido influenciar de alguna manera el *usus scribendi* de Spagna, y no solo de cara a la formulación de sus composiciones dramáticas musicales de asunto religioso; podría entreverse una influencia rospigliosiana también en el interés hacia la materia española y, más concretamente, en la decisión de adoptar el género de capa y espada. Al fin y al cabo los *libretti* de Rospigliosi, a cuya representación Spagna había asistido, proceden de dos comedias urbanas de dramaturgos españoles: *Dal male il bene*

[9] Galeazzo Gualdo Priorato, *Historia della Sacra Real Maestà di Cristina Alessandra regina di Svezia*, Venecia, Baba, 1656, pp. 300-301.

[10] Arcangelo Spagna, *Libro secondo delle comedie in prosa,* Roma, Domenico Antonio Ercole, 1713, hoja 1.

se deriva de *No hay bien sin ajeno daño*, de Sigler de Huerta[11], mientras que *L'arme e gli amori* es una adaptación de *Los empeños que se ofrecen*, de Pérez de Montalbán[12], aunque es cierto que durante mucho tiempo esta comedia fue confundida con *Los empeños de un acaso*, de Calderón. En particular, a lo largo del XVII la paternidad calderoniana no parece ponerse en entredicho, y esto se ve claramente en la edición romana de 1682 de *L'arme e gli amori overo Gl'impegni nati per disgrazia*, traducción del napolitano Domenico Antonio Parrino. En el apartado dedicado *Al curioso lettore*, Parrino declara rotundamente que «questa scenica rappresentazione […] è delle più belle ch'abbia composte don Pietro Calderone»[13].

Evidentemente estos datos no consiguen aclarar el porqué de una preponderancia calderoniana en el repertorio dramático de Arcangelo Spagna, pero podrían contribuir a explicar las causas de su predilección hacia la reelaboración de los temas de ascendencia española y hacia la adopción de la comedia urbana. Spagna, evidentemente, había entendido la novedad y la originalidad de la fórmula de Rospigliosi; a este propósito Daolmi sentencia que su «eccezionalità […] è data dalla presenza della musica in rapporto alla modernità del soggetto. [*L'arme e gli amori*] può infatti essere considerata, insieme al precedente *Dal male il bene*, la prima opera in abiti contemporanei borghesi»[14]. Por otra parte, en Spagna asistimos a la aplicación de la fórmula de capa y espada tanto en sus obras en música como en las comedias en prosa.

En cuanto a su producción prosística, en relación con las comedias áureas, cabe decir que es un terreno en parte ya explorado gracias a una serie de estudios que ponen al descubierto un entramado de relaciones intertextuales de grado distinto, y que ponen de relieve que Spagna fue un lector atento de las fuentes españolas y un adaptador coherente con la conducta que siguen otros contemporáneos[15]. Spagna, en ocasiones, se sirve de fuentes múltiples de las que rescata tan solo ciertos elementos y los injerta junto con otros de propio cuño. Esta idea de una elaboración dramática

[11] Irina Bajini, «Recitato-Cantato. Da un dramma di Antonio Sigler de la Huerta a un libretto d'opera di Giulio Rospigliosi», en Mariateresa Cattaneo y Mariarosa Scaramuzza (coords.), *Intersezioni. Spagna e Italia dal Cinquecento al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 67-101.

[12] Maria Grazia Profeti, art. cit., 2009, pp. 407-410.

[13] Citado en Saverio Franchi, *op. cit.*, p. 544.

[14] Davide Daolmi, «Attorno a un dramma di Rospigliosi: le migrazioni europee di un soggetto di cappa e spada», *Musica e Storia*, XII, 1 (2004), pp. 103-145 [p. 105].

[15] Me refiero a los estudios ya mencionados de Antonucci, 2007; Gori, 2000, y Mazzardo, 1997.

como resultado de un *collage* cuidado y medido parece reflejar una actitud creadora mucho más madura que la de un joven que empieza a componer para «privato trattenimento della casa»[16].

En algunas de las comedias en prosa que la crítica ya ha analizado por su relación con la comedia nueva española, el canónigo romano pone en marcha un proceso de rescritura a partir de un juego combinatorio entre la fuente directa y las adaptaciones italianas coetáneas: Antonucci (2007) ha detectado la influencia de *L'astrologo non astrologo* de Carlo Costanzo Costa en *Il finto astrologo*; anteriormente, Mazzardo (1997) había reconocido la presencia de *Il segreto in pubblico*, comedia atribuida a Giacinto Andrea Cicognini, en *Il segreto in voce*. En particular, en este último caso es posible reconocer la complejidad y la heterogeneidad del mecanismo combinatorio que adopta Spagna en sus comedias. En esta comedia, además de seguir la línea argumental de *El secreto a voces* de Calderón, el canónigo romano de repente se distancia de la trama principal incrustando un episodio que, a diferencia de lo que opina Mazzardo, no es de cuño del dramaturgo italiano, sino derivado de otra comedia española (quizás por el trámite de otra refundición italiana): se trata de *El castigo del penseque*, de Tirso de Molina. Al principio del acto III de la comedia tirsiana, hay una escena íntima entre la condesa Diana y su secretario, don Rodrigo, en la que la dama, para buscar un contacto con su amado sin declararse abiertamente, le pide a don Rodrigo que la ayude a ponerse los guantes. Es una escena que Spagna decide reutilizar en su obra y que traduce literalmente de Tirso:

CONDESA No me he puesto
jamás tan estrecho guante. […]
No me le puedo calzar;
calzádmele vos, Otón.
RODRIGO ¿Yo, señora? Aqueso no;
que os burláis.
CONDESA Acabad, necio,
que es el cordobán muy recio,
y no tengo fuerzas yo.
RODRIGO Pues tal dicha he merecido,
gozarla y serviros quiero. […]
CONDESA ¿Pues de qué os turbáis?
RODRIGO ¿Es poco

[16] Arcangelo Spagna, *Il tempo è galant'homo. Comedia prima*, Roma, Domenico Antonio Ercole, 1711, hoja 1.

tocar la mano, señora,
al sol, la luna, al aurora?
Si nieve entre llamas toco,
¿no es justa mi turbación?[17]

DORICLE Conoscete voi questi guanti? […]
Più volte li provai, e non fu possibile; per compiacervi, mi pongo di nuovo all'esperienza. Vedete se dico il vero. Aiutatemi voi: che forse mi calzeranno.

LIDORO Io signora?

DORICLE Voi sí; neanche in questo vorrete obbedirmi? […]
Di che vi paventate? Ora da chi viene il mancamento? […]

LIDORO Parvi poco, o Signora, giunger a toccar le nevi di quella destra che destar possono fiamme in un petto, invece di mitigarne gli ardori?[18]

III. *IL TEMPO È GALANT'HOMO* FRENTE A *DAR TIEMPO AL TIEMPO*

La comedia *Il tempo è galant'homo* que en seguida pasaré a analizar, en cambio, es un caso peculiar porque remite a una adaptación de una comedia española cuyo mecanismo de adaptación del texto de partida no aparece "contaminado" por otros textos que funcionan a modo de intermediarios. En este caso, Spagna remite directamente al original español, sin filtros aparentes ni tránsitos intermedios que impidan reconocer sus propias modalidades de acomodación de la fuente. El punto de partida es la comedia calderoniana *Dar tiempo al tiempo*, comedia urbana representada en 1650 e impresa en 1662 en la *Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de Europa*, obra colectiva teatral que se publica en Madrid en la imprenta de Melchor Sánchez[19]. Estamos ante un caso a la vez de reescritura y auto-reescritura: según demuestra Villarino, quien se ha encargado de escudriñar los diferentes eslabones de esta cadena intertextual, *Dar tiempo al tiempo* es el «último texto de una serie de cuatro comedias urbanas de

[17] Tirso de Molina, *El castigo del penseque*, texto electrónico preparado por Vern Williamsen, 2000, vv. 2309-2331. www.comedias.org/tirso/CASTIGO.pdf.

[18] Recojo el fragmento citado en Stefano Mazzardo, art. cit., pp. 83-84.

[19] La fecha de representación aparece en el libro de cuentas de la Cofradía de la Novena para el año 1650; ahí también se especifica que Osorio representó entre otras, esta comedia. Cfr. Emilio Cotarelo y Mori, «Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca», *Boletín de la Real Academia Española*, IX (1922), pp. 605-649 [p. 620].

creciente complejidad, diferente autoría y variada repercusión en el público»[20]: *El dómine Lucas* y *El maestro de danzar*, de Lope, esta última refundida por Calderón en la homónima *El maestro de danzar*. Sin entrar en cuestiones de naturaleza extra e intratextual entre las cuatro obras –para las que remito al estudio de Villarino–, *Dar tiempo al tiempo* es una comedia de capa y espada marcada por una prototípica situación de enredo que sigue un esquema actancial cuádruple: tenemos a una doble pareja de enamorados obstaculizados, don Juan y Leonor por un lado, don Pedro y Beatriz por otro. Don Diego, hermano de Beatriz, desconoce los sentimientos de su hermana hacia su mejor amigo, don Pedro, quien no se atreve a pedirle la mano. La situación se vuelve todavía más compleja para la pareja principal, don Juan y Leonor, para la que las dificultades se duplican: además del obstáculo representado por don Luis, padre de Leonor, don Juan también tendrá que superar la dificultad de otro pretendiente de Leonor, don Diego, su mejor amigo. El amor, el honor y la amistad se entrelazan en esta comedia y se complican a fuerza de un reiterado juego de equívocos, cambios de identidad y sospechas infundadas que solamente en el final encontrarán su justo equilibrio con las bodas de las dos parejas y su aceptación por parte de los demás: don Luis asumirá el casamiento de su hija con don Juan, pero el más afectado será don Diego, quien, a la vez, renunciará a sus pretensiones hacia Leonor y aprobará el compromiso de su hermana.

Il tempo è galant'homo se edita como suelta por primera vez en 1709 en Roma por los herederos de Corbelletti, para luego publicarse nuevamente en Roma en 1711, con una portada propia, en las *Comedie in prosa. Libro primo*, a cargo de Domenico Antonio Ercole. Por lo general, la adaptación de Spagna sigue la línea narrativa de Calderón, hasta hay algunas secuencias en las que se podría hablar de traducción, más que de una adaptación del texto español. Sin embargo, el canónigo romano no renuncia a su originalidad y desde el comienzo de la comedia empieza a remodelar parcialmente el original calderoniano, aunque nunca restándole su esencia. A continuación voy a señalar los fenómenos de acomodación textual más interesantes, algunos de los cuales Spagna también aprovecha en otras comedias. Ante todo, se observa un cambio en la ambientación que de Madrid pasa a Turín; se trata de una italianización del lugar de la acción, elemento típico en las comedias en prosa de Spagna. Otro elemento distintivo se vincula con el cambio

[20] Marta Villarino, «*Dar tiempo al tiempo* de Calderón de la Barca. Un caso de refundición», *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 15 (2003), pp. 277-290 [pp. 278-279]. Para la presencia de *El dómine Lucas* como fuente de *El maestro de danzar* de Lope remito a la edición de esta comedia que lleva a cabo Daniel Rodríguez Fernández (Madrid, Gredos, 2012).

onomástico de los personajes: solamente la dama Leonor mantiene su nombre casi invariado convirtiéndose en Leonora. Con todo, queda inalterado el número de los actantes y su relación familiar. Tal como en *Il finto astrologo* e *La dama folletto*, solo por citar algunos títulos, el papel de los criados en *Il tempo è galant'homo* posee más envergadura con respecto a la comedia española; además, los criados adquieren ciertos rasgos cómicos muy propios de las máscaras de la *commedia dell'arte*. Por ejemplo, la pareja cómica formada por el torpe Cola, un napolitano, y el romano Nencio, se reitera en varias ocasiones (en *Il segreto in voce*, y también en *Il vero incanto è l'amore*) encarnando el binomio criado estulto/criado listo; Cola, además, es un nombre que Spagna usa en muchas más comedias (Cola Scappa, Cola Scaramiello, …) y es un personaje que, tal como ya ha señalado Mazzardo, recuerda a uno de los *zanni* que en varios *lazzi* se opone a Pulcinella[21].

En *Il tempo è galant'homo*, la pareja cómica masculina se asocia a otra criada romana, Lulla; los tres intervienen en varias ocasiones protagonizando diversos momentos hilarantes que, a nivel argumental, se dilatan más que en la comedia calderoniana. Se trata en la mayoría de los casos de parcelas cómicas intrascendentes y desligadas de la acción principal. Es paradigmático, a tal propósito, el guiño metateatral a Calderón que se observa en la escena V del II acto, en la que parece que Spagna quiera remarcar indirecta e irónicamente su deuda con el dramaturgo español. Lulla y Nencio discuten por un malentendido que se genera a causa del otro criado, Cola. Lulla se enfada y lo araña; interviene también la dama Leonora quien, para ayudar a su criada, convoca a los demás sirvientes para que le peguen a Nencio. Antes de marcharse para evitar la paliza, Nencio contesta con sarcasmo: «Quest'ultimo mancaria; per resto del carlino c'è de bono che so donne e saria stata vergogna a rivoltamme; e poi dice'l come si chiama spagnolo che *las manos blancas no ofenden*»[22].

A estos momentos de dilatación intrascendente se añaden otras escenas nuevas que involucran una vez más a los criados, pero que se enraízan en la trama. En la escena II del I acto de la comedia de Spagna se intercala un segmento que protagonizan Lulla y el romano Nencio. Este le pide a su amiga que se convierta en la criada de Leonora para ayudar a su amo en el cortejo de la dama tratando de ablandarla: «El zignor Delio, mi patrone, è un pezzo granne che corteggia quella sgrata de la signora Lionora e fino a mmo manco ha potuto ave' una occiata benigna da essa; e pe questo avemmo

[21] Stefano Mazzardo, art. cit., p. 80 nota 28.
[22] Arcangelo Spagna, *op. cit.*, 1711, p. 44.

procurato che tu ce rentri a servilla»[23]. En Calderón el encuentro entre los dos criados tan solo lo menciona breve e indirectamente don Diego al principio del I acto:

> DON DIEGO Una dama galanteo
> tan hermosa como ingrata,
> y estoy tan a los principios
> que puedo deciros es
> que he de introducir mañana,
> por industria de Ginés,
> una criada en su casa;
> ved qué tendré, pues no tengo
> hasta ahora una criada
> de mi parte[24].

Por lo tanto, mientras que el público italiano asiste al principio de la obra a la conversación entre Lulla y Nencio, en Calderón la acción está totalmente dominada por la presencia de los personajes nobles, quienes, como en este caso, se encargan de proporcionar también informaciones indirectas y que involucran a otros actantes. Spagna, en cambio, prefiere otorgarles más preponderancia a los criados, no solo en cuanto que protagonistas de los momentos cómicos, sino también en cuanto participan más en la trama. Esta peculiaridad es especialmente manifiesta en el I acto. La comedia calderoniana se ve dominada completamente por los nobles y por una serie de secuencias típicas del género de capa y espada que se suceden rápidamente una tras otra y que se podrían resumir de la siguiente manera: encuentro y pelea nocturna entre don Juan y la ronda; segundo duelo de don Juan a oscuras con don Diego por un malentendido; discusión entre don Diego y su hermana Beatriz e intervención de don Pedro para salvar a su amada que huye; encuentro a oscuras entre Beatriz y don Juan –que la toma por su amada Leonor– y, pese a la turbación inicial que se genera a raíz del malentendido y el intercambio de identidad que produce la oscuridad, deja que la mujer se fugue y vaya a recogerse en casa de su amiga Leonor mientras el caballero se entretiene en una segunda pelea con la ronda. Es evidente que para Calderón la trama se entreteje a partir de una serie de situaciones dinámicas que se alternan en una sucesión frenética. En este mecanismo el papel de los criados se limita al nivel de pequeñas secuencias cómicas que

[23] *Ibidem*, p. 6.

[24] Pedro Calderón de la Barca, *Dar tiempo al tiempo*, en *Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de Europa*, Madrid, Melchor Sánchez, 1662, f. 2v.

fragmentan durante breves instantes la acción principal de los caballeros y las damas.

En la comedia de Arcangelo Spagna, por otro lado, resulta evidente la voluntad del dramaturgo romano de ralentizar la acción eliminando, por ejemplo, escenas accesorias, especialmente las que están relacionadas con los duelos no directamente involucrados con la acción principal. En estos casos hablamos, por lo tanto, de cortes de índole funcional: es decir, ciertos segmentos se eliminan por considerarse estériles y, por lo tanto, prescindibles en el desarrollo de los hechos. Spagna, más en particular, elimina los dos encuentros con la ronda. Calderón introduce al comienzo de su comedia un encuentro nocturno entre el protagonista, don Juan, y algunos soldados de la ronda con los que empieza a pelear. Intervienen don Diego y don Pedro, que –sin reconocer a su amigo don Juan– le prestan su ayuda y facilitan la huida del caballero. Es un episodio insignificante y aislado en la diégesis; simplemente previene la entrada de dos personajes nuevos, don Diego y don Pedro, y participa de un juego de equívocos a oscuras distintivo del género: don Diego, tras la pelea, declara a don Pedro su amor por Leonor; además, no sabe que el caballero al que acaba de ayudar es su amigo don Juan y que ambos cortejan a la misma mujer. En el caso de Spagna la secuencia del duelo con los soldados se suprime y se sustituye por un posterior encuentro (escena VII, acto I) entre Delio, que es el equivalente de don Diego en la comedia italiana, y su criado Nencio con Cola, criado de Ernesto, que se corresponde a don Juan. Durante esta reunión, Cola anuncia la vuelta a Turín de su amo tras dos años de ausencia. Además de recalcar una vez más la relevancia de los criados en la evolución de los eventos, este cambio produce un adelantamiento diegético con respecto a la fuente española, en la que la reunión entre los caballeros, don Diego y don Juan, se verifica tan solo al principio de la segunda jornada, mientras que, en *Il tempo è galant'homo*, Delio se entera de la llegada de su amigo ya hacia la mitad del I acto gracias al criado Cola. Es evidente, por lo tanto, que hay una distancia en el tratamiento de los tiempos dramáticos que se vuelven más frenéticos y conflictivos en Calderón, mientras que esta conflictividad se alivia en Spagna y se le da más preponderancia a la participación de los criados en la acción.

En el I acto, Spagna también elimina el segundo duelo con la ronda y simplifica el encuentro con Violante (Beatriz en la comedia calderoniana) en la escena XIV del I acto: en Calderón la mujer sale corriendo de su casa para evitar la furia de don Diego, ya que este cree que su hermana mantiene una relación oculta con algún cortejador. Pese a que esta misma causa empuja a Violante a salir de su morada en la comedia de Spagna, la mujer se topa con Ernesto y le pide su ayuda para esconderse y evitar que su hermano la vea; el caballero, aun sin conocer a la dama, la ayudará. En Calderón esta escena es

más problemática ante todo desde el punto de vista de la complicación argumental: don Juan ignora que su amada Leonor se ha mudado y no sabe, por lo tanto, que la mujer que se está escapando de su morada, y en cuya habitación poco antes había visto entrar un caballero, no es Leonor, sino Beatriz. Además, es este también un momento especialmente complicado para el protagonista don Juan, quien, pese a su furia por pensar que su amada tiene un galanteador que la visita por la noche, finalmente hace que prevalezca su código ético, ampara a la mujer y, posteriormente, deja que huya al llegar la ronda.

Los casos anteriormente mencionados se relacionan con lo que he definido como cortes funcionales, es decir interrupciones que afectan ante todo a la estructura narrativa. Por otra parte, en *Il tempo è galant'homo* también es posible vislumbrar otros cortes de índole ideológica y que, en este caso, se relacionan con el triángulo amoroso entre los criados Ginés, Chacón y Juana: esta última, antigua novia de Chacón, durante los trece meses de ausencia de Chacón, entabla una relación con Ginés, se queda preñada y da a luz. Nada más volver a la corte, Chacón se entera por casualidad del parto reciente de su novia porque, tocando a la puerta de la amada, otra criada, que no reconoce a Chacón por la oscuridad y lo toma por Ginés, le entrega el infante. Se trata de un momento sumamente cómico amplificado por las palabras de Chacón que, sardónico, reconoce que su mujer ha sido infiel y denuncia su intención de no quedarse con el "hijo trecemesino":

CHACÓN ¿Qué tanto, señor, habrá
que ya de la corte faltas?
DON JUAN Trece meses.
CHACÓN ¿Trece meses?
Pues voyle a echar en la zanja
que caí; no quiero hijo
trecemesino en mi casa[25].

En la comedia de Calderón, Chacón hasta dejará al niño a una amiga suya y se desentenderá de él, lo que finalmente descubren Ginés y Juana, los padres de la criatura, que, por esta razón, castigarán al desalmado Chacón. La alusión a una mujer adúltera y a un hombre que descubre la infidelidad de su mujer, abandona a un recién nacido y, poco después, se deja embaucar nuevamente por su amada, quizás fuera un exceso intolerable para Arcangelo Spagna. Sabemos que sus colecciones consiguieron la licencia de la autoridad

[25] Pedro Calderón de la Barca, *op. cit.*, f. 2r.

eclesiástica para ser impresas y, en particular, en los preliminares del volumen que incluye *Il tempo è galant'homo* se halla la aprobación de Giovanni Battista Vaccondio, quien autoriza la edición de las comedias «non avendovi trovata cosa che offenda la modestia cristiana, né repugni a' dommi della nostra Santa Fede»[26]. No cabe duda de que la censura estaría al acecho, pero es posible que por su misma índole de canónigo en la corte papal, Arcangelo Spagna decidiera censurar a Calderón y eliminar cautelosamente toda referencia arriesgada y opuesta a la moral católica. En efecto, en *Il tempo è galant'homo* desaparece cualquier mención al infante y al embarazo de la criada: el equívoco cómico entre los tres se mantiene, aunque pasa a un ámbito más intrascendente y, sobre todo, menos arriesgado: en la escena IV del I acto, Cola llega de noche a casa de su amada y se vuelve el depositario de las pertenencias de Lulla, quien cree dárselas a Nencio; posteriormente, en las escenas IV y V del II acto, este equívoco causará una escena chistosa en la que Lulla, colérica, empieza a arañar a Nencio porque cree que el criado no quiere devolverle sus joyas.

Esta preeminencia de los personajes bajos y la intromisión de pequeñas parcelas argumentales intrascendentes protagonizadas por los mismos se mantiene constante a lo largo de las jornadas II y III, en las que Spagna sigue oscilando entre la línea narrativa calderoniana y unos pequeños cambios que, por otra parte, no modifican la trama de manera sensible, ni contribuyen a alterar el código moral tal como en el último caso mencionado. Sin embargo, merece la pena hacer una última reflexión a propósito de otro mecanismo de acomodación del texto y que se corresponde a un mecanismo de segmentación secuencial. Ya se ha hablado anteriormente de un procedimiento de adelantamiento escénico que Spagna pone en marcha en el I acto a propósito del encuentro entre Delio y el criado Cola, lo que produce finalmente una anticipación en el progreso de la trama. En el III acto, por otro lado, se vislumbra un proceso opuesto de fragmentación de las secuencias que, por ende, pospone un momento narrativo matizando las escenas de forma distinta. En *Dar tiempo al tiempo*, al principio del III acto, don Luis, el padre de Leonor, quien había anteriormente decidido ayudar a Beatriz, la amiga de su hija, para que esta pudiese reconciliarse con su hermano, les declara a las dos damas que todo ya se ha solucionado. Sin embargo, por una anterior intromisión de Leonor, don Luis cree que el pretendiente de Beatriz es don Juan en lugar de don Pedro. Cuando le declara a Beatriz que su hermano se conforma con su casamiento con don Juan, la mujer se queda pasmada; en ese momento interviene Leonor quien, de nuevo, enreda la situación para que su padre no descubra que don Juan es

[26] Arcangelo Spagna, *op. cit.*, 1711, h. 1.

su amado y pone a su amiga en la incómoda posición de mujer voluble que pasa de un cortejador a otro. Esta secuencia tan enrevesada se segmenta en la comedia de Spagna en dos partes con dos diferentes encuentros entre Violante, Leonora y Gismondo, padre de esta última, entre las escenas IV, V y IX del III acto. Ante todo, asistimos a una postergación del *quid pro quo* entre Violante y Gismondo, que se aplaza hasta la escena IX; además se incluyen ciertos añadidos que no aparecen en el original. Algunas de estas escenas se relacionan con el asunto principal (en la VI se introduce un encuentro entre Violante y su amado Floro en casa de Leonora en el que se mantiene el malentendido) y contribuyen a un leve cambio en la ideología del texto. En Calderón la idea de "dar tiempo al tiempo" se acompaña con una injerencia en más ocasiones de Leonor quien participa activamente para que, con el paso del tiempo, la situación mejore para ella y su amiga: la mujer enreda y complica la historia al final del II acto y al principio de la jornada siguiente para evitar que su padre se entere de su relación hasta poniendo en una situación ambigua a su amiga Beatriz y atribuyéndole a esta una volubilidad que no se corresponde con la verdad. Si bien todos estos elementos narrativos se mantienen inalterados en Spagna, la segmentación y la consiguiente ralentización y postergación de las dinámicas ficticias, así como la introducción de pequeñas alteraciones en la trama, hacen que en la comedia italiana el ingenio femenino de Leonora se acompañe de cierta dosis de casualidad a lo largo de las tres jornadas: en el I acto Violante se topa casualmente con Ernesto por la calle e invoca su ayuda; poco después, termina también fortuitamente en casa de su amiga Leonora; además al principio de la III jornada, en la escena II, Florio se topa con Delio y, a diferencia del original español, no le cuenta nada sobre su encuentro con Gismondo y sobre el malentendido con el pretendiente de su hermana Violante (esta vez sí tal como en Calderón, Delio y Gismondo creen que el cortejador es Ernesto). Esta falta de información genera poco después en la escena VI, la del encuentro entre Florio y Violante, otro momento dominado por el caso que se resolverá finalmente en las últimas escenas, tal como en Calderón, gracias a la determinación y la astucia de Leonora.

En definitiva, este primer acercamiento a la cuestión de la producción en prosa de Spagna ha puesto en evidencia unos cuantos problemas que deberán solventarse en los estudios futuros. En primer lugar, se hace necesario fijar el repertorio en prosa completo de Spagna; no descarto la posibilidad de que existan más ejemplares de los que conocemos de su repertorio por la carencia, a día de hoy, de una digitalización de todo el patrimonio bibliográfico poseído. Un caso peculiar es el de los volúmenes del *Libro primo* y *Libro secondo* de las comedias en prosa de Arcangelo Spagna

que se conservan en la Biblioteca Civica de Verona, pero que no aparecen en su catálogo en línea[27]. En segundo lugar, el examen del repertorio completo seguramente aumentará la lista de comedias de Spagna inspiradas en la comedia nueva. No descarto la posibilidad de que *Le gare d'amicitia e d'amore*, que compendia el *Libro terzo delle comedie in prosa*, sea un calco de *Le gare dell'amore e dell'amicizia*, comedia de Lodovico Adimari y adaptación del *Duelo de honor y amistad,* de Jacinto Herrera y Sotomayor. Por último, el análisis de *Il tempo è galant'homo* contribuye a identificar a Spagna como un adaptador que recontextualiza las comedias españolas según unos criterios estéticos congruentes con el nuevo público (italianización de la acción y de sus personajes, ecos de la c*ommedia dell'arte*), pero, a todas luces, también según unos criterios morales. Sin embargo, el estudio completo del repertorio dramático y la identificación de ulteriores fuentes españolas, directas e indirectas, podrá contribuir a arrojar más luz sobre la cuestión.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Antonucci, Fausta (1998): «Nuevos datos para la historia de la transmisión textual de *La dama duende*: las traducciones italianas del siglo XVII y comienzos del XVIII», en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la AISO. Tomo I*, Alcalá, Universidad de Alcalá, pp. 173-184.

— (2007): «Arcangelo Spagna adattatore di Calderón: da *El astrólogo fingido* a *Il finto astrologo*», en Fausta Antonucci (ed.), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Florencia, Alinea, pp. 13-36.

Bajini, Irina (1995): «Recitato-Cantato. Da un dramma di Antonio Sigler de la Huerta a un libretto d'opera di Giulio Rospigliosi», en Mariateresa Cattaneo y Mariarosa Scaramuzza (coords.), *Intersezioni. Spagna e Italia dal Cinquecento al Settecento*, Roma, Bulzoni, pp. 67-101.

Calderón de la Barca, Pedro (1662): *Dar tiempo al tiempo*, en *Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de Europa*, Madrid, Melchor Sánchez.

Cotarelo y Mori, Emilio (1922): «Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca», *Boletín de la Real Academia Española*, IX, pp. 605-649.

D'Antuono, Nancy (1997): «The Italian Fortunes of *La dama duende* in the Seventeenth and Eighteenth Century», en Robert Lauer y Henry W. Sullivan (eds.), *Hispanic Essayes in Honor of Frank P. Casa*, New York, Peter Lang, pp. 201-216.

[27] Mazzardo, art. cit., p. 79, nota 25, proporciona este dato.

— (2003): «Il teatro in musica tra fonti spagnole e commedia dell'arte», en Alessandro Lattanzi y Paologiovanni Maione (eds.), *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Napoli, Editoriale Scientifica, pp. 213-235.

Daolmi, Davide (2004): «Attorno a un dramma di Rospigliosi: le migrazioni europee di un soggetto di cappa e spada», *Musica e Storia*, XII, 1, pp. 103-145.

Franchi, Saverio (1997): *Drammaturgia romana II (1701-1750)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Gori, Grazia (2000): «Fortuna italiana di *La dama duende*», en Maria Grazia Profeti (ed.), *Spagna e dintorni*, Florencia, Alinea, pp. 61-104.

Gualdo Priorato, Galeazzo (1656): *Historia della Sacra Real Maestà di Cristina Alessandra regina di Svezia*, Venecia, Baba.

Marchante Moralejo, Carmen (2002): «Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*», en Maria Grazia Profeti (ed.), *Calderón en Italia*, Florencia, Alinea, pp. 43-94.

Mazzardo, Stefano (1997): «La fortuna italiana de *El secreto a voces*: collage, gemmazione, riscrittura», en Maria Grazia Profeti (ed.), *Percorsi europei*, 1997, pp. 63-95.

Pontón Gijón, Gonzalo (2017): «Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)», *Arte Nuevo*, 4, pp. 555-649.

Profeti, Maria Grazia (1988): «I "Poetas valencianos": due raccolte teatrali», en *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, pp. 561-567.

— (2009): *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Florencia, Alinea, pp. 403-410.

— (2014): «Dal *Desdén con el desdén* alla *Principessa filosofa*: percorsi teatrali tra Spagna e Italia», en Francesca Dalle Pezze, Matteo De Beni y Renzo Miotti (eds.), *Quien lengua ha a Roma va. Studi di lingua e traduzione*, Mantova, Universitas Studiorum, pp. 267-277.

Spagna, Arcangelo (1706): *Oratori overo Melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia*, Roma, Giovan Francesco Buagni.

— (1709): *Melodrammi scenici*, Roma, Domenico Antonio Ercole.

— (1711) *Il tempo è galant'homo. Comedia prima*, Roma, Domenico Antonio Ercole.

— (1713): *Libro secondo delle comedie in prosa,* Roma, Domenico Antonio Ercole.

Tirso de Molina (2000): *El castigo del penseque*, texto electrónico preparado por Vern Williamsen. www.comedias.org/tirso/CASTIGO.pdf.

Trecca, Simone (2007): «*La discreta enamorada* di Lope dalla *comedia* al melodramma: *Chi può s'ingegni* di Arcangelo Spagna», en Fausta Antonucci (ed.), *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Florencia, Alinea, pp. 127-156.

Vega, Lope de (2012): *El maestro de danzar – La creación del mundo*, ed. Daniel Rodríguez Fernández, Madrid, Gredos.

Villarino, Marta (2003): «*Dar tiempo al tiempo* de Calderón de la Barca. Un caso de refundición», *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 15, pp. 277-290.

«HE OÍDO DECIR QUE DETRÁS DE LA CRUZ ESTÁ EL DIABLO»: MÁS SOBRE EMBRUJAMIENTOS ARAGONESES Y LA CULPABILIZACIÓN DE SEGUNDO NIVEL EN LA *SEGUNDA PARTE DE DON QUIJOTE* (*TRAMAS DEL QUIJOTE –VI–)*

PIERRE DARNIS
Université Bordeaux Montaigne - AMERIBER

> yo, de Demonio, y soy una de las principales figuras del auto, porque hago en esta compañía los primeros papeles

¿QUÉ CASTILLO ES ÉSTE?

Una de las piezas más extrañas en la construcción de la *Segunda parte de Don Quijote* es el palacio de los duques de Aragón. Para comprender lo que les ocurre allí a don Quijote y a Sancho, un primer acercamiento consiste sin duda en acudir al patrón narrativo que utiliza Cervantes, el que se dibuja en el cuento que narra el propio don Quijote en el cap. 50 de la *Primera parte*: se trata del motivo del castillo acogedor, que se define por su hospitalidad y por el agradecimiento que el haber salvado a una desamparada doncella supone a menudo. No sorprende pues que don Quijote afirme que "aquel fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mesmo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los siglos pasados" (II, 31, p. 880). Siguiendo a la hermosa duquesa, nuestro hidalgo entra en un espacio que proyecta un horizonte de expectativas preciso: el del reconocimiento moral de su dimensión caballeresca[1].

[1] *DQ II*, 31, p. 880: "al entrar en un gran patio, llegaron dos hermosas doncellas y echaron sobre los hombros a don Quijote un gran manto de finísima escarlata, y en un instante se coronaron todos los corredores del patio de criados y criadas de aquellos señores, diciendo a grandes voces:

-¡Bien sea venido la flor y la nata de los caballeros andantes!

Y todos, o los más, derramaban pomos de aguas olorosas sobre don Quijote y sobre los duques, de todo lo cual se admiraba don Quijote; y aquél fue el primer día

En un estudio importante, M. Blanco ha señalado sin embargo que el mundo aristocrático de los dos Grandes de Aragón constituye en realidad una perversión del principio de hospitalidad: el espíritu juguetón de los nobles crea una apariencia de generosidad para mejor agredir a los dos impresentables[2]. Recurrir a otro enfoque no sería de más entonces a la hora de saber lo que pasa en casa de los duques. Relevante es el que preside al estudio comparativo y viene a cotejar la *Segunda parte* con la *Primera*[3]. Tanto como el episodio de la venta de Juan Palomeque, que parodiaba la estancia caballeresca en los castillos encantados[4], el del palacio aragonés implica un distanciamiento cómico hacia este mismo motivo narrativo.

Esta exégesis –esto es, la interpretación intertextual filocaballeresca– es fundamental y descansa en la propia literalidad textual: el duque y la duquesa "dieron traza y orden de hacer una burla a don Quijote que fuese famosa y viniese bien con el estilo caballeresco, en el cual le hicieron muchas, tan propias y discretas, que son las mejores aventuras que en esta grande historia se contienen" (II, 33, p. 912). Lo que se propone en este trabajo intenta profundizar en esta veta, pero recalcando dos aspectos. Por una parte, me parece difícil limitar heurísticamente la cuestión de lo caballeresco al espacio literario de la prosa y de España. En 1615, el mundo literario de los libros de caballerías pertenece a un entorno poético mucho más amplio: boga dentro del archipiélago de la épica internacional, en el cual destacan los *romanzi* italianos. No puedo desarrollar aquí este aspecto esencial del

que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mesmo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos". Se cita el *Quijote* a partir de la ed.: Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, dir. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998); solo señalo para las coordenadas de las citas el libro, la parte, el capítulo y la página

[2] Mercedes Blanco, «Fables de l'hospitalité dans le *Quichotte*», en *Lectures du Quichotte*, ed. J. P. Sanchez, París, Editions du Temps, 2001, pp. 179-213.

[3] Federica Zoppi (*Risa, sonrisa, ironía en el* Quijote*: burlas de acción y burlas de palabra*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2016, pp. 73-113) subraya así hasta qué punto Cervantes reescribe en la macrosecuencia ducal la aventura de la venta procurando al fin y al cabo superar la fuerza paródica de la *Primera parte*.

[4] «¿No os dije yo, señores, que este castillo era encantado, y que alguna región de demonios debe de habitar en él?», I, 50, p. 526. Cf. Hilaire Kallendorf, "The Diabolical Adventures of Don Quixote, or Self-Exorcism and the Rise of the Novel", *Renaissance Quarterly*, 55, 1, 2002, p. 211.

trasfondo intertextual e interpeninsular cervantino, pero es obvio que no puede infravalorarse acudiendo únicamente al escenario de la península[5].

Por otra parte, quizá no nos hemos fijado bastante en la singular polaridad de las burlas palaciegas de aquellos aristócratas del Septentrión ibérico. Bien miradas, las agresiones de los duques se organizan siguiendo un esquema común. En efecto, como se ha demostrado en dos trabajos recientes, desde la perspectiva judicial, las ficciones ducales llevan a don Quijote y Sancho a adoptar un comportamiento muy peligroso. Mentar "encantadores" después de publicaciones del tipo del tratado de Martín del Río, aceptar deshacer un hechizo (el de Dulcinea y el de Altisidora) u obligarse a subir en un caballo de madera de ascendencia diabólica, todo esto coloca a los dos forasteros en una cadena de actos reprimibles[6]. Para los lectores de 1615, aunque sea de forma falsa y burlesca, queda claro que la sombra del demonio se proyecta en los dos héroes: los aragoneses juegan a empujar a los manchegos dentro de un divertido vórtice de brujería. El efecto de estos juegos es una risa más o menos compartida, pero su sentido, claramente agresivo, no puede ser soslayado.

Como es de suponer, entre burlas y *veras*, el juego de las ficciones ducales es menos inocente y ecuménico de lo que parece. Un detalle importante que pasó desapercibido es el de la recurrencia del "Diablo". Las figuras demoniales han salpicado el relato desde, por lo menos, la entrada del escuadrón de *Las Cortes de la muerte*. ¿No recurre pues Cervantes al Diablo para estructurar su *Segunda parte*? Más sorprendente aún: don Quijote, al principio de su tercer viaje y preparando la aventura de los leones, está «con

[5] Pierre Darnis, «Don Quijote: ¿andante caballero o maleante andariego? Para una lectura 'superficial' (y esencial) del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605)», *Edad de Oro*, 35 (2016), p. 47. https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/7150.

[6] Michael D. Hasbrouck, «Posesión demoníaca, locura y exorcismo en el *Quijote*», *Cervantes*, XII 2 (1992) pp. 117-126; Hilaire Kallendorf, art. cit.; Ignacio Padilla, *El diablo y Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005; Mar Rey Bueno, *Quijote mágico: los mundos encantados de un hidalgo hechizado*, Madrid, Algaba, 2005; Pierre Darnis, "Tramas del *Quijote* (IV): la segunda trama de la *Segunda parte*: el fantasma de la culpabilización demonológica de los dos héroes", *Creneida*, 4 (2016), pp. 338-399, http://www.creneida.com/revista/creneida-4-2016/la-segunda-trama-de-la-segunda-parte-el-fantasma-de-la-culpabilización-demonológica-de-los-dos/ y «Tramas del *Quijote* (V): los duques y la vara de medir de Cervantes: la culpabilización de segundo nivel en la *Segunda parte de Don Quijote*», en Pedro Ruiz Pérez (ed.), *Cervantes: los viajes y los días*, Prosa Barroca-SIAL, 2016, pp. 181-223.

ánimo de tomar[se] con el mesmo Satanás en persona»[7]… El hidalgo va a tener muchísima "suerte": parece que en 1615, Cervantes decidió convocar a éste en el escenario de su nuevo libro y, en particular, en el de la Corte ducal[8].

BURLAS CON DEMONIOS

En la "casa de placer" de Aragón, la voz luciferina no parece expresarse más allá del personaje del diablo correo del capítulo 34, que anuncia la llegada inminente de "Montesinos" (y se equivoca, pues el que lo sustituye es un Merlín falso). En realidad, son varias las alusiones a presencias demoniales. Como bien se sabe, el Diablo suele expresarse con un lenguaje solapado[9]; es pues normal que se oigan solamente *sotto voce* sus palabras. Sobre este murmullo sombrío, son las farsas preparadas para remedar el mundo caballeresco de don Quijote las que llaman de entrada la atención del lector. Estas burlas, que protagonizan doña Dolorida y Merlín (y sugieren las vías de desencanto de Antonomasia y Dulcinea), dejan silbar la lengua de varios seres tan demoníacos como burlescos.

Las barbudas

Prefiero no insistir aquí sobre Trifaldín, el escudero de la menesterosa y ficticia Dolorida. Ya recibió suficientes comentarios sobre su haz luciferina[10]. Quisiera más bien poner de relieve las figuras de Trifaldi y sus compañeras. Están "más cercanas a los monstruos de Martín del Río que de los ángeles de Botticelli", comenta I. Padilla en su nutrido ensayo sobre *Cervantes y el Diablo*[11]. Profundizando en el contexto cultural de la época y su séquito de tratados demonológicos, C. Herdman Marianella, D. Donahue y A.

[7] *DQ II*, 17, p. 762.

[8] Sobre la remanencia de la imagen de la «hueste antigua»: Augustin Redondo, *Otra manera de leer el* Quijote*: historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 101-119.

[9] Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature médiévale (XII*ème*– XIII*ème *siècles): l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, París, Champion, 1991, pp. 636, 646.

[10] Redondo, *En busca del* Quijote *desde otra orilla*, *op. cit.*, pp. 421-438.

[11] Ignacio Padilla, *El diablo y Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005. También Redondo, *op. cit.*, p. 432: "Esa cola de tres puntas erguidas hace pensar en la de la sirena, la cual tiene dos puntas alzadas, y la sirena –tanto en los textos de los moralistas como en la iconografía– es emblema de tentación diabólica y de lubricidad".

Rodríguez han mostrado que el personaje inverosímil de la dueña Trifaldi representa una caricatura del arquetipo socioliterario de la "vieja barbuda"[12], de la cual la hechicera Celestina era la encarnación fantasmática[13].

Al embrujamiento ducal de la figura de la dueña[14], se agrega otro rasgo jocoso-demoníaco: la relación metonímica entre Trifaldi y los sombríos animales que pululan en su tierra. En efecto,

> dice Benengeli que […] de su propio apellido se llama la condesa Lobuna, a causa que se criaban en su condado muchos lobos, y que si como eran lobos fueran zorras, la llamaran la condesa Zorruna, por ser costumbre en aquellas partes tomar los señores la denominación de sus nombres de la cosa o cosas en que más sus estados abundan; empero esta

[12] Marianella Conchita Herdman, *'Dueñas' and 'Doncellas': A Study of the Doña Rodríguez Episode in 'Don Quijote'*, Chapel Hill, P.U. (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures), 1979, p. 62; Alfred Rodríguez y Darcy Donahue, «Trifaldi, la dueña como bruja», *Anales cervantinos*, 23 (1985), pp. 227-231.

[13] Recordemos las palabras de Melibea sobre *Celestina*: «Desvergonzada barbuda, [...] ¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros!" (Fernando de Rojas, *Celestina*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 126); "Días ha grandes que conozco en fin desta vecindad una vieja barbuda que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay. Entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad. A las duras peñas promoverá a lujuria, si quiere" (*ibid.*, I, p. 47). Sobre este aspecto: Ana Vian, «El pensamiento mágico en *Celestina*: instrumento de lid o contienda», *Celestinesca*, XIV, 2 (1990), pp. 79-85, y Sanz Hermida, Jacobo S., «'Una vieja barbuda que se dice Celestina': notas acerca de la primera caracterización de Celestina», *Celestinesca*, 18 (1994), pp. 17-34.

En varios textos de Cervantes, asoma este trasfondo celestinesco. Por ejemplo a través de la "falsa risa de demonio" que manifiesta la dueña Marialonso en la "Novela del celoso extremeño" (Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 361). En el «Coloquio de los perros», es la asociación analógica entre la vieja barba femenina y la cultura brujeril lo que ridiculiza a la hospitalera Cañizares: "era una vieja, al parecer, de más de sesenta años" a la cual la gente maldecía "añadiendo al nombre de hechicera el de bruja, y el de barbuda sobre vieja" (*ibid.*, p. 590). F. de Quevedo abunda en este sentido en el soneto «¡Qué amigos son de barbas los Digestos»: "de barba de cabrón, intonsa y ruda,/ más se presumen brujas que no textos".

[14] Sobre la proximidad paradójica entre las barbudas y los demoníacos Malambruno y Clavileño: Darnis, «Tramas del *Quijote* (IV)», art. cit. (las que literalmente traen a Clavileño son las dueñas: "¡Oh gigante Malambruno, que, aunque eres encantador, eres certísimo en tus promesas!, envíanos ya al sin par Clavileño, para que nuestra desdicha se acabe, que si entra el calor y estas nuestras barbas duran, ¡guay de nuestra ventura!" –II, 40, p. 955–).

> condesa, por favorecer la novedad de su falda, dejó el Lobuna y tomó el Trifaldi. (II, 38, p. 939)

"Trifaldi" es un seudónimo, un falso semblante como el que usan tantos autores de apócrifos para enmascarar su identidad y el verdadero origen de la malversación. La caricatura caballeresca viene pues retorcida por una imagen complementaria, la de la hechicera-loba, que el último libro de Cervantes, el *Persiles*, plasma un par de años después (I, 8, pp. 68-70). Los duques, por consiguiente, no han escatimado en esfuerzos para ridiculizar al grupo social de las dueñas. Para construir al personaje celestinesco de la Trifaldi, no dudaron en aprovechar la vena de la demonología y, oblicuamente, a valerse de la acusación de licantropía, que nutría el imaginario anti-supersticioso[15].

Brujas o lobas, lo que importa en este caso es la relación implícita y burlesca de las barbudas de Candaya con el paladín del Mal, con el Diablo[16]. Por ello, podemos preguntarnos si Cervantes no pudo conocer *Perceforest* (1528), ese *Roman* donde, dos veces, aparece un grupo de "vielles barbues" con un mismo acento de ridiculización[17]. Cervantes parece recoger el escuadrón barbudo con que topó el héroe Estonné. Llama la atención que se aúnen así en la *Segunda parte*, como en el libro de caballerías, un héroe bufonesco (Estonné/don Quijote) y un grupo hechiceril grotesco (la "*maisnie du dyable*"/dueñas barbudas)[18]. ¿Coincidencia? Resulta difícil decirlo[19]. Que

[15] Léanse el *Malleus* y el tratado de Bodino (II, 5, donde la apariencia lobuna se considera un castigo de Dios "comme ils méritent" –Jean Bodin, *La démonomanie des sorciers*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1604–). También a Martín del Río, que considera la *insania lupina* una ilusión creada por un trastorno humoral (*La magia demoníaca*, Madrid, Hiperión, 1991, pp. 362-363).

[16] Sobre los casos y leyendas sobre mujeres barbudas: Francois Delpech, «Pilosités héroïques et femmes travesties: Archéologie d'un stratagème», *Bulletin hispanique*, 100, 1 (1998), pp. 131-164, http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1998_num_100_1_4963,y Jacobo Sanz Hermida, «Aspectos fisiológicos de la dueña dolorida: la metamorfosis de la mujer en hombre», en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 463-472.

[17] M.ª Carmen Marín Pina me señaló la existencia de una adaptación castellana de *Perforest* (1576-1578) y del artículo de Ian Michael («The Spanish Perforest: a recent discovery», en W. Rothwell, David Blamires y Lewis Thorpe (eds.), *Studies in Medieval Literature and Languages: in memory of Frederick Whitehead*, Manchester, Manchester University Press, pp. 209-218.). El *Roman* tuvo también una adaptación italiana (1558).

[18] Sobre la dimensión carnavalesca del encuentro con las "vielles matrosnes barbues et eschevellées" en *Perceforest*: Christine Ferlampin-Archer, «Le sabbat des vieilles barbues dans *Perceforest*», *Moyen Âge*, 99, 3-4 (1993), pp. 471-504 y «Voyager avec le diable Zéphir dans le *Roman de Perceforest*», en Grégoire Holtz y Thibault Maus

exista o no un parentesco intertextual, en ambos casos se pone en solfa la mitología pagana y brujeril condenada por la Iglesia desde el *Canon Episcopi*[20].

El encantador

Los duques, en todo caso, juegan con fuego. En efecto, las figuras barbudas no son los únicos papeles turbios del escenario aragonés. Los Grandes de Aragón, después de conocer el relato de Sancho, recogen al personaje de Merlín para mejor jugar con los dos manchegos. El mago de cartón piedra imaginado por los duques certifica tener un alma compasiva: viene, asegura, "a dar el remedio que conviene" a Dulcinea. Se ha enterado de la tribulación de la doncella: "Supe su encantamento y su desgracia". Bien considerada, la circunstancia aquí trazada es distinta –diametralmente opuesta inclusive– a la que recibió don Quijote durante su *oraculum*. El sueño visionario que tuvo el caballero en la Mancha contaba la historia de un mago malvado que embrujó a Dulcinea y a numerosos personajes cristianos y carolingios encadenándolos a la cueva. Recordemos las palabras del discreto loco al salir de la "mazmorra":

> tiénele [a Durandarte] aquí encantado, como me tiene a mí y a otros muchos y muchas, Merlín, aquel francés encantador que dicen que fue hijo del diablo; y lo que yo creo es que no fue hijo del diablo, sino que supo, como dicen, un punto más que el diablo. El cómo o para qué nos encantó nadie lo sabe, y ello dirá andando los tiempos, que no están muy lejos, según imagino (citando a Montesinos, II, 23, p. 820)

> y con Guadiana, vuestro escudero, y con la dueña Ruidera y sus siete hijas y dos sobrinas, y con otros muchos de vuestros conocidos y amigos, nos tiene aquí encantados el sabio Merlín ha muchos años; y aunque pasan de quinientos, no se ha muerto ninguno de nosotros (citando a Durandarte, II, 23, p. 821).

Pero, de responsable de un mágico cautiverio "al modo turquesco" similar al de los baños de Argel (II, 23, p. 823), Merlín pasa a ser, con la actuación del mayordomo ducal, un encantador aparentemente

de Rolley (eds.), *Voyager avec le diable: voyages réels, voyages imaginaires et discours démonologiques, XVe-XVIIe siècle*, París, PU Paris-Sorbonne, pp. 45-60.

[19] Señalo otras convergencias después.

[20] Véase, por ejemplo, Fabián Alejandro Campagne, *Homo catholicus. Homo superstitiosus: el discurso anti- supersticioso en la España de los siglos XV a XVIII*, Madrid, Miño y Dávila, 2002, pp. 471-475.

misericordioso… y realmente cruel. A las claras, este nuevo Merlín, benévolo con su supuesto "remedio", sirve para engatusar a nuestros héroes. Sancho, sin embargo, intuye el fraude. Además, percibe la naturaleza diabólica de la petición de Merlín: "¡Válate el diablo por modo de desencantar!", exclama cuando el seudo-encantador le insta a que

> se dé tres mil azotes y trecientos
> en ambas sus valientes posaderas,
> al aire descubiertas, y de modo
> que le escuezan, le amarguen y le enfaden. (II, 35, p. 923)

La burla aristocrática desprende indicios que permiten leer al personaje brujo en clave demonológica. En primer lugar, el Merlín aragonés es un habitante de "las cavernas lóbregas de Dite", de aquel infierno en el cual permanecía desde el final del *Baladro*[21]. Asimismo, este falso personaje encarna al mago diabólico por antonomasia, con su "ciencia zoroástrica" y sus prácticas brujescas ("estaba [su] alma entretenida/ en formar ciertos rombos y caracteres")[22]. El aspecto siniestro del traje revestido por el mayordomo no hace más entonces que resaltar el peligro que se avecina para los dos forasteros manchegos[23]. Sea lo que fuere, el Merlín aragonés es de hecho un falso mago, un ilusionista, como aquellos *echacuervos* que, en España, "con embelecos y mentiras engañan a los *simples*"[24].

Lo que pasa en el bosque ducal podría parecernos humano más que demoníaco. Con todo, la naturaleza ficticia del encantador no despeja totalmente su esencia demonial puesto que su forma de relacionarse con los héroes, y especialmente con Sancho, no deja de ser auténticamente diabólica a la luz de las teorías anti-supersticiosas de aquellos años. En el sueño de la cueva manchega, Cervantes había evitado que don Quijote se cruzara con Merlín: el personaje se entroncaba demasiado con el mundo de la magia

[21] Sobre Dite/Platón: Martín del Río, *op. cit.*, p. 539 (II, 27, ii).

[22] Sobre Zoroastro: Bodin, *op. cit.* (II, 1, 157). Sobre los círculos satánicos de los brujos: María Tausiet, *Ponzoña en los ojos: brujería y superstición en Aragón*, Zaragoza, Fundación "Fernando el Católico", 2000, pp. 39-77.

[23] El Merlín ducal tiene encerrado su "espíritu en el hueco desta espantosa y fiera notomía" como castigo de la lectura de libros satánicos ("después de haber revuelto cien mil libros/ desta mi ciencia endemoniada y torpe"). ¿No se sugiere por tanto que la brujería (como, de manera oblicua, la lectura caballeresca) puede conducir a la muerte en caso de pertinacia?

[24] El subrayado es mío. Con sus trucos, los *echacuervos* intentaban « vender sus ungüentos, aceites, yerbas, piedras y otras cosas que traen, que dicen tener grandes virtudes naturales" (Covarrubias, *Tesoro*, «Cuervo»).

negra[25]. Los joviales duques tienen menos escrúpulos morales. Atrapados por su trampa e ignorantes de sus intenciones veladas, tanto don Quijote como Sancho se dejan seducir por la propuesta nigromántica del falso Merlín. Los duques, sobre todo, inducen a Sancho a que acepte lo que en estas décadas era, ni más ni menos, un método "ilícito" para liberar alguien[26]. Por más que el carro triunfal sea ficción, el juego aristocrático impulsa un delito de lesa-majestad divina[27]: muy a su pesar, el labrador *realmente* acaba de cerrar un pacto demoníaco. La burla puede ser ingenua, quizá… Pero las consecuencias de la misma no lo son. Al contrario. Se entiende, pues, que el carro triunfal del seudo-Merlín haya sido introducido por un "diablo correo". Tanto en sus prolegómenos como en sus consecuencias reales, los lectores pueden constatar que la burla merliniana es *efectivamente* diabólica.

La cuestión científica es por tanto la del alcance de los episodios burlescos. ¿Solo merecen una interpretación literaria? Este es el punto de vista de Torrente Ballester[28]. Hemos empezado esta investigación poniendo de realce el *topos* del *castillo encantado* y, por cierto, los libros de caballerías constituyen una de las bases de la lectura cómica del *Segundo Quijote*. Es obvio que Cervantes se nutre de una de las versiones del castillo encantado, la del *castillo endemoniado*, del cual es emblemático *Don Cristalián de España* de Beatriz Bernal. Las agresivas figuras nocturnas de la "casa de placer" aragonesa remedan los demonios y fantasmas que abundan en algunas ficciones áureas. La cuestión, aquí sin embargo, es también la del espacio cultural a considerar y de las puertas al campo que pone la crítica. ¿No incurriríamos en una forma de reduccionismo anticientífico limitando nuestra investigación quijotesca al ámbito binario de libros de caballerías y de las fiestas

[25] Sobre el papel que el Diablo puede desempeñar en los sueños: James Amelang, "Durmiendo con el enemigo: el diablo en los sueños", en James Amelang y María Tausiet (eds.), *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 327-356.

[26] Jean Bodin, *op. cit.*: "le sorcier est celui qui par moyens diaboliques et illicites sciemment s'efforce de parvenir à quelque chose" (I, 6, p. 137). Sobre las técnicas ilícitas: III, 5. Aceptar la manera merliniana de desencantar a Dulcinea "es pecado mortal, porque no es lícito asociarse a sabiendas directa ni indirectamente con los malos espíritus, como entienden los teólogos y canonistas […]. Si [la] guerra [con Satán] fue declarada desde el principio de la creación del mundo, y renovada desde el principio de la Iglesia por la trompeta apostólica, y así lo prometimos con juramento cuando fuimos regenerados en la Iglesia, ¿no se sigue que aquél que respete cualquier pacto o familiaridad con los adversarios de Dios y de la Iglesia es reo de perfidia, de pasarse al enemigo y de apostasía?" (Del Río, *op. cit.*, pp. 196-199).

[27] Sobre este concepto: Bodin, *op. cit.*, fol. 465.

[28] Gonzalo Torrente Ballester, *El* Quijote *como juego, y otros trabajos escritos*, Barcelona, Destino, 1984, p. 192.

cortesanas? ¿No juega Cervantes con el teatro (y Lope de Vega), la épica en general, los manuales de cortesanía, la literatura paradójica, los ritos populares, etc.? Solo mencionaré aquí un puente intertextual significativo. El caso de la madre de Antonomasia que "recibió tanto enojo […] dentro de tres días la enterramos" (II, 39, p. 946) parece recuperar un elemento "narrativo" tan literario como extraliterario. Los efectos funestos del dolor sufrido por un padre descubriendo la pareja de su hijo era uno de los motivos de burla de don Francés, el famoso truhán de Carlos V. En el manuscrito que circuló en España, el bufón se burla a menudo de aquellos nobles que no soportaban el matrimonio desigual de su progenie. Epistemológicamente, estudiar lo cortesano en el *Segundo Quijote* supone reunir fuentes, antes que excluirlas. El intertexto caballeresco no puede ser nuestra fuente única de reflexión.

Varios investigadores prefieren así recurrir a una hermenéutica extraliteraria. Adoptando la teoría de la literatura-reflejo de la realidad, A. Close, A. Redondo y P. Cátedra han propuesto leer la macrosecuencia ducal como una mímesis de los espectáculos aristocráticos[29]. Estos planteamientos, no obstante, suelen omitir que los juegos ducales son problemáticos desde la casuística sobre la burla. Los duques, insistió M. Joly, llevan a cabo unas actividades festivas ilícitas "porque no son burlas las que duelen, ni hay pasatiempos que valgan, si son con daño de tercero" (II, 62, pp. 1132-1133)[30].

Un aspecto complementario, pero en realidad decisivo es el de la naturaleza del propio texto, del *Quijote*. Cervantes concibió su libro dentro de la vena lucianesca, como una sátira menipeana[31], a ejemplo del *Lazarillo* y de

[29] Anthony Close, «Fiestas palaciegas en la segunda parte del Quijote», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 475-484, y «Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI», en *Actas del tercer coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 89-104; Augustin Redondo, «El *Quijote* y la tradición carnavalesca», *Anthropos*, 88-99, (1989), pp. 93-98; Pedro Cátedra, *El sueño caballeresco: de la caballería de papel al sueño real de Don Quijote*, Madrid, Abada, 2007.

Me parece problemático este enfoque si lleva a equiparar a las manipulaciones espectaculares de los duques con las fiestas monárquicas de los Austrias. En efecto, esto implica generalmente adherirse a la idea de que aquellas forman un juego intrascendente. Ahora bien, como saben los antropólogos, los historiadores y los sociólogos, la teatralización del poderío no es una actividad gratuita, sino una estrategia supremacista.

[30] Joly, Monique, «Cervantes y la burla», *Anthropos*, 98-99 (1989), pp. 67-70.

[31] Sobre la especificidad de la sátira *menipeana* respecto a su homólogo *menipeo*,

Guzmán de Alfarache. La invitación del duque a que don Quijote se sienta a la "cabecera de la mesa" no es el único episodio que sitúa a la *Segunda parte* en la línea de las muy célebres *Saturnales* de Luciano[32]. La agresión festiva y "diabólica" de los aragoneses también recoge y amplifica famosos episodios menipeos. En particular las burlas que los "pícaros" de Tormes y Sevilla sufrieron con el buldero (*Lazarillo*, V) o el tío genovés (*Guzmán*, I, 3, 1). La pertenencia del *Quijote* al género menipeo tiene una implicación fundamental: la de construirse como una red de signos. Como la "fábula apóloga", es decir, como los relatos de Esopo[33], el *Quijote* requiere una lectura suspicaz. En la *Segunda parte*, A. Redondo subrayó por ejemplo que los lectores contemporáneos debían de pensar que, no sin razón, los molineros cubiertos de harina le parecieron "fantasmas" a don Quijote. Los lectores deben percibir el valor simbólico del elemento festivo: en el umbral del espacio jurisdiccional de los duques, el fantasma del erotismo incontinente sale a la plaza. Los trabajadores de la aceña estarían anunciando la tentación lujuriosa encarnada por Altisidora[34].

Vinculada a la sátira menipea, la necesidad de lectura suspicaz no depende sin embargo únicamente del lucianismo antiguo, o moderno. Por si los lectores discretos se han dejado llevar únicamente de una lectura intrascendente, Cervantes les va recordando en el *Quijote* la imprescindible

véase mis trabajos «Prosas nuevas –V– (cartas, relaciones, *Lazarillos*, *Guzmanes* y *Quijotes*): *El ingenioso hidalgo don Quijote* (1605), satire ménippéenne», *Studia Aurea*, 9 (2015), pp. 113-146 y *Don Quijote: éléments sur une satire ménippéenne*, Neuilly, Atlande, 2016. Sobre el tema, es importante el volumen *Sátira menipea y renovación narrativa en España: del lucianismo a* Don Quijote, y los artículos de Núñez Rivera, Ruiz Pérez y Saez (Valentín Núñez Rivera, «Atisbos lucianescos en los *Lazarillos*», Pedro Ruiz Pérez, «Prefacio – Sátira menipea y linaje narrativo: una lectura actualizada» y Adrián Saéz, "«Nueva admiración y nueva maravilla': los relatos verídicos de Cervantes», en Pierre Darnis, Elvezio Canónica, Pedro Ruiz Pérez, Ana Vian Herrero, *Sátira menipea y renovación narrativa en España: del lucianismo a* Don Quijote, Bordeaux-Cordoue, PUB-UCO, 2016).

[32] Theodora Grigoriadu, *«La obra de Luciano samosatense, orador y filósofo excelente». Manuscrito 55 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo: edición y estudio*, Madrid, tesis doctoral dirigida por Ana Vian Herrero, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 1073-1098.

[33] Sobre la homología entre la poética apóloga y menipea durante la Primera Edad Moderna, léase el artículo de síntesis de Ruiz Pérez, art. cit., 2016, pp. 13-25.

[34] Augustin Redondo, «De molinos, molineros y molineras: Tradiciones folklóricas y literatura en la España del siglo de Oro», *Revista de folklore*, 102 (1989), pp. 183-191. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-molinos-molineros-y-molineras-tradiciones-folkloricas-y-literatura-en-la-espana-del-siglo-de-oro/html/.

atención hacia varios detalles novelescos. En efecto, la narración necesita una mirada atenta. Cuando Sancho señala a su amo que el mayordomo tiene la misma cara que la condesa Trifaldi, Cervantes muestra un camino para atar cabos y establecer conexiones significativas.

> Acaeció, pues, que el que le llevaba a cargo era un mayordomo del duque, muy discreto y muy gracioso –que no puede haber gracia donde no hay discreción–, el cual había hecho la persona de la condesa Trifaldi, con el donaire que queda referido; y con esto, y con ir industriado de sus señores de cómo se había de haber con Sancho, salió con su intento maravillosamente. Digo, pues, que acaeció que, así como Sancho vio al tal mayordomo, se le figuró en su rostro el mesmo de la Trifaldi, y, volviéndose a su señor, le dijo:
>
> -Señor, o a mí me ha de llevar el diablo de aquí de donde estoy, en justo y en creyente, o vuestra merced me ha de confesar que el rostro deste mayordomo del duque, que aquí está, es el mesmo de la Dolorida.
>
> Miró don Quijote atentamente al mayordomo, y, habiéndole mirado, dijo a Sancho:
>
> -No hay para qué te lleve el diablo, Sancho, ni en justo ni en creyente, que no sé lo que quieres decir; que el rostro de la Dolorida es el del mayordomo, pero no por eso el mayordomo es la Dolorida; que, a serlo, implicaría contradición muy grande, y no es tiempo ahora de hacer estas averiguaciones, que sería entrarnos en intricados laberintos. Créeme, amigo, que es menester rogar a Nuestro Señor muy de veras que nos libre a los dos de malos hechiceros y de malos encantadores.
>
> -No es burla, señor -replicó Sancho-, sino que denantes le oí hablar, y no pareció sino que la voz de la Trifaldi me sonaba en los oídos. Ahora bien, yo callaré, pero no dejaré de andar advertido de aquí adelante, a ver si descubre otra señal que confirme o desfaga mi sospecha.
>
> -Así lo has de hacer, Sancho -dijo don Quijote-, y darásme aviso de todo lo que en este caso descubrieres y de todo aquello que en el gobierno te sucediere. (II, 44, p. 981)

"[N]o es tiempo ahora de hacer estas averiguaciones, que sería entrarnos en intricados laberintos", advierte el caballero manchego. Para don Quijote y Sancho, tal vez. Pero para los lectores, es harina de otro costal. Gracias a Sancho, que sospecha que su corazonada no es la de un poseso manipulado por el Diablo, Cervantes nos invita a "andar advertido" y, además, a descubrir "otra[s] señal[es]".

La lección de suspicacia de Sancho es fundamental pues lleva a ampliar la comprensión de las burlas caballerescas a las aventuras que no lo son. La interrogación del labrador implica que todo lo que ocurre en el palacio de los

duques merece recibir un ojo atento. Los exégetas de las "fiestas ducales" suelen dejar de lado la trama que concierne a la hija de doña Rodríguez. El torneo donde el lacayo Tosilos sustituye al hijo del labrador rico no recibe comentarios (festivos) de los defensores de la teoría cortesana. Uno entiende por qué. En este caso, lo que organiza el duque no responde tanto a un espectáculo cortesano cuanto a una estrategia maquiaveliana. No obstante, como revela el episodio del falso torneo, la mezcla cervantina entre farsa caballeresca y realidad aragonesa es inextricable. El espectáculo procede de un conflicto social y, a la vez, revela las intenciones ocultas de un aristócrata. No se equivoca la hija de doña Rodríguez: "¡Este es engaño, engaño es este! ¡A Tosilos, el lacayo del duque mi señor, nos han puesto en lugar de mi verdadero esposo!" (II, 56, p. 1088). Lo que está en juego en la farsa no es otra cosa que un problema de justicia ("¡Justicia de Dios y del Rey, de tanta malicia, por no decir bellaquería!", *ibid.*). Conforme va avanzando el lector de Cervantes en la macrosecuencia ducal, se da cuenta cada vez más de la "poética comprometida" de su autor[35]. Es pues el momento de investigar los episodios no regidos por el teatro palaciego y escuchar para ver si no asoma allí también el eco de algún demonio.

EL CASTILLO ENDEMONIADO DE ARAGÓN

En realidad, el discreto lector del siglo XVII debió de ser lo bastante lúcido para caer en la cuenta desde el principio de que lo demoníaco asoma fuera del coto de las burlas ducales. Cuando, por ejemplo, el seudo-Merlín no consigue convencer a Sancho de que tiene que sangrarse las posaderas, el duque, viendo cuantas reticencias católicas y exorcistas levanta el labrador manchego, no tiene más remedio que ponerle delante una alternativa diabólica: ascender a gobernador o renunciar a este don[36]. No es el personaje ficticio de Merlín quien asume el recurso jurídicamente heterodoxo al pacto tácito: es el Grande de Aragón. De esta manera, Cervantes transfiere al aristócrata los rasgos inquietantes del personaje teatral para que el significado delictivo de la burla recayera no en el personaje sino en su creador noble.

[35] Antonio Rey Hazas, *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, pp. 11-35.

[36] "Pues en verdad, amigo Sancho –dijo el duque–, que si no os ablandáis más que una breva madura, que no habéis de empuñar el gobierno. ¡Bueno sería que yo enviase a mis insulanos un gobernador cruel, de entrañas pedernalinas, que no se doblega a las lágrimas de las afligidas doncellas, ni a los ruegos de discretos, imperiosos y antiguos encantadores y sabios! En resolución, Sancho, o vos habéis de ser azotado, o os han de azotar, o no habéis de ser gobernador" (II, 35, p. 926-927).

La brujería en la otra orilla

Ya mostré en otra ocasión que las burlas nocturnas de los duques se estructuran no como espectáculos cortesanos, sino como *cencerradas* ("charivaris"), a saber: ritos de persecución con los que se agreden con ruidos, barbas y máscaras a aquellas personas que se desvían de las costumbres sociales que les corresponden. Era frecuente que el proceso charivárico adoptara la forma de una "imputación de brujería", como ocurre en casa de los duques: encantando a Dulcinea, aceptando el pacto merliniano o subiendo en Clavileño, Sancho es merecedor de un jugoso castigo antibrujeril. Con toda lógica, presenciamos pues al final el apresamiento de Sancho y la sentencia de Radamanto delante del túmulo en el cual yace Altisidora. Es la última etapa de una larga acusación de satanismo.

Lo sorprendente en la obra de Cervantes, sin embargo, es que la presencia y repetición de signos diabólicos no apunta siempre a los dos héroes. La primera secuencia importante, en este sentido, es la del "gateamiento" de don Quijote. En esta, el caballero ha sufrido los asedios de un gato que "le saltó al rostro y le asió de las narices con las uñas y los dientes" (II, 46, p. 1002). Como apunta la narración, el hidalgo lucha contra "dos o tres gatos" que formaron, según "parecía", "una región de diablos" (II, 46, p. 1002). ¿Qué sentido tienen las marcas diabólicas de aquella batalla nocturna? En este episodio, la pululación de gatos no responde a un embrujamiento de don Quijote, sino a que aquí abundan brujas. J. Caro Baroja recuerda que los españoles de la Edad Moderna tendían a luchar contra posibles ataques nocturnos de gatos como si de brujas metamorfoseadas se tratase[37]. La interpretación ingeniosa de don Quijote

[37] L. Martínez de Isasti, *apud* Julio Caro Baroja (*Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 2015, p. 287): "se quexan que de noche, estando durmiendo, les pellizcan y se hallan con muchos cardenales y manchas negras en el cuerpo y con grandes espantos. A otros les aparecen de noche gatos grandes, conejos y liebres y ratones muchos con ruido, y teniendo el candil encendido por el miedo se les oscurece y luego les quita la habla y atormenta estando en la cama".

La cultura demonológica suele considerar que las brujas se transforman en gatos para atormentar con ruidos o excoriaciones: Luis de Fonseca, *Relación summaria del Auto de la Fe de 1610*, Burgos, Varesio, 1611, ff. 28v.-30v (más referencias en los demonólogos franceses como P. de Lancre o J. Bodino); Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, *op. cit.*, p. 335. También el gato puede alojar demonios: Pedro Ciruelo, *Reprovación de las supersticiones y hechizerías (1538*), Salamanca, Diputación de Salamanca, 2003, II, 1, p. 77; Fray Martín de Castañeda, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1997, VII, pp. 75-76 (vid. la

ante lo que percibe como un grupo demoníaco (cual otro Cristo ante una *legión* del Mal) no es por ende tan extravagante. Eso sí, parece tan loca –y tan veraz– como la voz de Estulticia en la *Moria* de Erasmo[38]. ¿No viene agredido en efecto el hidalgo por una "canalla hechiceresca" (II, 46, p. 1002)? Más bien: ¿no se comportan los cortesanos del castillo como hechiceros "derram[ando] un gran saco de gatos"? En Aragón, recuerda M. Tausiet, las hechiceras tenían la costumbre de "dar las malas noches" entre las once y las doce de la noche. La acción ducal, para nada caballeresca, es brujeril. Altisidora y sus cómplices, actúan como aquellas mujeres rechazadas que, en España, recurren a esta práctica bulliciosa y condenada como diabólica: "se trataba de lograr que los hombres deseados no pudieran dormir en paz hasta caer en brazos de aquellas que habían pagado por ello"[39].

La siguiente secuencia palaciega no rompe la impresión de que las agresiones tienen que ver con hábitos brujeriles. Es la falsa estulta doña Rodríguez quien favorece esta lectura. Este nuevo avatar de la loca erasmiana se nos antoja totalmente estúpida pensando que "las paredes tienen oídos" y que las palabras benevolentes de don Quijote hacia la duquesa[40] son un "conjuro". Pero, de forma jocosa, la duquesa y Altisidora entran en el aposento de don Quijote y actúan literalmente como dos duendes:

> con un gran golpe abrieron las puertas del aposento, y del sobresalto del golpe se le cayó a doña Rodríguez la vela de la mano, y quedó la estancia como boca de lobo, como suele decirse. Luego sintió la pobre dueña que la asían de la garganta con dos manos, tan fuertemente que no la dejaban gañir, y que otra persona, con mucha presteza, sin hablar palabra, le alzaba las faldas, y con una, al parecer, chinela, le comenzó a

interpretación que hace Padilla sobre este episodio: *op. cit.*, pp. 297-305). Sobre la reunión ruidosa de gatos como aquelarre: Robert Darnton, *Le grand massacre des chats: attitudes et croyances dans l'ancienne France*, Paris, Laffont, 1985, pp. 90-91.

[38] Erasmo, *El elogio de la locura*, Madrid, Alianza, 2006, § 36, p. 81: los insensatos "tienen un don nada despreciable: son los únicos que hablan con franqueza y dicen la verdad. ¿Puede haber algo más digno de encomio que la verdad? […] Los sabios, sin embargo, tienen, como recuerda también Eurípides, dos lenguas: con una dicen la verdad; con la otra, lo que les conviene en cada momento. Tienen la habilidad de volver negro lo blanco, de soplar con el mismo aliento lo frío y lo caliente, de sentir algo, muy hondo en el corazón, y fingir cosa bien distinta en su palabra".

[39] La "expresión ostensible del despecho y la rabia constituían parte de un ritual (las llamadas 'malas noches' o 'conjuro de la ventana') en el que la venganza desempeñaba un papel fundamental" (María Tausiet, *Abracadabra omnipotens: magia urbana en Zaragoza en la Edad Moderna*, Madrid, Siglo XXI, 2007, pp. 98-99).

[40] "¿Qué tiene mi señora la duquesa, por vida mía, señora doña Rodríguez?" (II, 48, p. 1021).

> dar tantos azotes, que era una compasión; y, aunque don Quijote se la tenía, no se meneaba del lecho, y no sabía qué podía ser aquello, y estábase quedo y callando, y aun temiendo no viniese por él la tanda y tunda azotesca. Y no fue vano su temor, porque, en dejando molida a la dueña los callados verdugos (la cual no osaba quejarse), acudieron a don Quijote, y, desenvolviéndole de la sábana y de la colcha, le pellizcaron tan a menudo y tan reciamente, que no pudo dejar de defenderse a puñadas, y todo esto en silencio admirable. Duró la batalla casi media hora; saliéronse las fantasmas […]. (II, 48, p. 1022)

Algo es muy llamativo. La agresión de las cortesanas no es una burla preparada para simular una acción libresca. Las dos mujeres, sabemos después, "entraron de golpe en el aposento, y acribillaron a don Quijote y vapularon a la dueña del modo que queda contado; porque las afrentas que van derechas contra la hermosura y presunción de las mujeres, despierta en ellas en gran manera la ira" (II, 50, p. 1035).

La escritura de Cervantes procura subrayar que la duquesa y Altisidora se parecen a dos "fantasmas". El sobreentendido prolonga –y eso es quizá fundamental– la impresión surgida durante la burla gatuna. Ahora, la imagen proyectada en las cortesanas es sin embargo mucho más acusadora. El prototipo del duende pertenece al conocido y nutrido ejército de Lucifer. De hechiceras, las dos mujeres pasan a ser vistas como diablos de casa. En efecto, su acción recuerda las agresiones de los célebres "demonios lucífugos" de los demonólogos, en particular, los de "la Princesa de las súcubas, que en hebreo se llama Lilit (aparición nocturna), derivado de *layela* (la noche), porque tales demonios no suelen atacar a los varones sino de noche"[41]. Esperar a que llegue la noche para agredir a la gente, este es puntualmente lo que hacen los cortesanos del palacio aragonés. Además, los dos "fantasmas" no violentan solo a don Quijote. También atormentan a doña Rodríguez. Altisidora y la duquesa se ceban en los dos quitando la sábana y colcha de uno, y levantando la falda de la otra, como un duende de casa que "viene a la cama donde duermen las personas y les quita la ropa de encima, y les hace algunos tocamientos deshonestos, y de otras muchas

[41] Del Río, 1991, p. 547. Con la escena quijotesca, uno recuerda tal vez a aquellos demonios terrestres que "ponen todo empeño en aterrorizar a los hombres perturbados de locura irracional o enloquecidos de melancolía, llegando a herirles" (Del Río, 1991, p. 529). Es sintomático que Altisidora tenga –dice doña Rodríguez– "un cierto aliento cansado, que no hay que sufrir el estar junto a ella un momento", que recuerda el *odorem teterrimum*, ese auténtico indicio diabólico en los libros de caballerías (Dubost, *op. cit.*, p. 646).

maneras les hace miedos y no les deja dormir reposados"[42]. Por ello, la conjunción del "mal humor" de la duquesa[43], por una parte, y por otra, de su "gallardía" (esa fantástica gracia con la cual va "despreciando el suelo"), proporciona al lector sagaz una pista más del sentido de las noches aragonesas. Según doña Rodríguez, *casi vuela* la duquesa cuando va caminando. Las palabras de la dueña son terribles. Refuerzan el imaginario brujeril de la escena y lo demoníaca que es la singular agresión de que son objeto la dueña y el hidalgo. Solo falta saber después que los entraron en el aposento eran dos "fantasmas", para confirmar la impresión general.

Al multiplicar los símbolos demoniales en la "casa de placer" de los duques, Cervantes muestra que quiere que se atribuya una función satírica al imaginario caballeresco. A semejanza de lo que hizo en 1604 en los episodios seudo-demoníacos ocurridos en la venta de Juan Palomeque, Cervantes vuelve a salpicar su relato de múltiples referencias sacadas del tradicional castillo peligroso de los libros de caballerías. Pero ahora, en la *Segunda parte*, como se ve, el uso de estos motivos y símbolos ayudan ante todo para *demonizar a los que recurren a* ellos porque se comportan *objetivamente* como demonios. El imaginario caballeresco que activan los lectores permite aquí comprender mejor, mucho mejor, a los moradores del castillo; sirve en suma como *paradigma descodificador*. Jugando con el motivo del castillo encantado, son de hecho los duques los que devienen el blanco de Cervantes. Como aquellos anfitriones falsos y malvados de los libros de caballerías, los duques destacan por la hospitalidad farisaica con la cual pretenden atrapar a los huéspedes incautos[44]. De la misma manera, la maldad de la "pulcela" Altisidora hace que ella quede identificada con la inquietante *Pucelle* de tantos castillos engañadores[45]. Podemos decir que, dentro de la literatura caballeresca, el palacio aragonés se inscribe en el grupo de los "castillos de

[42] Ciruelo, *op. cit.*, p. 81. Como en la escena paralela de Mateo Alemán, pero sin la intencionalidad burlesca del tío de Guzmán, "del sobresalto del golpe se le cayó a doña Rodríguez la vela de la mano".

[43] Sobre la eficacia relativa de la purgación de los malos por los « humores corporales » en los cuerpos endemoniados: Del Río, *op. cit.*, p. 620.

[44] Dubost, *op. cit.*, p. 371, 384. Los prototipos épicos del encanto femenino son Circe en la *Odisea*, Dido en la *Eneida* (Arturo Marasso, *Cervantes: la invención del* Quijote, Buenos Aires, Hachette, 1954, pp. 153-155 y 164-165), Armida en la *Jerusalén liberada* y luego *conquistada* (Pierre Darnis, "*Segunda parte de Don Quijote de la Mancha:* éléments sur une satire ménippéenne (II)", en Pierre Darnis y Graciela Villanueva (eds.) *Dossier espagnol 2016-2017. Borges,* Ficciones*, Cervantes,* Don Quijote de la Mancha. Segunda parte, Neuilly, Altande, 2016, pp. 154-156).

[45] Dubost, *op. cit.*, pp. 371-376. Sobre la mujer lasciva y demoníaca en la literatura caballeresca: *ibid.*, p. 648.

mala costumbre", aquellos en que el héroe constata y lucha contra prácticas arraigadas y abusivas[46]. Por esta ascendencia literaria, la "casa de placer" bien puede emparentarse con la "casa de juego" que Sancho quiere eliminar de Barataria, pero que algún "gran personaje" (¿el duque?) no quiere cerrar por ser él mismo jugador regular y gastador (II, 49, p. 1027). Si Cervantes se distancia de los autores de libros caballerescos, es por el alcance moralista de su recuperación intertextual. A diferencia de los anfitriones malvados de la literatura épica, los duques no son demonios, sino seres humanos. De ahí el estatuto de *paradigma descodificador* de lo endemoniado en el palacio aragonés: los duques son seres humanos que se comportan como si fueran demonios o brujos. De la literatura, hemos pasado a la sociedad.

La clave final: el tribunal pagano de los duques

Resulta esclarecedor que los duques se hayan valido de cencerradas (y de ningún modo de espectáculos carnavalescos, como se ha pretendido a veces[47]) para burlar o violentar a nuestros viajeros manchegos. Cervantes no asocia a los anfitriones con prácticas chariváricas sin razón. Sabía que, para sus contemporáneos, el charivari era problemático desde el punto de vista social:

> A medida que la Edad Moderna ha ido avanzando, el *charivari* aparecía poco a poco como un rito más dañino que favorable para la convivencia social de la comunidad. Antes de su condena manifiesta

[46] Véase a este propósito el artículo de Jesús Duce García, «Fantasías caballerescas: aproximación al motivo de los castillos encantados», en Carmen Parrilla y Mercedes Pampín, en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Noia, Toxosoutos, 2005, pp. 213-232.

[47] "El charivaril ducal, pese a compartir parte de su morfología con el Carnaval, tiene una finalidad opuesta. Algunos trabajos han destacado el papel estructural del Carnaval en el *Quijote*, llegando a afirmar que las burlas ducales también pertenecen a este imaginario subversivo. J. Caro Baroja, por ejemplo, sugiere que las cencerradas aragonesas se parecen a prácticas carnavalescas. En realidad, el charivari popular o señorial tiene una función opuesta al mundo al revés celebrado por los *outsiders* durante las fiestas de locos. Las *noches de cencerradas* son ceremonias conservadoras, buscan recriminar la inversión de las prácticas consuetudinarias. Cervantes traza, pues, con el charivari ducal una sátira de los soberbios que no soportan la presión social de don Quijote y más aún de Sancho Panza" (Pierre Darnis, «Tramas del *Quijote* (V)», art. cit., p. 212). Sobre el *charivari* como rito de control social, Mantecón, 2008: 332; y Usunáriz, 2006, p. 254. Como subraya Trexler, el *charivari* es un modo jocoso, pero no menos coactivo, de mantener la primacía de una justicia local (1981, p. 171).

> en el siglo XVIII, ya en el XVI los tribunales ordinarios de varios pueblos dictaminaron penas para sancionar a los alborotadores y su uso de las barbas postizas[48]. Como las autoridades estatales no veían con buen ojo estas procesiones difamatorias, Carlos V y de Felipe II hicieron proclamar leyes que empezaban poco a poco a limitarlas[49].

El hecho es que no eran pocos los que consideraban el charivari una "diablerie"[50]. Acosar a alguien con cencerradas levantaba problemas de tipo legal. Las agresiones posibilitaban a las víctimas para entablar querellas contra los responsables, a quienes acusaban de comportarse como auténticos "demonios" nocturnos. Es interesante al respecto el proceso navarro que la justicia navarra emprendió contra los lugareños de Olite que infamaron a María de Estrada por casarse con un castellano (1570). En este caso sonado, el fiscal consideró que "la cencerrada se había producido 'con *ánimo y propósito diabólico* de injuriar y difamar a los suplicantes'" (2005, p. 247)[51]. La carga reprobadora de Cervantes contra charivaris no es una innovación literaria ni una mera parodia. Podemos reconocer que su poética es sugestiva, no es tajante: como se sabe, los duques son –parece– muy buena gente. Sin embargo, cuando la macrosecuencia ducal se cierra, cuando el libro está a punto de terminar, creo que Cervantes facilita a sus lectores –discretos o no–

[48] Jesús María Usunáriz Garayoa, «El lenguaje de la cencerrada: burla, violencia y control de la comunidad», en Rocío García y Jesús María Usunáriz (eds.), *Aportaciones a la Historia Social del Lenguaje (España, siglos XIV-XVIII)*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 245-248.

[49] Pierre Darnis, "Tramas del *Quijote* (V): los duques y la vara de medir de Cervantes: la culpabilización de segundo nivel en la *Segunda parte de Don Quijote*", en *Cervantes: los viajes y los días*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Prosa Barroca-SIAL, 2016, p. 196. *Vid.* Usunáriz, art. cit., pp. 246-247: "De 1523 es la prohibición del emperador de disfraces y máscaras, porque de ellas 'resultan grandes males'. De 30 de mayo de 1551 es la orden del emperador por la que mandaba «que a los que anduvieren de noche con vihuelas y otros instrumentos, o dando músicas o alboradas, pierdan las dichas vihuelas o instrumentos y sean para nuestras justicias, que se las quitaren' [*Novísima Recopilación,* lib. XII, tít. XIII, ley 1]. O varias provisiones de época de Felipe II, como la de 15 de julio de 1564 que ordenaba que 'de aquí adelante ninguna persona sea osado a decir ni cantar de noche ni de día, por las calles ni plazas ni caminos, ningunas palabras sucias ni deshonestas, que comúnmente llaman pullas, ni otros cantares que sean sucios ni deshonestos, so pena de cien azotes' [*Novísima Recopilación*, libro XII, tít. XXV, ley VI]".

[50] Henri Rey Flahaut, *Le charivari: les rituels fondamentaux de la sexualité*, París, Payot, 1985, pp. 106-132.

[51] Cita también el caso Javier Ruiz Astiz, «Cencerradas y matracas en Navarra durante el Antiguo Régimen: funciones y objetivos», *Hispania*, 245 (2013), p. 740. http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/412.

un episodio de inequívoco relieve diabólico: el de la resurrección de Altisidora.

Si antes, durante las burlas, los duques parecían espectadores y, en las agresiones, sus excesos no eran siempre intencionales, ahora son partícipes del juicio ficcional a que someten a don Quijote y a Sancho. Además de ser esta secuencia la más charivárica de todas por el papel central atribuido a un tribunal burlesco[52], saltan a la vista muchos elementos que hacen de los dos duques los responsables de un aquelarre infernal, algo que entonces los contemporáneos llamaban una "junta" (y reunía la "secta de los brujos").

Es de notar primero que el tribunal que integran los dos aristócratas es de por sí pagano. El duque y la duquesa acompañan a los míticos Minos y Radamanto. Este último además, señala Minos, es quién más sabe sobre la posible resurrección de la "pulcela"[53]. ¿Por qué entonces Cervantes ha juntado a los dos Grandes de Aragón con tan sombrío personaje?

Para saber cómo los lectores áureos debían entender el pasaje, hace falta quizá recordar que Radamanto era en la cultura del momento el rey infernal más asociado con la brujomanía. El especialista de las representaciones iconográficas de la demonolatría Charles Zika lo considera el juez pagano más asociado con las representaciones demonológicas[54]. Es de notar que Cervantes mismo había hermanado a esta figura con la cultura demonólatra. En *El trato de Argel* (vv. 1460-1467), la sirvienta mora Fátima pedía mediación de Radamanto en un encanto de matiz claramente diabólico[55]. En el *Quijote*, también parece muy problemática la presencia del juez pagano. Por una parte, aunque sea de manera ficcional, resulta que son cristianos los que recurren a sus servicios demoníacos. Por otra, la divertida orden que da a sus "ministros" suena poco católica:

[52] Sobre este aspecto en la historiografía y antropología de las cencerradas, léanse por ejemplo los trabajos de Darnton (*op. cit.*, pp. 75-99) y Rey Flahaut (*op. cit.*, pp. 47-62, 221-240).

[53] "[Y] así, ¡oh tú, Radamanto, que conmigo juzgas en las cavernas lóbregas de Lite!, pues sabes todo aquello que en los inescrutables hados está determinado acerca de volver en sí esta doncella, dilo y decláralo luego, porque no se nos dilate el bien que con su nueva vuelta esperamos" (II, 69, p. 1187).

[54] Charles Zika, *The Appearance of Witchcraft: print and visual culture in sixteenth-century Europe*, Londres/Nueva York, Routeledge, 2007, pp. 129-132.

[55] Sobre el conjuro de Fátima: Eva Lara Alberola, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Universitat de València, 2010, pp. 258-260. Sobre Radamanto como velo tradicional para no referirse explícitamente a Satanás: *ibid.*, p. 311.

> –¡Ea, ministros de esta casa, altos y bajos, grandes y chicos, acudid unos tras otros y sellad el rostro de Sancho con veinte y cuatro mamonas, y doce pellizcos y seis alfilerazos [en] brazos y lomos, que en esta ceremonia consiste la salud de Altisidora! (II, 69, p. 1187).

Hemos visto que Cervantes ha construido las acciones de los cortesanos a lo largo de la *Segunda parte* de manera que se vean multiplicadas en aquellos las "marcas" del diablo, que se trate de sus farsas caballerescas o de sus represalias palatinas. En el caso del tribunal infernal del cap. 69, la mancha que supone este cóctel de paganismo y demonolatría funciona quizá como piedra de toque del conjunto novelesco. Lo que pide Radamanto no es más ni menos que lo que Satán reclama durante los aquelarres. De este modo, los lectores pueden percibir que los duques, al usurpar el rito inquisitorial del auto de fe, invierten su simbolismo religioso[56]. Es normal por tanto que Sancho se asuste del castigo que le quieren imponer. Como saben los lectores del momento, los *pellizcos* era lo que los brujos daban a los adeptos rebeldes o a las personas a quienes les tenían manía[57]. Una de las fuentes posibles del episodio es, otra vez, una de las aventuras de Estonné en el *Roman de Perceforest*. En este libro de caballerías, cuando un "maestro" de ceremonia se da cuenta de la presencia del caballero en el aquelarre que

[56] Sobre el aquelarre como misa invertida, como misa negra: Del Río, *op. cit.*, pp. 338-340; Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, *op. cit.*, pp. 246-248.

[57] Las relaciones que circularon sobre el auto de fe de Logroño señalan los casos siguientes:

–"Y los brujos que no han llegado a edad de discreción para renegar, y los brujos novicios que an ya renegado, siempre están debajo del amparo y tutela de sus maestros que los hizieron Bruxos; y no fían dellos sus secretos y mayores maldades porque no los descubran. Y en los Aquelarres los ocupan en guardar una gran manada de sapos, que los Bruxos (en compañía del Demonio) recogen por los campos para hazer dellos veneno y ponzoñas; dándoles para que los guarden unas varillas, y advirtiéndoles que los traten con mucho respeto y veneración, y a los que así no lo hazen los castigan cruelmente. Y porque María de Iureteguía a un sapo que se apartó de la manada le volvió a ella careándole con el pie, y no con la varilla que para ello la avían dado, se lo acriminaron por un gran delito, y la castigaron dándole muchos haçotes y pellizcos, de que le duraron los cardenales algunos días" (*Relación* de Mongastón, en Pedro de Valencia, *Discurso acerca de los cuentos de las brujas*. *Obras Completas*, León, Universidad de León, 1997, p. 167)

–"Con los [niños] de alguna más edad proceden para hacerles mal […] dándoles crueles azotes pellizcos o mordiscos, con los dientes, con que los suelen dejar bien acardenalados y doloridos, y así hacen a otros mayores […]" (Fonseca, *op. cit.*, 23v).

– "[María de Zozaya dijo] que ella con otra camarada de brujas, en diversas figuras acometieron a un labrador en el campo y le molieron a pellizcos, azotes y golpes, por cierto disgusto que a una había dado" (*ibid.*, 29v-30r).

preside, pide que unas hechiceras "barbudas" le acribillen a bofetadas si se niega a besarlas[58]. El episodio caballeresco, de indudable carácter bufonesco, pudo sugerirle a Cervantes el método de resurrección de Altisidora. Por su parte, el contexto agitado de los años 1611-1614 en torno a la cuestión de las brujas de Zugarramurdi pudo recordarle entonces al alcalaíno aquella vieja lectura donde quedaban asociados un caballero y una misa negra.

Sea lo que fuere, las agresiones típicas cometidas por los brujos se vuelven a encontrar en el *Segundo Quijote*, y particularmente en el tribunal de Radamanto. Cabe recordar que el eco de lo ocurrido en Logroño (gracias probablemente a los contactos de Cervantes con Pedro de Valencia[59]) se había manifestado ya en el libro con los pellizcos y azotes de "las [dos] fantasmas" nocturnas[60]. Luego, en la resurrección de Altisidora, lo que llama la atención es el hecho de que los métodos inquisitoriales de los duques no disimulan del todo la naturaleza brujeril del rito impuesto a los dos manchegos. En efecto, "todas las todas las dueñas le sellaron, y otra mucha gente de casa le pellizcaron" (II, 69, p. 1189).

¿Significa esto que Cervantes quiso incriminar al Santo Oficio? No debemos dejarnos llevar por el antiespañolismo de la *leyenda negra*, tan presente desgraciadamente en nuestro imaginario colectivo actual[61]. Si nos centramos en la literalidad del texto[62], nos damos cuenta de que Cervantes

[58] *Perceforest*, ed. Gilles Roussineau, Ginebra, Droz, 1991, II, i, pp. 216-221.

[59] Sobre el conocimiento cervantino de las tesis de Pedro de Valencia: Luis Gómez Canseco, *El humanismo después de 1600: Pedro de Valencia*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, y *El Quijote de Miguel de Cervantes*, Madrid, Síntesis, 2005; Jorge García López, «Cervantes en 1590», en *Historia de la literatura española. II. La conquista del clasicismo (1500-1598)*, eds. Eugenia Fosalba, Jorge García López, Gonzalo Pontón, Barcelona, Crítica, 2013, pp. 328-336.

[60] II, 48, p. 1022: "en dejando molida a la dueña los callados verdugos (la cual no osaba quejarse), [Altisidora y la duquesa] acudieron a don Quijote, y, desenvolviéndole de la sábana y de la colcha, le pellizcaron tan a menudo y tan reciamente, que no pudo dejar de defenderse a puñadas, y todo esto en silencio admirable. Duró la batalla casi media hora".

[61] Joseph Pérez, *La leyenda negra*, Madrid, Gadir, 2012; Antonio Sánchez Jiménez, *Leyenda negra: la batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Madrid, Crítica, 2016.

[62] "El mayor delito de los duques reside, sin embargo, en la *violación jurisdiccional* que cometen al prender y juzgar a los dos héroes. En ningún caso el concepto de brujería como 'delito mixto' facultaba a las autoridades seglares para que se apropiaran de los métodos inquisitoriales. Las normas de 1526 fueron dictaminadas, al contrario, para restringir las competencias de los tribunales civiles en la cuestión brujeril. El caso de Sancho es muy interesante a este respecto. El labrador entra en la

no representa a aristócratas que parodian el rito inquisitorial; con sus cencerradas, el duque y la duquesa procuran, a la inversa, hacerlo suyo. A lo que apunta la sátira cervantina es, por lo tanto, a los excesos delictivos que supone la caza de brujos por los seglares y, asimismo, a la apropiación ilegal del ceremonial inquisitorial. Este abuso de poder era una plaga que el Consejo Supremo de la Inquisición pugnaba por atajar. Lo que se lee entonces en los capítulos 68-69, aquella mezcla de justicia seglar e inquisitorial, es literalmente una combinación por cierto jocosa, pero no menos ilegal, delictiva. Por ello, el historiador arábigo Cide Hamete nos invita a preguntarnos por qué "tanto ahínco ponían [los duques] en burlarse de dos tontos" (1193): a principios del siglo XVII, en efecto, el "ahínco" antibrujeril de los dos aristócratas es legalmente condenable y menudeaba en Aragón[63], la zona de la Península que recibió con disgusto el *Quijote*[64].

categoría de los sospechosos que no reconocen ni su poder mágico ni su culpabilidad. Cuando los jueces seglares procesan en España a este tipo de personas, los preceptos legales no dejan lugar a dudas: no solo el reo debe ser entregado al Santo Oficio, sino que, después, el grupo de inquisidores 'debe consultar también con la Suprema antes de sentenciar' (William Monter, *La otra Inquisición. La Inquisición española en la corona de Aragón, Navarra, el País Vasco y Sicilia*, Barcelona, Crítica, 1992, p. 308). Lo que despierta la atención el lector del siglo XVII es, pues, que los duques se exceden en su burla cencerril hasta desoír la legislación inquisitorial. Si pensamos en el famoso proceso contra Alonso de Aguilar, encausado por haber sido transformado en caballo por la Camacha, el Consejo de la Suprema pide a los inquisidores que 'vayan tomando las confesiones y testificaciones que vinieren con toda blandura y no prendan a ninguna sobre esta materia *sin consultar al Consejo*" (Enrique Garramiola Prieto, *La Camacha cervantina: de la leyenda a la realidad*, Montilla, Ayuntamiento, 1998, p. 226; el subrayado es mío en Pierre Darnis, «Tramas del *Quijote* (IV)», art. cit., pp. 199-201).

[63] Cuando Cervantes escribe la *Segunda parte* son las regiones septentrionales de la Península las que más se resisten al control del Santo Oficio en los asuntos de superstición (Monter, *op. cit.*, pp. 301-324). Recuerda Monter que a mediados del siglo XVI, los "alcaldes de la Corte Mayor de Navarra se quejaron al rey de las actuaciones de la Inquisición. Tres jueces navarros dijeron que la Inquisición no debería tener competencia en tales casos, cuando los tribunales seculares habían condenado a muerte a numerosas brujas. Decían que 'los dichos Inquisidores están fuera deste Reyno, y los delincuentes son todos dél'" (*ibid.*, p. 317). Sobre la relación causal entre las violencias judiciarias y las regiones periféricas, léanse los estudios de Robert Muchembled (*Le roi et la sorcière: l'Europe des bûchers (XV^e –XVIII^e)*, París, Desclée, 1993, pp. 143-144), Brian P. Levack («The Decline and End of Witchcraft Prosecutions», en Darren Oldridge (ed.), *The Witchcraft Reader*, Londres/Nueva York, 2008, p. 190) y Monter (*op. cit.*, pp. 44-73).

[64] Tomás Ximénez de Embún y Val, "Antecedentes literarios que prepararon y causas históricas que produjeron la publicación de *Don Quijote* de Avellaneda", *Álbum*

Cuando el público del *Quijote* descubre en 1615 las manipulaciones de los aragoneses, poca duda cabe de que tiene una idea clara sobre el caso[65].

¿Por qué entonces Cervantes se aleja en esta última burla de la cultura caballeresca para proyectar en los aristócratas aragoneses la sombra de la brujomanía? Con su acostumbrada lucidez, el novelista Ignacio Padilla reconoce en la lógica textual del episodio el papel trascendental jugado por el pasaje anterior, a saber, la violenta detención de don Quijote y Sancho que precede el acto de acusación (II, 48)[66] y el valor religioso que esta supone. Con el fin de que la comprensión del tribunal aristocrático y pagano quede perfectamente transparente, Cervantes ubica este momento dentro de un marco cultural preciso: no la literatura caballeresca, sino el imaginario evangélico.

En efecto, la intervención de las fuerzas armadas de los duques se funda probablemente en el referente del prendimiento de Jesús en Getsemaní

cervantino aragonés de los trabajos literarios y artísticos con que se ha celebrado en Zaragoza y Pedrola el III Centenario de la edición príncipe de Don Quijote, Madrid, Viuda e hijos de Tello, 1905, pp. 85-89; Alfredo Baras Escolá, "Los duques de *Don Quijote* y la Casa de Gurrea y Aragón", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, pp. 1-37. www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/los-duques-de-don-quijote-y-la-casa-de-gurrea-y-aragon/.

[65] Sobre la responsabilidad de las oligarquías sociales en las oleadas de cazas de brujos: Robert Muchembled, *La sorcière au village (XV^e –XVIII^e)*, París, Julliard-Gallimard, 1979, pp. 154-202 y María Tausiet, *Abracadabra omnipotens*, *op. cit.*, pp. 19-20.

[66] "Llegaron, en esto, los de a caballo, y arbolando las lanzas, sin hablar palabra alguna rodearon a don Quijote y se las pusieron a las espaldas y pechos, amenazándole de muerte. Uno de los de a pie, puesto un dedo en la boca, en señal de que callase, asió del freno de Rocinante y le sacó del camino; y los demás de a pie, antecogiendo a Sancho y al rucio, guardando todos maravilloso silencio, siguieron los pasos del que llevaba a don Quijote, el cual dos o tres veces quiso preguntar adónde le llevaban o qué querían; pero, apenas comenzaba a mover los labios, cuando se los iban a cerrar con los hierros de las lanzas; y a Sancho le acontecía lo mismo, porque, apenas daba muestras de hablar, cuando uno de los de a pie, con un aguijón, le punzaba, y al rucio ni más ni menos como si hablar quisiera. Cerró la noche, apresuraron el paso, creció en los dos presos el miedo, y más cuando oyeron que de cuando en cuando les decían:

-¡Caminad, trogloditas!

-¡Callad, bárbaros!

-¡Pagad, antropófagos!

-¡No os quejéis, scitas, ni abráis los ojos, Polifemos matadores, leones carniceros!" (II, 48, p. 1183).

(Padilla, 2005, p. 355). Según esta perspectiva, Cervantes organiza el desvío espacial hacia el palacio ducal para que el proceso aristocrático se parezca al del *Sanedrín*, el célebre tribunal de Anás y Caifás, los dos "Sumos Sacerdotes" (Juan, XVIII, 19-23)[67]. La estructuración del apresamiento de los dos héroes manchegos a partir del de Cristo es reveladora del proyecto de Cervantes. Al lado del trasfondo literario, nuestro autor deja trasparecer indicios del paradigma bíblico con el cual también quiere probablemente que leamos el episodio. Con estas referencias religiosas, coloca a los duques en la línea de los acusadores del mesías cristiano. Se entiende pues que el apresamiento de los dos manchegos venga precedido por la cabalgada de una piara de cerdos. El episodio que prefiguraba la condena de los duques ha recordado dos otros episodios bíblicos: aquellos en que el profeta de Belén incorporó a los demonios de las ciudades de Gadara y Gerasa en una legión de cerdos [68]. Descubriendo el lúgubre presagio de los "seiscientos puercos [… que] pasaron por cima de" don Quijote y Sancho (II, 68, pp. 1180-1181), los lectores han podido intuir que se iban avecinando sobre los personajes no pocas amenazas demoníacas[69]…

A la luz de estas constataciones y evidencias, sorprende que muchos comentaristas sigan viendo con mal ojo al personaje de doña Rodríguez[70]. La dueña en efecto no se equivoca cuando asegura que "no es oro todo lo que reluce" refiriéndose a Altisidora y a la duquesa (II, 48, p. 1021). A lo mejor el anacronismo de la lectura contemporánea nos hizo olvidar la configuración neolucianesca del *Quijote* con sus implicaciones. La burla de las dueñas barbudas parece desconectada sin duda de la trama principal y de la lectura que se debe tener de esta. En realidad, su inscripción menipea sirve no obstante para ofrecer a los discretos lectores un prisma interpretativo. Entre Trifaldi y la duquesa, entre el condado de Candaya y el palacio de Aragón, Cervantes trazó paralelismos significantes. No se le puede pasar por alto al lector atento que lo que se produce en Aragón reformula el ambiente del

[67] Recuérdese la *Captura de Jesús* del Caravaggio.

[68] Mateo, VIII, 28-34 (los demonios de Gadara) y Marco, V, 1-20 (el poseso de Gerasa). Sobre la correspondencia entre el texto cervantino y los episodios bíblicos: Padilla, *op. cit.*, pp. 351-357.

[69] Por suerte, no son 666, lo que correspondería rigurosamente con el número de la Bestia en el *Apocalipsis* de Juan (XIII, 18).

[70] Doña Rodríguez es, por ejemplo, una "imbécil chismosa" para A. Close, que adopta el punto de vista post-realista de la crítica contemporánea («Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI», art. cit., p. 93).

condado de la condesa Lobuna, donde "se criaban […] muchos lobos"[71]. ¿Cómo no reparar también en el uso de una terminología similar para aludir a lo que pasa en Aragón y en la Noruega del *Persiles*: en ambas "tierras", las acciones malvadas se describen como "burlas". Si la hechicería es "burla" y las apariencias diabólicas son "ilusiones del demonio" (como insiste el pobre Rutilio en el *Persiles*[72]), no extraña que Cervantes dé a las acciones ducales el acento del Diablo. A la luz del mundo menipeo de Trifaldi, queda claro que la citada afirmación de doña Rodríguez encierra una verdad como los "Silenos de Alcibíades". Valiéndose del personaje de doña Rodríguez, Cervantes reanuda con el discurso lucianesco de Erasmo. La frase de la dueña "no es oro todo lo que reluce" ofrece un punto de vista del todo lúcido sobre Altisidora y los otros cortesanos. Todo funciona como si Cervantes quisiera confirmar con ella el refrán anunciador pronunciado por Sancho al entrar en el palacio: "detrás de la cruz está el diablo" (II, 33, p. 907). Como dijo M. Molho, la "fuerza del diablo es que si se presenta en figura de hombre, nadie lo reconoce. Sólo entonces es cuando su burla pasa por burla, y hace reír"[73]. La función de los Silenos Sancho y Rodríguez consiste en deshacer el espejismo del engaño maligno construido por los aristócratas. Con los dos "criados", con aquellos "graciosos", Cervantes quiere alejar a los lectores del punto de vista miope de don Quijote para conseguir que se vea al fin y al cabo quiénes son aquellos cortesanos de palacio, y que, debajo del barniz, "detrás de la cruz", se esconde un *ethos* diabólico.

LA DEMONIZACIÓN ESTRUCTURAL DE LA CORTE ARAGONESA

Analizando lo que pasa en el palacio aragonés, vemos que brotan estigmas demoniales no solo en los personajes ficcionales inventados por los anfitriones de don Quijote y Sancho, sino también en los propios duques, sus creadores. Ocurre, sin embargo, que las manifestaciones diabólicas o

[71] En este contexto, no es del todo casual si "quedó la estancia [de don Quijote] como boca de lobo" cuando le atacan Altisidora y la duquesa (p. 1022). La Corte, con la violencia contra la viuda Rodríguez y su hija huérfana de padre, recuerda la descripción de Israel por el Dios de Ezequiel: "Cercanos y lejanos se burlarán de ti […]. He aquí que los príncipes de Israel […] oprimen al huérfano y a la viuda, […] son como lobos, que despedazan la presa" (XXII, 1-30).

[72] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 68-70 (I, 8).

[73] Maurice Molho, «En torno a *La cueva de Salamanca*», en Aurora Egido (ed.), *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de piedad, 1985, p. 48.

brujeriles que hemos destacado son de tipo indiciales: son "señales". Convendría preguntarse por tanto si la demonización de los moradores del castillo aragonés, no se integra dentro de una estructura global, si no se corresponde con un proyecto general que permita su percepción nítida.

Sabemos que el *Quijote*, además de la filiación menipea que mantiene con sus antepasados literarios (desde el *Bibliómano* de Luciano hasta el *Guzmán* de Alemán), también se forjó pensando en el molde de los textos paradójicos[74]. Como observaron varios especialistas[75], la "imitación" cervantina enlaza asimismo con los de la práctica retórica (*Elogio de la mosca*) o literaria (*Lazarillo de Tormes*), y también con el manuscrito del bufón carolino Francesillo. Ahora bien, don Quijote y don Francés comparten una misma tendencia. Ambos "truhanes" manifiestan, en cuanto que locos, sus poderes intelectuales de avezados profetas[76]. El hidalgo, en particular, pertenece como Miguel de Piedrola a la larga genealogía del mesianismo castellano, como bien reveló A. Redondo[77].

Este aspecto novelesco es importante dentro de la investigación que vamos desarrollando aquí. En efecto, de los símbolos adivinatorios se deriva parte la comprensión de la trama del *Segundo Quijote*. Y no escasean las veces en que Cervantes inscribe en su relato algunos detalles proféticos, con un propósito preciso: que puedan proporcionar a sus lectores el plan narrativo de la historia de Sancho y don Quijote[78].

[74] Charles D. Presberg, *Adventures in Paradox: 'Don Quixote' and the Western Tradition*, Pennsylvania University Park, P.U., 2001.

[75] *Ibid.*; Nicolas Correard, «La vérité au fond du puits: les variations du genre ménippéen et lucianesque dans le Tiers Livre, Don Quichotte et Tristram Shandy», Paris 7, CLAM, 2006; Darnis, *Don Quijote: éléments sur une satire ménippéenne*, *op. cit.*, pp. 223-241.

[76] Don Francés de Zúñiga, *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p. 133; Augustin Redondo, *En busca del* Quijote *desde otra orilla*, *op. cit.*, pp. 63-85.

[77] Véanse algunas informaciones complementarias en Pierre Darnis, *Don Quijote: éléments sur une satire ménippéenne*, *op. cit.*

[78] "Dans les lignes de sens ébauchées dans les premiers chapitres, le thème des signes prophétiques constitue un jalon essentiel de la *Segunda parte* [Redondo, *En busca del* Quijote *desde otra orilla*, *op. cit.*,, p. 63-85] […]. La référence au symbolisme prophétique aurait peu de relief si Cervantès n'avait pas émaillé le début des nouvelles aventures des deux héros de remarques récurrentes. En effet, au chapitre 8, la manie interprétative se confirme et touche à présent Sancho, qui note que les braiements de son âne indiquent que 'su ventura había de sobrepujar y ponerse encima de la de su señor, fundándose no sé si en astrología judiciaria que él se sabía,

La función astrológica de los personajes de «Las Cortes de la Muerte»

Dentro de este recorrido de lectura, la llegada de los "recitantes de la compañía de Angulo el Malo" desempeña un rol esencial. Después de los rebuznos ruidosos del rucio que anticipaban que Sancho iba a ser el héroe de la *Segunda parte*[79], son ahora los papeles teatrales del Auto *Las Cortes de la Muerte* los que ofrecen un horizonte de expectativas sobre las futuras aventuras de los manchegos. Ya mostré que la farsa en la cual el escuadrón

puesto que la historia no lo declara' (II, 8). Du point de vue lectoral, ces précisions sont tout sauf inutiles. En effet, comme on l'apprend au chapitre 25, 'tanto ahora se usan [los agüeros] en España, que no hay mujercilla, ni paje, ni zapatero de viejo que no presuma de alzar una figura'. L'une des compétences des bons lecteurs du Siècle d'or -et non des moindres- est celle de l'*allégorèse anagogique*, la lecture symbolique de type prospectif (une habitude donnée par la lecture allégorique de la Bible, dont le quatrième sens était 'anagogique'). Cervantès a ainsi probablement sollicité le sens divinatoire de ses lecteurs pour insinuer une trame narrative qui de prime abord pourrait être ténue. C'est la raison pour laquelle, dès le premier chapitre, il glisse aussi au lecteur avisé l'idée selon laquelle le poète est par définition un 'devin', c'est à dire un expert en signes prophétiques ('los poetas también se llaman *vates*, que quiere decir adivinos'). Par petites touches, Cervantès explicite ainsi le type de dialogue qu'il souhaite entretenir entre lui et ses lecteurs, afin qu'ils se hissent en surplomb de la fable. On peut imaginer que Cervantès s'improvise visionnaire et désire relater le devenir politique du pays, mais sans doute faut-il surtout imaginer que le futur qu'il évoque est plutôt de nature 'diégétique', qu'il concerne l'avenir des héros. Grâce à divers signes, il structure son récit comme un tout et fournit au public les jalons de l'histoire qu'il va conter [Riley, 2001, p. 73-87]. Ces indices sont d'autant plus importants qu'ils sont placés au début du livre. Si le créateur parle du futur, c'est pour mieux indiquer à ses lecteurs le caractère planifié du parcours à réaliser par les personnages principaux. L'aventure de don Quichotte, celle de Sancho et les diverses *burlas* qui vont les ponctuer de façon apparemment arbitraire, le sont, en réalité, selon un *muthos* (pour l'auteur) et un *sens narratif* (pour les lecteurs)" (Darnis, "*Segunda parte de Don Quijote de la Mancha:* éléments sur une satire ménippéenne (II)", *op. cit.*, pp. 117-118).

[79] *DQ II*, 8, pp. 686-687: "apenas se hubo apartado Sansón, cuando comenzó a relinchar Rocinante y a sospirar el rucio, que de entrambos, caballero y escudero, fue tenido a buena señal y por felicísimo agüero; aunque, si se ha de contar la verdad, más fueron los sospiros y rebuznos del rucio que los relinchos del rocín, de donde coligió Sancho que su ventura había de sobrepujar y ponerse encima de la de su señor, fundándose no sé si en astrología judiciaria que él se sabía, puesto que la historia no lo declara".

del Diablo[80] ataca literalmente a don Quijote y Sancho adelanta en cifra la serie de espectáculos que montan después los duques, los cuales también son "gentes alegres y de placer", como los farsantes. La micro-comedia del capítulo II-11 tiene así una profundidad profética para el resto del libro. El rucio, por ejemplo, como espejo metonímico de Sancho, tiene un potencial alegórico si recordamos que éste "antes quisiera que aquellos golpes se los dieran a él" (p. 715). En los varios vejigazos que el asno recibe del Diablo, el discreto lector puede captar así una auténtica prefiguración de los azotes que el Merlín ducal querrá obligarle a imponerse.

Con las "figuras"[81] de la carreta de comediantes, Cervantes adelanta los nuevos desarrollos de la *Segunda parte*, pero, más que esto, que detrás de los teatros se encuentra siempre "el Diablo", como aquel, "correo", que a semejanza del turbio Trifaldín anuncia al Merlín de los duques (II, 34)[82]. Cervantes con esta pequeña fábula sobre el juego dramatúrgico censura a cuantos se deleitan teatralmente en la "casa de placer" aragonesa. Los cortesanos del septentrión español, en efecto, se corresponden con la descripción que hace Sancho de los farsantes: "gentes alegres y de placer […], y más siendo de aquellos de las compañías reales y de título, que todos, o los más, en sus trajes y compostura parecen unos príncipes" (II, 11, p. 716). De estos desconfía don Quijote al principio de su viaje: "Pues con todo –respondió don Quijote–, no se me ha de ir el demonio farsante alabando, aunque le favorezca todo el género humano" (*ibídem*). Sobre todo cuando vuelven a leer la *Segunda parte*, los lectores pueden preguntarse si las palabras del Diablo no resumían alegóricamente el futuro comportamiento de los duques hacia los dos manchegos. El "Diablo" de la carreta ha asegurado lo siguiente: "yo, de Demonio, y *soy una de las principales figuras del auto*, porque hago en esta compañía los primeros papeles". Es como si Cervantes dijera que el "Demonio farsante" no limitará su papel a la ficción de Lope de Vega *Las Cortes de la Muerte*, sino a toda la comedia de los aragoneses[83].

[80] La carreta "salió al través del camino, cargada de los más diversos y estraños personajes y figuras que pudieron imaginarse. El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio" (II, 11, p. 713).

[81] Sobre la homología que sugiere Cervantes entre sus "figuras" teatrales y las conocidas *figuras* astrológicas: *DQ II*, 25 y Darnis, «*Segunda parte de Don Quijote de la Mancha:* éléments sur une satire ménippéenne (II)», *op. cit.*, pp. 120-133.

[82] *DQ II*, 34, p. 917: "Yo soy el Diablo; voy a buscar a don Quijote de la Mancha; la gente que por aquí viene son seis tropas de encantadores, que sobre un carro triunfante traen a la sin par Dulcinea del Toboso".

[83] No podemos descartar la influencia intertextual del rey malvado y encantador Aroès (*Perceforest*, ed. Gilles Roussineau, Ginebra, Droz, 1991, III, pp. 90 y ss.), que,

En este sentido "astrológico", es decir, con una voluntad de anticipación narrativa, podemos afirmar que Cervantes estructura su libro con un plan de demonización de los cortesanos. Al embrujamiento que los duques han montado contra don Quijote y Sancho, a esta culpabilización de primer nivel[84], Cervantes replica con una *culpabilización de segundo nivel*. Como bien dice don Quijote, "será bien castigar el descomedimiento de aquel demonio en alguno de los de la carreta, aunque sea el mesmo emperador" (p. 716). Sancho le recordará naturalmente la virtud del "vivir pacíficamente", del mismo modo que don Quijote deja escapar "estas *fantasmas*"; pero la actitud de Cervantes es otra[85] y, subterráneamente, arma palizas subrepticias que, esta vez, no dirigirá contra sus héroes.

Las interpretaciones del loco de la Mancha

Recordemos a Sancho, cuando declara que su amo es un intérprete sagaz del mundo, un "zahorí de las historias" (p. 881). Cervantes formula una pista de lectura. Don Quijote, por muy maniático que sea, es una nueva *Moria*, un loco aparente y un verdadero discreto. Lo dice literalmente el prólogo a la *Segunda parte*: aclarando cómo leer el tercer viaje de don Quijote, Cervantes explica sin tapujos que las acciones y las interpretaciones del hidalgo son, en realidad, "*discretas* locuras", locuras *con un significado discreto* (II, p. 621).

El caso es que, en el contexto del palacio de los duques, la comprensión del zahorí manchego va a arrojar una luz muy interesante sobre lo que rodea a los huéspedes. Don Quijote, por cierto, se deja engañar por las burlas de los duques, pero su lectura de las costumbres cortesanas no deja de ser significativa, y muy reveladora.

Volvamos al temeroso asedio "cencerril y gatuno" (II, 46, p. 999). Espantado, el hidalgo afirma que le está acosando una "canalla hechiceresca" (*supra*). ¿Qué pensamiento *discreto* nos dice esta afirmación *loca*? Detrás de la locura lucianesca, como han visto muchos estudiosos, Cervantes satiriza de

como los duques, amenaza a los demás con espejismos paradisíacos, pero también infernales.

[84] Pierre Darnis, «Tramas del *Quijote* (IV)», art. cit..

[85] Sobre la demostración de agresividad de Cervantes contra el autor del Quijote apócrifo y que cifró en la paliza que dirige el bonetero contra el "loco" de Córdoba: Pierre Darnis, "Tramas del *Quijote* (V)", art. cit..

hecho la lujuria[86]. El episodio del gato asaltante se integra en el libro como una "fábula apóloga" (aquellas celebradas por A. López Pinciano) sobre la joven Altisidora[87]. La culpabilización de la pulcela no es nueva. En su romance, don Quijote pintaba a Altisidora como un personaje emblema de las cortesanas, un ser "saca[do] de quicio" por su "ociosidad descuidada" (p. 1001)[88]. No podemos olvidar que, dos capítulos antes (II, 44), Cervantes dejó entender que la tentación erótica de Altisidora se asemejaba al tipo de provocación que los demonólogos veían en las "hechiceras"[89]. No es pues de extrañar que la joven de quince años reciba los dardos de Cervantes[90]. Cuando los duques montaban una ficción sobre la "liviandad" (p. 945) de las dueñas, Cervantes ofrece a cambio un discurso subversivo que exculpa a la del castillo (doña Rodríguez) y condena a una cortesana. Altisidora, como

[86] Por ejemplo, Luis Andrew Murillo, *A critical Introduction to* Don Quixote, New York, P. Lang, 2003, p. 210: "Cats have been associated for centuries with female wiles, concupiscence and witchery".

[87] Es obvio que Cervantes concibe el episodio para que los lectores perciban, como Francisco Márquez Villanueva, que Altisidora "es otra gata" (*Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, CEC, 1995, p. 322).

[88] Si el gato es un símbolo tradicional y folclórico de sexualidad, podemos pensar también, refiriéndonos al trabajo de Darnton sobre el charivari gatuno (*op. cit.*, pp. 88-96) que el gato representa metonímicamente la infidelidad de la esposa del dueño de la casa. Desde este punto de vista, el episodio de los gatos y el de los "cuernos" de la luna (II, 41, pp. 962 y 966) dispararían hacia el mismo blanco… (*vid.* Pierre Darnis, «Tramas del *Quijote* (V)», pp. 217-220). Sobre el consejo de evitar la ociosidad para aquellas a quienes acusaban de brujería: Tausiet, *Abracadabra omnipotens*, *op. cit.*, pp. 180-181.

[89] *DQ II*, 44, p. 990: "Llore o cante Altisidora; desespérese Madama, por quien me aporrearon en el castillo del moro encantado, que yo tengo de ser de Dulcinea, cocido o asado, limpio, bien criado y honesto, a pesar de todas las potestades hechiceras de la tierra".

[90] El "perseguimiento de Altisidora" en tanto *hybris* sensual se volvía cada vez más condenado por un creciente moralismo masculino hasta plasmarse en la represión antibrujeril de la primera Edad Moderna. Sobre la brujería como condena de la erotomanía femenina y como deseo masculino reprimido, son importantes tres fuentes primarias: el *Malleus* de Sprenger-Kramer, el *Tableau* de Lancre y la relación de Fonseca –1611, f. 13r, 27r-37r–. Tratando de estas, son interesantes los estudios siguientes: Michel de Certeau, *La possession de Loudun*, Paris, Julliard-Gallimard, 2005, pp. 256-257; Robert Muchembled, *Le roi et la sorcière: l'Europe des bûchers (XV^e – XVIII^e)*, París, Desclée, 1993, pp. 181-191; Joëlle Dusseau, *Le juge et la sorcière*, Burdeos, Sud Ouest, 2002, pp. 130-150; Jacob Rogozinski, *Ils m'ont haï sans raison: de la chasse aux sorcières à la Terreur*, París, Cerf, 2015, pp. 151-152, 280-286.

algunos han apuntado, no es más que una "vampiresa […] disfrazada de paloma"[91].

El alcance lucianesco de la locura de don Quijote no para en esto. Cervantes recurre en la *Segunda parte* al pretexto de "la malicia de malos y envidiosos encantadores". Se trata de un motivo frecuente en la *Primera parte*, pero ahora, diez años más tarde, el mundo que rodea a don Quijote es totalmente distinto. Esta vez, los engaños de los demás han sustituido las alucinaciones provocada por la destemplanza del colérico y melancólico de la Mancha. En la *Primera parte*, don Quijote hablaba de los encantadores para explicar por qué quedaban defraudados sus esfuerzos. En el castillo de los duques, las alucinaciones han desaparecido. Y hay otro indicio interesante: de forma subrepticia, Cervantes pone en boca de su héroe un adjetivo nuevo para designar a su(s) enemigo(s); más que malignos, los encantadores son ahora "perversos". El término es una "niñería" sin duda. Pero puede que lo sean como las del autor del *Lazarillo*, y que sirvan para transcribir sus segundas intenciones.

Mi hipótesis es que, con el delirio caballeresco de los "perversos encantadores", Cervantes envía a sus lectores una clave hermenéutica. Los "perversos encantadores" no son más que los anfitriones de don Quijote, los que organizan las divertidas burlas de palacio. La expresión "perversos encantadores" describe pues en clave oblicua y lucianesca a las "gentes alegres y de placer". Tanto es así que Cervantes hace que el narrador deje en vilo a sus lectores para que sepan, tiempo después, quiénes son aquellos que, como "fantasmas", atormentan al viejo soldado en su habitación. Dice después del charivari: "le dejaremos deseoso de saber quién había sido el perverso encantador que tal le había puesto" (p. 1022). Los lectores han adivinado sin duda la identidad de los dos "espíritus" agresores de don Quijote y doña Rodríguez; sin embargo, el recurso a la dilación informativa es funcional desde la perspectiva de lectura. Cervantes se complace en dar un contenido a algo que no lo tenía en la *Primera parte* y que, por eso, confirma, corrobora el juicio del hidalgo agredido. ¿Cómo traduce el narrador la corazonada de don Quijote sobre los "fantasmas" del castillo? Sus palabras no tienen desperdicio:

> La duquesa se lo dijo al duque, y le pidió licencia para que ella y Altisidora viniesen a ver lo que aquella dueña quería con don Quijote; el duque se la dio, y las dos, con gran tiento y sosiego, paso ante paso, llegaron a ponerse junto a la puerta del aposento, y tan cerca, que oían todo lo que dentro hablaban; y, cuando oyó la duquesa que Rodríguez

[91] Padilla, *op. cit.*, pp. 304-305.

> había echado en la calle el Aranjuez de sus fuentes, no lo pudo sufrir, ni menos Altisidora; y así, llenas de cólera y deseosas de venganza, entraron de golpe en el aposento, y acrebillaron a don Quijote y vapularon a la dueña del modo que queda contado; porque las afrentas que van derechas contra la hermosura y presunción de las mujeres, despierta en ellas en gran manera la ira y enciende el deseo de vengarse. Contó la duquesa al duque lo que le había pasado, de lo que se holgó mucho (II, 50, p. 1035).

Los duques –pueden comprender los lectores gracias a tantos detalles– son seres movidos por una perversidad brutal. Si volvemos a pensar en el charivari gatuno, veremos que se daba la misma tendencia de parte de los duques. Para que pudiéramos percibir el sentido menipeo de los gatos, Cervantes explicitó la causa de la agresión animal: "el duque y la duquesa, Altisidora y casi toda la gente del castillo […] descolgaron un cordel donde venían más de cien cencerros asidos, y luego, tras ellos, derramaron un gran saco de gatos, que asimismo traían cencerros menores atados a las colas" (p. 1002). Luego es don Quijote, el loco, el que intuye que la entrada de varios gatos en su aposento se debe a unas "malas intenciones". No se equivoca el estulto sabio. La interpretación loca pero visionaria, el sentido literal, revelan el sentido profundo de la aventura, pues, si recordamos lo que pasó justo antes, nos percatamos de que don Quijote ha acabado de pronunciar en voz alta una invectiva contra los "amores de levante" de las cortesanas (II, 51, p. 1001). El juego gatuno fue una represalia[92] para cerrarle el pico al hidalgo moralista.

Lo que permanece pues en todas las secuencias es la rueda incesante de la perversidad cortesana. Los cabezas del castillo reúnen dos tendencias afines que el discurso sobre la brujería ubicaba normalmente en los brujos: la perversidad y el afán de venganza. A la inversa de lo que se piensa, el pecado de perversidad ("malicia"), no había sido un núcleo del discurso cristiano medieval. Fue el periodo de la Primera Edad Moderna el que puso el acento en esta culpa[93]. Rama de esta nueva cultura del miedo, la demonología

[92] La explicación simbólica que Altisidora da a don Quijote, me parece, no deja lugar a dudas: "Todas estas malandanzas te suceden, empedernido caballero, por el pecado de tu dureza y pertinacia; y plega a Dios que se le olvide a Sancho tu escudero el azotarse, porque nunca salga de su encanto esta tan amada tuya Dulcinea, ni tú lo goces, ni llegues a tálamo con ella, a lo menos viviendo yo, que te adoro" (II, 46, p. 1003).

[93] Jean Delumeau, *Le péché et la peur: la culpabilisation en Occident (XIIIe-XVIIIe siècles)*, París, Fayard, 1983, p. 271. Sobre este cargo moral y judicial en los llamados "brujos": Lisón Tolosana, 2004, pp. 259, 277, 301, 308; Tausiet, *Ponzoña en los ojos*, *op. cit.* Carmelo Lisón Tolosana apunta además que las personas tachadas de brujas eran

presentaba a los brujos como la encarnación de la malevolencia y del placer que estos experimentaban con ella (lo que luego designamos nosotros con el concepto de "sadismo")[94]. En cuanto al deseo de venganza, que definía la sicología prototípica de los brujos[95] y de la Cenotia del *Persiles*[96], caracteriza tanto a Altisidora como a la duquesa.[97] En el episodio de "las fantasmas", las dos cortesanas actúan en la sombra y dan pellizcos a don Quijote pasando secretamente el umbral del dormitorio. No solo se acercan al comportamiento de las brujas por la disimulación nocturna con la cual agreden[98]: también muestran con el impulso que lo llevan un irreprimible deseo de cólera vengativa[99].

–como la duquesa y su "mal humor"– de "temperamento irascible" (*Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*, Madrid, Akal, 2004, p. 277).

[94] Véanse Fonseca (*op. cit.*, f. 30r), Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, Istmo, 1992 (II), pp. 72-74; Tausiet, *Ponzoña en los ojos*, *op. cit.* Sobre el "deleite" que experimentan los demonios lucífugos: del Río, *op. cit.*, p. 548.

[95] *Vid.* Fonseca, *op. cit.*, 22r-24r.

[96] Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 191-193: "Mi nombre es Cenotia, soy natural de España, nacida y criada en Alhama, ciudad del reino de Granada; conocida por mi nombre en todos los de España, y aun entre otros muchos, porque mi habilidad no consiente que mi nombre se encubra, haciéndome conocida mis obras. Salí de mi patria, habrá cuatro años, huyendo de la vigilancia que tienen los mastines veladores que en aquel reino tienen del católico rebaño. ¿Quién quitará al airado y ofendido que no se vengue? ¿Quién al amante desdeñado que no quiera, si puede, reducir a ser querido del que le aborrece?" (II, 8). Sobre la Cenotia, véase la perspectiva interesante de Rachel Schmidt, «La maga Cenotia y el arquero Antonio: el encuentro en clave alegórica en el *Persiles*», *eHumanista/cervantes*, 2 (2013), pp. 19-38, http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume2/ehumcerv2.Schmidt.pdf).

[97] No es imposible por lo demás que Cervantes, que conocía los datos que rodearon al asunto de las seudo-brujas de Montilla, recordase en estos episodios ducales la acción turbia de algunos "caballeros de Córdoba" que manipularon a Alonso de Aguilar para enredarlo en una trama brujeril (Enrique Garramiola Prieto, *op. cit.*, pp. 162-163 –y citado en Darnis, «Tramas del *Quijote* (IV)», art. cit., pp. 206-207–).

[98] *Vid.* por ejemplo, la relación de Fonseca: *op. cit.*, ff. 26r y 30r.

[99] *DQ II*, 50, p. 1035: la duquesa y Altisidora "llenas de cólera y deseosas de venganza, entraron de golpe en el aposento, y acribillaron a don Quijote y vapularon a la dueña del modo que queda contado; porque las afrentas que van derechas contra la hermosura y presunción de las mujeres, despierta en ellas en gran manera la ira y enciende el deseo de vengarse". Tanto en Francia como en España, los especialistas muestran que gran parte de los acusadores de las brujas eran individuos perversos

La lucidez del labrador de la Mancha

Cervantes, al inicio de la obra, avisaba a sus lectores de que "la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple". Silénico como don Quijote, pero más racional tal vez, Sancho está dotado en la *Segunda parte* de una clarividencia funcional. La perspicacia que muestra el labrador en casa de los duques tiene probablemente también una función hermenéutica, contribuyendo a hacer hincapié en el sentido profundo de la secuencia, polarizándolo. Paradójicamente, el importante episodio en que el seudo-Merlín y el duque coaccionan a Sancho para flagelarse es, para el labrador, una oportunidad para distinguirse. Sancho logra percibir que el papel de protector de Dulcinea con el cual se arropa el Merlín ducal es una trampa. El campesino vislumbra y revela la incoherencia de que no aparece Montesinos en el carro triunfal tal como quedaba previsto, sino Merlín, es decir el famoso encantador demoníaco, e hijo de súcubo según la tradición medieval[100]. De cara a las violencias que sufre, Sancho va a desarrollar con la pluma de Cervantes una obsesión antidemoníaca y, a la atención de los lectores, una revisión de los seres y acontecimientos que pueblan la Corte ducal. Rebelándose contra la burla merliniana, Sancho hace estallar la dimensión seudo-católica de su penitencia[101] :

> – […] ¿azotarme yo...? ¡Abernuncio! […].
> –¿Qué decís vos a esto, Sancho? –preguntó la duquesa.
> –Digo, señora –respondió Sancho–, lo que tengo dicho: que de los azotes, abernuncio.

que proyectaban en individuos débiles su propia malevolencia (Muchembled, *La sorcière au village (XV^e –XVIII^e)*, *op. cit.*, pp. 154, 165, 209-210; Tausiet, *Ponzoña en los ojos*, *op. cit.*, pp. 373-400; Lisón Tolosana, *op. cit.*, pp. 40, 278-279, 311-337).

[100] *DQ II*, 35, p. 927: "Dígame vuesa merced, señor Merlín: cuando llegó aquí el diablo correo y dio a mi amo un recado del señor Montesinos, mandándole de su parte que le esperase aquí, porque venía a dar orden de que la señora doña Dulcinea del Toboso se desencantase, y hasta agora no hemos visto a Montesinos, ni a sus semejas". Recuérdense, en efecto, las palabras del "Diablo": "A ti, el Caballero de los Leones (que entre las garras dellos te vea yo), me envía el desgraciado pero valiente caballero Montesinos, mandándome que de su parte te diga que le esperes en el mismo lugar que te topare, a causa que trae consigo a la que llaman Dulcinea del Toboso, con orden de darte la que es menester para desencantarla" (II, 34, p. 918).

[101] Merlín le pide un sacrificio aparentemente cristiano: "acabad de dar el sí desta diciplina, y creedme que os será de mucho provecho, así para el alma como para el cuerpo: para el alma, por la caridad con que la haréis; para el cuerpo, porque yo sé que sois de complexión sanguínea, y no os podrá hacer daño sacaros un poco de sangre" (II, 35, p. 928).

> –Abrenuncio habéis de decir, Sancho, y no como decís –dijo el duque. (II, 35, p. 924-925)

Si Sancho cree necesario recurrir a un término de exorcismo[102], se deja entender entre líneas que sus interlocutores son seres posesos.

Del mismo modo, al final del *Quijote*, la voz de Sancho permite revelar, por si las señales simbólicas no fueran bastante diáfanas, que el martirio pedido por Radamanto no es más que una agresión perversa. Si, páginas antes, la visión menipea que Sancho transmitió después del "vuelo" en Clavileño anunciaba "alguna región de diablos" y un juicio sumario –"un juicio de Peralvillo"–[103], la concretización del tribunal ducal bajo los auspicios de Radamanto plasmará este sueño profético.

Con Sancho, Cervantes obliga en suma a los lectores a validar los indicios de demonización y, en consecuencia, a creerle. Aceptar el punto de vista del labrador no es siempre fácil, después de decenios de filoquijotismo. Unamuno, entre otros, nos ha acostumbrado a seguir la voz del hidalgo de la Mancha y a menospreciar la de su humilde compañero[104]. La estrategia de Cervantes, como vimos, sigue otros derroteros, donde el papel de Sancho es fundamental.

*

Si bien los cortesanos de Aragón parecen demonios como aquellos que pululan en algunos castillos de la literatura caballeresca o en el «Septentrión» legendario, hemos visto que no lo son realmente, ni son, desde luego, unos brujos enmascarados. ¿Cómo entender entonces la repetición de referencias diabólicas en torno a los duques? El punto de vista que se da en este ensayo propone que los indicios de leve satanismo en los duques se debe a un

[102] Sobre la expresión «*Abrenuncio*», léase a Ciruelo: "Este mismo mandamiento nos publica la Santa Madre Yglesia luego al principio que venimos a entrar en ella y queremos ser christianos en la religión christiana delante de Dios y en la haz de la Iglesia; que, como ya arriba está dicho, el sacerdote en nombre de toda la Yglesia nos toma juramento en que prometamos de ser leales siervos de Dios y renunciamos toda amistad con el diablo, que es su capital enemigo. Y así lo juramos y prometemos, respondiendo tres vezes: '*Abrenuncio*'" (I, 2, p. 62).

[103] *DQ II*, 41, pp. 960-961: "Tápenme –respondió Sancho–; y, pues no quieren que me encomiende a Dios ni que sea encomendado, ¿qué mucho que tema no ande por aquí alguna región de diablos *que den con nosotros en Peralvillo*?" (el subrayado es mío).

[104] Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 406-411.

proyecto satírico. Mientras los aragoneses juegan a ser cazadores de brujos con Sancho y don Quijote ("Tramas del *Quijote* –IV–"), Cervantes ampara a sus héroes invirtiendo la demonización hacia sus agresores: los intentos de embrujamiento jocosos pero también violentos de los manchegos resultan de este modo demoníacos a su vez. ¿Proceden aquellas marcas luciferinas en los aristócratas aragoneses de una sobreinterpretación académica? ¿Se debe a unos nuevos "descuidos" de Cervantes?

No cabe duda de que puede ser objeto de varias dudas y críticas la búsqueda de *sentido* referido al uso cervantino de símbolos diabólicos. Por ello, y para concluir, se impone un poco de metacrítica.

Para la *perspectiva ultra-literarista*, el investigador no debe alejarse del coto heredado por la estructuración de las universidades y la independencia de los estudios de filología. Según este enfoque, se vuelven ilegítimos y a veces heterodoxos los análisis "extraliterarios"; de forma prioritaria, importan las estrategias metaliterarias del autor y, según las distintas teorías de *close reading* del *New Criticism*, el texto en sí mismo independientemente de su contexto de producción o recepción. Esta perspectiva da muchos frutos pero, como denunciaron S. Greenblatt y, en España, G. Pontón[105], la profundización analítica suele ser en este caso proporcional al recelo hacia referencias culturales o contextuales. Resultan así molestas las afirmaciones de los teóricos de los Siglos de Oro sobre el arte poética. Para los ultra-literaristas, debemos los investigadores abandonar el concepto áureo de "poesía" para ajustarnos al contemporáneo de "literatura", aunque sea anacrónico. Debemos hacer caso omiso de las nociones antiguas, por ser poco compatibles con el concepto actual de "literatura". Así, unos prefieren olvidar que, para A. López Pinciano, por lo que se refiere a las obras de arte, le conviene al lector leer más allá de las apariencias y percibir la dimensión alegórica de la obra, que es "el tuétano o meollo de la imitación o fábula". Para aquella rama de la crítica, es incomprensible que el Pinciano afirme que "para el enseñar basta que [la obra] tenga alegoría" (*Poética*, IV, p. 169). Para un autor tan "moderno" como Cervantes, suena también rancia e indecente la idea de Luis Alfonso de Carvallo de que son puras "mentiras" las "ficciones" que no tengan sentido alegórico (1997, p. 115). El problema de este planteamiento metodológico es que, como precisa el prólogo del *Primer*

[105] Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare,* Chicago University Press, 1980 y «The Circulation of Social Energy», en *Shakespeare Negotiations,* Berkeley, University of California Press, 1988, pp. 1-20. Traducción: «La circulación de la energía social», en Antonio Penedo y Gonzalo Pontón (eds.), *Nuevo Historicismo,* Madrid, Arco/Libros, 1998, pp. 33-58; Gonzalo Pontón, "Introducción", en Antonio Penedo, y Gonzalo Pontón (eds.), *op. cit.*, pp. 7-21.

Quijote, en vez de excluir la lectura profunda, la escritura mimética la requiere. El "amigo" recomienda al "autor" que pinte su historia "dando a entender [sus] conceptos", a imagen, precisamente, de lo que preconizaba Carvallo: los poetas componen historias con "ciertas señales con que se significan las verdades" (1997, p. 117). Si el vulgo no percibe la alegoría, "bastarle ha saber que no lo sabe y entender que alguna cosa significa la ficción que él no alcanza" (1997, p. 115).

Para la *perspectiva ultra-esteticista*, Cervantes alimenta su relato con imágenes inquietantes para seducir, embrujar a sus lectores. Según los estudiosos que se decantan por esta opción interpretativa, el interés de los motivos diabólicos vendría justificado por su capacidad para despertar la *admiración*. Esta óptica, sin embargo, confunde –me parece–[106] a nuestro autor con la figura contra-ejemplar que el propio Cervantes cifra en su *Quijote*: la del pícaro maese Pedro, cuyo espectáculo *admirable, cómico, deshonesto e inverosímil* se encamina a "llen[ar] su talego" (¿No asegura que "se representan por ahí, casi de ordinario, *mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates*, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera, y *se escuchan* no sólo con aplauso, sino *con admiración y todo*"[107]). Defender el punto de vista esteticista amenaza con igualar a Cervantes y Pasamonte, al autor del *Quijote* con aquel que representa un contrincante artístico. Ahora bien, como se sabe, ni Cervantes es el paladín de la *admiratio* sin sentido, ni los duques son ángeles…

Desde la *perspectiva ultra-humorística* ahora, las imágenes perturbadoras responden a una intencionalidad jocosa[108]. Las burlas, incluso las agresiones malevolentes, tienen un efecto tremendamente divertido, por su violencia misma[109]. Pero, en este caso también, ¿no confundimos la *función* de la obra con su *naturaleza*?, ¿no estamos equiparando al *Quijote* con *La pícara Justina*?[110]

[106] Comparto el punto de vista de Mariscal sobre la crítica de las poéticas –de cuño lopesco– centradas en la "admiración".

[107] *DQ II*, 26, p. 850 (el subrayado es nuestro). Sobre la interpretación del episodio de maese Pedro a la luz del teatro Lopesco y de la poética cervantina: Helena Percas de Ponseti, «Cervantes y Lope de Vega: postrimerías de un duelo literario y una hipótesis», *Cervantes*, 23, 1 (2003), pp. 63-115. http://www.cervantesvirtual.com/obra/cervantes-y-lope-de-vega-postrimerias-de-un-duelo-literario-y-una-hipotesis/.

[108] Como apuntó Márquez Villanueva, "no deja de sorprender […] lo a sobrepeine con que la crítica ha tratado hasta fechas muy recientes a aquella Altisidora" (*op. cit.*, p. 300).

[109] Anthony Close, "Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI", art. cit., y *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alacalá de Henares, CEC, 2007.

[110] Augustin Redondo, *En busca del* Quijote *desde otra orilla*, *op. cit.*, pp. 41-62.

Cervantes nunca *definió* la *Segunda parte* como un "libro de entretenimiento"[111]. Hasta se rebeló contra este parecer parcial en el prólogo al *Persiles*[112]. Como sátira menipeana, el *Quijote* incluye, eso sí, una doble dimensión, jocosa y seria (*jocoseria*), en la línea de las recomendaciones poéticas del momento. El texto, sobre todo el de la *Segunda parte*, no debía terminar siendo asimilado a un "disparate". El peligro de la visión despectiva del libro era justamente algo que quería evitar Cervantes, que albergaba ambiciones poéticas muy altas para alcanzar el reconocimiento de las generaciones futuras[113]. Burlas y veras, *burlas para veras*, ése era el proyecto del *Segundo Quijote*, como enfatizó de manera clara Josef de Valdivielso en su aprobación: Cervantes mezcla "las veras a las burlas, lo dulce a lo provechoso y lo moral a lo faceto, disimulando en el cebo del donaire el anzuelo de la reprehensión" (II, p. 610). ¿Un poco moralista, Cervantes? Esta idea parece una grosería ahora, cuatro siglos después de la escritura del *Quijote*. Naturalmente, el texto de 1615 no es solo una obra moral. ¿Por qué entonces seguimos disecando la obra ya sea como un *funny book*, ya sea como un *libro serio*? La complejidad jocoseria del *Quijote* merece sin duda juntar enfoques diversos.

[111] Solo de *función* textual se trata. La voluntad curativa es expresada por el amigo del primer prólogo: "Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente" (I, p. 18). Sansón Carrasco explicando los objetivos autoriales también dice que el *Primer Quijote* se escribió "para universal entretenimiento de las gentes" (II, 3, p. 647). Véanse asimismo las palabras del *Viaje del Parnaso*: "Yo he dado en *Don Quijote* pasatiempo/ al pecho melancólico y mohíno, / en cualquiera sazón, en todo tiempo" (Miguel de Cervantes, *Poesías*, Madrid, Cátedra, 2016, IV, p. 321, vv. 22-24).

[112] Recuérdense las palabras de Cervantes: "Apenas hubo oído el estudiante el nombre de Cervantes, cuando, apeándose de su cabalgadura, cayéndosele aquí el cojín y allí el portamanteo, que con toda esta autoridad caminaba, arremetió a mí, y, acudiendo asirme de la mano izquierda, dijo:

–¡Sí, sí; éste es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre, y, finalmente, el regocijo de las Musas!

Yo, que en tan poco espacio vi el grande encomio de mis alabanzas, pareciome ser descortesía no corresponder a ellas. Y así, abrazándole por el cuello, donde le eché a perder de todo punto la valona, le dije:

–Ese es un error donde han caído muchos aficionados ignorantes. Yo, señor, soy Cervantes, pero no el regocijo de las Musas, ni ninguno de las demás baratijas que ha dicho vuesa merced; vuelva a cobrar su burra y suba, y caminemos en buena conversación lo poco que nos falta del camino" (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Alianza, 1999, prólogo, pp. 19-20)

[113] Pierre Darnis, *Don Quijote: éléments sur une satire ménippéenne*, *op. cit.*, pp. 154-158.

Limitándonos a las atractivas perspectivas *ultra-literarista*, *estética* y *humorística*, es evidente que los símbolos diabólicos se nos antojan a la vez *insignificantes*, *novelescos* y *burlescos*. Símbolos en definitiva marginales[114]. Espero sin embargo haber intentado mostrar que no lo son realmente, sino que establecen alrededor de los duques una red de alusiones brujeriles y demoniales, un plan general que fue diseñado para que el sentido global de la acción ducal quedara obvio para los lectores atentos. El mundo diabólico de los cortesanos aragoneses se lee en las "señales", pero no por ello debemos pensar que "el diablo está en los detalles". El dispositivo general de *culpabilización de segundo grado*, de "demonización" de los duques, pasa por los improvisados bufones don Quijote y Sancho Panza, dos seudo-estultos a quien Cervantes encarga de soltar aquellas verdades que los poderosos se afanan por esconder.

¿Acaso hemos olvidado las palabras de la *Moria*? ¿No nos dijo que a ella le encantaba hablar de los poderosos?:

> Tenía ganas de meterme un poco con los reyes y cortesanos quienes me rinden culto sincero, con ese candor que uno espera de personas de noble cuna […]. Se convencen a sí mismos de que cumplen con honestidad su función de príncipes yendo de caza con frecuencia, criando hermosos caballos, vendiendo magistraturas y prefecturas en beneficio propio, y maquinando siempre nuevos métodos para menguar el dinero de los ciudadanos, y engordar su propio fisco. Y todo lo hacen con la debida forma, alegando pretextos que encubran el expolio por injusto que sea, bajo la capa de equidad. […] hace tiempo que, olvidándome de quién soy, estoy pasando de la raya. Si os he dicho algo con excesiva petulancia o locuacidad, tened en cuenta que ha sido la Estulticia la que os ha hablado, que además es mujer. No olvidéis tampoco a aquel dicho griego: "Con frecuencia hasta el loco dice la verdad" […][115].

[114] Por supuesto, queda también la perspectiva ideológica, desde la cual el tema de la brujería interesa esencialmente en cuanto permite entender no el *Quijote*, sino el "pensamiento de Cervantes". Se trata entonces de medir el nivel de escepticismo del autor respecto del tema brujeril, con miras a ensalzar otra vez su "modernidad". Interesante, este enfoque no es sin embargo el que se ha escogido aquí. En este trabajo, prefiero en efecto centrarme en el recorrido de lectura propuesto por Cervantes, entender las sugestiones que le lanza el autor en su comprensión de la fábula quijotesca.

[115] Erasmo, *op. cit.*, § 55 y 68, pp. 122-151.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Amelang, James (2001): «Durmiendo con el enemigo: el diablo en los sueños», en James Amelang y María Tausiet (eds.), *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons, pp. 327-356.

Anonimo (1558): *Parsaforesto* (*La dilettevole historia del valoroso Parsaforesto, re della gran Brettagna)*, Venecia, Co'l privilegio del sommo Pontefice, & dell'illustrissimo Senato Veneto per anni X.

— (1576-1578): *Persefores* (Primera y segunda parte de la antigua y moral historia del noble rey Persefores y del esforçado Gadifer, su hermano, reyes de Inglaterra y Escoçia), trad. Fernando de Mena, manuscrito.

— (1991): *Perceforest*, ed. Gilles Roussineau, Ginebra, Droz.

Baras Escolá, Alfredo (2015): «Los duques de *Don Quijote* y la Casa de Gurrea y Aragón», Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2015, pp. 1-37. www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/los-duques-de-don-quijote-y-la-casa-de-gurrea-y-aragon/.

Blanco, Mercedes (2001): «Fables de l'hospitalité dans le *Quichotte*», en Jean-Pierre Sánchez (ed.), *Lectures du Quichotte*, París, Editions du Temps, 2001, pp. 179-213.

Bodin, Jean (1604): *La démonomanie des sorciers*, Rouen, Raphaël du Petit Val.

Campagne, Fabián Alejandro (2002): *Homo catholicus. Homo superstitiosus: el discurso anti-supersticioso en la España de los siglos XV a XVIII*, Madrid, Miño y Dávila.

Caro Baroja, Julio (1992): *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, Istmo.

Caro Baroja, Julio (2015): *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza.

Cátedra, Pedro (2007): *El sueño caballeresco: de la caballería de papel al sueño real de Don Quijote*, Madrid, Abada.

Cervantes, Miguel de (1998): *Don Quijote*, Barcelona, Crítica.

— (1996): *El trato de Argel*, Madrid, Alianza.

— (1999): *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Alianza.

— (2001): *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica.

— (2016): *Poesías*, Madrid, Cátedra.

Castañeda, (Fray) Martín de (1997): *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Certeau, Michel de (2005): *La possession de Loudun*, París, Julliard-Gallimard.

Ciruelo, Pedro (2003): *Reprovación de las supersticiones y hechizerías (1538*), Salamanca, Diputación de Salamanca.

Close, Anthony (1991): «Fiestas palaciegas en la segunda parte del Quijote», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 475-484. http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_II/cl_II_40.pdf.

Close, Anthony (1993): «Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI», en *Actas del tercer coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 89-104. http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_III/cl_III_09.pdf.

Close, Anthony (1993): «Seemly pranks: the palace episodes in Don Quixote part II», en Charles Davis y Paul Julian Smith, *Art and literature in Spain (1600- 1800): Studies in honour of Nigel Glendinning*, Londres, Tamesis Books Limited, pp. 69-87.

Close, Anthony (2007): *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alacalá de Henares, CEC.

Correard, Nicolas, *La vérité au fond du puits: les variations du genre ménippéen et lucianesque dans le Tiers Livre, Don Quichotte et Tristram Shandy* (conferencia), Paris 7, CLAM, 2006.

Darnis, Pierre (2015): «Prosas nuevas –V– (cartas, relaciones, *Lazarillos*, *Guzmanes* y *Quijotes*): *El ingenioso hidalgo don Quijote* (1605), satire ménippéenne», *Studia Aurea*, 9, pp. 113-146. http://studiaaurea.com/article/view/v9-darnis.

— (2016): «Tramas del *Quijote* (IV): la segunda trama de la *Segunda parte*: el fantasma de la culpabilización demonológica de los dos héroes», *Creneida*, 4, pp. 338-399. http://www.creneida.com/revista/creneida-4-2016/la-segunda-trama-de-la-segunda-parte-el-fantasma-de-la-culpabilización-demonológica-de-los-dos/.

— (2016): «Tramas del *Quijote* (V): los duques y la vara de medir de Cervantes: la culpabilización de segundo nivel en la *Segunda parte de Don Quijote*», en Pedro Ruiz Pérez (ed.), *Cervantes: los viajes y los días*, Prosa Barroca-SIAL, pp. 181-223.

— (2016): «Don Quijote: ¿andante caballero o maleante andariego? Para una lectura 'superficial' (y esencial) del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605)», *Edad de Oro*, 35, pp. 11-56. https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/7150.

— (2016): *Don Quijote: éléments sur une satire ménippéenne*, Neuilly, Atlande.

— (2016): «*Segunda parte de Don Quijote de la Mancha:* éléments sur une satire ménippéenne (II)», en Pierre Darnis y Graciela Villanueva (eds.), *Dossier espagnol 2016-2017. Borges,* Ficciones*, Cervantes,* Don Quijote de la Mancha. Segunda parte, de Cervantès, Neuilly, Altande, pp. 69-236.

— Canónica, Elvezio, Ruiz Pérez, Pedro y Vian Herrero, Ana (2016): *Sátira menipea y renovación narrativa en España: del lucianismo a* Don Quijote, Bordeaux-Cordoue, PUB-UCO.

Darnton, Robert (1985): *Le grand massacre des chats: attitudes et croyances dans l'ancienne France*, París, Laffont.

Delpech, Francois (1998): «Pilosités héroïques et femmes travesties: Archéologie d'un stratagème», *Bulletin hispanique*, 100, 1, pp. 131-164. http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1998_num_100_1_4963.

Delumeau, Jean (1983): *Le péché et la peur: la culpabilisation en Occident (XIIIe-XVIIIe siècles)*, París, Fayard.

Darcy Donahue y Rodríguez, Alfred (1985), «Trifaldi, la dueña como bruja», *Anales cervantinos*, 23, pp. 227-231.

Dubost, Francis (1991): *Aspects fantastiques de la littérature médiévale (XII*ème*– XIII*ème *siècles) : l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, París, Champion.

Duce García, Jesús (2005): «Fantasías caballerescas: aproximación al motivo de los castillos encantados», en Carmen Parrilla y Mercedes Pampín (eds.), en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Noia, Toxosoutos, pp. 213-232.

Dusseau, Joëlle (2002): *Le juge et la sorcière*, Burdeos, Sud Ouest.

Erasmo (2006): *El elogio de la locura*, Madrid, Alianza.

Ferlampin-Archer, Christine (1993): «Le sabbat des vieilles barbues dans *Perceforest*», *Moyen Âge*, 99, 3-4, pp. 471-504.

— (2008): "Voyager avec le diable Zéphir dans le *Roman de Perceforest*", en Grégoire Holtz y Thibault Maus de Rolley (eds.), *Voyager avec le diable: voyages réels, voyages*

imaginaires et discours démonologiques, XVe-XVIIe siècle, París, PU Paris-Sorbonne, pp. 45-60.
Fonseca, Luis de (1611): *Relación summaria del Auto de la Fe de 1610*, Burgos, Varesio.
García López, Jorge (2013): «Cervantes en 1590», en Eugenia Fosalba, Jorge García López y Gonzalo Pontón (eds.), *Historia de la literatura española. II. La conquista del clasicismo (1500-1598)*, Barcelona, Crítica.
Garramiola Prieto, Enrique (1998): *La Camacha cervantina: de la leyenda a la realidad*, Montilla, Ayuntamiento de Montilla.
Gómez Canseco, Luis (1993): *El humanismo después de 1600: Pedro de Valencia*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
Gómez Canseco, Luis (2005): *El Quijote de Miguel de Cervantes*, Madrid, Síntesis.
Greenblatt, Stephen (1980): *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare,* Chicago, Chicago University Press.
Greenblatt, Stephen (1998): «The Circulation of Social Energy», en *Shakespeare Negotiations,* Berkeley, University of California Press, pp. 1-20. Traducción: «La circulación de la energía socia», en Antonio Penedo y Gonzalo Pontón (eds.), *Nuevo Historicismo,* Madrid, Arco/Libros, 1998, pp. 33-58.
Grigoriadu, Theodora (2010): *«La obra de Luciano samosatense, orador y filósofo excelente». Manuscrito 55 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo: edición y estudio*, tesis de doctorado dirigida por Ana Vian Herrero, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
Hasbrouck, Michael D. (1992): «Posesión demoníaca, locura y exorcismo en el *Quijote*», *Cervantes*, XII 2, pp. 117-126. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--0/html/0278ae3e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_33.html.
Herdman, Marianella Conchita (1979): *'Dueñas' and 'Doncellas': A Study of the Doña Rodríguez Episode in 'Don Quijote'*, Chapel Hill, P.U. (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures).
Joly, Monique (1989), «Cervantes y la burla», *Anthropos*, 98-99, pp. 67-70.
Kallendorf, Hilaire (2002): «The Diabolical Adventures of Don Quixote, or Self-Exorcism and the Rise of the Novel», *Renaissance Quarterly*, LV, 1, pp. 192-223.
Lancre, Pierre de (1613): *Tableau de l'inconstance des mauvais Anges et Démons*, París, Nicolas Buon.
Lara Alberola, Eva (2010): *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Universitat de València. http://parnaseo.uv.es/Editorial/Parnaseo13/Parnaeo13.pdf.
Levack, Brian P. (2008): «The Decline and End of Witchcraft Prosecutions», en Darren Oldridge (ed.), *The Witchcraft Reader*, ed. Darren Oldridge, Londres/Nueva York, Routledge, pp. 341-348.
Lisón Tolosana, Carmelo (2004): *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*, Madrid, Akal.
Marasso, Arturo (1954): *Cervantes: la invención del* Quijote, Buenos Aires, Hachette.
Márquez Villanueva, Francisco (1995): *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, CEC.
Mena, Fernando de (1576-1578): *Primera y segunda parte de la antigua y moral historia del noble rey Persefores y del esforçado Gadifer, su hermano, reyes de Inglaterra y Escoçia*.
Michael, Ian (1973): «The Spanish Perforest: a recent discovery», en W. Rothwell, David Blamires y Lewis Thorpe (eds.), *Studies in Medieval Literature and Languages:*

in memory of Frederick Whitehead, Manchester, Manchester University Press, pp. 209-218.
Molho, Maurice (1985): «En torno a *La cueva de Salamanca*», en Aurora Egido (ed.), *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de piedad, pp. 29-48.
Monter, William (1992): *La otra Inquisición. La Inquisición española en la corona de Aragón, Navarra, el País Vasco y Sicilia*, Barcelona, Crítica.
Muchembled, Robert (1979): *La sorcière au village (XV[e]-XVIII[e])*, París, Julliard-Gallimard.
— (1993): *Le roi et la sorcière: l'Europe des bûchers (XV[e]-XVIII[e])*, París, Desclée.
Murillo, Luis Andrew (2003): *A critical Introduction to* Don Quixote, Nueva York, Peter Lang.
Padilla, Ignacio (2005): *El diablo y Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica.
http://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-MARCdetail.pl?biblionumber=86
Percas de Ponseti, Helena (2003): «Cervantes y Lope de Vega: postrimerías de un duelo literario y una hipótesis», *Cervantes*, 23, 1, pp. 63-115. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--45/html/0279583e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_27.html.
Pérez, Joseph (2012): *La leyenda negra*, Madrid, Gadir.
Pontón, Gonzalo (1998): «Introducción», en Antonio Penedo Gonzalo Pontón (eds.), *Nuevo Historicismo,* Madrid, Arco/Libros, pp. 7-21.
Presberg, Charles D., *Adventures in Paradox:* Don Quixote *and the Western Tradition*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2001.
Redondo, Augustin (1989): «El *Quijote* y la tradición carnavalesca», *Anthropos*, 88-99, pp. 93-98.
— (1989): «De molinos, molineros y molineras: Tradiciones folklóricas y literatura en la España del siglo de Oro», *Revista de folklore*, 102, pp. 183-191. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-molinos-molineros-y-molineras-tradiciones-folkloricas-y-literatura-en-la-espana-del-siglo-de-oro/html/.
— (1997): *Otra manera de leer el* Quijote*: historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997.
— (2011): *En busca del* Quijote *desde otra orilla*, Alcalá de Henares, CEC, 2011.
Rey Bueno, Mar (2005): *Quijote mágico: los mundos encantados de un hidalgo hechizado*, Madrid, Algaba.
Rey Flahaut, Henri (1985): *Le charivari: les rituels fondamentaux de la sexualité*, París, Payot.
Rey Hazas, Antonio (2003): *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 11-35.
Río, Martín del (1991): *La magia demoníaca*, Madrid, Hiperión.
Rogozinski, Jacob (2015): *Ils m'ont haï sans raison: de la chasse aux sorcières à la Terreur*, París, Cerf.
Rojas, Fernando de (2000): *Celestina*, Barcelona, Crítica.
Ruiz Astiz, Javier (2013): «Cencerradas y matracas en Navarra durante el Antiguo Régimen: funciones y objetivos», *Hispania*, 245, pp. 733-760. http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/412.

Sánchez Jiménez, Antonio (2016): *Leyenda negra: la batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Madrid, Crítica, 2016.

Sanz Hermida, Jacobo (1993): «Aspectos fisiológicos de la dueña dolorida: la metamorfosis de la mujer en hombre», en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 463-472. http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_III/cl_III_39.pdf.

Sanz Hermida, Jacobo S. (1994): «"Una vieja barbuda que se dice Celestina": notas acerca de la primera caracterización de Celestina», *Celestinesca*, 18, pp. 17-34. http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1994/VOL%2018/NUM%201/1_articulo2.pdf.

Schmidt, Rachel (2013): «La maga Cenotia y el arquero Antonio: el encuentro en clave alegórica en el *Persiles*», *eHumanista/Cervantes*, 2, pp. 19-38. http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume2/ehumcerv2.Schmidt.pdf.

Kramer, Heinrich, Sprengler, Jacobus (1975): *El martillo de los brujos*, Buenos Aires, Orión.

Tausiet, María (2000): *Ponzoña en los ojos: brujería y superstición en Aragón*, Zaragoza, Fundación «Fernando el Católico».

Tausiet, María (2007): *Abracadabra omnipotens: magia urbana en Zaragoza en la Edad Moderna*, Madrid, Siglo XXI.

Torrente Ballester, Gonzalo (1984): *El* Quijote *como juego, y otros trabajos escritos*, Barcelona, Destino, 1984.

Trexler, Richard C. (1981): «De la ville à la Cour: la Déraison à Florence durant la République et le Grand Duché», en Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (eds.), *Le charivari*, París, Mouton, pp. 165-176.

Unamuno, Miguel de (1998): *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra.

Usunáriz Garayoa, Jesús María (2006): «El lenguaje de la cencerrada: burla, violencia y control de la comunidad», en Rocío García y Jesús María Usunáriz (eds.), *Aportaciones a la Historia Social del Lenguaje (España, siglos XIV-XVIII)*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 235-260.

Valencia, Pedro de (1997): *Discurso acerca de los cuentos de las brujas*. *Obras Completas*, León, Universidad de León.

Vian Herrero, Ana (1990): «El pensamiento mágico en *Celestina*: instrumento de lid o contienda», *Celestinesca*, XIV, 2, pp. 79-85. http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/1990/VOL%2014/NUM%202/2_articulo2.pdf.

Ximénez de Embún y Val, Tomás (1905): «Antecedentes literarios que prepararon y causas históricas que produjeron la publicación de *Don Quijote* de Avellaneda», en *Álbum cervantino aragonés de los trabajos literarios y artísticos con que se ha celebrado en Zaragoza y Pedrola el III Centenario de la edición príncipe de* Don Quijote, Madrid, Viuda e hijos de Tello, pp. 71-98.

Zika, Charles (2007): *The Appearance of Witchcraft: print and visual culture in sixteenth-century Europe*, Londres/Nueva York, Routledge.

Zoppi, Federica (2016): *Risa, sonrisa, ironía en el* Quijote*: burlas de acción y burlas de palabra*, Vigo, Academia del Hispanismo.

RESEÑA

Alfredo Rodríguez López-Vázquez

MIGUEL DE CERVANTES, *POESÍAS*, ED. DE ADRIÁN J. SÁEZ,
MADRID: CÁTEDRA (COL. LETRAS HISPÁNICAS, N.º 773), 2016, 483 PP.

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ
Universidad de La Coruña

El centenario de Cervantes ha cumplido con creces en el terreno editorial lo que ha dejado de cumplir en el terreno institucional, dado el escueto fervor con que los políticos de este país acometen las grandes empresas culturales. Así que bienvenidos sean los rescates que proceden del esfuerzo y el talento individual y, en este caso, de la decisión y claridad de la Editorial Cátedra. La edición de las poesías de Cervantes en un formato asequible y un planteamiento crítico claro a cargo de Adrián J. Sáez es un excelente ejemplo de esto.

Aunque la edición aparece subdividida en nueve epígrafes generales, desde la 'Introducción' hasta el 'Índice de voces anotadas', para explicar su construcción crítica parece mejor asumir que hay tres grandes bloques: la Introducción, la selección de textos y los apéndices. La introducción se acompaña de una explicación de criterios y la correspondiente bibliografía, extensa y actualizada hasta 2015, o en prensa en 2016. En la introducción (pp.11-86) se abordan, desbrozan y sistematizan los planteamientos de las diferentes y muy diversas escuelas críticas que se han ocupado de la poesía cervantina. Es, sin duda, una aproximación inteligente y ponderada, escrita con pluma a la vez pausada y ligera, que permite obtener un panorama nítido y algo más que consistente de los estudios actuales sobre el tema.

La organización del conjunto de poemas seleccionados es clara y distribuye el material en cinco grandes apartados: poesías sueltas, la *Epístola a Mateo Vázquez*, el "Canto de Caliope", el *Viaje del Parnaso* y, finalmente, las

poesías atribuidas o, para ser más exactos, aquellas poesías, entre las que se le han atribuido,"que con más probabilidad son hijos del ingenio de Cervantes" (p. 87), apartado que se reduce a cuatro sonetos, alguno de ellos especialmente importante. Tal vez esta escueta selección se podría haber ampliado un poco más allá del marco del soneto.

En cuanto a la fijación y anotación de los textos conviene apuntar algunas cuestiones que me parecen de interés y que sin duda necesitarían revisión o aclaración. Los detallaré:

Por ejemplo, en el soneto a Bartolomeo Ruffino (p. 149), el cuarto verso "habéis dichosamente pasado" no guarda la medida del endecasílabo, que sí se consigue con 'paseado'. En el soneto preliminar al *Romancero* de Pedro de Padilla, el verso "Nuevos ricos mineros se descubren" (p. 157) necesitaría una ampliación de la nota en donde se apunta 'mineros' como 'minerales' y hasta 'piedras preciosas'; tal vez la acepción que mejor encaje aquí sea la de 'veta de minerales'. En el último verso del soneto preliminar a la *Austriada* de Juan Rufo: "que tanto bien goza en esta historia" (p. 159) parece obvio que el esquema acentual exige el orden: "que goza tanto bien en esta historia", con el acento en sexta, y no en quinta. Otrosí en el verso 24 de la composición 12 "A Fray Pedro de Padilla" (p. 166) se ha reduplicado el adjetivo 'santa' provocando un verso incorrecto: "y a la scientia santa y santa vida adiestra". El verso debe ser: "y a la scïentia y santa vida adiestra". Algo parecido ha debido de suceder con el verso final del poema 14, en donde se ha reduplicado el pronombre 'os', alterando la medida del verso correcto original "si no os imita y tiene por su blanco" (p. 169) en "si no os imita y *os tiene por su blanco".

Algo más de espacio requiere el siguiente problema crítico: En la célebre "Canción sobre la armada que fue a Inglaterra", donde el pasaje 121-126 está estragado, el editor propone la siguiente reconstrucción:

> Muéstrales, si es posible, un verdadero
> retrato del católico monarca,
> y verán de David la voz y el pecho,
> las rodillas por el suelo y un cor[dero]
> mirando a quien encierra y guarda u[n arca]
> mejor que aquella quisier[a haber hecho,]

Es posible que con las voces 'arca' y 'cordero' tengamos, como observa el editor, un guiño al Apocalipsis 5, 6 y 11, pero el problema de esta reconstrucción es que los versos 124 y 126 no encajan con el esquema acentual de los endecasílabos, que deberían llevar acentos en sexta o bien en 4ª y 8ª. Dado que las consonancias 'verdadero / cordero' y 'pecho / hecho' parecen atinadas, tal vez sería conveniente reajustar la medida de los versos y su esquema acentual. El verso 124 permite la supresión del artículo inicial devolviendo la medida endecasilábica: "rodillas por el suelo, y un cor[dero]" y rescatando los acentos en 2ª y 6ª. Más complicado va a ser reorganizar el verso 126. Recurrir a un hipérbaton como "mejor que aquella haber quisiera hecho' salva el problema métrico y el acentual pero parece algo artificiosa. En todo caso el verso requiere anotación crítica que dé cuenta del problema.

El verso 116 de la segunda canción a la Armada dice así en la edición: "con la hambre, sed, calor y frío" (p. 187). Está claro que falta una sílaba entre 'la hambre' y 'sed', que marca el acento en la sexta. La enmienda más económica y probablemente correcta sería: "con la hambre, [la] sed, calor y frío".

Muy interesante y apropiada es la decisión de editar conjuntamente las tres versiones del romance "La morada de los celos". Probablemente en la primera de ellas, la 21ª (*Flor de varios*, 1593) que opone el verso 5 "oscura, lóbrega y triste" a los versos más próximos entre sí de 21b ("profunda, lóbrega, escura", *Romancero general*, 1600) y 21c ("profunda, lóbrega y triste", del *Cancionero* de Duque de Estrada), habría venido bien indicar en nota la probable influencia de la adjetivación de la casa del escudero en el *Lazarillo*. En cualquier caso la edición de las tres variantes del romance y sus distintas fechas apuntan seguramente a una cuidadosa reelaboración cervantina, por encima de los errores en la transmisión textual.

En algunos casos una revisión minuciosa de segundas pruebas habría ahorrado algunos gazapos como 'inifinitos' por el correcto 'infinitos' (p.209) y en otros casos habría sido conveniente afrontar algunas lecciones controvertidas, como la del verso "ni en la Parnasa, excesible cuesta' (p. 212) en donde, si se mantiene el adjetivo 'excesible', el verso parece requerir la conjunción 'y'; salvo que se pueda maliciar un error de cajista que lee 'inaccesible' como 'excesible'. El adjetivo 'excesible' lo usa, en efecto, Góngora en una carta personal, pero no tiene ningún otro registro en el CORDE más que en ese soneto a Diego Rosel, lo que apunta a que podría ser un error de cajista. Parece claro que el adjetivo 'inaccesible' corresponde de forma más natural al contexto ('inaccesible cuesta' hablando del Parnaso, mientras que 'excesible' sería un *happax* en Cervantes.)

Dejando aparte estos aspectos mejorables, el planteamiento de la edición es excelente y el aparato textual se acompaña con varios apéndices: galería o catálogo de poetas mencionados, índices de primeros versos y de voces anotadas, todo ello de fácil y cómodo manejo. Sería muy deseable que en una segunda edición se abordaran estos aspectos críticos que he señalado y que,

en lo que atañe a las poesías atribuidas, se ampliara el acervo, al menos con algunos romances, presentando, tal y como se hace aquí con el 21a, 21 b y 21c, las variantes ordenadas cronológicamente.

MIGUEL DE CERVANTES, *POESÍAS*, ED. DE ADRIÁN J. SÁEZ,
MADRID: CÁTEDRA (COL. LETRAS HISPÁNICAS, N.º 773), 483 PP.

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ
Universidad de La Coruña

El centenario de Cervantes ha cumplido con creces en el terreno editorial lo que ha dejado de cumplir en el terreno institucional, dado el escueto fervor con que los políticos de este país acometen las grandes empresas culturales. Así que bienvenidos sean los rescates que proceden del esfuerzo y el talento individual y, en este caso, de la decisión y claridad de la Editorial Cátedra. La edición de las poesías de Cervantes en un formato asequible y un planteamiento crítico claro a cargo de Adrián J. Sáez es un excelente ejemplo de esto.

Aunque la edición aparece subdividida en nueve epígrafes generales, desde la 'Introducción' hasta el 'Índice de voces anotadas', para explicar su construcción crítica parece mejor asumir que hay tres grandes bloques: la Introducción, la selección de textos y los apéndices. La introducción se acompaña de una explicación de criterios y la correspondiente bibliografía, extensa y actualizada hasta 2015, o en prensa en 2016. En la introducción (pp.11-86) se abordan, desbrozan y sistematizan los planteamientos de las diferentes y muy diversas escuelas críticas que se han ocupado de la poesía cervantina. Es, sin duda, una aproximación inteligente y ponderada, escrita con pluma a la vez pausada y ligera, que permite obtener un panorama nítido y algo más que consistente de los estudios actuales sobre el tema.

La organización del conjunto de poemas seleccionados es clara y distribuye el material en cinco grandes apartados: poesías sueltas, la *Epístola a Mateo Vázquez*, el "Canto de Caliope", el *Viaje del Parnaso* y, finalmente, las

poesías atribuidas o, para ser más exactos, aquellas poesías, entre las que se le han atribuido,"que con más probabilidad son hijos del ingenio de Cervantes" (p. 87), apartado que se reduce a cuatro sonetos, alguno de ellos especialmente importante. Tal vez esta escueta selección se podría haber ampliado un poco más allá del marco del soneto.

En cuanto a la fijación y anotación de los textos conviene apuntar algunas cuestiones que me parecen de interés y que sin duda necesitarían revisión o aclaración. Los detallaré:

Por ejemplo, en el soneto a Bartolomeo Ruffino (p. 149), el cuarto verso "habéis dichosamente pasado" no guarda la medida del endecasílabo, que sí se consigue con 'paseado'. En el soneto preliminar al *Romancero* de Pedro de Padilla, el verso "Nuevos ricos mineros se descubren" (p. 157) necesitaría una ampliación de la nota en donde se apunta 'mineros' como 'minerales' y hasta 'piedras preciosas'; tal vez la acepción que mejor encaje aquí sea la de 'veta de minerales'. En el último verso del soneto preliminar a la *Austriada* de Juan Rufo: "que tanto bien goza en esta historia" (p. 159) parece obvio que el esquema acentual exige el orden: "que goza tanto bien en esta historia", con el acento en sexta, y no en quinta. Otrosí en el verso 24 de la composición 12 "A Fray Pedro de Padilla" (p. 166) se ha reduplicado el adjetivo 'santa' provocando un verso incorrecto: "y a la scientia santa y santa vida adiestra". El verso debe ser: "y a la scïentia y santa vida adiestra". Algo parecido ha debido de suceder con el verso final del poema 14, en donde se ha reduplicado el pronombre 'os', alterando la medida del verso correcto original "si no os imita y tiene por su blanco" (p. 169) en "si no os imita y *os tiene por su blanco".

Algo más de espacio requiere el siguiente problema crítico: En la célebre "Canción sobre la armada que fue a Inglaterra", donde el pasaje 121-126 está estragado, el editor propone la siguiente reconstrucción:

> Muéstrales, si es posible, un verdadero
> retrato del católico monarca,
> y verán de David la voz y el pecho,
> las rodillas por el suelo y un cor[dero]
> mirando a quien encierra y guarda u[n arca]
> mejor que aquella quisier[a haber hecho,]

Es posible que con las voces 'arca' y 'cordero' tengamos, como observa el editor, un guiño al Apocalipsis 5, 6 y 11, pero el problema de esta reconstrucción es que los versos 124 y 126 no encajan con el esquema acentual de los endecasílabos, que deberían llevar acentos en sexta o bien en 4ª y 8ª. Dado que las consonancias 'verdadero / cordero' y 'pecho / hecho' parecen atinadas, tal vez sería conveniente reajustar la medida de los versos y su esquema acentual. El verso 124 permite la supresión del artículo inicial devolviendo la medida endecasilábica: "rodillas por el suelo, y un cor[dero]" y rescatando los acentos en 2ª y 6ª. Más complicado va a ser reorganizar el verso 126. Recurrir a un hipérbaton como "mejor que aquella haber quisiera hecho' salva el problema métrico y el acentual pero parece algo artificiosa. En todo caso el verso requiere anotación crítica que dé cuenta del problema.

El verso 116 de la segunda canción a la Armada dice así en la edición: "con la hambre, sed, calor y frío" (p. 187). Está claro que falta una sílaba entre 'la hambre' y 'sed', que marca el acento en la sexta. La enmienda más económica y probablemente correcta sería: "con la hambre, [la] sed, calor y frío".

Muy interesante y apropiada es la decisión de editar conjuntamente las tres versiones del romance "La morada de los celos". Probablemente en la primera de ellas, la 21ª (*Flor de varios*, 1593) que opone el verso 5 "oscura, lóbrega y triste" a los versos más próximos entre sí de 21b ("profunda, lóbrega, escura", *Romancero general*, 1600) y 21c ("profunda, lóbrega y triste", del *Cancionero* de Duque de Estrada), habría venido bien indicar en nota la probable influencia de la adjetivación de la casa del escudero en el *Lazarillo*. En cualquier caso la edición de las tres variantes del romance y sus distintas fechas apuntan seguramente a una cuidadosa reelaboración cervantina, por encima de los errores en la transmisión textual.

En algunos casos una revisión minuciosa de segundas pruebas habría ahorrado algunos gazapos como 'inifinitos' por el correcto 'infinitos' (p.209) y en otros casos habría sido conveniente afrontar algunas lecciones controvertidas, como la del verso "ni en la Parnasa, excesible cuesta' (p. 212) en donde, si se mantiene el adjetivo 'excesible', el verso parece requerir la conjunción 'y'; salvo que se pueda maliciar un error de cajista que lee 'inaccesible' como 'excesible'. El adjetivo 'excesible' lo usa, en efecto, Góngora en una carta personal, pero no tiene ningún otro registro en el CORDE más que en ese soneto a Diego Rosel, lo que apunta a que podría ser un error de cajista. Parece claro que el adjetivo 'inaccesible' corresponde de forma más natural al contexto ('inaccesible cuesta' hablando del Parnaso, mientras que 'excesible' sería un *happax* en Cervantes.)

Dejando aparte estos aspectos mejorables, el planteamiento de la edición es excelente y el aparato textual se acompaña con varios apéndices: galería o catálogo de poetas mencionados, índices de primeros versos y de voces anotadas, todo ello de fácil y cómodo manejo. Sería muy deseable que en una segunda edición se abordaran estos aspectos críticos que he señalado y que,

en lo que atañe a las poesías atribuidas, se ampliara el acervo, al menos con algunos romances, presentando, tal y como se hace aquí con el 21a, 21 b y 21c, las variantes ordenadas cronológicamente.

TEXTOS

Francisco Martínez de Castrillo

Diego de Ágreda y Vargas

(ed. Enrique Suárez Figaredo)

FRANCISCO MARTÍNEZ DE CASTRILLO

COLOQUIO SOBRE LA DENTADURA Y MARAVILLOSA OBRA DE LA BOCA

Texto preparado por ENRIQUE SUÁREZ FIGAREDO

CERVANTES Y LA IMPORTANCIA DE LA DENTADURA

—Te hago saber, Sancho, que la boca sin muelas es como molino sin piedra, y en mucho más se ha de estimar un diente que un diamante (dQ1- XVIII).

—No tenga pena —respondió el bachiller—, sino váyase… a… casa y téngame aderezado de almorzar alguna cosa caliente, y de camino vaya rezando la oración de Santa Apolonia, si es que la sabe; que yo iré luego allá y verá maravillas.
—¡Cuitada de mí! —replicó el ama—. ¿La oración de Santa Apolonia dice vuesa merced que rece? Eso fuera si mi amo lo hubiera de las muelas, pero no lo ha sino de los cascos.
—Yo sé lo que digo, señora ama: váyase y no se ponga a disputar conmigo, pues… soy bachiller por Salamanca, que no hay más que bachillear (dQ2- VII).

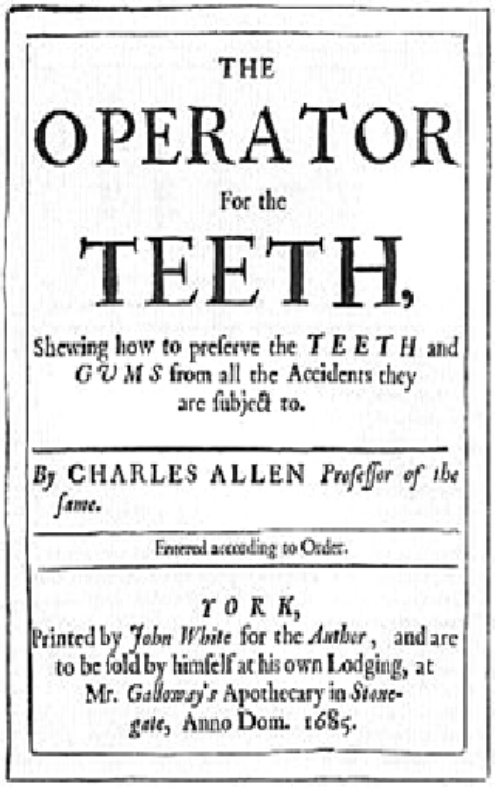
*—Es tan limpia, que por no ensuciar la cara trae las narices, como dicen, arremangadas…, y… a no faltarle diez o doce dientes y muelas pudiera pasar… entre las más bien formadas… Y perdóneme el señor gobernador si por tan menudo voy pintando las partes de la que al fin al fin ha de ser mi hija, que la quiero bien y no me parece mal (*dQ2-XLVII).

—¿Yo recado de nadie, señor mío? —respondió la dueña— Mal me conoce vuesa merced.…, que aún no estoy en edad tan prolongada que me acoja a semejantes niñerías, pues, Dios loado, mi alma me tengo en las carnes y todos mis dientes y muelas en la boca, amén de unos pocos que me han usurpado unos catarros, que en esta tierra de Aragón son tan ordinarios (dQ2-XLVIII).

Este… de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada…; la boca, pequeña; los dientes, ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y ésos mal acondicionados y peor puestos…, algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies…, es el… autor… de Don Quijote de la Mancha… y otras obras que andan por ahí descarriadas (N. E. -Prólogo).

ADVERTENCIA

NUESTRO autor nació en Castrillo de Onielo (prov. de Palencia) sobre el año de 1520, y falleció en Alameda del Valle (prov. Madrid) en 1585. Fue dentista del mismísimo Felipe II. Siguiendo el modelo de otros textos científicos, publicó en 1557 el *Coloquio breve y compendioso sobre la materia de la dentadura y maravillosa obra de la boca*, donde se valió del diálogo para expresar sus conocimientos odontológicos y experiencia práctica. Obra muy meritoria y avanzada, pues hubo de transcurrir más de un siglo hasta que otros especialistas europeos entregasen a la estampa sus conocimientos en la materia, tales como el inglés Charles Allen (*The operator for the teeth*, York-1685)


THE

OPERATOR

For the

TEETH,

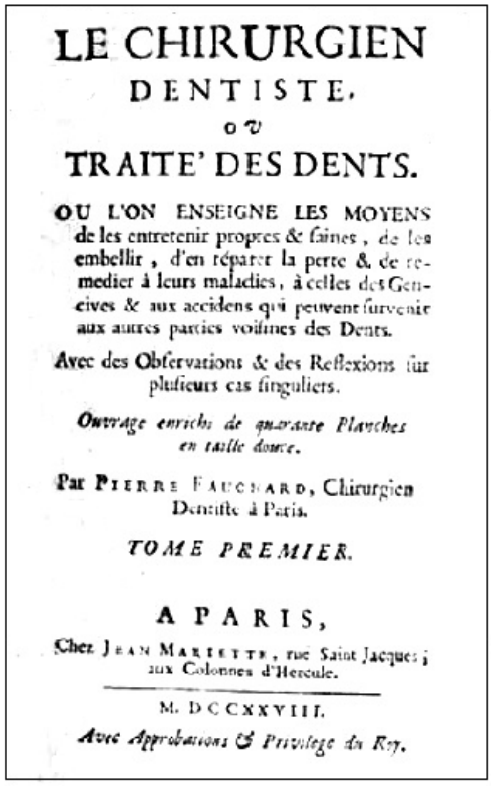
Shewing how to preſerve the *TEETH* and *GUMS* from all the Accidents they are ſubject to.

By CHARLES ALLEN *Profeſſor of the ſame.*

Entered according to Order.

YORK,

Printed by *John White* for the *Author*, and are to be ſold by himſelf at his own Lodging, at Mr. *Galloway's* Apothecary in *Stonegate*, Anno Dom. 1685.


LE CHIRURGIEN

DENTISTE,

OU

TRAITE' DES DENTS.

OU L'ON ENSEIGNE LES MOYENS de les entretenir propres & ſaines, de les embellir, d'en réparer la perte & de remedier à leurs maladies, à celles des Gencives & aux accidens qui peuvent ſurvenir aux autres parties voiſines des Dents.

Avec des Obſervations & des Reflexions ſur pluſieurs cas ſinguliers.

Ouvrage enrichi de quarante Planches en taille douce.

Par PIERRE FAUCHARD, Chirurgien Dentiſte à Paris.

TOME PREMIER.

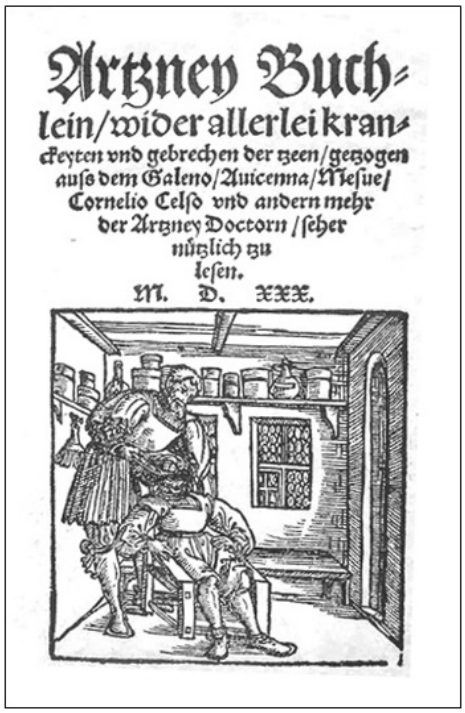
A PARIS,

Chez JEAN MARIETTE, rue Saint Jacques; aux Colonnes d'Hercule.

M. DCCXXVIII.

Avec Approbation & Privilege du Roy.

y el francés Pierre Fauchard (*Le chirurgien dentiste ou Traité des dents. Ou l'on enseigne les moyens de les entretenir propres & saines, de les embellir, d'en réparer la perte & de remedier à leurs maladies, à celles des gencives & aux accidens qui peuvent survenir aux autres parties voisines des dents*, París-1728, 2 vols.); y como unos cardan la lana y otros se llevan la fama, la obra de monsieur Fauchard «est considéré comme marquant le début de l'odontologie moderne». Pero, en cuanto a novedad editorial y para ser del todo y con todos justos, hay que recordar que un cuarto de siglo antes del español se publicó en Alemania el opúsculo *Artzney Buchlein wider allerlei kranckeyten vnd gebrechen der tzeen* (Leipzig, 1530).


Artzney Buch-
lein/wider allerlei kran-
cketen vnd gebrechen der tzeen/getzogen
auss dem Galeno/Auicenna/Mesue/
Cornelio Celso vnd andern mehr
der Artzney Doctorn/seher
nützlich zu
lesen.
M. D. XXX.

El objetivo de Martínez de Castrillo y su opinión respecto a la práctica médica de su tiempo se manifiestan en varios lugares de la obra:

> La boca…, como cosa sin paraqué ni provecho, la han desterrado de los términos y límites de la Medicina… Y los médicos y cirujanos están… tan… fuera dello, que ni los pacientes los llaman ni ellos lo procuran, a cuya causa hay tantos abusos, engaños, errores, descuido y mala orden de curar, que pierde infinidad de gente la dentadura antes de tiempo. No creo que será muy dificultoso de creer que la causa principal desto haya sido no haber querido los doctos tomar en ello la mano, dejándolo en lenguas de ensalmaderas y en poder de gente sin ciencia ni arte ninguna.
>
> España está pobre de buenas bocas.
>
> Con celo de hacer algún provecho en la república… me determiné de sacar en limpio esta breve y pequeña obrecita para dar y abrir camino a otros que pasen y escriban adelante.
>
> El fin que pretendo… es el bien y salud de la vida humana, cuyos instrumentos son los dientes, y su conservación muy necesaria.
>
> Más pretendo guardar orden breve, clara y provechosa que muy doctrinal y polida, porque el fin es de mi plática enseñaros lo que os cumple, y no haceros médicos escolásticos, que sería alargarme más de lo que conviene.
>
> Yo no sé qué enemistad hallan entre la Medicina y la boca más que de los otros miembros, siendo el puerto y puerta más principal para la provisión y alimentos dellos, o por qué la quieren desterrar de los términos… della.
>
> ¿No me tengo de reír diciéndome que busque físico para un dolor de muelas? …No le querría llamar, por no le ver entrar… puesta su honra en que todos se admiren de lo

> que dice y lo crean como fe, siendo la Medicina una facultad en que no se puede saber nada si no es por conjectura, y aun he oído que el más principal de todos, que llaman Galeno, dice que aquel es mejor médico que de cien veces yerra las menos… Y con esto veréis venir un idiota que luego quiere que le crean lo que dice como evangelio…, y antes que ponga los dedos en el pulso tiene el corazón en la bolsa.
>
> ¿A quiénes hemos de acudir por el remedio cuando… hay alguna indispusición en la boca y dentadura? Ya tengo dicho: para sacar las muelas y limpiar los dientes a los barberos; a lo demás, a médicos o cirujanos, según que fuere el mal. Finalmente, me paresce que se debía… llamar de todos, porque la experiencia de los unos y la ciencia de los otros aseguran más el daño del paciente. Y no deben de estorbar los unos que llamen a los otros…, porque, como dicen, al buen pagador no le duelen prendas: si lo hacen bien no tienen por qué pesarles que lo vea quien lo entiende, y si mal, porque le enmiende. Y esto es lo que me paresce, *salva pace*.
>
> Esto he puesto aquí… por si… acontesciere alguna cosa déstas en vuestra casa, o de vuestros vecinos, y no hubiere de quien tomar consejo tengáis este refrigerio; pero si hay personas doctas y expertas en este arte y medicina será muy acertado consultarlo con los tales y tomar su consejo.

El coloquio resulta animadísimo, con frecuencia salpicado de dichos populares y alguna que otra historieta. Además, incluye dibujos de las herramientas recomendables —precisando dónde adquirirlas en la Corte— e instrucciones detalladas para preparar distintos brebajes antisépticos y cicatrizantes; y para cuando el paciente precise de otra ayuda, el colofón recoge la imagen e invocación a Santa Apolonia. No hay más que pedir, y bien se le debe reconocer el mérito que corresponde a toda obra avanzada.

Reproduzco la primera edición, sin llegar a modernizar del todo la ortografía —que siempre resta encanto a los textos de la época—, y dejo nota de las pocas intervenciones en el texto (Orig.) para corregir erratas evidentes.

E. S. F.
Barcelona, mayo 2016

COLOQVIO BREVE Y
cõpẽdioſo. Sobre la materia đ la dẽ
tadura, y marauilloſa obra đ la bo
ca. Cõ muchos remedios y aui
ſos neceſſarios. Y la ordẽ
de curar, y adreçar
los dientes.

¶Dirigido, al muy alto y muy pode
roſo ſeñor: el Principe dõ Carlos nro ſe-
ñor. Cõpueſto por el Bachiller Frãciſco
Martinez. Natural dela villa de Caſtrillo
de onielo. Eſtãte en Valladolid. 1557.
Con preuilegio.
¶Eſta taſſado en ℔ VII. mrs.

EL REY

POR cuanto por parte de vos el bachiller Martínez de Castrillo nos fue fecha relación que vos con diligencia habíades compuesto un libro que tracta de la salud y limpieza de la boca y conservación de la dentadura, en el cual dais orden e manera cómo se debe aderezar la dentadura y curar la boca, dando remedios buenos y saludables y avisos para quitar muchos abusos y engaños que hay en este arte y ejercicio dañosos a la república, por cuya causa mucha gente antes de tiempo pierde la dentadura, e porque habéis sido el primero que en este caso ha escripto tan particularmente y abierto camino para que otros escriban adelante nos suplicastes vos mandásemos dar licencia para que por tiempo de quince años vos e no otra persona alguna sin vuestro poder le pudiese imprimir ni vender, o como la mi merced fuese, e visto por los del nuestro Consejo fue acordado que debíamos mandar dar esta nuestra cédula en la dicha razón, e tovímoslo por bien. E por la presente vos damos 1icencia e facultad para que por tiempo de diez años primeros siguientes, los cuales corran e se cuenten desde el día de la fecha de esta mi cédula en adelante, vos o la persona que vuestro poder oviere podáis imprimir e vender el dicho libro. Durante el cual dicho tiempo mando que otra persona alguna, sin vuestra licencia, no pueda imprimir ni vender la dicha obra, so pena que pierda la impresión que así hiciere y vendiere y los moldes y aparejos con que lo hiciere, e más incurra en pena de diez mil maravedís, los cuales *se* repartan, la una parte, para la persona que lo acusare, y la otra para el juez que lo sentenciare, y la otra tercia parte para nuestra Cámara y F□sco. E que después que lo hayáis imprimido trayáis un libro de los que se imprimieren ante los del nuestro Consejo para que tasen el precio de cada libro que se oviere de vender, y que en el principio del pongáis esta nuestra cedula y la tasación que del dicho libro se hiciere. E mando a los del nuestro Consejo, Presidentes y Oidores de las nuestras Audiencias, alcaldes, alguaciles de la nuestra Casa, Corte y Chancillerías, y a otras cualesquier justicias y jueces de todas las ciudades, villas y lugares de nuestros Reinos e Señoríos, y a cada uno de ellos en su jurisdición, que guarden e cumplan esta mi cédula y todo lo en ella contenido, y contra ello vos no vayan ni pasen, ni consientan ir ni pasar en manera alguna. Fecha en Valladolid a seis días del mes de noviembre de mil e quinientos e cincuenta y seis años.

LA PRINCESA[1]

Por mandado[2] *de Su Majestad su Alteza*
en su nombre, Francisco de Ledesma

[1] Juana de Austria, hija de Carlos V e Isabel de Portugal, ejerció de regente entre 1554 y 1559 por la abdicación del Emperador y la ausencia de España de su hermano Felipe II.

[2] Orig.: 'mendado'.

MUY ALTO Y MUY PODEROSO SEÑOR

HABIENDO muchas veces, serenísimo y muy esclarescido Príncipe,[3] puesto con no pequeño cuidado y diligencia mi pensamiento en algunas artes y ciencias que los hombres por necesidad o su contentamiento y deleite han buscado, he venido a entender, si mi pequeña lectión no me engaña, que tuvo en ellas el mundo su infancia, juventud, varonil y entera edad. No está muy escuro de entender a los que han leído algunas obras de aquellos antiquísimos filósofos antes de Aristóteles y Platón, que, como niños que comenzaban a deletrear, ninguna cosa clara dijeron, como se colige en los principios de Aristóteles en su *Física*, *Ética* y *Metafísica*, a lo cual alude Cicerón en sus *Tusculanas*. Fue, pues, cresciendo la edad del mundo y con él la experiencia de las ciencias y artes, de tal manera, que de las más dellas se puede decir con justo título haber llegado a la cumbre. Digo cumbre de lo que humanamente se puede alcanzar; pero tengo entendido, con esto, que en algunas cosas el mundo ésta en su infancia. Parte, por ventura, por falta de buenos principios, pues todos los antiguos nos afirman que el círculo se puede cuadrar y reducir a cuadratura, pero la ciencia desto aún no está hallada, según Aristóteles en el primero de sus *Posteriores*, capi. 7, y en el primero de sus *Físicos*, capi. 2. Y en aquel estado cerca desto nos estamos ahora, aunque Brabardino quiera decir otra cosa en su *Geometría*. En otras cosas también, por parte de su negligencia y descuido, me paresce que aún está el mundo en su infancia, o a lo menos juventud, como un ejemplo al ojo nos da manifiesta fe en la hermosa y excelente composición del hombre, pues vemos que de todos los miembros y partes dél los antiguos y modernos con la sutileza de sus ingenios y delicada anotomía han hecho especial cuenta y particularmente tractado, ansí de la conservación dellos como del remedio contra sus enfermedades y pasiones, como de la sustancia, situación y uso de cada uno. Y de la boca solamente (o, por mejor decir, dentadura) han hecho poca caudal y cuenta; antes, como cosa sin paraqué ni provecho, la han desterrado de los términos y límites de la Medicina y privado de sus beneficios. Y los médicos y cirujanos están ya tan remotos, amontonados y fuera dello, que ni los pacientes los llaman ni ellos lo procuran, a cuya causa hay tantos abusos, engaños, errores, descuido y mala orden de curar, que pierde infinidad de gente la dentadura antes de tiempo. No creo que será muy dificultoso de creer que la causa principal desto haya sido no haber querido los doctos tomar en ello la mano, dejándolo en lenguas de ensalmaderas y en poder de gente sin ciencia ni arte ninguna.

Viendo esto, movido con celo de hacer algún provecho en la república, ayudado con la persuasión de algunos amigos que vieron mis borradores me determiné de sacar en limpio esta breve y pequeña obrecita para dar y abrir camino a otros que pasen y escriban adelante. Presentela ante los del vuestro muy alto Consejo, por quien fue vista, y examinada por el licenciado Gálvez, vuestro médico, y aprobada con previlegio. Pero porque con ser una de las más excelentes obras y partes del cuerpo está en tan poco tenida y mal estimada esta materia que con otro que el favor de Vuestra Alteza no podría alzar cabeza (y ansí, porque ilustre y sea agradable por do fuere y los que la vieren la lean con más amor para que se consiga el fin que pretendo, que es el bien y salud de la vida humana, cuyos instrumentos son los dientes, y su conservación muy necesaria, y pues es ansí, muy alto y muy poderoso Señor,

[3] El excéntrico y sádico príncipe Carlos, hijo de Felipe II y María Manuela de Portugal, llego a ser confinado por su padre y falleció a la edad 23 años.

según el Filósofo,[4] que no solamente aquellos que bien tractaron en principio de alguna materia han de ser favorescidos, pero aun los que mal, porque dieron ocasión a que otros hablasen bien), a Vuestra Alteza suplico resciba debajo de su real favor y amparo, como fructa nueva, estas primicias de mis vigilias y trabajo, mirando más al provecho que adelante se espera que a mi indigesto y mal cultivado modo de proceder, y no cual cumplía para ir ante Vuestra Alteza; pero podrá pasar entre las muy buenas y altas obras mi pequeño tractado como entre las muy grandes y solemnes ofrendas el cornadillo de la viuda.

Nuestro Señor la real persona de Vuestra Alteza guarde, reinos y señoríos acresciente, como Vuestra Alteza meresce.

Indigno siervo y capellán de Vuestra
Alteza, que vuestros reales pies besa,

el bachiller Martínez de Castrillo

[4] Aristóteles.

AL LECTOR

SI mi voluntad y buen deseo, benigno lector, rescibes en cuenta y descargo del atrevimiento que tuve de sacar en público este mi tractado, quedará en salvo mi culpa y tu prudencia probada, y no pornás tu atención en la curiosidad y polida orden de proceder, sino en la sustancia de la materia, pues yo pretendo más el provecho que la polecía. No pares, te suplico, en la corteza, porque nunca llegarás al meollo. Si el austeridad y rudeza deste tractado ofendiere tu delicado ingenio y buen entendimiento por las mal ordenadas y poco elegantes palabras, no te desgracie tanto que te sea impedimento para que no pases adelante y veas lo que tiene y contiene en sí. So el sayal hay al, como so la flor la culebra. Si pones los ojos en la intención con que deseo servirte, y los apartas del juicio del buen o mal estilo de mi escrebir, yo fío que te será tan dulce y agradable el fructo que desta doctrina sacares, que no sientas el agrio y acedo de su torpeza, y así, tu lengua alabará mi trabajo y mi trabajo a tu salud será provechoso con el ayuda y gracia de Dios, a quien suplico lo enderece a su sancto servicio. Amén

SUMA DE LAS COSAS MÁS ESENCIALES QUE SE CONTIENEN EN ESTE LIBRO, DIVIDIDO EN CUATRO PARTES

TABLA DE LA PRIMERA PARTE

Una reprehensión contra los que menosprecian los dientes, y prueba ser simpleza y perderse por descuido mucha dentadura.
Una breve descrición[5] del hombre.
Cuán necesaria sea la dentadura.
Qué cosa sea diente, por su difinición y partes esenciales.
Para cuántos fines sean los dientes.
Qué cosa es calor natural.
De la complexión y de sus especies.
Qué cosa es naturaleza y cuántas naturalezas hay.
De la primera edad o dispusición de la boca, y la razón porque está en aquel tiempo sin dientes.
De la segunda edad de la boca, y la razón porque están aquel tiempo los dientes sin raíces.
De la tercera edad, y hasta cuánto crecen los dientes; y cómo tienen muchos que siempre crescen o diminuyen y por qué se engañan.
De la cuarta edad de la boca, y cómo está en aquel tiempo la dentadura en un ser.
De la quinta edad de la boca, y cómo vienen a faltar aquel tiempo los dientes, y la razón.
Los daños de traer dientes postizos, y la razón.

TABLA DE LA SEGUNDA PARTE

De las tres edades o tiempos de los dientes que se consideran en su duración.
De la primera edad de los dientes, y de sus pasiones y remedios.
Diez avisos necesarios, así para los que curan como para los pacientes.
El primero, la cuenta que se ha de tener con las encías.
El segundo, la cuenta que se ha de tener con los flemones.
El tercero, la cuenta que se ha de tener con la corruptión de los dientes.
El cuarto, la cuenta que se ha de tener al mudar de los dientes.
El quinto, la cuenta que se ha de tener en comer con ambos lados.
El sexto, la cuenta que se ha de tener con la templanza o violencia de las medicinas en esta edad.
El séptimo, para saber cuál diente se ha de sacar, habiendo alguno superfluo.

[5] Es decir, 'discrecion'.

El octavo, para el flujo de sangre que de sacar alguna muela suele venir.
El nono, para conoscer en cuál muela está el daño y se ha de sacar estando en duda.
El décimo, para saber cuándo se ha de sacar con gatillo o cuándo con polican.
De la segunda edad de los dientes, y de sus pasiones y remedios.
Los daños que trae la toba.
En qué casos se sufren o no en esta edad medicinas fuertes, y la razón.
Por qué se corrompe tan presto la dentadura pasada la parte exterior y primera, y la razón.
Lo que se ha de hacer en esta edad cuando hubiere muela dañada.
En qué tiempo y edad del hombre sea cada tiempo y edad de los dientes.
De las muelas cordales.
Qué cosa es húmido radical.

TABLA DE LA TERCERA PARTE

De la tercera edad de los dientes y de cuatro pasiones más principales y comunes.
De la 1ª pasión destas cuatro, que es el neguijón, y de sus especies.
Qué manera de neguijón sea curable, y qué incurable.
La diversidad del neguijón en el color, y la razón.
Por qué tienen muchos al neguijón por incurable, y otros por fácil de curar, y la razón.
El engaño de tener al neguijón por gusano, y cómo no se puede criar cosa viva en el diente, y la razón.
La razón porque el pelitre quita el dolor de muelas, y el engaño de pensar que por eso se cae la muela.
El engaño de los que dicen que no aprovecha curar el neguijón, porque curado de un diente se pasa a otro, y la razón desto.
Otro que dicen contrario déste: que si se cura un diente, que no verná más a otro.
La razón porque no duele la muela cuando se comienza a corromper, y por qué viene a doler y después de muy comida se quita aquel dolor.
Qué cosa es dolor en general.
Las dos causas inmediatas del dolor de muelas.
Las cinco causas ocasionales o acidentales del dolor de muelas.
El engaño de los que dicen que por ningún caso se debe sacar muela, y en qué casos se ha de sacar, y los daños que trae la muela podrida y los que vienen de no comer con ambos lados, y la razón de todo esto.
De la segunda pasión, que es la corrupción de las encías.
El engaño de pensar que médicos y cirujanos no entiendan y sepan las pasiones de la boca y dentadura, y la razón.
El engaño de querer curar con una misma medicina diversas calidades de males, y la razón.
Los casos en que no hay remedio en las encías, a lo menos es dificultoso.
De la 3ª pasión, que es la toba, y del engaño de los dicen que es apoyo.
De donde viene tener el hierro por odioso para adrezar la dentadura .
Cómo es dañoso quitar la toba con aceites y aguas, y cuándo no se ha de quitar, y la razón.
Las causas y cosas de que se cría la toba, y de sus especies .
Cómo es dañosa la demasiada curiosidad como el mucho descuido, y la razón porque no quieren muchos curarse la dentadura.
De la cuarta pasión de las cuatro principales, que es golpe, y qué se ha de hacer si se cortan o rasgan las encías, o se magullan.

Lo que se ha de hacer cuando por golpe se moviere la dentadura.
Los casos en que se restituyen las encías, y cuáles son mejores.
Cuáles son mejores dientes y de más dura, y la razón.
Las causas de que procede el mal olor de boca, y lo que se ha de hacer en cada una.
La; regla, orden y número que ha de tener la dentadura perfecta.
Las herramientas más necesarias y cómo y cuándo se ha de usar cada una. Están en muchas partes del libro, según que viene a propósito.

TABLA DE LA CUARTA PARTE

Una regla ordinaria y general.
Cómo se ha de tomar el agua fría a las mañanas; y los efectos para qué y la razón.
Un vino estítico.
El daño que hace comer mucho y muchas veces y diversos manjares y potajes.
La cuenta que se ha de tener a comer y cenar.
Los daños de limpiar los dientes con paño áspero, y de que tiempo a tiempo se han de limpiar de propósito.
Los daños de limpiar los dientes con agua fuerte, y la razón.
Cómo es cierto que se pueden cortar los dientes fácilmente.
Cómo se ha de quitar la toba para curar las otras pasiones de la boca.
Un cocimiento de raíces de malvas.
Un lienzo crudo y otro engomado.
El daño que hacen a la dentadura los afeites y aguas de rostro y lejías fuertes, y la razón. Y lo que se ha de hacer para que no sea tan dañoso.
Los daños de comer dulce para la dentadura, y la razón. Y lo que se ha de hacer para que no sea tan dañoso.
Las cosas contrarias para la dentadura, y de qué se deben guardar, con algunos avisos necesarios.
Una carta familiar.
Diez memorias conforme a la diversidad de los humores y reumas y pasiones de la boca.
La primera, para los que tienen las encías esponjosas o hinchadas, y boca húmida y reumas frías.
La segunda, para cuando hubiere estas pasiones que he dicho y fuere por calor.
La tercera, para cuando quitan la toba.
La cuarta, para los que tienen buena dispusición de dentadura
La quinta, para los que tienen raigones y muelas muy podridas.
La sexta, para los que tienen las encías corrompidas, o se les corrompen.
La séptima, para socorrer de presto cuando hubiere corrimiento de reumas cálidas.
La octava, para los que tienen la reúma gruesa y fría y boca húmeda.
La nona, para cuando se han curado de neguijón.
La décima, del agua del palo, común y general, y más apropriada para los de bocas húmidas.
Las medicinas simples, y de qué se hacen las mistas y compuestas, y cómo se han de hacer y ordenar.
Las cosas de que se hacen los mondadientes, de madera y raíces, y cómo.
La diferencia del oro, plata, y hierro; y cuándo se ha de usar lo uno y cuándo lo otro.

Más por seguir el parescer de muchos que por mi voluntad, he puesto tabla; a lo menos folio, por no ir la obra por capítulos. Pero, ya que se pone, ha de notar el lector que en la hoja donde guiare la tabla, un poco antes de lo que se propusiere hallarán un párrafo como éste «¶» por señal que se ha de comenzar de allí. Y si por descuido del molde faltare en alguna hoja, léanla toda, que allí hallarán lo que propusiere la tabla. Hase de tener advertencia que todas las veces que se dijere en el libro «miel rosada» se ha de entender colada, y cuando se dijere «sangre de drago» se entienda de gota.

FIN DE LA TABLA

COMIENZA LA PRIMERA PARTE DESTE TRACTADO

En que se declara qué cosa es diente por su difinición y causas esenciales, y se ponen sus edades o tiempos que se consideran en su duración, cuáles y cuántos sean, con las razones por que los formó así Naturaleza.

Son interlocutores: Ramiro, Valerio.

RAMIRO: Grandes son los secretos y maravillas de Dios. Bien dijo a osadas: «No sabéis lo que os pedís». Tan gran verdad no podía salir de menor boca: qué oraciones, qué romerías, qué plegarias, qué misas y limosnas he dicho y hecho hacer; qué desordenado deseo era el mío de tener un hijo; qué descontento tuve en diez años que estuve casado sin haberle, paresciéndome y teniendo por muy averiguado que con él estuviera el hombre más contento del mundo, y que no podría hallar en mí tristeza acogimiento ninguno. Y es ansí que después que Dios fue servido me le dar no sé qué cosa es hora de placer ni rato de reposo. Al fin, no hay entero contento en esta vida miserable: demos gracias a Dios por todo. Yo determino de no me fatigar de aquí adelante; como dijo Job, «Dios me lo dio, Dios me lo quitó. Sea el nombre del Señor bendicto». Bien dicho está esto, si después que vea a mi hijo asar vivo con aquella calentura que tiene no se me quebrantase el corazón y rompiesen las entrañas y las lágrimas reventasen. No curemos de acá ni allá, que grande es nuestra flaqueza y mísera esta carne, y así como estamos subjectos a las caídas de fortuna en este destierro y valle de lágrimas, como míseros y flacos que somos lo hemos de sentir.

VALERIO. ¡Bendito sea Dios, que me ha traído a cumplimiento este deseo que de ver a Valladolid tenía, que tanto me loaban todos! Agora quisiera yo tener algún amigo o conoscido que me dijera y mostrara todas las particularidades della, que así, paresce que ando como Pedro por demás. Estos refranes de la vieja no sin causa se dijeron. A lo menos este que dicen: «un alma sola, ni canta ni llora». ¡Que me maten si aquél no es Ramirillo,[6] criado que fue de mi padre! ¡Jesús, Jesús! ¿Qué es esto? ¡Válame la Madre de Dios, qué hombre que estás! ¿Es posible que eres tú, Ramirillo?

RAMIRO: ¡Oh señor Valerio! ¿Qué venida es ésta? ¿Hay algún negocio? Que en Valladolid a los forasteros no se les ha de preguntar otra cosa sino si vienen a pleito y traen dineros, porque esto y gastar es lo que más se pratica.

VALERIO: Ya yo tengo rastro de todo eso que dices, y así, me proveí de lo más que yo pude. En lo que me preguntas de mis negocios, yo te daré larga cuenta, que también habré menester a ratos que me ayudes y favorezcas. Mas antes que adelante pasemos quiero que me digas qué vida es la tuya y de qué estás tan triste; que como te vi ir tan cabizbajo, sin falta que estuve por pasarme de largo, RAMIRO: Bien paresce, señor Valerio, que sois letrado, que luego entendéis lo interior y secreto. Sabed que yo me casé aquí en Valladolid luego me vine

[6] Orig.: 'Ramerillo'.

de con mi señor, y me topó Dios con una mujer muy honrada y rica, porque, como me dieron el oficio que sabéis, era requerido con mil casamientos.
VALERIO: De todo me huelgo mucho. Mas eso no viene bien con ese gesto que traes tan mohíno, que paresce que te deben centeno.
RAMIRO: ¡Oh señor Valerio! Tengo un hijo como un oro y está a punto de la muerte; que no sé qué me haga, porque si muere yo quedaré sin hijo y sin madre, según hace las exclamaciones y lo siente.
VALERIO: Hermano Ramiro, pésame que tan mal te conformes con la voluntad de Dios. Mira que pues que Él lo hace, que es lo bueno: dale gracias, que harto eres mozo y Él te dará más.
RAMIRO: Decís como quien sois, y ansí lo tengo y creo yo. Y no me pueden decir más de lo que yo cerca dese caso me paresce que entiendo; mas no puedo acabar comigo otra cosa que yo bien querría, porque había diez años o más que éramos casados y no hemos habido más que éste, que era luz y espejo de nuestros ojos y pensamos que había de ser para nuestro descanso, y desde el día que nació hasta hoy no ha tenido hora de salud, ni nosotros un punto de alegría.
VALERIO: ¿Qué te podría yo decir sobre la materia? Mas, por no ser largo, solamente diré esto: que una de las grandes mercedes que Dios nos hizo fue no nos dar contentamiento en esta vida para que conozcamos la verdadera y la procuremos; y tengo entendido que lo quiere Dios así porque todo el amor se ponga en Él y en su voluntad, y no en las criaturas y cosas del mundo, pues a Él solo se le debe, el cual no puede faltar y es el sumo bien, gloria eterna y da vida sin fin. Todo lo demás es breve y caduco. Y lo mismo que te acontesce a ti con tu niño acontesce a todos los hombres en sus estados y suerte; y de aquí viene que ninguno se contenta con lo que tiene: el pastor querría ser caballero; el caballero, conde, y el conde rey; y el rey, que no tiene más que subir, querría ser labrador y alaba y envidia su vida. Y el eclesiástico querría ser casado, y el casado religioso, y ansí, todos querrían trocar sus estados y vidas. Porque así como a ti antes que tuvieses hijos te parescía que los que los tenían vivían muy contentos con ellos, porque vías los regocijos, gracias y placeres que hacen en las calles, y no los lloros, las enfermedades y el perderse, el descalabrarse y otros mil cuentos de cosas secretas, como ya habrás visto, ni más ni menos en los estados y cargos que tenemos, por ver la haz los otros y no lo interior y secreto que cada uno guarda para sí o por su honra o porque no se puede remediar o por no dar venganza a sus enemigos y pesar a sus amigos. Mas, esto dejado aparte para otro día de más espacio, ¿qué es el mal de tu hijo? Que ya sabes que se me alcanza algo deste menester, pues no he gastado mi vida y tiempo en otra cosa.
RAMIRO: Yo lo sé bien, señor Valerio; mas dicen que los niños tan chiquitos, que no se han de poner en cura.
VALERIO: ¿Qué tan chiquito es?
RAMIRO: De dos años y medio.
VALERIO: ¿Eso me dices? ¡Que me maten si no son las muelas que le salen! ¿No se queja mucho de la boquilla?
RAMIRO: Y ¡cómo que se queja! Mas nunca hace otra cosa, y dice su madre que es calor que le sale del estómago.
VALERIO: Como ésos son los engaños que hay en este mal de boca y dentadura. Yo te prometo, hermano Ramiro, que no me trae otra cosa a Valladolid.
RAMIRO: Paréceme, señor Valerio, que debéis de descansar un poco, y después hablaremos largo y me daréis cuenta de vuestros negocios, que todavía hay amigos y favor de señores, si fuere menester.

VALERIO: Suelen decir que «cabra coja no tenga siesta».[7] Quien viene a negociar a Valladolid ¿quieres que repose despacio? El buen reposar es despachar negocios y dar consigo en su casa, porque te prometo que por posadas y casas ajenas mal se puede descansar.
RAMIRO: Es verdad; mas tampoco se debe fatigar nadie tanto que dé con la carga en tierra, porque veo que muchas veces el atajo es rodeo. Si por ventura caéis malo en tierra ajena, como decís, ¿cuánto de tiempo ganaréis, y qué haréis de ahorrar dineros?
VALERIO: Todo eso es ansí. Yo te agradezco la buena voluntad: bien haya pan que presta. Mas ansí como imos paseando te quiero decir en suma el caso de mi venida por no perder tiempo, que no se puede cobrar el que una vez se pasa. Ya creo que habrás sabido cómo yo pasé en Flandes y en Italia con el rey don Felipe, nuestro señor la primera vez que allá fue, y me quedé en aquellas tierras, y cómo habrá medio año poco más que vine.
RAMIRO: Así me lo habían dicho, salvo que, de la venida, hasta ahora no he sabido nada.
VALERIO: También creo que ternás noticia de mis hermanas Eulalia y Domicia.
RAMIRO: Y ¡cómo! Mas mercedes y regalos me hicieron, cuando chiquito, que no sé con qué género de agradescimiento lo pueda reconoscer.
VALERIO: Pues sabe, hermano Ramiro, que Domicia cuando yo vine era metida monja, y Eulalia la llevó Dios.
RAMIRO: ¡Válame la Virgen María! ¿Qué me decís? Nuestro Señor la tenga en su gloria. Sí hará, que era una bendicta criatura. Y Domicia, ¿por qué se metió monja, pues tan dotada estaba de hermosura como de hacienda, virtudes y honestidad?
VALERIO: Ten por averiguado que, como tú decías poco ha, no hay cosa acabada. ¿Nunca viste grandes y ricas fuentes en unos tristes pueblos, y a Toledo sin agua? Todo[8] va desta manera, y así, verás al rico con mil enfermedades y al sano que no tiene un pan que comer. Todas las cosas al fin tienen su contrapeso.
RAMIRO: ¿Acontesciole algún desastre, o por alguna enfermedad? Porque siempre yo la vi inclinada a casarse, y la oí decir muchas veces que antes se echaría en un pozo que ser monja.
VALERIO: Ahí verás la grandeza de Dios cómo abaja los soberbios. Nadie debe decir desta agua no beberé. Siempre tuvo no sé qué altivezas, y hale Dios dado el pago.
RAMIRO: ¿Cómo, por vida del señor Valerio? Estoy el más penado hombre de la vida hasta saberlo.
VALERIO: Para lo que nosotros merescemos poco es, pero ella halo acliminado tanto que no se puede consolar. El fin es que todos los dientes se le han corrompido y podrido de neguijón, que llaman, y como ella se preciaba de tan hermosa, quedó tan descontenta de verse así que todo el mundo no basta a estorbárselo. Porque dice que no será posible que nadie la quiera y no será bien casada. Y hablando la verdad no le falta razón, porque le huele la boca de media legua.
RAMIRO: Y ¿no hubiera remedio?
VALERIO: Parésceme que no.
RAMIRO: ¿Por qué?
VALERIO: Porque no supo quién o porque no lo busco, teniéndolo en poco, como hacen muchos y después vienen a los estremos que ahora ella.
RAMIRO: Gloria a Dios, todos somos de la cofradía de malos dientes: mirad cuáles son los míos. ¿No acertárades a venir a tiempo que la pudiérades remediar?
VALERIO: No fue tal mi ventura.
RAMIRO: ¿Qué dice vuestro padre?

[7] Cabra coja no tenga siesta, que si la tiene, caro le cuesta.
[8] Orig.: 'toda'.

VALERIO: Halo sentido tanto que no se levanta de la cama; ni se levantará sino para la huesa, porque ya es muy viejo.
RAMIRO: Bien vengas, mal, si vienes solo. Yo no quisiera haberos topado para no poderos consolar y haberme lastimado vuestros trabajos; pero docto sois, y cuerdo: vos os podéis tomar el consuelo, como me dijistes.[9] Tened por bien lo que Dios hace: quizá quiere que se salve por ese camino y se condenara por otro. Pero ¿qué pensáis de hacer? ¿Por ventura, señor, venís por algunos dientes postizos? Porque sé yo algunos que los venden; que como a mí me faltan por la gracia de Dios, luego me vienen a convidar con ellos. Y traenlos muchas doncellas, que es gran remedio, a lo menos para mujeres que quieren parescer bien a sus maridos.
VALERIO: Da tú al Demonio tal remedio, que eso acabó de echar a perder a mi hermana: que se le comieron dos solos, y por poner aquéllos los vino a perder todos.
RAMIRO: ¡Cómo! ¿Es malo?
VALERIO: ¿Si es malo? Dígote que es uno de los grandes engaños y males que hay en este negocio de la dentadura.
RAMIRO: ¿Cómo así, señor Valerio? ¿Qué razón hay para ello?, que me holgaré mucho de saberlo; que cierto yo estaba engañado, y nunca yo los deje de poner por pensar que era dañoso, sino por la pesadumbre de aquel atar y desatar.
VALERIO: La razón que me pides está clara, y cuasi tú la has tocado: para poner un diente hanle de atar a dos, y con la fuerza que ponen para apretarle, y con aquel atar y desatar, o para limpiarle o porque se quiebra el hilo o porque se menea o no está bien puesto, forzosamente ha de mover los dos donde se ata, y por el mismo caso derrocallos, y quien puso uno querrá poner tres. Pues si uno derribó dos, mejor los dos derribarán tres, y así irán los demás. De manera que por andar un año con un diente postizo vienen a estar toda la vida sin los naturales, y otras mil pesadumbres que tienen con ellos,
RAMIRO: ¡Qué bien dicho! Yo os prometo, señor Valerio, que debéis de saber en este caso todo lo que es menester, y que si os conoscen en la Corte, que os hagan honra.
VALERIO: Engáñaste, por tu vida. Antes así como yo salga del corrillo de los otros no habrá quien me quiera ver. Y más, como este negocio de la boca haya salido de manos de personas doctas y que lo entienden, los demás no esperan razones, sino cada uno dice: «Esto he oído decir». Preguntando a quién: «A la santera de Sant Remigio, que fue ama de un médico del Rey, hombre muy señalado». Y si lo preguntaran al mismo amo, dijera que no sabía nada desto.
RAMIRO: Por cierto que tenéis razón, mas en la Corte hay de todo.
VALERIO: Por concluir, así como vine de Italia iban a mí tantas gentes, doncellas, casadas, viudas, religiosos, clérigos y de todos los estados, para que les diese remedio, y venían tales, que pocos o ninguno[10] le tenían ni se podía dar en Naturaleza. Y este es uno de los grandes males que hay en este caso: que no buscan el remedio hasta que no le tienen.
RAMIRO: Pues eso habían de avisar los que curan.
VALERIO: Ahí está el daño. Porque de lo que yo les preguntaba y ellos respondían he venido a entender que por el poco miramiento de los que curan y el gran descuido de los curados, de cient bocas se pierden las noventa. Y esto, y la mancilla que me hizo mi hermana y muchas otras gentes, como te digo, me han puesto muchos días ha en cuidado y no pequeño trabajo de hacer algún provecho; porque no solamente los hombres nascieron para sí solos, como dice Sant Pablo.

[9] Orig.: 'dixistet'.
[10] Orig.: 'ningnno'.

RAMIRO: En otra cosa mayor os quisiera ver empleado, y no en cosa tan poca y en tan poco estimada.
VALERIO: ¿Poco te paresce, Ramiro?
RAMIRO: Después que los perdí y siento la falta, no sino mucho; mas cuando tenía buena y recia mi dentadura no se me daba dos maravedís: no dejara de partir una almendra aunque supiera perder dos muelas, y ansí harán los demás.
VALERIO: Mucho me pesa que tú hayas ido por el camino real que los otros; mas tal pago te tienes. Dírase por ti: «Si María bailó, tome lo que ganó». Y este pago llevan los que hacen estas pruebas y gentilezas y tienen en poco los dientes. A muchos he visto que se precian de ser descuidados en la limpieza y conservación de la dentadura, diciendo: «¿Qué se me da de traer los dicentes limpios ni sucios, que se tengan, que se caigan, pues no tengo a quien contentar ni parescer bien?», como si para sólo esto Naturaleza los hubiera proveído. Y no paran aquí, sino que burlan y escarnecen de los que tienen esta cuenta, especialmente si son personas de edad, religiosos, eclesiásticos o viudas, teniéndolo y acliminándolo por caso muy feo, tanto, que muchos no osan hacello aunque lo desean y han menester, y si lo hacen ha de ser escondido y con temor, porque luego se escandalizan.
RAMIRO: ¿Queréis que os diga cuánta verdad decís? Porque una cuñada mía, viuda, se limpió los dientes, la querían mis hermanos y deudos apedrear; y no era de los postreros yo, diciendo que ya se quería casar. Y la pobre, mirándolo sin pasión, ni ofendió a Dios ni al mundo porque la sacaron una esportilla de toba.
VALERIO: Muchos me dicen destos que ansí escarnecen, que lo hacen de melindrosos, o porque vean los otros que tienen en poco las cosas del mundo, o de muy sanctos; mas yo digo que de muy torpes y groseros, porque no ternían en tan poco las partes si mirasen y conosciesen la grandeza del todo y hermosura del universo, la orden y movimiento de las celestiales esferas, la maravillosa providencia de nuestro orbe y mundo inferior, el corriente de los ríos, el manante de las fuentes, el estanque de la mar, el fructificar y producir de la tierra, la conversión de los elementos para la conservación dél, en un mismo ser las cosas particulares, qué animales por la tierra, qué aves por el aire, qué pesces y pescados en el agua, qué diversidades tantas y tan estrañas, con tan maravilloso artificio y regimiento para la polecía y hermosura dél.
RAMIRO: Quiéroos contar una cosa que pasó: un señor deste reino, como fuese a informar de un negocio a un oidor, entre otras cosas que le dijo fue que tenía en su casa un sobrino suyo y le hacía y daba mucho favor; mas él, como buen juez, dijo que pasase adelante, que aquello hacía poco al caso para su pleito. Así me paresce, señor Valerio, que no es muy a propósito el movimiento de los cielos y lo que más habéis dicho para la cura de los dientes.
VALERIO: Ni aun muy fuera dél si estuvieses comigo. El Filósofo dice que nada se puede estimar ni querer si primero no se conosce y entiende. Pues para que conozcas qué cosa es el hombre, te digo que este tan admirable edificio, cuya fábrica ninguna humana lengua puede contar ni en entendimiento caber, sino solo en el de su Artífice, el fin para quien se hizo es el hombre. Al cual los filósofos también llamaron «microcosmo», que quiere decir pequeño mundo.
RAMIRO: ¡Válame Dios! ¿Que de tanta perfeción es el hombre? Pero decime, señor Valerio: ¿por qué le llamaron «mundo»?
VALERIO: Por la similitud o semejanza que tiene con él por los cuatro humores de que se mantiene, proporcionados a los cuatro elementos, y también por su admirable compostura, así en la fábrica como en las potencias y en las obras. Y así, has de saber que en lo más guardado y principal dél hay un palacio bien labrado, cercado por todas partes de huesos porque esté más fuerte, que es el pecho, donde está el príncipe y señor de todos los demás miembros y partes, que es el corazón, con dos sirvientes suyos a los lados, que son los

pulmones, que perpetuamente le están aventando porque la furia de su proprio calor no le consuma y gaste. Déste mana la virtud vital de todos los demás miembros.

Más arriba deste palacio hay un aposento, aunque pequeño, de grande y admirable artificio, donde este príncipe que digo tiene su consejo. Allí está la virtud para sentir interior y exteriormente; allí los procuradores y relatores, que son los exteriores sentidos, que representan y relatan lo de fuera; allí los jueces y oidores, que son los interiores sentidos, que juzgan y determinan lo que los exteriores representan, y según lo que estos determinan así siguen los movimientos para huir o proseguir, amar o aborrescer; allí la loca y golosa de la concupiscible; allí el ejecutor y merino mayor de la irascible; allí el presidente y gran chanciller, que es el entendimiento; allí el fuerte archivo, que es la memoria, en la parte postrera, con más doblado muro guardado: En los interiores, muchas y varias potencias; en los exteriores, diversos y admirables instrumentos y composiciones, tantos y tales, que del menor dellos, que es el ojo, se podría hacer obra por sí, y ternía bien el entendimiento en qué se ocupar y el hombre en reconoscer a quien lo formó por verdadero, sumo y solo criador, Dios y Señor nuestro.

RAMIRO: Decid, señor Valerio; que yo os certifico que con tan buena lectión, que me pesase si diese la hora.

VALERIO: Ni yo te podría contar todo lo que hay ni tú lo podrías entender. Solamente quiero decirte que en otro aposento más abajo que el suyo, que es el estómago, tiene este príncipe su despensa y cocina donde se tractan y cuecen los manjares. Allí está su veedor o mayordomo, que es el hígado, que los perficiona y sanguifica y saborea, a quien tiene dado todo el cargo de la provisión suya y de los demás miembros. Y aquí también, en lo más bajo, hay otras estancias donde se recoge la basura y superfluo de la cocina, que son las tripas, las cuales tomando algo de lo que se puede aprovechar, lo demás echan y alanzan fuera, como cosa superflua.

RAMIRO: ¡Quien pudiese, señor Valerio, estar siempre gozando de tan buena doctrina!

VALERIO: En suma, pues, te he dicho algo de lo mucho que Dios en el hombre puso. Confía que es mucho más de lo que se puede pensar. ¿Quién podría encarescer las mercedes y regalos que Dios hizo al hombre, pues le amó tanto que todas las demás cosas crio sus inferiores y subjectas y para el servicio dél, como lo dice David: «Todo lo pusiste debajo de sus pies: ovejas, bueyes, los animales del campo, las aves del aire y peces de la mar»? ¿Qué se puede decir más, debajo de que se humanó y tomó nuestra carne haciéndose hombre, y vivió trabajosísimamente y murió mucho[11] más por la salvación de nuestras ánimas, cuyo aposento son los cuerpos y sus partes? Pues esto que Él crio y estimó tanto quiere que por todas las vías lícitas y posibles se conserve; y para la tal conservación de la salud humana y prolongación de la vida el más principal y esencial instrumento son los dientes, después del calor natural, pues con ellos se hace la primera digestión. Y para esto te he traído tan larga historia y arenga, porque veas el engaño de los que estiman y tienen en poco la dentadura. Y mira que no voy tan fuera de propósito como tú pensabas.

RAMIRO: Por cierto, señor Valerio, que cuando os vi andar por los corrientes de los ríos y aves del aire, y con los peces de la mar y aquello, que pensé que era *Magnífica*[12] a maitines o que íbades a coger peras al olmo: y si no fuera por la reverencia que os debo como a hijo de mi amo no sé qué os hubiera preguntado, a lo menos teníalo acá en mi pensamiento. Perdoname, que yo pensaba como simple y vos habéis hablado como docto, y me ha dado gran placer ver a cuán buen fin y propósito lo habéis traído.

[11] Orig.: 'mncho'.

[12] Por 'Magnificat': el canto conventual que se reza al final de las vísperas.

VALERIO: Pues para mayor confusión deste engaño te quiero decir para cuántas cosas Naturaleza proveyó al hombre de dentadura, y cómo y cuáles. Pero porque dice Aristótiles que las cosas se han de conoscer por el conoscimiento de las causas, sera bien declarar las causas de la dentadura comenzando por la difinición, pues dice Tulio[13] que el comienzo o principio de cualquier materia que se tracte ha de ser de la difinición, para que sepamos qué es aquello de que se tracta, y la común doctrina del Filósofo procede por este camino.
RAMIRO: Aunque yo no entiendo mucho, parésceme que tienen razón; que primero que tractemos la cosa sepamos en qué hemos de gastar el tiempo y poner el trabajo.
VALERIO: El diente es una ternilla recia y dura, o hueso, que Naturaleza hizo por los fines que adelante diré. Y porque mejor me puedas entender lo que te quiero decir, es bien, y aun necesario, que sepas que en todas las cosas criadas y en cualquiera dellas están y concurren cuatro causas: la eficiente, que es la que hace la tal cosa; material, que es de lo que se hace; formal, que es la que le da el ser y por ella se destinguen unas cosas de otras; final, que es aquello para que se hace. Esta final, aunque es postrera en la ejecución y efecto, es primera en la intención. Suelen poner ejemplo en la casa; que el artífice es la causa eficiente; la madera, tejas y cal es la material; la formal es el edificio que resulta destos materiales; la final, el para qué se hizo la casa,[14] que es para defender del frío, calor y toda tempestad. Pues así en los dientes concurren estas cuatro causas: la eficiente, que es el calor natural particular de las mandíbulas o quijadas, modificado del universal de todo el cuerpo….
RAMIRO: Yo pensé que era Dios el que había hecho los dientes, como todas las otras cosas, pues dicen que es criador y hacedor de todo.
VALERIO: Dicen muy gran verdad.
RAMIRO: Pues ¿por qué no hizo los dientes, como vos decís?
VALERIO: ¡Guarda! Nunca Dios tal quiera que yo tal diga
RAMIRO: Ahora dijistes, si bien os acordáis, que el calor natural era la causa eficiente de los dientes.
VALERIO: Es así.
RAMIRO: ¿Pues?
VALERIO: Entiéndese la inmediata e instrumental.
RAMIRO. No alcanzo yo esas filosofías.
VALERIO: Escucha, que yo te lo haré entender. Has de saber que Dios es la causa primera, principal y universal de todo lo criado, como dice Aristótiles: que es primera causa de las causas.
RAMIRO: Bien está
VALERIO: Cuando Dios crio el universo dio una orden y manera entre las cosas dél para que se conservasen y perpetuasen las species dellas, que es lo que llaman acá «Naturaleza», y así, se hacen y engendran unas a otras. Y éstas llaman causas inmediatas, porque no media ni hay otra causa entre la eficiente y la efecta o *facta* como cuando un hombre hace y engendra otro, y un caballo a otro, y así de los demás. Y a Dios, que es la causa primera y universal, llamamos causa mediata, porque siempre entre Dios y lo que se hace media otra causa instrumental, como en el ejemplo que tengo puesto; que cuando Dios hace un hombre siempre media otro, y Dios mediatamente concurre en la tal hechura, porque sin Él no hay nada hecho. Y ni más ni menos en los dientes, el calor natural es la causa inmediata dellos, y Dios la mediata.
RAMIRO: Por cierto, vos me habéis bien soltado la duda y satisfecho.

[13] Marco Tulio Cicerón.
[14] Orig.: 'cosa',

VALERIO:, Pues de aquí adelante cuando digamos que una cosa hace otra, dejada la causa universal, que es Dios, entenderase la particular, que será la que inmediatamente hace o engendra la tal cosa. Volviendo a nuestro propósito, la material causa de los dientes es sangre que sobra a las mandíbulas de su proprio mantenimiento, cocido y preparado por el calor natural: En tal forma y sazón es pesado, que se puede hacer y engendrar diente.
RAMIRO: De manera que los dientes son de sangre solamente.
VALERIO: No, que tómase aquí sangre por todos cuatro humores, porque cualquier que faltase no se podría mantener el cuerpo ni parte alguna dél.
RAMIRO: Yo creo, señor Valerio, que desta vez me habéis de dejar medio bachiller.
VALERIO: La causa formal de los dientes es la manera que tienen de hueso y distinción de las otras partes del cuerpo. La final tiene tres partes necesarias. La primera y más principal, cortar dividir y demolir el mantenimiento grueso, porque el estómago más fácilmente lo digera y cueza y transmute en otra substancia, que llaman «quilo»; y así, los hizo Naturaleza convenientes, duros y agudos para el tal oficio. La segunda, para bien hablar, porque hiriendo la lengua el aire en ellos se pueda bien pronunciar y así, los hizo anchuelos y que hubiese concavidad entre uno y otro, porque hiriendo el aire, como digo, en lo ancho del diente y saliendo por las concavidades formase la palabra. Pues cuán necesaria sea la buena habla y pronunciación, muchos oradores nos darán testimonio, que por esta falta dejaron el uso de la oratoria, y muchos famosos hombres y letrados no se han señalado por la misma falta. La tercera, para el decor y bien parescer, hermosura y forma del hombre; que por cierto sin ellos deforme paresce, y así, los hizo Naturaleza menudos y blancos.
RAMIRO: No quedaréis muy amigo de desdentados si eso decís, especialmente de galanas
VALERIO: Estos que más burlan y escarnecen, después que sienten la falta lo lloran con dos ojos; y llorarían con mil, si mil tuviesen, porque ni la dama se puede llamar hermosa sin ellos, ni el galán gentil hombre.
RAMIRO: Una cosa habéis tocado que deseo mucho saber.
VALERIO: ¿Qué es, Ramiro?
RAMIRO: ¿Qué cosa es calor natural, que dijistes que era la eficiente? Porque luego dicen: «tiene falta de calor natural», «tiénele demasiado», o «tiénele[15] templado», al fin que luego topan con este calor natural.
VALERIO: No es mala pregunta, ni muy fuera de nuestra materia. Para entender esto has de saber que todo lo que está criado debajo de las sferas celestiales, o es elemento o cosa compuesta de todos ellos. Y estos elementos son cuatro: fuego, aire, agua y tierra. Todo lo demás se compone dellos, y la generación de las cosas no es más que el concierto destos cuatro elementos, y la corrupción y fin dellas, la desigualdad y desconcierto dellos.
RAMIRO: ¿Cómo tienen ese concierto, y cuándo?
VALERIO: Cuando hay proporción en sus calidades.
RAMIRO: Pues ¿por qué riñen y hay desconcierto entre ellos?
VALERIO: Eso es necesario por la suma contrariedad que se halla entre sus calidades.
RAMIRO: ¿Qué contrariedad es ésa?
VALERIO: Yo te lo diré: el fuego es caliente y seco; el agua, húmida y fría; el aire, húmido y caliente; la tierra, fría y seca.
RAMIRO: No se puede más decir. Harto de mal entendimiento sería quien no lo entendiese ahora. Pero parésceme a mí que si todos juntos concurren de común concierto, como decís, en la generación de las cosas, que todo lo criado había de ser una cosa: hombre o caballo, o piedra o árbol, o así, y no diversas como lo son.

[15] Orig.: 'tiene'.

VALERIO: No; que aunque no hay cosa en que no concurren todos cuatro elementos juntos en cierta proporción, las generaciones de las cosas se varían según la variación de las tales proporciones; y porque en la generación del hombre vinieron en tal proporción se hizo hombre, y porque en la piedra en tal se hizo piedra; y porque en la planta en tal se hizo planta, y así en las demás especies.
RAMIRO. Todo está muy bien, pero no me habéis respondido a mi pregunta, qué cosa sea calor natural.
VALERIO: Calor natural es una calidad segunda que se hace por mezcla de las cuatro primeras que los elementos que nos componen traen consigo, o es un agregado compuesto por mezcla de las calidades de los cuatro elementos que concurren y están en la generación o composición de la tal cosa y en cada parte della.
RAMIRO: Pues si es mezcla de todas cuatro calidades, ¿por qué se dice más calor que frialdad, humidad o sequedad?
VALERIO: Porque en[16] cualquier cosa que se haya de engendrar, animada o no animada, piedra, yerba o metal, siempre concurre con más fuerza el fuego, y su calor gobierna los demás elementos. Y así, este calor natural no solamente es causa eficiente de los dientes, pero es instrumento de todas las obras que el ánima hace en el cuerpo, mediante el cual el entendimiento entiende, los ojos veen, los miembros se mueven y vive el corazón, como de lo pasado ternás entendido,
RAMIRO: Maravillosa cosa es oír el armonía y artificio que Naturaleza puso en la dependencia de las cosas.
VALERIO: Ahora pues, no saliendo de nuestro propósito, has de saber que tres partes tiene Naturaleza; o tres naturalezas, que llaman, consideran los médicos en el cuerpo y en cada parte dél, las cuales estando enteras cada una en su especie es salud, y la falta de cualquiera dellas es enfermedad en aquella misma especie.
RAMIRO: ¿Qué son, y cuáles, estas tres partes?
VALERIO: Complexión, composición, continuidad. La complexión, que es la primera, cuando se guarda a cada una parte la proporción de calidades elementales que en su generación cobró la conserva sana, y a cualquiera parte que se desbarate la enferma y arruina; y así, a los que en los dientes y boca padescieren destemplanza, aunque sea inmaterial, quiero decir, sin presencia de ningún humor que a ellos corra ni está, ahora sea lo tal frío o caliente, húmido o seco, están enfermos, y la cura se requiere por su contrario en igual grado de la destemplanza que padescen, como en particular te diré adelante. La segunda es la postura y tamaño[17] que tienen los miembros, y en esta pueden pecar los dientes por largos, cortos o mal ordenados en su postura o continuidad. La tercera es estar cada miembro entero según la orden natural, no partido ni falto. En ésta pueden pecar los dientes porquebrarse con golpe o gastarse unos con otros, o corromperse por su mala complexión o por algún vicioso humor, de manera que pierda su substancia.
RAMIRO: Para todos esos males, ¿no habrá algún remedio?
VALERIO: Si el tiempo nos da lugar, adelante se dirá.
RAMIRO: No dejaré, aunque me tengáis por pesado, porque lo deseo infinitamente saber y vos lo habéis tocado ahora, de preguntaros qué cosa es complexión. Porque es muy ordinario decir «tiene buena complexión», «tiene mala complexión», y los más no sabemos si es macho o hembra, como vizcaíno la chancillería.
VALERIO: Complexión es una mezcla de calidades que traen consigo los. elementos que nos componen.

[16] Orig.: 'es'.
[17] Orig.: 'tamoño'.

RAMIRO: Eso mismo me dijistes del calor natural.
VALERIO: Es verdad, porque calor natural y complexión todo es uno, y este uno es uno por mezcla de las calidades elementales, sin corrupción de ninguna dellas ni substancia de elemento.
RAMIRO: ¡Bendicto sea Dios, que sé ya qué cosa es complexión!
VALERIO: Has de saber que esta complexión se varía en nueve especies: una templada y ocho destempladas. La primera es la templada; en el medio es la mejor y que más conviene para ejercitar las obras. De las ocho destempladas, las cuatro son simples y las cuatro compuestas. Las cuatro simples son: caliente, fría, húmeda, seca. Las cuatro compuestas son: caliente y seca, caliente y húmida, fría y húmida, fría y seca Estas ocho destempladas o malas complexiones, en los dientes o encías y en cualquier miembro pueden estar materiales e inmateriales. Materiales, cuando la tal destemplanza es por presencia de algún humor que la tiene y trae consigo, y con ella altera y corrompe la complexión del tal miembro. Inmateriales, cuando el mismo miembro o parte de suyo se destempla o descompone en su complexión sin corrimiento de ningún humor, como muchas veces acontesce.
RAMIRO: Dos dubdas, señor Valerio, se me ofrescen de lo que habéis dicho. Lo primero, vos decís que complexión y calor natural es todo uno. Si esto es así, ¿cómo se entiende la vulgar manera de hablar? Que también llaman a uno «frío de complexión» y «húmedo de complexión». Si la complexión es calor o caliente, ¿cómo puede ser nadie frío de complexión? Si caliente, ¿cómo fría? Si fría, ¿cómo caliente? Yo no puedo entender esta algarabía. Lo segundo, decís que una misma masa de elementos componen todo el cuerpo, y tienen todos los miembros una complexión influente o universal. No sé yo, siendo esto así, de dónde viene tan gran diversidad entre ellos, como es entre los dientes y carne de las encías y otras que yo no sabré decir.
VALERIO: ¿No te acuerdas que un día de Sant Andrés estando ambos en casa de mi padre al sol en unos corredores[18] pasaron cinco negros, y entre ellos uno con unas calzas amarillas, mucho menos negro que los otros, y me dijiste: «Aquel negro de las calzas amarillas es bien blanco. Si blanco, ¿cómo negro? Si negro, ¿cómo blanco?».
RAMIRO: Eso está claro: díjelo yo respecto de los otros, que eran muy negros.
VALERIO: Está muy bien. Ten punto ahí. Digo que así como en varia proporción los elementos causan diversas y varias especies de cosas, ansí un especie también varía y causa gran diversidad en los individuos; porque en el que con mayor fuerza concurre el fuego es más colérico,[19] y en quien más el aire es sanguíneo, y en quien más el agua, flemático, y en quien más la tierra melancólico; pero al fin más o menos siempre ha de vencer el calor, y así, llaman a uno de fría complexión y a otro de húmida, a otro de caliente y a otro de seca, respecto del medio natural que se debe al hombre templado. Y veis aquí cómo llaman a uno de fría o caliente complexión respecto de la templada, como tú llamaste el negro blanco respecto de los otros negros. Y esto por la primera pregunta. A la segunda digo que en los individuos varían los elementos su composición en uno respecto de otro; también en uno mesmo, entre las partes dél, por esta misma razón y diversa proporción hay gran diversidad, así en la substancia dellos como en la complexión suya. Que si en la carne de la encía, como tú dices, en su substancia es tierna, y en su color colorada, y en su complexión caliente y húmida, y el diente es en su substancia duro, y en su color, blanco, y en su complexión frío y seco, ¿de dónde tanta variedad en tan vecinas partes? Es porque a la complexión de la carne vino mayor parte del aire, con ayuda del fuego, y a la del diente y hueso vino mayor parte de tierra; y así con los mantenimientos que se les reparte a cada uno según quién es y lo que ha

[18] Orig.: 'corrdores',
[19] Orig.: 'colorico'.

menester, porque de todo hay en la despensa que te dije, y todo tiene aquel mayordomo. Y esto para la segunda pregunta, y creo que estarás satisfecho de tus dubdas.
RAMIRO: Por cierto, señor Valerio, dulce cosa es saber, especialmente estas cosas naturales;[20] pero hacedme merced de decir qué cosa esta Naturaleza que a cada paso decís.
VALERIO: Naturaleza es Dios, criador de todo, y Naturaleza es la orden y ley universal que en todo lo criado generable y corruptible Él puso. Esto en universal; pero, más particularmente, Naturaleza, en todas las cosas particulares, es una virtud que tiene muchas partes e instrumentos para conservarse y augmentarse, y engendrar su semejante y corromper su contrario, y esto con todo el último conato que ella puede. Tornando a nuestro propósito, no menos mostró Naturaleza su maravillosa providencia en la orden y composición de la boca y dentadura que en todo lo demás, y así, se debe preciar, estimar y conservar como todas las otras partes del cuerpo, pues no es la menos principal y necesaria, como tengo dicho y manifiesta, que las otras partes dél, antes donde más se echan las faltas de ver y menos se pueden encubrir. Formó, pues, Naturaleza la boca del hombre al principio y nascimiento sin dientes hasta cierta edad, no sin causa y razón, porque su intento es no hacer nada superfluo ni diminuto o falto, como dice Aristóteles; y tener los niños recién nascidos dentadura no les convenía, porque ni tienen fuerza en la boca para usar dellos ni calor en el estómago para degerir lo que con ellos ejercitasen, antes dañarían a sus madres y lastimarían los pechos, y a sí[21] mismos se estorbarían para el uso del paladear. La segunda y maravillosa obra que mostró Naturaleza en la composición de la boca es que ya que los niños van cresciendo y tomando calor en el estómago para poder digirir algunos manjares, y fuerza en la boca para poder ejercitar los dientes, les proveyó de unos dientecillos tiernos y sin raíces convenientes. Tiernos, según sus fuerzas y calor del estómago; sin raíces, porque han de mudarlos y trocallos muy presto por otros, y si estos primeros nascieran con raíces hubiera tres inconvenientes: el primero, que no se movieran tan fácilmente cuando vinieran los otros nuevos; el segundo, que los que vinieran hallaran los vasos ocupados y salieran tuertos, como acontesce ahora muchas veces por no tener especial cuidado de sacárselos con tiempo; el tercero, la dificultad que hubiera[22] de sacárselos, que por estar tierna la mandíbula se rasgara, como ahora algunas veces acontesce sacando muela o diente que tenga raíz, y en tal caso nunca el diente que viniera fuera muy firme ni duradero, por la falta y flaqueza de la mandíbula.
RAMIRO: Bien dicho está, por cierto; mas parésceme a mí que pudiera Naturaleza hacer los dientes con sus raíces y buenos de una vez, sin tantos artificios y rodeos; que aun el Filósofo dicen que dijo que en balde se hace por muchas cosas lo que se puede hacer por una.
VALERIO: Bien pudiera si quisiera, porque todo es a Dios posible. Mas estando las cosas como están en vía natural según nuestro entendimiento ordenadas, fue bien y necesario hacerlo así por dos cosas. La primera, porque al principio, como todo el mantenimiento es la leche de la madre, necesariamente la materia de los dientes había de ser tierna y muy delicada; y por consiguiente, porque la mandíbula está muy delgada y tierna, no se podía allí bien formar ni conservar raíz. Y aun otra tercera que no me deja de cuadrar; y es que los niños, desde que se comienzan a soltar hasta la edad de siete o ocho años, que es cuando comienzan a mudar, dan muchos golpes y caídas, y si acertase a quebrársele algún diente quedaba sin remedio. De aquella edad adelante tiene más fuerza para tenerse y no caer, y más sentido para mirar por sí.

[20] Orig.: 'natarales'.
[21] Orig.: 'y ansi'.
[22] Orig.: 'vuiara'.

RAMIRO: Yo he visto por muchas veces hombres que nunca mudaron alguna muela, y está recia y con sus raíces. Parésceme a mí, señor Valerio, y no sé yo qué me podrá responder a esto, que lo que es de aquella tal muela pudiera ser de toda la dentadura, y ansí, no tuviera necesidad de mudarse.
VALERIO: Es verdad, porque Naturaleza previene muchas veces en lo que después ha de faltar: como allí no había de nacer otra, proveyó de darla aquella raíz, conosciente de lo pasado, presente y por venir; y así, la llamaron los filósofos «sabio sapientísimo», cuya sabiduría no tiene fin. Mas esto ha lugar y acontesce solamente en las muelas, por estar más gruesa y ancha la mandíbula que no en los dientes, y ansí, en la parte de los dientes nunca se hace; y si acaso acontesce, dos cosas te pondré decir: la primera, que una golondrina no hace verano; la segunda, que estos tales dientes, y aun las muelas que no se mudan, no son perfectos ni durables, y hasta en el color son diferentes de los otros.
RAMIRO: Gusto tanto de vuestra plática, señor Valerio, que diez leguas que fuésemos juntos no creo que se me harían diez pasos con tan buena conversación.
VALERIO: Certifícote que si estos de quien dijimos alcanzasen la hermosa composición de las cosas, y cómo unas ayudan a otras, y otras a otras, y la orden que hay de la primera hasta la postrera, hallarían que la menor es muy necesaria, y no ternían en poco cosa de las que Dios crio, y más siendo parte del hombre, que es de lo más excelente de todo lo criado; porque paresce género de ingratitud y menosprecio de lo que les da, pues aun conservallo no quieren, y poco conoscimiento de las mercedes que les hace y mal sentir de la Providencia divina, teniendo por cosa superflua o inútil lo que Él ordenó. Así que, volviendo a nuestro propósito y materia, la tercera y maravillosa obra fue que después de mudados los dientes y muelas que vienen, crecen hasta cierto tiempo y no más. Y de aquí viene un engaño de algunos, que dicen que los dientes diminuyen; harto contrario de otros que dicen que crecen toda la vida.
RAMIRO. Es mucha verdad; que yo he conoscido muchacho, cuando pequeño, tener grandes dientes, y cuando hombre tenerlos chiquitos. Pues esto no pudiera ser si no diminuyeran.
VALERIO: ¿Bien dicho te paresce a ti que está?
RAMIRO: A mí, sí.
VALERIO: Pues yo te digo que tú y los que tal pensáis estáis engañados.[23] Y para esto has de saber que en todo lo que Dios crio en su especie dio y puso cierto término y tamaño, así en chico como en grande, y esto mismo a las partes de cada cosa; y así los dientes, en tiniendo el tamaño que han de tener se les acaba la virtud que llaman los médicos formativa y dejan de crecer, y así vemos que si los cortan de aquí adelante, que es después de acabada esta virtud que digo, no crescen más, ni tornan a cobrar lo que les cortan. Y de aquí nasce el principio o razón de vuestro engaño; que como los dientes crescen todo lo que han de crecer mucho antes que todos los otros miembros, parescen grandes por ser el cuerpo donde están pequeño, y después, como todos los otros miembros crecen y los dientes no, proporciónanse los dientes con el cuerpo y con todas las partes dél; y así, si[24] cuando era pequeño parescían grandes, agora que es grande parescen pequeños. A lo menos no parescen grandes, por razón que lo uno está en proporción de lo otro. Pero no por eso diminuyeron.
RAMIRO: Paresce que me vais satisfaciendo en eso. Mas ¿qué me diréis a esto? Muchas veces he visto hombres tener pequeños dientes, y después andando el tiempo tenellos grandes; y mas, a otros muchos les he visto tenellos iguales siendo ya hombres, y después

[23] Orig.: 'engeñados'.
[24] Suplo 'si'.

venir a tener los unos más largos que los otros. Esto no podría ser, ni lo uno ni lo otro, si no cresciesen o diminuyesen, y así, creo que son como las uñas y cabellos.
VALERIO: ¡Oh, qué gracia! Desa manera, mal he dicho yo que si los cortan que no crecen más, pues las uñas y cabellos, tantas cuantas veces los cortan, tantas tornan a crescer. Todos vais por un camino.
RAMIRO: Aquí no hay respuesta, señor Valerio.
VALERIO: Escucha, que yo te desengañaré como de lo demás. Lo que dices, que los has visto pequeños y después grandes, es desta manera: que acontesce gastarse la encía o por vejez o enfermedad, y como se paresce la raíz, paresce grande el diente y piensan que ha crescido.
RAMIRO: Digo que tenéis razón en eso; pero ¿qué me diréis de los que están iguales, y después vienen a ser unos mayores que otros? ¿Qué se puede responder a esto?
VALERIO: Acontesce por dos razones. La una, porque se suelen gastar unos con otros, y como se gastan unos más, otros menos, otros no nada, viénense a desigualar, y esto acontece en unos dientes gordillos y romillos. La otra razón es porque acontesce aflojar la mandíbula y criarse carne entre ella y el diente, y ansí, va subiendo el diente, mas no cresce el hueso dél, y verás esto en que está flojo y se anda, y más, que si le aprietan hacia la mandíbula se hunde. Y cuando esto acontesciere quiero que sepas que es mal caso, y que en Naturaleza no hay remedio, por tres razones: la primera, por estar carne entre el diente y la mandíbula y desasido de ella; la segunda, porque cuanto más a la raíz tanto el diente es más delgado, y así, cuanto más subiere tanto estará más flojo; la tercera, porque ya está aparado de los nervecillos y venas de donde se gobierna. Y porque algunos me han afirmado que han visto hombres que les crescían los dientes, prosupuesto lo dicho, digo que también he visto yo cuervo blanco, y dicen que hay fuente que deshace las piedras, y otras cosas desta manera que por acontescer pocas veces las tienen por no naturales y monstruosas, porque me han certificado y certifican que hay hombre que cada un año muda la dentadura: créalo quien quisiere, o no lo crea, que yo no lo osara afirmar, ni aun decir, si no viniera tan a propósito, y así haré de todo lo demás que no vea y sepa de cierta sciencia, aunque pueda acontescer naturalmente.
RAMIRO: Por una parte no querría, señor Valerio, que se acabase esta materia, y estaría dos días sin comer escuchando lo que decís; y por otro cabo siento tan gran pena de ver la inocencia con que partía las nueces, avellanas, almendras y huesos (¡qué digo! Muchas veces probaba a cortar clavos), y lo poco que se me dio hasta perdellos, que no quisiera que lo hubiérades comenzado.
VALERIO: Aún no hemos acabado. La cuarta obra o dispusición que Naturaleza puso en la orden de la boca es que después que dejan de crescer adelante están y se conservan en un mismo ser, como más particularmente diré. Otra quinta dispusición y orden podemos poner que no tiene menos misterio que las dichas; y es que después que el hombre va perdiendo el calor natural del estómago para poder digerir cosas gruesas y recias, les quita los dientes porque no las puedan mascar, y por el mismo caso no las comen, porque no dañen y opilen y se corrompan quedándose crudas.
RAMIRO: Esta es mi casa: bien será entremos a descansar, y veréis a mi mujer y hijo.
VALERIO: ¿Cómo es su gracia?
RAMIRO: Mi mujer se llama Cristiola, y el niño Domicio: este nombre le puse por amor de la señora Domicia, vuestra hermana.
VALERIO: Yo se lo diré, si Dios me lleva con bien a mi casa, y sé que te lo agradescerá. Perdona que te llamo «tú», que como estoy en aquella costumbre de cuando eras pequeño, me descuido y no miro en ello.

RAMIRO: Mas quiero, señor Valerio, un «tú» de vuestra boca que dos «Beso las manos del duque de Valles Blancos».
VALERIO: De aquí adelante será otra cosa; que al fin sois casado, y delante de vuestra mujer y de otras personas no se sufre, porque paresce mal y me ternán por grosero.

FIN DE LA PRIMERA PARTE

SÍGUESE LA SEGUNDA PARTE

En que se declara y muestra en qué tiempo y edad del hombre sea, comience y acabe cada una de las tres edades y tiempos de los dientes, y la orden y manera de curar que en cualquiera dellas se debe tener, y se ponen las pasiones que en la primera y segunda destas tres edades se padescen y los remedios contra ellas necesarios.

Interlocutores: Ramiro, Valerio, Cristiola.

RAMIRO: Cristiola, veis aquí al señor Valerio, mi señor y padre todo el tiempo que yo estuve en casa del suyo, que fue lo mejor de mi vida. Me tuvo en lugar de hijo, y después de Dios, de aquí me vino todo el bien que tengo.

VALERIO: Por cierto, tenéis harto en tener tan buena mujer. Señora Cristiola, a Ramiro quiérole yo como hermano, porque nos criamos juntos y él lo meresce. Y cierto me ha dado gran contentamiento que haya topado tan buena compañía. Si los hombres conociesen las mercedes que Dios les hace en esto, en toda la vida dejarían de dalle gracias por ello.

CRISTIOLA: Más, mucho, las mujeres, a mí parescer, y por eso se las doy yo, porque me le dio en suerte.

VALERIO: A los bien casados háceles Dios mucho bien, y desde acá comienzan a gozar del Paraíso, y los mal por el contrario. No tiene Ramiro condición para ser mal casado, porque es liberal, manso y sabe bien ganar de comer. No sé ahora: un poquito solía, como dicen, menear los pulgares. Si esto no le estraga, en lo demás yo estoy confiado.

CRISTIOLA: Bien le conosce el señor Valerio: en todo dice muy gran verdad. Yo le prometo que si él dejase los naipes, o ellos a él, que tuviese mejor capa y escusase algunas rencillas en su casa.

VALERIO: ¿Y esto, Ramiro? Mal me paresce: ya es tiempo de asentar el pie. Los hombres casados es menester que tengan en cuenta que han de mantener mujer, sustentar honra y dejar a sus hijos en qué vivan.

RAMIRO: Búrlase mi mujer, que presume muchas veces dello.

CRISTIOLA: Haceme bien del ojo, que no aprovecha nada. Mejor haréis en mirar lo que dice el señor Valerio, que al fin habla como quien es.

RAMIRO: Mira si está despierto el niño: verale el señor Valerio.

CRISTIOLA: Bien hacéis, meter palabras en medio.

VALERIO: Bien está. Veamos el niño, que para todo habrá lugar… ¡Dios te guarde, qué bonito que eres!

CRISTIOLA: ¿Tiene calentura?

VALERIO: Ni por pienso. ¿No lo veis en la alegría que tiene?

RAMIRO: ¡Bendito sea Dios!

VALERIO: Veamos la boquita… ¡Mira si lo dije yo antes que le viese! Tres dientes tiene apuntadas: de aquí era el mal y dolor que tenía.

RAMIRO: Decía la señora bachillera que del calor del estómago.

CRISTIOLA: Bachillera porque os dicen las verdades.
VALERIO: A su padre paresce en una cosa que me pesa dello.
RAMIRO: ¿En qué?
VALERIO: En la dentadura.
CRISTIOLA: ¿Cómo así?
VALERIO: Ya se le comienzan a corromper los dientes
RAMIRO: ¡Válame Dios! No me lo digáis, porque os prometo que con lo que me habéis dicho y la falta que me hacen los míos, que me da gran pena pensar que le han de faltar.
VALERIO: No será nada.
CRISTIOLA: Así dicen, que antes que se muden no es inconveniente.
VALERIO: Sí es, y aun harto, si no se remedia.
CRISTIOLA: Ese remedio ¿quién le dará?
VALERIO: Yo haré todo lo que supiere el tiempo que estuviere aquí.
RAMIRO: Después ¿qué haremos?
VALERIO: Yo lo diré.
CRISTIOLA: ¿Con qué podremos pagar tantas mercedes, señor Valerio?
VALERIO: Las cosas que se hacen con amor no enderezan su fin a otro interese que al mismo amor.
RAMIRO: Es ansí
VALERIO: Bien creo, Ramiro que os acordaréis de lo que dije poco ha, que es un presupuesto de lo que tengo de decir, como contemplamos, que Naturaleza hizo y ordenó cinco dispusiciones en la boca del hombre, todas bien distinctas y diferentes, especialmente para el uso de las medicinas.
RAMIRO: Muy bien.
VALERIO: La primera, pues, y la postrera, que son antes que nacen los dientes y después de perdidos, dejarlas hemos, porque no hace a nuestro propósito, y tractaremos de aquí adelante de las tres que quedan. La primera, desde que nascen los dientes hasta que se mudan; la segunda, desde que se mudan[25] hasta que dejan de crescer; la tercera, desde que dejan de crescer hasta que vienen a faltar. Prosupuestas, pues, estas tres dispusiciones, en la primera dellas, que es desde que nacen los dientes hasta que se mudan, como ahora este niño, Dios le guarde, en esta edad y dispusición dos cosas son las más ordinarias: apostemarse las encías y corromperse los dientes, que es el neguijón, que llaman. Si las encías se aposteman hanse de usar algunos lavatorios de boca, cuales a su propósito convengan, como diremos. Si se corrompen los dientecillos han de procurar de atajar que no pase adelante la corrupción, porque de comerse de neguijón antes que se muden hay dos inconvenientes: el primero, que cuando están comidos y que no hay más de las raíces no se echa de ver cuándo se andan y es tiempo de sacallos; el segundo, porque son peores de sacar. Y destos dos inconvenientes nacen tres daños. El uno, que estos que están por mudar y comidos de neguijón lo podrían pegar a los que vienen, porque con su corrupción estragan y corrompen la complexión, substancia y mantenimiento de la mandíbula y partes circunstantes. El otro, que de no sacarse los viejos con tiempo, los nuevos que han de venir, como hallan ocupados los vasillos por donde han de salir, vienen a nacer tuertos y de mala manera, como saldría y sale una herbecilla en el campo si topa con alguna piedra o otro impedimento que no la deja botar[26] por derecho; y deste daño de no salir bien los dientes nacen otros grandes. El primero, el mal parescer, que no es pequeña fealdad tener mala postura de dientes. El segundo, que no son duraderos, porque unos con otros se vienen a mover y echar fuera, por tocarse de cuesta y

[25] Orig.: 'mundan'.
[26] Voz antigua por 'brotar'.

no de punta, como vemos en un madero, que si está hincado en tierra y bien puesto a plomo, por mucha carga que tenga ni golpes que le den encima no se mueve a una ni otra parte; pero si está mal puesto o trastornado, ni substenta lo uno ni sufre lo otro. Así hacen los dientes, que por esta razón cualquier cosa que se haga de fuerza en ellos les hace detrimento. Esto está bien experimentado en los que no han sacado con tiempo los dientes viejos, o por estar comidos o por descuido o por regalo de los niños; y de aquí quedará entendido la cuenta que se ha de tener con sacallos con tiempo, antes que los otros salgan. En las muelas no es tanto inconveniente, porque como son más anchas y gruesas que los dientes, siempre la que viene toma a la vieja por medio y la levanta derecho, y sale ella bien; lo que no hacen los dientes, porque como son angostos los que están, y puntiagudos los que vienen, fácilmente se pueden torcer a una y a otra parte. Y de aquí es que en las muelas no hay otro inconveniente sino que podrían pegar a las otras que vienen el neguijón. Y también quiero decir que las muelas son muy dificultosas de curar cuando se comienzan a corromper, y los dientes son más fáciles de remediar, como adelante diré. Aquí es menester un aviso necesario: que ni que las encías se apostemen ni los dientes se corrompan antes que se muden, no se ha de curar con medicinas violentas ni recias, ni cauterios de fuego ni cáusticos, ni cosas desta manera, porque sin comparación sería más el daño que el beneficio: por estar la mandíbula tierna, cualquier cosa le impidiría que no rescibiese virtud, y quedará flaca, y los dientes serán de poca dura.

En suma os quiero decir la cuenta se ha de tener con los niños desde que nascen los dientes hasta que se mudan, y daros diez avisos muy necesarios.

El primero, mirar si se aposteman las encías; lavallas con un poco de vino blanco, si estuviere la boca húmida por humor y reuma fría; y si caliente, con agua de llantén,[27] o agua rosada o de cabezuela de rosas; y si no, mezclallo todo y será para todos común.

El segundo, mirar si se hace algún flemón; ponerle un higo paso, para que se madure y abra, y si la materia fuere muy caliente poner un poco de azúcar rosado; y si el flemón o postema fuere tal que no baste esto, harán el cocimiento siguiente: tomar pasas sin granos, dátiles sin cuescos, higos pasos, azufaifas y cebada, todo esto cocido en seis escudillas de agua, o de caldo de cabeza de carnero, que es mejor, o si no, del mismo carnero. Ha de cocer hasta que gaste las dos escudillas, y a este[28] tiempo echar dentro violetas y orégano, y con esto torne a hervir un poco, y después colallo y espremillo mucho y enjaguarse con ello; y esté muy caliente, cuanto se pueda sufrir, y tenerlo buen rato en la boca. Y si fuere niño hanle de lavar con un hisopico. Esto se haga muchas veces, hasta que se acabe el agua o se abra el apostema, y aun después de abierto también aprovechará algunos días, porque limpia mucho; pero cuando vaya sanando podranlo lavar con lo siguiente: cocer un poco de cebada tostada y un grano de alumbre en agua, y colallo y echar un poco de miel rosada y enjaguarse o lavarse con ella. Pero si con todo lo que he dicho el flemón no se abriere, sino que sea necesidad abrille con lanceta u otro instrumento cualquiera, hase de tener cuenta de rasgar y abrirle bien; porque si esto no se hace no se puede lavar ni limpiar bien, y podrase venir a hacer fístola, por la presencia del mal humor y carne podrida que ahonda y come la encía. Y porque muchas veces se hacen unos flemoncillos pequeños y no han menester tanto negocio como hemos dicho, pueden hacer el cocimiento siguiente: cebada, rosas, violetas, pasas, higos, en la cuantidad que les paresciere para media azumbre de agua, o tres cuartillos; ha de cocer, que gaste la tercia parte, y con esto caliente, cuanto se puede sufrir, enjaguarse o lavarse como tengo dicho.

[27] Orig.: 'de lanten'.
[28] Orig.: 'ya este'.

El tercero, mirar si se corrompen los dentecillos. En el punto que se les hagan unas manchicicas quitallas con una herramienta, muy afilada, que tenga a la una parte una punta como lanzuela, y a la otra llanita como escoplito, como aquí va.

Hase de usar de cada parte deste hierro como fuere menester, según que fuere lo corrompido. Y después con un palillo mojado en un poco de vino cocido con un poco de alumbre y sal común darle en aquellas manchitas donde se quitó lo podrido, y si esto se hace con tiempo se remediará fácilmente. En las muelas, como digo, es más dificultoso el remedio, pero menos el peligro.

El cuarto, de que se debe tener gran cuenta, es en sacarlos con tiempo, especial si son dientes, porque los nuevos que vienen salgan bien y no hallen ocupados los vasos y lugares por donde han de salir con los viejos.

CRISTIOLA: Sacárselos luego y está quitado ese inconveniente.

VALERIO: No, tampoco, porque la mucha diligencia suele dañar. Ellos dan luego señal cuando vienen los otros.

RAMIRO: ¿En qué veremos esa señal?

VALERIO: En que se andan.

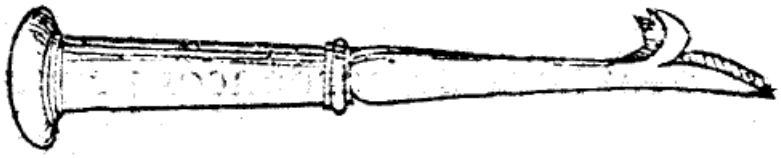
RAMIRO: Ésa bien notoria es.

VALERIO: Sí es, si tienen cuenta con ello y no lo dejan por regalo o lástima. Y, si miráis en ello, más lástima es que le falten presto; cuanto más que como los dientes antes que se muden no tienen raíces, no es nada el dolor, ni dificultoso sacarlos, y puédese usar desta cautela: cuando se comienza a andar el diente atarle un hilo antenoche, diciendo que es para otra cosa, y cuando duerme tirar dél: saldrá que apenas le despierten.

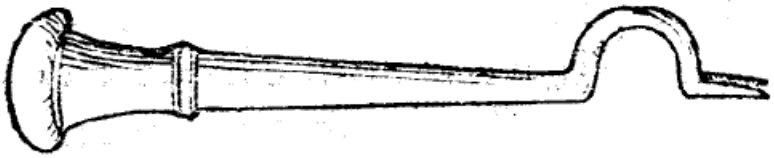
El quinto, tener cuenta que coman con ambos lados, porque en el lado con que no se come se crían tobas que corrompen las encías y hacen otros muchos daños que diremos.

El sexto, que no se usen en esta edad medicinas violentas y recias, sino paliativas y muy livianas, por estar tan tierna la mandíbula.

El séptimo es para los barberos y maestros de sacar muelas: que tengan vigilancia y cuenta en una cosa que mucho va y lo miran poco. Acontesce nascer un diente y quedarse el viejo también, y como el uno dellos se ha de sacar por fuerza, por superfluo o ser feo, en tal caso los que vienen a sacar algún diente de aquéllos no miran más de al buen parescer, y así, sacan el más tuerto. Esto es muy gran error; porque si aciertan a sacar el nuevo y dejar el viejo quedarán muy presto sin el uno y sin el otro, porque aquel tal que dejan no tiene raíces, y así, cae y peresce muy presto. De manera que han de sacar el viejo, y después sus padres, o quien tuviere cargo del tal niño, se le llegarán poco a poco a su lugar comprimiéndole hacia donde ha de estar, que como está ternecilla la mandíbula, se porná muy fácilmente en su lugar. Esto se ha de hacer muy despacio, cada día cuatro o cinco veces, hasta que esté en su asiento y buena orden con los otros. Y todo esto se escusara con tener cuenta en sacallos con tiempo, antes que salga el nuevo torcido. Estos dentecillos se han de sacar con un botador como éste.

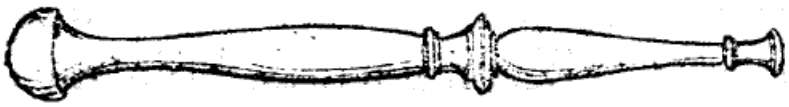


Si el diente está de parte de fuera, con la vuelta del hierro, y si de parte de dentro con la punta derecha. Pero si acontesciere sacar algún diente muy dentro de la boca, de parte de dentro, hanle de sacar con un botador como éste y con esta vuelta, porque, si la mano se desmandare, con la vuelta se detenga, afirmando en los dientes, y no lastime en la garganta o en otra parte alguna de la boca.



El octavo aviso es que cuando[29] por sacar alguna muela hubiere flujo de sangre, como muchas veces acontesce, en tal caso han de tomar vitriolo romano molido, y si quisieren quemado, y hacer unas peloticas de hilas, a manera de garbanzos pequeños, y cargallas de aquellos polvos y ponellas en el vaso por donde sale la sangre, lavándola primero con un poco de vino cocido con alumbre, encienso y mirra, y un poco de romero y espinacardi[30], y si el flujo es poco podrán templar el vitriolo con mezclar con ello un poco de bolarménico.[31] Este remedio del vitriolo no se debe usar en la primera y segunda edad, por ser cáustico y medicina fuerte, si no fuese en caso de mucha necesidad. En lugar del vitriolo podrán poner polvos d'esponja quemada, o de pelos de liebre y cosas ansí, lavándolo primero con el vino que tengo dicho. En la tercera edad y en los adultos ya de veinte años arriba es bueno el vitriolo.

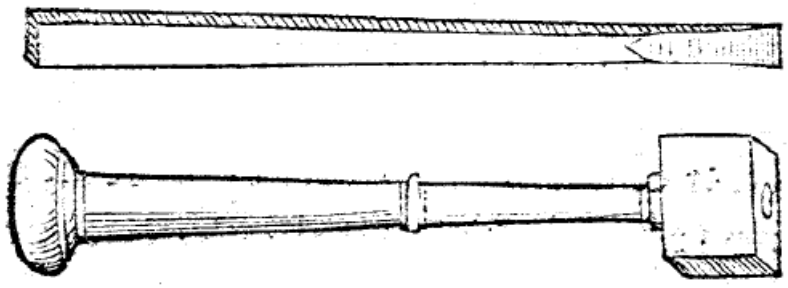
El nono aviso es qué muela se ha de sacar estando en duda cuál duele, porque acontesce muchas veces sacar la buena y dejar la mala y que hace el dolor. Lo primero que se ha de mirar, si hay alguna dañada o no. Si no está dañada ninguna han de tomar un hierro que tenga una cabecita como este que está aquí pintado,



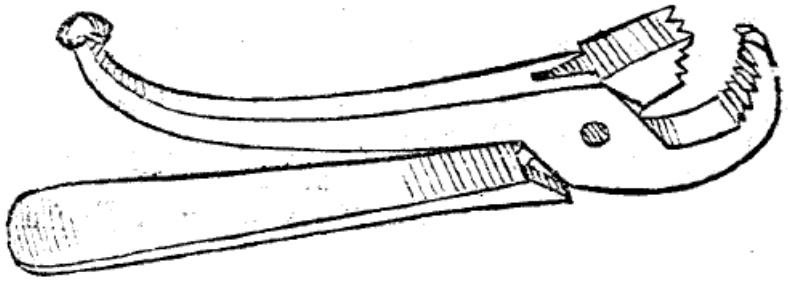
y dar en las muelas de que se tiene sospecha, y en la que más se sintiere el dolor está el mal y se ha de sacar. Y si hay alguna corrompida, mirar si es sola una o más; si no hay más de una, manifiesto es que está allí el daño y que aquélla se debe sacar; si están dañadas más que una, han de tomar un hierro que tenga una punta a manera de lancilla, como aquí va pintado,

[29] Orig.: 'qnando'.
[30] Por 'espinacardo'.
[31] Por 'bol arménico'.

y de la otra parte una vuelta como garabatillo, para las muelas que se comen por detrás, y escarbar en lo podrido, y después de quitado lo malo, en la que doliere mucho llegando el hierro está el daño y causa del dolor, y es la que se ha de sacar. Esto está claro, porque si aquélla siente el hierro más que las otras es porque está más comida y más descubierto el nervecillo y más flaca, y como a tal se hace más a ella que a las otras corrimiento de reumas. Y porque muchas veces acontesce estar el daño entre muela y muela, que no se puede ver, en tal caso han de hacer la prueba del hierro que tiene la cabecita, dando en cada una de las muelas de que se tiene sospecha, y lo demás, como tengo dicho. También se puede apartar la una de la otra y hacer la experiencia del hierro de la punta, pero todo esto quiere gran cuidado, subtileza y expiriencia. Hase de apartar la muela con un hierro a manera de escoplito, muy afilado, y con un martillico, porque se hace más fácil y delicadamente y más sin pesadumbre que con lima, aunque podría acontescer alguna vez que hubiese necesidad de limar algo para que se cortase mejor.

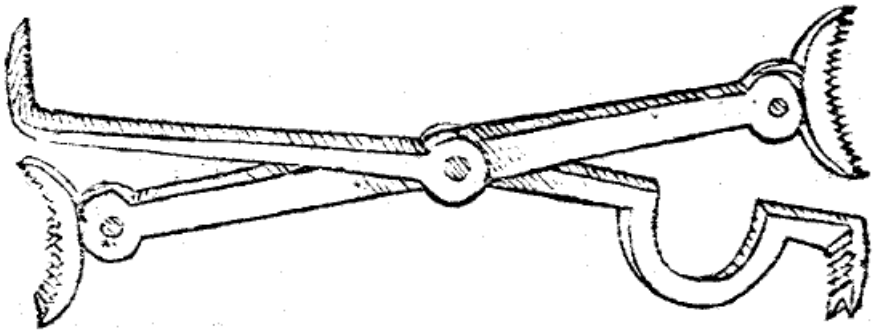


El décimo aviso es para que sepan cuándo se ha de sacar la muela con gatillo y cuándo con polican,[32] porque acontesce muchas veces quebrar la muela por no lo saber. Cuando la muela no está corrompida, o está poco comida, que pueda sufrir alguna fuerza sin quebrarse, hase de sacar con gatillo, porque se saca más fácil y presto, y sin pesadumbre de la otra dentadura que queda.

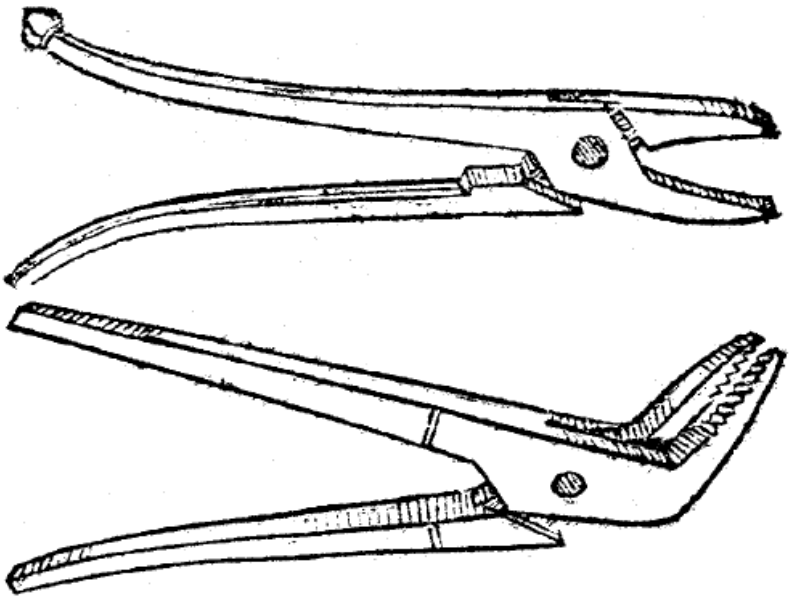


[32] O 'pulican' o 'pelicano', por la similitud con el pico de dicha ave.

Pero si de la muela se tiene alguna sospecha que se ha de quebrar, hase de sacar con polican, porque si le saben bien ejercitar aseguran la muela, aunque esté más podrida, que no se descabece.



Cuando hay algún pedacito de muela o raigón que se ande, hase de quitar con una destas dos herramientas, que tengan por la parte que hacen unas rayitas menudas y hondillas como éstas.



Cuando en las muelas postreras acontesciere tener algunas puntillas que den pesadumbre o gasten sus opuestas, han se de cortar con un hierro, como este, muy afilado, y con el martillico.

Cuáles destos avisos sea para la una edad y tiempo de los dientes, y cuáles para otro y cuáles para otro, ellos mismos se lo dicen, y no hay en esto que gastar más tiempo si habéis tenido atención, porque no todos son para la primera, que algunos son para la segunda y otros para la tercera, y otros son comunes para todas; pero quíseoslo decir aquí al principio, porque cuando se os ofresciere ocasión sepáis usar dellos a su tiempo.

RAMIRO: Señor Valerio, querría saber si es ansí de las medicinas como de los avisos, si por ventura son las unas para un tiempo y edad, y las otras para otro, o si son todas comunes para todos tiempos y pasiones que se padescen en la boca.

VALERIO: Aunque está respondido a eso si os acordáis de lo pasado, os quiero satisfacer más por entero, porque de un tiro mataré dos pájaros. Responderé a lo que me preguntáis y a una objectión que se me puede poner. Digo que hay muchos remedios comunes y buenos en todas estas edades, y otros buenos en todas, pero no suficientes para cada una, y otros hay que en una edad son buenos y en otra dañosos, aunque sea en una misma enfermedad, que así se ha de entender esto que digo.

RAMIRO: ¿De dónde viene, pues, que unas mismas medicinas y en una misma enfermedad, unas veces sean buenas y otras veces tan malas, como decis?

VALERIO: De la diversidad de las edades. Porque una veces por su terneza quieren suaves medecinas y remedios; otras por su fortaleza los pueden sufrir recios y fuertes; otras por su flaqueza las piden templadas. Y así, no te maravilles que un mesmo remedio alabe por bueno para un mal y en aquel mismo mal le tenga por malo, porque dado que la indispusición le pida, la edad en que le toma le puede aborrescer; y otros hay que son buenos y necesarios para todas las edades y tiempos y en una misma enfermedad, como digo. A esta causa no puedo llevar en esto la buena orden de doctrina que se suele tener, porque si esto procurase, en distinctiones y divisiones se nos iría el tiempo y nuestro negocio se haría más confuso, a lo menos a los que les faltan principios, y nuestra plática sería más larga que provechosa, que es muy fuera de lo que yo pretendo. Tampoco quiero que me tengas por pesado porque una cosa repita muchas veces; que no se puede escusar si quieres que este negocio vaya bien entendido.

RAMIRO: Está tan bien[33] dicho todo, señor Valerio, que antes eso de que vos os queréis descargar lo había yo de pedir.

VALERIO. Vamos adelante. La segunda dispusición o edad de las tres principales de los dientes es después que se mudan y dejan de crecer. En esta edad y tiempo se ha de mirar, como en la primera, lo uno, si las encías se apostemaren o por corrimiento de reuma o por causa de toba o por mala complexión, de las ocho que tengo dicho. En ésta se podrán usar de los remedios que dije en la primera edad, o si no, tomar un poco de cebada tostada y mirra, y almástica[34] y encienso, o hacer un cocimiento para enjaguarsie las mañanas en ayunas. Si fuere de calor, hacer el cocimiento en agua, o si no, en vino, como al medico o cirujano que le curare le paresciere. El segundo que se ha de mirar, si se hace algún flemoncillo. En esto me remito a lo pasado, porque lo que cerca dello dije en la primera edad se ha de entender para todas las demás. Lo tercero en que se ha de tener cuenta es no dejar criar toba ni consentirla formar, y si acaso se hiciere quitalla con tiempo, si fuere muy tierna, con un poco de tea o lentisco; mas si no bastare esto sea con oro, y si no, con plata, y si esto no bastare, a más no poder con hierro, porque con él se quita más de raíz, como adelante diré. Al fin, hase de tener cuenta con no dejar haber ni criar toba, porque trae cinco daños. El primero es que gasta las encías. El segundo, que las enflaquesce y es causa a que corran allí reumas, como a miembro flaco. El tercero, cuando la toba está así criada de muchos días,

[33] Orig.: 'tambien'.

[34] Por 'almástiga'.

aunque se quite después quedan hechos unos poyos dispuestos y aparejados para tornarse allí a criar si no se tiene demasiado cuidado, y aun creo no bastará. El cuarto, dispone al diente que se corrompa. El quinto, hace mal olor de boca, porque, al fin, es un cieno que está allí. Lo cuarto que se ha de mirar en esta segunda edad, si el diente se corrompe; que se ha de curar fácilmente, porque tampoco se sufren aquí medicinas muy recias, a causa de que aunque la mandíbula y diente tengan más fuerza, aún no tienen toda la virtud que han de tener, y podría ser enflaquescerse. Ansí que en esta edad también se han de usar medicinas livianas, cuanto vayan paliando y sustentando[35] hasta que esté en la tercera dispusición, que se pueda curar de propósito. Mas hase de tener aviso que si el mal va adelante[36] y no se puede sustentar con medicinas leves, que se usen de las violentas y necesarias por dos razones: la una, porque ya en esta edad y segunda dispusición el diente que se pierde pocas veces se cobra; la otra es porque al principio remediados los males cúranse fácilmente, especialmente el neguijón, que es muy leve de curar al principio, y dificultoso si una vez se apodera.

RAMIRO: ¿Qué es la causa que he visto muchas veces un diente estar dos y tres y seis años en comerse un poquito, y después en dos o tres meses se acaba y come todo?

VALERIO: Pues por eso digo que al principio se curan fácilmente, y si lo dejan es difícil, y aun imposible. Y la razón es ésta: que el diente ni muela no son de una misma materia ni condición por la parte exterior que por la interior, porque no hay acero más duro y recio que es la primera camisa de la dentadura, ni madera más mole y blanda que ellos están de dentro; y ansí, aquella primera camisa tarda mucho en corromperse; pero pasada aquélla vase por la posta, como no halla resistencia la corrupción de allí adelante. Y por esto se cura con facilidad al principio, lo que no hace cuando está muy corrompido, como adelante diré.

RAMIRO: ¿No decís, señor Valerio que se daña la dentadura en esta edad con cauterios de fuego o medicinas violentas?

VALERIO: Sí digo; pero a necesidad también sangran y purgan, cauterizan y sajan y hacen otras cosas a un niño, y vemos que todo esto le enflaquesce y quita la virtud; mas al fin acuden a lo más necesario, y de dos males cogen el menor: menos mal es que el niño pierda algo de su virtud que no que se muera. Pues así es en los dientes. Lo que tenemos de aquí, Ramiro, es que si buenamente se puede pasar en esta segunda edad y dispusición con medicinas leves, que se escusen las más fuertes por las razones dichas; pero si se espera peligro, que se usen violentas, cáusticos y cauterios y todo lo demás necesario; que más vale que quede un poco flaca la dentadura que no que se pierda.

RAMIRO: ¿Qué se hará si en esta segunda edad acontesce dañarse alguna muela?

VALERIO: Agora lo acabo de decir: que la curen.

RAMIRO: ¿Y si no tiene cura, por estar muy dañada?

VALERIO: Eso es otra cuenta. Entonces necesariamente se ha de sacar antes que se acabe de comer, porque se evitan tres daños y se hace uno de dos provechos. El primer daño es el dolor que tiene o ha de tener forzosamente llegando la corrupción o podrido al nervecillo o venas del diente. El segundo, que estorbarán que no se pegue a los otros sus vecinos, porque una uva pudrida pudre a su compañera. El tercero, que no habrá el mal olor en la boca que de tener aquel tal raigón o muela podrida se ha de seguir: El uno de los bienes será o que no nacerá otra donde se sacare aquélla si la virtud que arriba te dije formativa no es acabada, como acontesce muchas veces en esta edad y sigunda dispusición, o, ya que esto no sea, vernanse a juntar tanto las unas con las otras que casi no echará de ver su falta. También,

[35] Orig.: 'sustentanto'.
[36] Orig.: 'adeladte'.

como la mandíbula todavía en esta edad crezca y resciba virtud de nuevo, viene a apretarse en sí tanto con el diente o dientes que quedan, que los deja recios y fuertes.

La tercera dispusición y edad que naturaleza puso en la boca y dentadura es desde que dejan de crescer hasta que vienen a faltar. En esta edad se pueden usar medicinas violentas segun y como fuere la indispusición, vinos, vinagres y aguas estíticas,[37] cauterios, cáusticos y todo lo demás, sin tantas limitaciones, escrúpulos ni miramientos, porque ya está la mandíbula y dentadura formada y en su fuerza y virtud y dispuesta para poder padescer sin tanto detrimento. Pero quiero que notes que aunque no hice cuarta edad ni dispusición en los dientes, que es la que los médicos llaman declinación, que será en ellos cuando naturalmente se van enflaquesciendo y faltando su virtud y mantenimiento y poco a poco se vienen a caer, en este tiempo también paresce que se debe tener cuenta con que las medicinas no sean muy fuertes, porque así como en la primera y segunda edad la terneza del miembro no sufre fuerza de medicinas, así agora no la consiente la poca virtud.

RAMIRO: Mucho me cuadra señor Valerio; pero espántome, porque me paresce cosa importante y véoos no sólo no hacer della edad y parte en esta doctrina que me dais, pero aun agora lo tratáis como acaso y entre renglones, y pasáis por ello como gato por brasas.

VALERIO: No tenéis razón de culparme tanto; que de lo que más es se ha de hacer más caso, no menospreciando del todo lo menos. Los errores de la primera y segunda edad, dura mucho su daño, y en esta última que digo no sino poco. Pero porque no me tengáis por descuidado os quise advertir y tocarlo entre renglones como decís. Lo que buenamente se puede decir es que en este tiempo se usen medicinas confortativas y preservativas y ligeras, y se procure de tener la dentadura limpia sin hacer violencia; pero si hay necesidad, que usen de las demás medicinas, como tengo dicho de la primera y segunda edad. Y aun mejor se puede hacer en ésta, porque en las otras dos va en augmento la virtud, y toda medicina violenta impide y estorba; mas en esta última, que es la declinación, como se va perdiendo la virtud, algunas medicinas destas recias no solamente no dañan, sino confortan y preservan la virtud, como son cauterios de fuego. Y lo demás dejo para los que lo entienden, que no todo lo que se ha de hacer y es menester se puede ni debe decir a todos, que sería dar ocasión a que muchos se entremetiesen en lo que no saben.

RAMIRO: Estando yo en tierra de Sayago[38] andaba por allí un hombre vendiendo unos polvos para matar las pulgas, y en cada lugar vendía los que podía sin que nadie preguntase nada y se iba lo más presto que era posible, hasta que acertó a vendellos en un lugar a un ama de un abad, que llaman allá, que éstas siempre son más agudas que las otras, y preguntole que había de hacer con aquellos polvos para que se muriesen las pulgas. Respondió que les abriese las bocas con los dedos y que les echase dentro una cucharada dellos, y que a cuantas lo hiciese se morirían. Ahora vos señor Valerio, habeisme dicho montón de edades y dispusiciones, de los dientes, que nunca oí decir que tenían edad, y no me decís en qué edad y tiempo del hombre es cada una de las edades de los dientes, para que sepamos hacer y usar de los beneficios que decis. No hacía más el de los polvos que vos hacéis ahora.

VALERIO: ¡Bueno esta eso, Ramiro! Bien paresce que estáis en la Corte. ¿Comenzaisme a dar matraca?

CRISTIOLA: El señor mi marido presume algunas veces de gracioso, y verdaderamente lo es en esto de traer cuentos a propósito de lo que se platica.

VALERIO: A lo menos ahora halo sido, porque yo lo dejaba pensando que lo había dicho y no era cosa de pasar por ella, ni se pudiera entender lo que ha dos horas que platicamos sin declarar esto. Digo, pues, que de las tres dispusiciones que dije de los dientes, la primera es

[37] Astringentes.

[38] Prov. de Zamora. Para los autores del Siglo de Oro, los sayagüeses eran los rústicos por antonomasia.

desde los dos años o dos y medio, que nascen, hasta los siete u ocho años, que se mudan; la segunda, desde que se mudan hasta diez y siete o diez y ocho años, que crescen; y pongamos hasta los veinte, porque están ya bien reformados. La tercera es desde allí adelante, que están siempre en un ser hasta que declinan y faltan, como os he dicho.

Esto es común y generalmente, porque hay algunos que un poco antes, y otros que un poco después. Y si lo queréis saber más de raíz, habéis de notar que en las edades o periodos o duraciones de la vida humana no se puede asignar término cierto, sino que si uno viniese a morir naturalmente, sin violencia ni enfermedad ninguna, sería a los sesenta o setenta años, que duraría hasta allí su virtud y húmido radical; y otro no hasta los ciento, y otros más y otros menos, y ansí en todos. El que tiene más largo el subir, que es la niñez y mocedad, tiene más largo el estar en un ser o consistencia, que es la fuera viril, y más larga la bajada de vejez y decrepitud, y así, las edades o tiempos de los dientes se proporcionan y son más prestas o más tardías, más breves o más largas, en unos en otros. Y así, dice Aristóteles, en un problema que hace, que a los que les faltan los dientes más presto tienen más breve la vida.

Al remate y cabo, cuando Naturaleza ha cumplido y formado los demás dientes y muelas forma cuatro de los veinte años arriba que llaman las muelas cordales. Éstas nacen al cabo de todas, y como nascen a la postre y se forman de sobras, o se corrompen o caen de presto. Al fin, son de poca dura, como fruta de otoño.

RAMIRO: ¿Qué cosa es húmido radical que dijistes? Porque estas cosas dan favor oírlas y es bueno saberlas para nuestra materia.

VALERIO: Húmido radical es la humedad natural y substancia[39] de todos los miembros. En la cual se subjecta el calor natural, porque ningún calor puede tener por subjecto sino cosa húmida, y así, las cenizas no resciben calor después que perdieron y se consumió del todo su humidad.

CRISTIOLA; El reloj de la Chancillería da: escuchen qué hora es.

RAMIRO: Las once dio.

CRISTIOLA: ¡Mala landre me mate! ¿Cómo hemos tenido tanto al señor Valerio sin comer?

RAMIRO: Sabed si está aparejado y vamos; que después que hayamos comido enviaremos a llamar al señor Sufrifel nuestro huésped, que es un hombre muy honrado.

VALERIO: Un amigo tuve yo en Italia que se llamaba así. ¿Si fuese él?

RAMIRO: Por allá anduvo. Este caballero tiene dos hijas harto hermosas, y la una dellas tiene los dientes comenzados a comer de neguijón. No perderéis nada en vellos, porque es un hombre que lo sabrá muy bien agradescer.

VALERIO: Todo es menester, dineros y favor, para los que andan fuera de sus casas y tierras.

RAMIRO: Eso es honra y provecho, pues no caben en un saco.

VALERIO: No lo decía yo por eso: no soy tan interesal. Son maneras de decir.

CRISTIOLA: Súbase a comer, señor Valerio. Déjele, que si comienza no acabara en un año. Él está bien almorzado; a los otros, que les papen duelos.

RAMIRO: ¡Sus, sus, vamos, que es el Diablo mi mujer si se enoja!

FIN DE LA SEGUNDA PARTE

[39] Orig.: 'substantifica'.

SÍGUESE LA TERCERA PARTE

En que se tracta de las cuatro pasiones más principales y comunes que en la tercera edad de los dientes se padescen, y los remedios que universalmente se pueden decir y dar por escripto, con el aviso de muchos engaños y errores que cerca desta materia hay, y las razones y principios de todos y de cada uno por sí.

Interlocutores: Sufrifel, Valerio, Gracilinda, Elia, Ramiro, Cristiola, Fulgencia.

SUFRIFEL: ¡Válame la Reina de los Ángeles! Juráralo bien yo: en dándome las señas conoscí que vos érades
VALERIO: ¿Qué os dije, por vuestra vida, Ramiro, cuando me dijistes que teníades un huésped que se decía Sufrifel? ¡Válame Dios, válame Dios! ¿No se acuerda, en Trento, cuando…?
SUFRIFEL: ¡Y cómo! ¡Tal día y noche pase yo, de una muela, para no me acordar!
VALERIO. ¿Cómo ha ido?
SUFRIFEL: Muy bien: después que la eché fuera y me curastes las otras, nunca más sentí hasta los días pasados, que me saqué una por causa de una reuma que me bajó. Hele aquí mi mujer y sus hijas, que así como oyeron decir que estaba aquí un hombre que sabía cosa de dientes, luego les comieron los pies por venir.
VALERIO: Ordinaria cosa es venir con ese hervor a pedir el remedio, y después que se le dicen o se le dan enfríanse tanto y más que al principio. ¿Cómo es la gracia de la señora mujer e hijas?
SUFRIFEL. Elia y Gracilinda, las hijas, y Celtibia la mujer. Y pues Dios os ha traído por esta tierra, me habéis de hacer placer de mirar la boca a Elia, que se le comen de neguijón los dientes.
GRACILINDA: Sí, que a mí no me parió madre.
SUFRIFEL: Calla, diaño,[40] que también te verá a ti.
GRACILINDA: ¿Soy yo hija de la madrastra?
ELIA: Si la envidia fuese dolor, ¡qué dellos darían voces!
GRACILINDA: ¿De qué, bendígala Dios? ¿De que no tiene dientes?
CELTIBIA: Callá ya, rapazas.
ELIA: Dad vos gracias a Dios; que como me los quitó a mí os los podría quitar a vos.
GRACILINDA: Miralda: no sabe otra cosa.
VALERIO: Veamos, señora Elia… No es nada. Con el favor de Dios, yo espero en Él que antes de quince días los tengáis tan[41] buenos y mejores que la señora Gracilinda.
GRACILINDA. No cabréis con ella en la villa si eso le decís.

[40] Por no decir 'diablo'.
[41] Orig.: 'tam'.

ELIA: Calla, Gracilinda. Si no, por vida de mi señora que te tire el chapín. ¿Por qué no le dice que calle, señora?
GRACILINDA: Yo no lo digo: ya comienza a tener más fantasía que negro.
ELIA. Hago bien.
SUFRIFEL: Callemos ya; no se me suba el humo a la chiminea, que se quemará la casa.
VALERIO: No ha mucho que tractamos aquí deste negocio, y de las edades y dispusiciones de la boca y dentadura, especialmente de las tres principales, que son desde que nacen los dientes hasta que se mudan, y desde que se mudan hasta que dejan de crescer, y desde que dejan de crescer hasta que vienen a faltar; y porque las dos dellas son hasta los diez y ocho o veinte años, y porque los que aquí están llegan a ellos, y los más pasan, no será menester repetillo, sino diremos de la tercera edad, que es de los veinte años adelante. Porque es así, señor Sufrifel, que hay en este negocio tanto descuido, y engaños tan perniciosos y dañosos, que no sé qué me decir, porque veo perder por esto infinidad de bocas, y el mayor bien que sr puede hacer es dar orden en quitar estos abusos y poner cuidado de conservar la dentadura.
SUFRIFEL: Gocemos de la fructa, que no debe ser mala.
VALERIO: Quisiérala yo tener tal y tan buena y tan madura para poderos aprovechar como tengo la voluntad para serviros. No sólo, señor, tengo yo de curar en vuestra casa las indispusiciones, pero dar orden y manera para conservar la salud y evitar los daños que pueden venir, pues dicen que no es menor virtud conservar lo ganado que ganallo de nuevo.

Cuatro, señor Sufrifel, son las pasiones que comúnmente se padescen en la boca y dentadura: la primera, según yo las considero, es la corrupción del hueso del diente o muela, que llaman neguijón; la segunda, la corrupción o apostema de las encías; la tercera, la toba que se cría sobre ellas y el diente; la cuarta, movimiento de la dentadura por ocasión de golpe.
SUFRIFEL: Estas cuatro indispusiciones que decís, ¿si nascen unas de otras, o tienen alguna dependencia y orden entre sí?
VALERIO: Está bien preguntado: sí que pueden venir y ayudarse unas de otras, porque de la toba puede venir apostema por la flaqueza de la parte, y por lo mismo, y por la presencia de la toba, se puede también corromper el diente, y del golpe puede venir lo uno y lo otro por su discurso. Pero yo aquí más pretendo guardar orden breve, clara y provechosa que muy doctrinal y polida, porque el fin es de mi plática enseñaros lo que os cumple, y no haceros médicos escolásticos, que sería alargarme más de lo que conviene. Y ansí, en esta parte no mire a cuál primero o a cuál postrero, sino lo más necesario y por donde más dentadura se pierde y menos se remedia, por las causas que adelante diré.

Tornando a la primera parte de las cuatro principales que dije, que es la corrupción del diente o muela, que llaman neguijón, y así le llamaremos nosotros de aquí adelante muchas veces, digo que hay tres maneras desta corrupción o neguijón. La una es el neguijón que dicen negro; la otra, el neguijón que llaman blanco. Otra es una manera de corrupción que vuelve el diente o muela carnoso y muy tierno. Esta postrera manera de corrupción llaman también en el vulgo neguijón blanco, sin hacer diferencia; pero mucho se engañan, que tanto difieren o más que el negro del blanco.

Veniendo a la primera manera de neguijón, que es el negro, éste procede de reuma o humor colérico, y es menos dañoso a los otros por dos razones: la primera, porque se echa antes de ver y se busca el remedio con tiempo, si no es en personas muy descuidadas; la segunda, porque no deja hecho más daño del que va demostrando, y quitado aquello queda lo demás bueno, recio y limpio, sin sospecha de corromperse adelante.

La segunda manera de corrupción es el neguijón blanco. Viene de reuma o humor flemático. Es más dañoso que el negro, porque va corrompiendo y contaminando la

dentadura sin perdelle el color, y cuando se viene a ver tiene hecho mucho más daño del que paresce, y por mucho que se quita, lo que queda siempre está sospechoso.
SUFRIFEL: ¿Qué es la causa, señor Valerio, que este neguijón que decís que viene de cólera, es negro, y lo de flema es blanco?
VALERIO: La respuesta está clara: porque la cólera es el humor más caliente de todos, y seco, proporcionado al fuego, y puede quemar así como él cualquiera parte en quien predomine y se desenfrene; y así como haciendo el fuego en lo húmido ennegrece, como paresce en los carbones, así también quemando la cólera en nuestros miembros los ennegrece y pone como carbones. A cuya semejanza llaman los médicos carbuncos las tales partes que la cólera quema en nuestra carne, y así, se pudiera llamar esto, a mi parecer, sino que fue costumbre llamarlo en el diente neguijón, como también llaman flemones a todos los apostemas de sangre; pero a los de tras las orejas llaman parótidas, y a los de la ingle de otro nombre, que por su mal sonido no digo, y así de los demás, por la diferencia de las partes y miembros donde están. Y así queda respondido a lo primero.

A lo segundo digo que así como el calor haciendo en húmido ennegresce, como os he mostrado, así su contrario, que es la frialdad, haciendo en cosa húmeda la emblanquesce, como paresce de la gran frialdad que está en la media región del aire, que llegados allí los vapores, que son húmidos y de naturaleza de agua, les congela y pone muy blancos, como se vee en la nieve, granizo y piedra.

La tercera manera de corrupción procede de reuma, o de humor sanguíneo. Es más dañoso y peligroso que ninguno de los otros, por dos razones. La primera, porque comienza, por la mayor parte o siempre, por la raíz, y no se echa de ver, porque como está la dentadura por lo alto blanca, piensan que lo de la raíz es cubierto, o toba, y aun algunas veces está debajo de la toba y no curan de remediarlo porque no lo echan de ver. La segunda razón es que, a mi parescer, aquella reuma o humor viene porque de dentro de las venecillas donde se gobierna la dentadura, y cuál es el mantenimiento, tal es el mantenido, y así, vuelve la dentadura mole y canosa, y estando más descuidado se suele quebrar el diente o muela por medio. Y hablando la verdad de lo que siento, tengo por incurable esta manera de corrupción que he dicho postrero.

Esto presupuesto, dejada la última manera de corrupción que digo, que es incurable, las dos que quedan y son curables cada una dellas, pueden estar en uno de tres estados. El uno es cuando la corrupción no pasa la parte exterior y primera de la muela o diente; y en tal caso es muy fácil de remediar, porque, quitado lo malo, con poco beneficio se restituye y fortifica la muela, y puede resisitr y resiste a que la corrupción pase adelante; aunque no tanto como algunos piensan, y por eso sanan pocos.

La segunda manera es cuando pasa esta parte exterior de la dentadura y llega a lo tierno y mole; y en tal caso es dificultoso de curar, porque, dado que se cure, con poquita ocasión se tornan a corromper, por hallar ya poca resistencia la corrupción y reuma en la virtud y substancia del diente.

La tercera manera es cuando ya la corrupción llega al nervecillo o vena donde se gobierna la dentadura. En tal caso, téngolo por incurable, porque como es tanto lo corrompido es muy malo de remediar que no se corrompa más; y dado que esto se hiciese, como queda descubierto el nervecillo y es tan sentible, con cualquier cosa de manjar o bebida se altera y hace dolor, especialmente con cosa fría, y después desto corren allí reumas, como a miembro flaco.
SUFRIFEL: Pues ¿no se podría dar forma en que aquellos nervecillos y venas de la muela se quemasen y gastasen, o se mortifican con algunos cauterios o cáusticos, o así?
VALERIO: ¿Qué provecho traerían? Pues deso se gobierna la muela, y sin ello quedaría sin virtud; porque así como el árbol la rescibe de las raíces, y si le faltasen se pudriría, ni más ni

menos la dentadura faltándole las venas y nervecillos, porque lo mismo que hace la raíz en el árbol hace esto en la dentadura.
ELIA: Pues a mí siempre me han dicho que el neguijón es incurable, y así, estaba yo desconfiada de mis dientes.
VALERIO: Pues que os he dicho en qué casos y cuándo es el neguijón curable e incurable, quiéroos decir cuatro cosas que le hacen tener por incurable siempre. La primera es que como no duele hasta que el neguijón llega al nervecillo, como adelante diré, no buscan el remedio con tiempo, y cuando le vienen a buscar ya está sin él; a lo menos es muy dificultoso. La segunda, porque lo saben curar pocos como se ha de curar. La tercera, porque hay alguna manera de corrupción o neguijón incurable, como hemos dicho, y de aquí lo hacen incurable a todo, y así, quedan los pacientes por la mayor parte sin remedio, o por su culpa, que no le buscan con tiempo, porque no se le supieron curar, o por ser el mal incurable, como muchas veces acontesce, por comenzarse la corrupción por parte de dentro de la dentadura. La cuarta, porque los que saben curarlo no se osan poner en ello, porque si ponen el cuidado y diligencia que es menester dicen que lo hacen por encarescer el negocio, y a[42] tres veces que van les paresce contra razón. Desengáñense desto, y sepan que cuanto es más dificultoso de corromper un hueso, tanto más de curar, porque hay dentadura que ha menester mucho cuidado, diligencia, medicinas y trabajo y tiempo, cuanto más si está comenzado a salpicar de neguijón, porque arguye mucha cuantidad y fuerza en el enemigo y poca virtud en el paciente.
CELTIBIA: Pues yo he visto curarlo, y harto presto y fácilmente. Y veis aquí este diente, que ha más de quince años que me le curaron una vez sola.
VALERIO: Es verdad que puede acontescer y acontesce en dos casos: el primero, cuando está poco corrompido el diente o muela; el segundo, cuando acaesce cesar la reuma.
CELTIBIA: Tenéis razón, que yo no le tenía tan comido como Elia.
GRACILINDA: Luego Elia ¿no terná remedio?
ELIA: No estuviera sin picar.
VALERIO: Basta; que como unos no sanan tiénenlo por incurable, y como otros aciertan a sanar presto tiénenlo por fácil de curar. Cada uno dice de la feria como le va en ella; mas ya queda entendido el engaño de los unos y de los otros.
GRACILINDA: Por cierto, si fuera hombre no me casara con Elia, aunque de oro me cubrieran.
CRISTIOLA: ¿Por qué?
GRACILINDA: ¡Dios me libre! Hinchiérame la cama de gusanos.
VALERIO: He aquí otra. ¿De dónde le habían de caer?
GRACILINDA: De los dientes.
VALERIO: Los dientes no tienen gusanos.
CELTIBIA: Pues ¿qué es el neguijón, sino gusanos que comen la muela o diente?
VALERIO: No deseo otra cosa más que quitar estos engaños.
GRACILINDA: En verdad que no lo es, porque el otro día vino aquí una mujer que lo sabía curar, y sahumó a Elia con unas pelotillas de cera y la hizo echar media escudilla de gusanos, y aun creo que la hinchera si turara[43] más.
VALERIO: Sí hiciera, y aun cuatro.
SUFRIFEL: Yo siempre tuve esto por burla, y deseo mucho saber la verdad. Y de vos quedaré satisfecho, porque os tengo por hombre que lo entiende y no sois amigo de mentira.

[42] Orig.: 'ya'.
[43] De 'turar', verbo antiguo por 'durar'.

VALERIO: Digo que en el neguijón no hay gusanos, sino que es una corrupción que se hace en el diente o muela como en otro miembro del cuerpo; y desto tienen harta experiencia y son buenos testigos los barberos y maestros de sacar muelas, que ninguno dellos podrá con verdad decir que halló en muela ni diente gusano, si no fuere alguno que quiere burlar. De los sabañones dicen lo mismo, y que los zaratanes y lamparones son cosas vivas. Digo que a mí me acontesció, estando con ciertos señores tractando como agora aquí, porque dije que no era gusano el neguijón, respondió un caballero que a rodela y espada me lo defendería, pero después de dado la razón de su engaño se volvió, con caballo y armas, de mi bando.
SUFRIFEL: Yo lo creo; pero ¿qué me decís de aquellos gusanos que caen en el escudilla del agua?
VALERIO: Ahí está el engaño. Sabed, señor Sufrifel, que aquellas peloticas de cera con que sahúman tienen cierta simiente de beleño y porrino o cebollino, y cuando sahúman, o ya que aquellos gusanos están en la simiente y con el calor salen y se caen en las escudillas, o que del vaho de la boca y el humo del sahumerio se hace inmediatamente, como se suelen hacer de las pavisillas de la candela corriendo cierto aire, si las sacuden se vuelven mariposillas. ¿Quereislo ver? La señora Gracilinda está bien sin sospecha de neguijón…
ELIA: No le digáis eso, que se tornará loca.
GRACILINDA: Deso estáis vos bien segura.
RAMIRO: ¿Cómo así?
GRACILINDA: Ella me entiende.
VALERIO: Pues pidan aquella vieja que decís de las pelotillas con que sahumó a la señora Elia y sahúmen a la señora Gracilinda, que no tiene ningún mal en la boca, o a un niño que no tiene diente ni muela, y verán que si seis días le sahúman con aquellas pelotillas, tantos echará gusanos, y esto han experimentado muchos a quien yo lo he dicho.
SUFRIFEL: Pues, señor Valerio, aunque vos sepáis tanto, no sé cómo hacéis tan general la regla que en los dientes no pueda haber gusanos. He oído yo a buenos médicos que en apostemas y en muchas partes del cuerpo se engendran, y en el estómago y tripas ya lo vemos. Pues ¿por qué no en los dientes?
VALERIO: Bien preguntáis. Los gusanos no se engendran sino cuando se corrompe y podresce: parte muy húmida, como es flema grueso y en las tripas, donde se engendran esas tres especies de lombrices, anchas, menuditas, y largas; y en las apostemas que decís es por podrimiento de carne, parte también húmida; pero el diente es tan seco que no tiene humidad ni materia de que se puedan engendrar gusanos. Porque todo lo que vive es por calor y humidad, y lo que muere, por sus contrarios, frío y seco, como es en el diente, de cuyo podricimiento no se puede engendrar cosa viva por la razón dicha.
SUFRIFEL: Quedo tan satisfecho, que sin esa razón, con toda vuestra autoridad, quedara confuso y dubdoso, por lo que el vulgo tiene; pero, con todo eso, tengo de probar las pelotillas por hacer dar aquella vieja cient azotes. Mas, dejado esto aparte, de una cosa me acuerdo estando en lo de Sena: que vi un hombre que traía unas raíces que tocando con ellas la muela quitaba el dolor y la muela se caía a pedazos.
VALERIO: No es éste, os prometo, el menor engaño déstos.
SUFRIFEL: Vilo yo por mis ojos.
VALERIO: Que lo creo. También tiene su principio y causa, como los demás. Sabed, señor Sufrifel, que las raíces no hacen caer la muela.
SUFRIFEL: Pues ¿qué?
VALERIO: Yo lo diré. Habéis de saber que cuando la muela duele, por llegar la corrupción a los nervecillos, buscan esos remedios. Y es así que aquellas raíces o aceites o aguas que hay para este propósito quitan el dolor, mas no es aquélla la causa de que se caiga la muela a

pedazos. Quiero dar la razón deste engaño y su principio y origen, pues es mi intención, si puedo, desterrarlos del mundo.

En piedras y yerbas, y, como dicen, en palabras, puso Dios mucha virtud, y así, en estas raíces, aguas y aceites[44] puede haber y hay cierto calor natural o artificial, o por otra cualquier virtud, que baste, llegando a la muela o diente, a[45] mortificalla y dormecella por razón de aquel calor y virtud que tiene, que hace el nervecillo de la dentadura insentible; como se puede ver por la etimología desta yerba, que llaman en castellano *pelitre*, y el latín *piretrum*, y el griego *piretron*, que viene y se deriva a *pir*, que quiere decir *fuego*, por el calor o fuego que tiene, con el cual, como está dicho, puede mortificar el nervecillo, que no sienta, y por el mismo caso no duela; y ansí como cuando está la muela muy corrompida y duele le tocan con aquella yerba, aguas o aceites quitan el dolor, pero no quitan ni atajan la corrupción o neguijón de la dentadura, y ansí, vase comiendo o corrompiendo como lo hacía antes que llegase la yerba, y como se va pudriendo viene a caerse a pedazos. Y piensan que como llegó la yerba y quitó el dolor, que así la hizo caer; mas es cierto que la muela se quebrara y cayera así como así, aunque no llegara la yerba; y si toca en otra cualquiera de las otras no se quiebra ni cae, como yo no tengo bien experimentado trayendo estas raíces entre las muelas sin temor ninguno.

También digo, de los ensalmos y bendiciones, que, dado que quiten el dolor, no por eso se ha de creer ni crea que son causa que se caiga la muela a pedazos; que si esto fuese, antes me parescería maldición y veneno que no don ni gracia. De aquí queda que quien hallare raíz o yerba que le quite el dolor, sobre mí no la deje de buscar aunque fuese verdad lo que dicen, pues así como así se ha de perder la tal muela o diente. Cuando estuviere corrompida sin remedio de cura, mejor será lo que ha de durar en la boca que sea sin dolor. Y ansí también de los ensalmos y bendiciones, que es remedio divino si son buenos y están aprobados, porque en esto no me entremeto ni es mío de examinar. Con todo, digo que no hay tal yerba ni raíz como el gatillo del barbero; mas en caso que el paciente no consienta ni se determine sacarla, haga por quitar el dolor como quiera que pudiere, pues que no ha de durar más así que así, sino antes menos.

CELTIBIA: Hay tantas cosas y maneras de males y necesidades de remedios, que si comenzamos nunca acabaremos de preguntar. He oído, señor Valerio, decir que no aprovecha curar el neguijón, porque es una reuma que corre allí, y si curan un diente, que ha de ir a otro.

VALERIO: Desa manera, razón tienen.

CELTIBIA: Así dicen.

VALERIO: ¡Bien medraríamos si eso fuese verdad! Darse hía que ningún apostema se debe curar, porque todos los apostemas y corrupciones son humores o reumas que corren, pues curado un apostema luego aquel humor o reuma irá a otra parte; y de aquí se siguiría que hecha una enfermedad o apostema, que no habrá cura ni remedio, pues quitada de una parte se ha de ir a otra. Bien creo yo, señora Celtibia, que no lo preguntastes por cosa en que poníades dubda, sino por ver lo que yo respondía, porque en tan buen juicio como el vuestro no podía caber un engaño como éste.

Otra cosa me preguntaron el otro día harto contraria désa y que la tenían por muy averiguada, diciendo que cuando el neguijón se curaba en un diente o muela, que quedaba atajado y cortado y que nunca más había de venir en aquella boca, y que si venía era porque no había sido bien curado. No me paresce éste menor engaño que el pasado. Los unos dicen que sí curan un diente luego se va a los demás; los otros, que sí curan uno nunca volverá a

[44] Orig.: 'azaytes'.

[45] Suplo 'a'.

los otros. Por esto se podrá decir «concertame esas medidas».[46] Hay cosas que no querría responder a ellas; mas, si puedo, tengo de procurar de sacar de raíz estos engaños del vulgo. No sé yo quién piensa que si en un dedo se hace un panarizo o venino, que no se pueda hacer y haga, y se hace cada día, otro en otro dedo y en otro, y aun sanarse aquél y en el mismo y en la misma parte hacerse otro tanto. ¿Por qué no? ¿Qué razón hay para ello? Así es en los dientes, que ninguna diferencia hay, sino como se corrompió uno se corromperá otro aunque se cure aquél, y después otro, y ansí todos como el primero.

CELTIBIA: Pues ¿qué remedio?

VALERIO: Que en curando uno se tenga cuenta con los otros; y en comenzándose a corromper alguno curarle, y así a los demás, y vernase a gastar y consumir aquella reuma y asegurarse la boca. Y aun más digo: que el mismo diente que se curó se puede tornar a corromper por la otra parte, y aun por la misma, como se corrompió cuando estaba bueno. Y por eso os aviso, señora Elia, desde ahora, que después de curados vuestros dos dientes, tengáis gran cuenta de mirar por los otros y por los mismos limpiándolos, porque si no tenéis cargo de conservarlos limpios y dejáis llegar allí el manjar se os tornarán a corromper.

ELIA: Y ¡cómo que lo haré yo así!

GRACILINDA: Y ¡cómo que lo hará mi hermana! Yo apostaré que no ha de dormir de cuidado. ¡Negro sea el neguijón y los dientes si tan caro han de costar!

VALERIO: Una cosa muy donosa os quiero decir: habían curado a una doncella dos dientes, y después corrompíansele los otros, y decíanselo muchos y ella porfíaba que no, porque se los había curado con una persona[47] que sabía mucho dello. Por cierto, gran inocencia, que porque se me haya curado una mano no crea que se pueda hacer mal en la otra, y aun en la misma.

CELTIBIA: Hoy, señor Valerio habéis de ser nuestro aunque no queráis.

VALERIO: Hoy y siempre os serviré en todo lo que mandáredes, como lo debo al amistad antigua y buenas obras del señor Sufrifel.

CELTIBIA: Yo tuve esta muela que veis aquí dañada muchos días, que no me dolió a los principios y después vine a padescer mucho trabajo della. Y nunca me atreví a sacarla, y bendicto sea Dios, que ya no me duele.

VALERIO: Muchos me han preguntado esto que agora la señora Celtibia, diciendo qué sea la causa que una muela cuando se comienza a corromper o comer de neguijón no duele, y después viene a doler cuando está algo más comida, y cuando va muy corrompida se viene a quitar el dolor. Para esto es menester saber que entretanto que la corrupción o neguijón corrompe y come por la parte exterior de la dentadura, sin llegar a lo interior o al nervecillo della, no puede doler, porque la parte exterior es muy dura y la corrupción hácese poco a poco, y hasta que llegue a lo interior y tierno, de que resulte flaqueza en la dentadura que sea ocasión de corrimiento de reumas para que hiera los nervecillos, donde está el sentimiento, no hace dolor; y de aquí viene no doler la muela cuando se comienza a comer o corromper, y venir después a doler cuando llega la corrupción al nervecillo es porque en el diente y en todo nuestro cuerpo los nervios solos tienen sentido, y así, como se enflaquesce la muela o diente cuando se corrompe, es causa de de corrimiento que hiere al nervecillo y hace dolor; y también, como queda descubierto, cualquier cosa que le toque le altera, como es tan sentible. Y porque todo dolor de sí trae, e todo miembro flaco fácilmente rescibe, corren a la tal parte cualesquier reumas y superfluidades que hay.

El dejar después de doler pueden ser dos causas. La una, que así como viene a doler por llegar la corrupción al nervecillo, como está dicho, y corrompelle y comelle como a la misma

[46] Expresión coloquial de incredulidad o desconcierto respecto de lo que se ha oído.

[47] Orig.: 'pernoso'.

muela, ansí se acaba de corromper la parte dél que está asida en la muela, y viene a soltarla y encogerse arriba y quedar la muela sin aquel sentimiento por faltarle quien[48] se le hacía tener, que era el nervecillo que ya le tiene desamparada La otra razón es, y muy buena a mi parescer, que el dolor no está en que la muela se corrompa, ni en llegar el neguijón al nervecillo, sino por enflaquescerse tanto se hace allí llamamiento de reumas, y el corrimiento de reumas hiere los nervecillos y de aquí se hace el dolor. Y el dejar después de doler, cuando está muy comida, es porque se hace agujero en la muela por donde puede salir la reuma sin herir el nervecillo, y ansí, no duele.

Pero el nervecillo nunca falta en tanto que hay muela o raigón en la boca, por muy podrido que esté, y ansí, vienen a doler algunas veces las muelas muy podridas o raigones, porque cae tanta reuma, que no puede salir por el agujero que tiene; y también será esto por ser demasiada gruesa la reuma, que no se puede desflemar por aquella parte tan presto, y así, de la una manera y de la otra hace represa y tiene lugar de herir el nervecillo y dar dolor; y esto acontescerá pocas veces, si no fuere por ser demasiado gruesa la reuma o muy grande el corrimiento, como vemos por experiencia.

Esto presupuesto, se prueba claramente desta manera: si solamente la corrupción o neguijón fuese la causa del dolor, siguirse hía que el dolor había de ser perpetuo todo el tiempo que la tal muela o raigón está en la boca, porque el nervecillo no puede dejar de sentir, e cuanto más descubierto tanto más siente, como se vee en lo frío o cualquier cosa que le toque. Y pues que siempre hay nervecillo y neguijón, si el neguijón solo fuese la causa siempre habría dolor. En buena filosofía, lo que ha de hacer dolor ha de imprimir su obra súbito, que llaman a deshora, o presto, y no poco a poco, como hace el neguijón.

SUFRIFEL: Satisfecho me ha esa razón, porque me paresce que va fundada en buenas letras; que yo tenía entendido que el neguijón era el que hacía el dolor.

VALERIO: Pues no hace sino que la muela se corrompe, o por algún mal humor o por su mala complexión. Y esta corrupción hácese poco a poco, y tanto, que viene a enflaquescer la muela, y desta flaqueza es la ocasión de hacerse allí corrimiento de reumas que alteren y hieran el nervecillo della y se haga y cause aquel dolor excesivo. Y ansí, cuando hubiere corrimiento habrá dolor si no hay por donde salga, y cuando no hubiere corrimiento no habrá dolor.

SUFRIFLEL: Bien dicho está, pero no satisfacéis a mi dubda.

VALERIO: ¿Cómo ansí?

SUFRIFLEL: Porque yo siempre oí decir que la verdadera cura de las enfermedades se hacía quitada la causa y raíz dellas, y no en otra manera. Si esto es ansí, seguirse hía que nunca se había de sacar muela por dolor, pues se queda la causa, que es la reuma, y no el neguijón, que sale con ella. Y esto vemos por experiencia, que es madre de todas las cosas, ser al revés: antes luego que sale la muela cesa el dolor.

VALERIO: Habéis dubdado bien, aunque si os acordáis de lo pasado queda suelta vuestra dubda; pero, con todo eso, quiero deciros primero qué cosa sea este dolor en general y las causas dél.

SUFRIFEL: Por cierto, señor Valerio, holgaré yo más de tener la teórica que conoscer por experiencia bestia tan fiera, verdugo tan cruel, enemigo tan fuerte, como lo es el dolor de muelas; y creo que nadie, por hidalgo que sea, terná por cobardía huirle el encuentro y volverle, si puede, las espaldas. Y pues esta merced de teneros aquí se puede presumir que será pocas veces, no podremos dejar de importunaros, aunque nuestro deseo sea serviros, por no perder tan buena ocasión. Por tanto, señor Valerio, arrendaréis la paciencia, que bien creo que os será menester.

[48] Orig: 'que'.

VALERIO: Muy cortesano habéis hablado, señor Sufrifel, y avisadamente puestos los renombres o sobrenombres, y, por mejor decir, nombres proprios, al dolor, pues con justo título se puede llamar bestia fiera quien tan desordenada y .furiosamente lastima, y verdugo cruel que castiga tan sin piedad, y fuerte enemigo, pues que con nadie tiene amistad y contra quien no hay fuerza de brazos ni corte de espada ni lanza inhiesta, ni regalo que le amanse ni amenaza que le atemorice. Este señor dolor de muelas, y todo dolor en general, no es otra cosa sino sentir contrariedad de aquello que súbito ocurre al miembro sentible. Éste es el nervecillo, que es órgano diputado de Naturaleza para sentir, pues todo aquello que con vehemencia le ocurre para sacalle de su ser natural o le altere le hará doler y el sentimiento desto es el dolor.

Las causas que inmediatamente pueden hacer esto (aunque hay gran diferencia entre los principales médicos), pónense dos, que son: mala complexión, que es calidad excesiva de calor o frialdad que altera la complexión natural deste nervio; porque las otras calidades que los médicos llaman pasivas, que son humidad y sequedad, no hacen este dolor, aunque alguna dellas le podría hacer en cierta manera que aquí es impertinente. La segunda causa que puede hacer dolor es división de lo que ha de ser continuo. Esto podría ser por corrupción o apostema, o por golpe, quebrando o cortando la continuidad del tal miembro o parte dél, y de aquí viene a sentirse tanto cuando se saca la muela, que es porque se corta el nervecillo. La primera causa, que es mala complexión, no es otra cosa que exceso de calor o frialdad. Ésta se considera en dos maneras. Una, cuando es sola frialdad o calor, sin mezcla de humor. En otra manera se considera cuando va mezclada con humor, y ésta se llama reuma o corrimiento y es la que ordinariamente hace dolor.

SUFRIFEL: Tanto me diréis, que se me olvide la mitad. Acabá, soltame la dubda, que me tenéis en calma, como dicen.

VALERIO: Todo es menester para poder satifacer a lo que preguntastes. Finalmente, digo que el neguijón solamente es causa de correr reuma a la muela podrida, y el pecado principal del dolor es el humor que corre y toca el nervecillo, y por eso es bueno sacar la tal muela dañada:; lo uno, porque por allí sale y evacúa el humor o reuma que estaba allí allegada, y el nervecillo que estaba en la raíz de la muela se corta y encoge arriba sin que le pueda herir la reuma, y así, no puede haber dolor, porque es regla de filosofía que cuando por presencia de alguna causa se consigue un efecto, por su ausencia habrá lo contrario; y así ahora, del nervecillo y de la reuma que le hería había dolor, pues por ausencia de ambas cosas no le habrá, y en sacando la muela se pasa el dolor, como si nunca le hubiera habido.

SUFRIFEL: De manera que decís que la causa deste dolor es la reuma solamente.

VALERIO: La primera y esencial, si así se puede llamar, es aquel corrimiento que hiere los nervecillos; mas hay cinco causas que provocan y hagan este corrimiento.

SUFRIFEL: Ésas me decí, por vuestra vida.

VALERIO: Que me place. Yo os las diré todas en suma, y de su remedios; porque, en teniendo uno dolor de muelas, son tantos los consejos, que si las horas que dura el dolor fuesen años no se podría cumplir con todo lo que mandan hacer, porque piensa cada uno que con lo que se le quitó a él se ha de quitar a todos, siendo muy diferentes los males y causas, sin haber más razón de que «A mí se me quitó con esto: así hará a ti». Este es un abuso harto grande, porque con lo que se quita a uno se le causa al otro, cuanto más acrescentallo.

La primera causa de las cinco que digo que hacen y provocan corrimiento de reumas y causan el dolor de muelas es la corrupción del mismo hueso de la dentadura, que es lo que llaman neguijón. Cuandoquiera que la muela se come de neguijón y llega aquello comido o corrompido al nervecillo enflaquece la muela y se hace allí el corrimiento de reumas, y como hieren el nervecillo, necesariamente ha de doler, y también, porquedar descubierto, cualquier

cosa que le toca le altera y hace desabrimiento y dolor, por ser tan sentible, especialmente cosas frías y acedas. En este caso, la principal cuenta se ha de tener con mortificar el nervecillo con cáusticos o cauterios, o con aquellas raíces que dicen, o con pimienta o goma de hinojo, aunque lo más sano y seguro es sacalla.

La segunda causa es cuando se gastan unas con otras, que algunos piensan que es neguijón y engáñanse, porque no es sino que como está gastada la primera parte y exterior de la dentadura no tiene el nervecillo tanta defensa, porque aquello tierno y mole lo penetra cualquier cosa recia, especialmente si es aceda, y así, viene a doler, pero poco; porque no es sino que se siente como entomimiento, a manera de dentera, y más, como digo, con cosas acedas. Esto se conoscerá escarbando con un hierro agudo, que si no es neguijón estará la muela recia y no podrá entrar el hierro en ella. En tal caso hanse de cortar las puntas de las que gastan a las otras, y a las gastadas fortificarlas, para que no tengan aquel sentimiento, con algunos cáusticos o cauterios.

La tercera es por el corrimiento que por grande y demasiada abundancia de reumas, sin otra causa, deciende sobre las muelas, y por ser muchas, o por ser más calientes o más frías, o más sotiles o más gruesas del ordinario, cualquiera cosa déstas es bastante, hiriendo el nervecillo, a causar y hacer aquel dolor. En este caso son buenas purgas, sangrías, traer las piernas, fregar las espaldas y todo lo demás con que se haga evacuación y llamamiento a otra parte de las reumas, enjaguar la boca con vinos, vinagre, aguas estíticas, según la calidad de la reuma.

SUFRIFEL: Harto hacía yo deso en aquel dolor de muelas que digo que tuve, pero no me aprovechaba.

VALERIO: Paresceos a vos, pues aunque no quitaban el dolor del todo, a lo menos mitigábanle algo. Muchos beneficios hay así, que como totalmente no quitan el mal no se echa de ver el bien que hacen. Pues yo os prometo, señor Sufrifel, que si perseverárades a enjaguaros con un cocimiento de incienso y almástica y mirra, y un grano o dos de piedra alumbre quemado, y un poco de romero o salvia, aunque fuera silvestre; o si no, si tomárades un poco de vinagre blanco y sal común y os enjaguárades con ello, que se quitara, porque la sal deseca y enjuga, y el vinagre penetra y mortifica, que son dos efectos maravillosos para el dolor de muelas, especialmente cuando es por corrimiento o por alguna seca. Y si esto hubiérades hecho, o algunos de los cocimientos que adelante diré, que quizá no faltara vuestra muela; porque cuando es el dolor por la reuma solamente, y la muela no está podrida, es mal echarla fuera, porque acontesce muchas veces, y las más, en cesando el corrimiento queda buena la dentadura, aunque esté movida.

SUFRIFEL: Pues ¿por qué en Trento me consejastes vos sacar la muela?

VALERIO: Porque estaba muy corrompida y sin remedio de curarse.

SUFRIFEL: Mucho descansé en echarlas fuera, mas muy gran falta me hacen.

VALERIO: Así lo creo. Digo, pues: la cuarta causa es por alguna seca; que como ha de escupir y enviar aquella ponzoña que tiene a otra parte, la envía a las muelas, y así como hieren el nervecillo dellas hacen aquel dolor excesivo. En este caso hase de tener cuenta con untar la seca con aceites y ungüentos y cosas que hay para este propósito, enjaguar la boca con algunas aguas, vinos o vinagres stíticos con que desflemen y mitiguen el dolor.

La quinta causa es de estar muchas veces las muelas muy juntas, y junto a las raíces apartadas un poco, y hácense allí unos hoquecillos donde se pone y queda el manjar, especialmente carne o verdura, que dejan unas como hilas, y las encías, como no sufren ni compadescen cosa de aquéllas, vienen a hacer desabrimiento o dolor. En este caso hay uno de dos medios: o apartar la una de la otra, porque no se quede allí el manjar, o tener cuidado de sacarla bonicamente, sin herir las encías ni desangrarlas, porque es dañoso habituarlas a eso.

SUFRIFEL: Parésceme, señor Valerio, que vais en una cosa muy fuera del parescer de muchos.
VALERIO: ¿En qué, señor Sufrifel?
SUFRIFEL: En que os veo muy amigo de sacar las muelas, pues vemos la falta que hacen en la boca.
VALERIO: Por cierto, grande.
SUFRIFEL: Y aun las otras que quedan resciben detrimento.
VALERIO: Es verdad.
SUFRIFEL: Y ¡cómo que lo es! Tanto, que he oído decir que antes habían de sacar un ojo que una muela, y que en ningún caso se debe hacer.
VALERIO: Si todos tuviesen en tanto la dentadura como el que dijo eso no se perderían tantas bocas. Digo bocas porque, perdida la dentadura, no queda muy ganada la boca; pero debía de entender mal deste[49] negocio.
SUFRIFEL: No pensaba él eso.
VALERIO: Ése es mayor mal. Mas ¿qué razón daba para ello?
SUFRIFEL: Harto buena: decía, y lo dicen muchos, y a mi parescer tienen razón, que así como en un edificio de cantería se sustentan unas piedras con otras, y si una quitasen se moverían y caerían las demás, ni más ni menos las muelas, por estar así juntas y encajadas, si quitan una se caerán las demás, como las piedras.
VALERIO: Aparente es el símil; mas no convence, ni es muy razonable.
SUFRIFEL: ¿Cómo así?
VALERIO: No os alteréis, que yo os lo diré: en lo uno proveyó Naturaleza como en lo otro podría proveer arte.
CELTIBIA: Por vida de quien hablare por términos que lo entendamos todos, porque querría, yo os prometo, que se detuviese el Sol, como cuando Josué, por gustar de vuestra buena conversación.
VALERIO: Quiero decir que así como arte podría proveer en aquella parte donde falta la piedra de cal y raja, o ripia, así proveye Naturaleza de unas ternillas o encías callosas y duras que hinchan el vaso donde sale la muela y suplan la falta della. Verdad es que no tan bien[50] como la misma muela; mas, como dicen, quien más no puede, morir se deja. También vemos la falta que hace un brazo y una pierna: pues algunos hemos visto cortárselas por les asegurar el cuerpo. Pues así se ha de hacer en la muela que está dañada sin esperanza de poderse remediar, que la han de quitar para asegurar la boca; porque si la dejan toda la dentadura porná en condición. Y si el Sol se detiene, como dice la señora Celtibia, yo hablaré más largo adelante sobre este caso. Por ahora baste; que también hay otra diferencia entre las muelas y las piedras que dicen, porque las piedras están contiguas, y las muelas no. A lo menos las raíces dellas.
GRACILINDA: Yo no entiendo ese lenguaje.
VALERIO: Digo que entre la una muela y la otra hay hueso de la mandíbula, y cada una dellas tiene hecho su encajo por sí, y las piedras no, sino la una está arrimada a la otra, y así, no ha tanto lugar el daño en las muelas como en las piedras, aunque se rescibe algo.
SUFRIFEL: Yo os prometo que me había pesado por habéroslo preguntado, porque no pensé que había respuesta y no quisiera dejaros corrido; mas sin temor desto os osaré preguntar de aquí adelante, pues tan bien[51] estáis en los negocios.

[49] Orig.: 'daste'.
[50] Orig.: 'tambien'.
[51] Orig.: 'tambien'.

VALERIO: La resolución sea que si el dolor es por corrimiento de reumas, o por secas o por estar muy juntas las muelas, que no se saquen sin que primero se hagan todos los medios y remedios posibles, como tengo dicho. Porque en estos casos muchas veces vemos tornarse a restituir la dentadura y afirmarse; y si la sacasen solamente por el dolor, mayor le ternían después de ver la falta que les hacen toda la vida, como agora a vos, señor, por no lo sufrir dos o cuatro o ocho días. Mas si es por estar comida o corrompida hasta el nervecillo, o por otra cualquier causa donde no hay esperanza de remedio ni es curable, aquí por ningún caso ni en ningún caso se debe dejar de sacar, aunque cese el dolor, pues así como así se ha de perder, y sin ningún provecho vienen todos estos daños: el primero, que han de estar contemporizando a cada nublado a punto, como quien está en frontera; el segundo, que se hace allí corrimiento ordinario de reumas; el tercero, que pega su daño a la vecina, y va de una en otra hasta perder toda la dentadura; el cuarto, que dejan de comer con aquel lado y se estraga mucho la dentadura, porque no hay cosa que más le dañe que es no la ejercitar. Y de aquí se terná un aviso para los niños: que les hagan comer son ambos lados.
CRISTIOLA: Y ¿a los grandes?
VALERIO: No tienen menos necesidad; mas ¿quién les ha de forzar, si ellos no le quieren tener?
SUFRIFEL: Ahora quedo satisfecho, que hasta aquí un poco de dubda tenía.
VALERIO: Bien creo que tenéis entendido que no solamente es bueno sacar la muela cuando esta sin remedio, pero necesario; y si la compañera tuviere algún daño, curarla cuando tiene remedio, y no esperar a que no le haya. A los que otra cosa me aconsejasen diríales yo que si les pudiese pasar el dolor, y ellos a mí la salud y el seguro de la muela, que lo haría.
SUFRILEL: Muy bien respondido está. Cerca deso no me queda más que preguntar; pero querríame satisfacer de una cosa, por dejar este negocio bien apurado: aquella reuma que a cada nublado solía hacer dolor, después de sacada la muela que se hace la reuma, si va a las otras, ¿o se consume o sale con ella?
VALERIO: Habéis de saber que es proposición medicinal que todas las veces que en un cuerpo hay un humor malo todos los miembros fuertes le procuran de alanzar de sí, como cosa disconveniente, y cada uno le hace la resistencia posible, y de uno en otro viene al más flaco y que no la tiene; y así, va a parar en la muela podrida, y después que la sacan, las demás, como están buenas y fuertes, resisten a la tal reuma, y también se evacúa y sale mucha della, como tengo dicho.
SUFRIFEL: Pero, al fin, ¿todavía queda más?
VALERIO: Sí queda.
SUFRIFEL: Pues ¿qué remedio?
VALERIO: Esta reuma o mal humor puede pecar en cantidad o en calidad. En cantidad, siendo mucho o poco. Si es poco, bastará buen regimiento para ayudar a Naturaleza que lo gaste; si es mucho, o a de hacer dolor de cabeza o romadizo, o correr a los ojos o garganta o a los oídos, o verná apostemar y corromper la encías, que es la segunda pasión de las cuatro principales que dije que padesce la boca. En tal caso será menester consultar al médico sabio y discreto, porque, si fuese necesario, purgar o sangrar, o ordenar medicinas, poner dietas y los demás beneficios. Lo mismo se hará, pecando el humor, aunque no sea mucho, por mala calidad oculta, que llaman mala propriedad o venenosidad o manifiesta, que es demasiado calor o frío.
SUFRIFEL: La más alta gracia del mundo me habéis dicho.
VALERIO: ¿De qué os reís?
SUFRIFEL: Pues ¿no me tengo de reír, diciéndome que busque físico para un dolor de muelas? Que juro en verdad para el de costado no le querría llamar, por no le ver entrar con

un récipe, puesta su honra en que todos se admiren de lo que dice y lo crean como fe, siendo la Medicina una facultad en que no se puede saber nada si no es por conjectura, y aun he oído que el más principal de todos, que llaman Galeno, dice que aquel es mejor médico que de cien veces yerra las menos, y que acontesce muchas veces médicos muy discretos y doctos errar por la dificultad grande de juzgar las dolencias, y la ocasión de aplicar los remedios ser tan ligera, y la variedad y particularidades que hay en las complexiones de los hombres, y las diferencias de humores y enfermedades, y particulares influencias del cielo y diversas constituciones del aire y regiones, que paresce cosa imposible comprehenderlo todo juicio humano. Y con esto veréis venir un idiota que luego quiere que le crean lo que dice como evangelio, y que allí se encierra cuanta filosofía humana hay, y antes que ponga los dedos en el pulso tiene el corazón en la bolsa.

VALERIO: Eso me paresce como quien dice «las manos en la rueca y los ojos en la puerta».

SUFRIFEL: Eso mismo.

VALERIO: ¿Quién diaños os hizo tan retórico para decir mal?

SUFRIFEL: ¿Quién? La experiencia. Yo os prometo, Valerio, que hay tanta ambición y codicia, y aun ignorancia en algunos, que no sé que me diga. Una cosa m'espanta: que siendo la facultad del mundo más delicada y más oculta, y que requiere más claro juicio y delicado ingenio que otra ninguna, la deprenda mucha gente que no creo que les sobra el habilidad, y al medio curso dejan las escuelas y se contentan con tres letras, confiando en la prática y experiencia. ¡Ay de aquellos en quien la hicieren!, pues han de dar con veinte de ojos para poner uno en pie. Yo tengo entendido que el de muy buen entendimiento y letras errará algunas veces, y el que esto le faltare siempre, si no fuere acaso.

VALERIO: Gracioso estáis señor Sufrifel, si pensáis que en cuantos estudian Medicina no ha de haber alguno que tenga esas partes.

SUFRIFEL: Harto mal fuera si criando Dios en todos los linajes de cosas diferencias de buenos y malos oviera de faltar en sola esta facultad, y aun estoy por decir que fuera mejor, porque los desterraran todos; y así, los que hay buenos sustentan a los que no lo son, que creo que hacen más mal que los buenos bien. Y tengo entendido que por eso estuvieron tanto tiempo en Roma y Babilonia sin ellos, y no por otra cosa. No tengo yo por de tan mal conoscimiento a los babilones y romanos que no entendiesen que la Medicina es necesaria, pues así como Dios había dar y da las enfermedades había de dejar y dejó los remedios para ellas, que es la Medicina. Y pues en todas las ciencias, artes y oficios hay personas especiales y diputadas para ello, ¿por qué había de faltar en la Medicina, pues no es menos necesaria y dificultosa que las demás, y donde más trabajo y cuidado se requiere para alcanzalla bien, como se debe saber?

VALERIO: En poco cargo os quedan los médicos.

SUFRIFEL: ¿Por qué?

VALERIO: Esa es donosa pregunta. Acabáis de decir peor dellos que Mahoma del tocino, y ¿preguntáis por qué?

SUFRIFEL: Yo no digo mal de médicos, sino de los que no lo son y se lo llaman; porque la Medicina no solamente la tengo por buena, pero por necesaria, como vemos en un dolor de costado y en otras enfermedades que conoscidamente es menester consejo de médicos so pena de la vida, o graves dolencias por lo menos. Y el Sabio dice: «Honra al médico, por la necesidad que hay dél. El Altísimo crio la Medicina; el varón prudente no la aborrescerá». Mas ¿qué quereís? Que os podría decir cerca desto cuentos harto de ver, que por no ser prolijo dejo.

VALERIO: Doy que sea así como vos decís. Pues confesáis que la Medicina es necesaria y que hay médicos buenos a quien se puede confiar la salud, escogeldos, pues está en vuestra

mano, y no os vais tras el vulgo, que no sabe diferenciar bueno de malo, sino todo va por un igual, como medida de mesonero.
SUFRIFEL: Al cabo tenéis razón, que la mayor culpa debe estar en los pacientes, por no saber escoger. Mas, ya que en las otras enfermedades haya lugar, ¿qué saben los médicos ni cirujanos de boca ni dentadura, que es ejercicio particular y muy fuera de su profesión?
VALERIO: No es ése de los menores engaños, y pésame que caya en una persona como vos. Muchos hay que quieren porfiar, y aun sustentar a puñadas, que por razón no pueden, eso que decís. Yo no sé qué enemistad hallan entre la Medicina y la boca más que de los otros miembros, siendo el puerto y puerta más principal para la provisión y alimentos dellos, o por qué la quieren desterrar de los términos y límites della. No me engaño en lo que digo; que no se ha ganado nada en hacer tan particular y especial ejercicio della, como decís, y sacalla de las manos de la teórica por ponerla toda en experiencia; porque ya ni los pacientes llaman médicos ni cirujanos, ni ellos quieren venir, tomándolo por pundonor, como lo veen puesto en tal estado; que ya osa decir quien nunca vio letra en su vida «¿Qué saben los doctores de Medicina en esto?». Ellos lo[52] sabrían si no les sacasen del juego, y remediarían que no viniese tanto daño si con tiempo los llamasen y avisasen; mas están ya tan fuera dello, que aunque lo entienden no lo saben hacer, o no quieren, por verlo, como digo, en tan mal estado; o porque les dejen sosegar, que según es común y pesado este mal de muelas, no les darían lugar a reposar si a cada repiquete los llamasen.
SUFRIFEL: ¿De dónde, pues, nasció este engaño, decir que los médicos no saben nada deste ejercicio, y está tan introducido?
VALERIO: Con una distinctión y un ejemplo quedará claro el origen y deshecho el engaño y sabida la verdad. En las artes y ciencias hay dos maneras de saber: una llaman teórica, y la otra prática. La teórica es saber la esencia de las cosas por sus causas y razones, aunque no sepan poner lo tal en ejecución. La prática es saberlo ejecutar, aunque no sepa la esencia, causas y razones dello. Al fin, que la una es saberlo, y la otra ejercitarlo. Ejemplo: en la música podría, uno que supiese cantar, tomar cifras para tañer, de manera que el supiese para cada obra y soneto a qué tiempo y cuándo y cómo se habían de tocar las cuerdas o teclas, y cuándo en la 1 y en la 2 y 3 y 4, o en el tible[53] o contratenor, según es el instrumento y manera de música. Este tal sabe cuándo se tañe bien o mal el tal instrumento, y si la música va concertada o no; mas si a él le pusiesen en la mano la vihuela o monacordio[54] u otro cualquier instrumento de que él tiene esta ciencia y teórica, no le sabría tocar, por faltar la prática y experiencia dello; mas bien sabría, si otro la tocase, si lo hacía bien o mal, y aun mejor que el que le toca, si no tiene la teórica de la música.

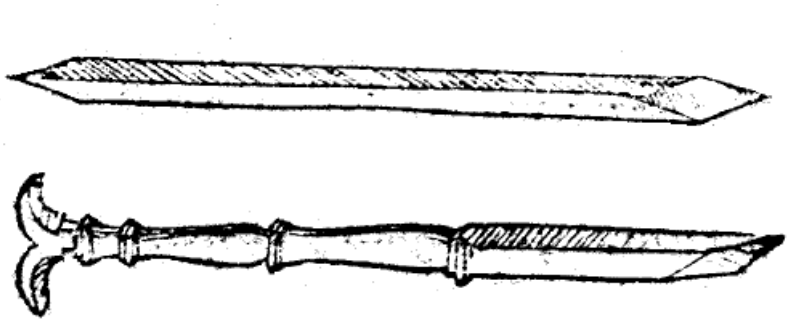
Pues, esto presupuesto, en este arte y ejercicio hay estas[55] dos maneras de saber y ciencia: teórica y prática. Pues digo que los médicos y cirujanos tienen la teórica en todo y en cualquier parte de ello, y pueden aprovechar y aprovechan o haciéndolo o dando orden cómo se haga o avisando y estorbando los daños que podrían hacer los que no tienen teórica. En el saber o ciencia que dicen práctica, muchas cosas no hacen médicos y cirujanos, ni creo que la sabrían hacer por no haberlo ejercitado, por ser ejercicio ya tan particular y especial como es sacar muelas, limpiar dientes y otras desta manera. Pero lo demás, no sé yo quien dubda que no tengan ventaja, pues tienen teórica y prática, como es corrimiento de reumas, apostemas y corrupción de las encías y otras semejantes a esto, especialmente requiriéndose y

[52] Orig.: 'los'.
[53] O 'tiple'.
[54] O 'monocordio'.
[55] Orig.: 'astas'.

siendo muchas veces necesario purgas, sangrías, unciones, lavatorios y fricaciones y otras cosas y particularidades ansí.
SUFRIFEL: Pues al barbero, ¿qué le queda?
VALERIO: Limpiar los dientes, sacar las muelas, y aun el neguijón era razón que supiesen curar, pero esto sábenlo pocos.
SUFRIFEL: Decinos, pues, cómo se cura y por qué no se sabe curar.
VALERIO: El por qué ya lo tengo dicho. El cómo, si no fuese enseñándolo hacer y viéndolo curar no se podría decir cosa que aprovechase, dado que el principal y mejor remedio es quitar lo malo y después con cauterios y cosas a propósito preservar lo que queda; pero esto quere mucha destreza y experiencia, así el cortar como el cauterizar, en el cómo y en el qué y en el cuánto. En el cómo, que sepan con qué herramienta se ha de cortar, y que se haga sin pesadumbre ni detrimento de la dentadura. En el qué, sabiendo y conosciendo hasta dónde llega el daño, para saber dar el remedio. En el cuánto, que sepan lo que se ha de quitar para descubrir el mal, y entender el bien que se ha de hacer y el estado en que está, porque acontesce muchas veces estar un diente o muela corrompida, y esta corrupción, aunque paresce poca, va profunda, y si oviese de cortarse el diente hasta llegar a la raíz y fin del daño quedaría poco o no nada de lo bueno, y lo que quedase, muy flaco. Para estos tales casos es menester aplicar ungüentos, aguas o aceites, para que sin cortar el diente vengan a quitar y gastar lo malo y descubrir lo bueno, y después dar sus cauterios también con gran destreza y vigilancia, porque si los dan pequeños y sin fuerza no hacen nada, a lo menos poco provecho. Si los dan muy recios podría vedriar el diente o muela tanto que se quebrase. Después de todo esto es menester saber hinchir aquel agujero que queda, cuando así es profundo, con alguna cosa, porque no entre allí el manjar y pudra y torne a corromper el diente o muela, y ha de ser de manera que se pueda quitar y poner sin pesadumbre y a propósito de resistir la corrupción. De aquí se verá que no puedo yo poner, decir ni enseñar cosa que aproveche sino viéndomelo curar, y aun personas que sepan y entiendan ya el negocio. Y cerca desto, señor Sufrifel, no tengo más que deciros ni vos qué preguntarme.

Tornando al propósito de los barberos, digo que esto y lo demás que toca a su oficio se ha de hacer despacio, con sosiego y delicado, por serlo la dentadura, y tener herramienta a propósito y afilada, y tantas diferencias dellas como las hay en las pasiones y necesidades de la boca, porque va en esto mucho. Pintaros he aquí algunas dellas, las más necesarias, porque todas sería prolijidad, y tampoco se puede dar bien a entender por debujo.

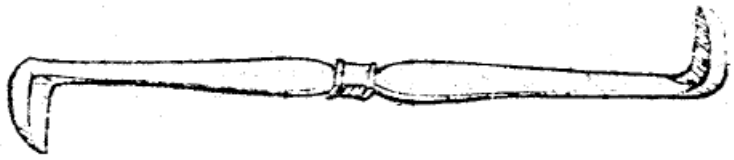
Para quitar la toba éstos son más a propósito: un boril[56] de la forma del uno déstos;



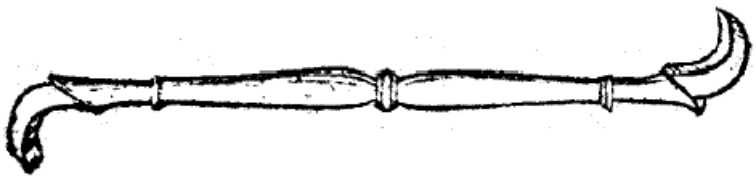
una lancilla, de la una parte con una punta con tres esquinillas, de la otra como un corazón, llanita.

[56] Orig.: 'bori'.

Estas son para la parte de fuera. Para de parte de dentro ha de haber un hierro con dos puntas vueltas, a manera de descarnador de barbero, salvo que han de ser cortillas. Con este hierro han de sajar y cortar delicadamente la toba, porque acontesce, por sacarla entera, salir con ella el diente.



Después de sajada hase de acabar de quitar con un hierro que tenga otras dos puntas vueltas, la una a manera de pico de perdiz, y la otra anchuela.



Y esto es lo que toca a los barberos, y no salir de lo que tengo dicho, pues no saben la calidad de las enfermedades ni virtudes de las medicinas y cómo se han de aplicar, porque no se diga por ellos lo que dijo Apeles, aquel famoso pintor, al zapatero.

SUFRIFEL: ¿Qué fue? Que me huelgo mucho de saber estos cuentos.

VALERIO. Apeles, este pintor que digo, tenía por estilo, en haciendo alguna obra, sacarla a la puerta y ponerse detrás a ver las faltas que le ponían los que pasaban, por enmendallas después, y porque no le acusasen de mal latín ponía debajo este título: «Apeles la hacía», como cosa que no estaba acabada. Pasó acaso un zapatero y puso falta en un zapato. Apeles diole crédito, por ser de su oficio, y guardolo en su pecho para enmendarlo. Mas el zapatero, no contento con esto, pasó adelante poniendo otras faltas. Como esto vio Apeles, salió de donde estaba escondido y le dijo: «Zapatero, no pases adelante, que no es de tu oficio». Esto se podrá decir en nuestro propósito de los barberos.

SUFRILEL: Si estas memorias y experiencias son y han salido de buenos médicos, ¿qué va más en que las apliquen ellos que los barberos, pues en las medicinas está la virtud, y no en quién las aplica?

VALERIO: Tan grande engaño es ése como el pasado, que quieran todos aprovecharse de una mesma medicina, y que a diversas enfermedades y diferentes complexiones quieran dar un mismo remedio. Por venir a propósito diré un cuento que me certificó una persona de crédito y autoridad. Ovo un caballero español que tenía mala dentadura, y pasando en Italia le curaron, y con ciertas medicinas le afirmaron y retificaron mucho los dientes. Y volviendo en España trajo la memoria de todo aquello, y aquí en Valladolid acertó, que no debiera, a posar en casa de un amigo suyo que así tenía mala dentadura, y diole aquellas medicinas con que él había aprovechado los suyos, creyendo que así haría al otro, y en muy poco tiempo se

le cayó la mayor parte dellos; lo cual no hiciera, a lo menos tan aina, si las medicinas no ayudaran a ello y fueran tan contrarias para el uno como a propósito para el otro.
SUFRIFEL: ¿Qué fue la causa?
VALERIO: Manifiesto y claro está: si la indispusición y reuma es caliente y aplican medicinas calientes ayúdase lo uno a lo otro, y lo otro a lo otro, y así se hace más aina lo que la indispusición o reuma pretendía, que es corromper las encías y echar los dientes fuera. Lo mismo será si la reuma es fría y las medicinas también.
GRACILINDA: No se podía hacer esto sin mi agüela. Ya viene cojeando con su palo: apostaré que también quiere aderezarse la dentadura.
SUFRIFEL: ¿Qué venida es ésta, señora?
FULGENCIA: ¿Qué venida? También quiero yo remediar los dientes que tengo y saber de qué se me han caído los que me faltan.
GRACILINDA: De vejez.
FULGENCIA: ¡Mal criada! Si la tomo de los cabellos…
SUFRIFEL: Escuchá, que para todo habrá tiempo. Querría que me dijésedes, señor Valerio, en qué os resumís. ¿A quiénes hemos de acudir por el remedio cuando así hay alguna indispusición en la boca y dentadura?
VALERIO: Ya tengo dicho: para sacar las muelas y limpiar los dientes a los barberos; a lo demás, a médicos o cirujanos, según que fuere el mal. Finalmente, me paresce que se debía de hacer, y haría yo, si el mal fuese de calidad, llamar de todos, porque la experiencia de los unos y la ciencia de los otros aseguran más el daño del paciente. Y no deben de estorbar los unos que llamen a los otros, y por el contrario, porque, como dicen, al buen pagador no le duelen prendas: si lo hacen bien no tienen por qué pesarles que lo vea quien lo entiende, y si mal, porque le enmiende. Y esto es lo que me paresce, *salva pace*.
GRACILINDA: Por vida de mi señora, si para Elia es menester tanto negocio y aparato que ha de ser a costa de su dote, con tan ruines dientes poco ha menester comer; yo que los tengo buenos, bendicto Dios, quiero tener qué mascar.
VALERIO: No es menos mal no poder comer que poder y no tener qué. Tornando a nuestro propósito, lo que se puede decir cerca desta segunda indispusición es que cuando hubiere algún corrimiento de reumas se procure con brevedad el remedio, porque si una vez hace curso será dificultoso de remediar. Lo mismo digo cuando se apostemaren o corrompieren las encías, o se hiciere algún flemoncillo, que de tenerlo en poco se viene a hacer fístola, o mucho daño.

El remedio desto ya está dicho; lo demás dejo para los que lo vieren, y conforme al mal apliquen las medicinas: Dar regla general no lo tengo por acertado, porque a unos es dañoso lo que a otros saludable. Muchos dicen: «Fulano hace esto y tiene buenos dientes». Podrá ser que lo sean de suyo y sería más acertado no hacer nada, y también porque aquella medicina puede ser provechosa según la calidad y dispusición de la tal persona y enfermedad, y a otro sería dañoso.
SUFRIFEL: Las orinas toman muchos y les va bien. Y sé yo que otros lo han intentado y les ha dañado mucho.
VALERIO: Eso mismo es lo que yo digo.
SUFRIFEL: ¿Qué será cuando están las encías muy gastadas y apostemadas?
VALERIO: Aunque dice Séneca que es de mal médico desconfiar al enfermo, y me tengan algunos por determinado, quiero y tengo de decir la verdad de lo que siento. Cuandoquiera que las encías se apostemaren o hubiere corrimiento de reumas, curado con tiempo hay esperanza de remedio; y no así comoquiera, sino habiendo necesidad, se hagan sangrías, purgas y lo necesario para consumir y gastar la reuma, porque den lugar a que las medicinas y cosas que se aplicaren en las encías hagan algún provecho que no harían en tanto que hay el

corrimiento de reumas. Si la enfermedad es vieja, ahora sean gastadas las encías, ahora apostemadas, ahora estén esponjosas, o haya corrimiento de reumas o esté movida la dentadura, téngolo por dificultoso, y aun no sé si diga imposible.
GRACILINDA: Bien consolada dejaréis a mi agüela con eso, que ha cuarenta años o más que se andan los suyos.
CELTIBIA: Muchos días ha, señor Valerio, que tengo en los dientes un poco de toba, y no la oso quitar porque dicen que ayuda a sustentarlos.
VALERIO: Esa es la tercera pasión de las cuatro principales que dije; pero eso que decís, señora Celtibia, no es pequeño engaño.
CELTIBIA: Quien a mí me lo aconsejó no piensa que sabe poco, ni me dio mala razón para ello.
VALERIO: ¿Qué decía?
CELTIBIA: Que así como un apoyo sustenta una pared cuando quiere caerse, ni más ni menos al diente la toba.
VALERIO: Harto mala comparación.
SUFRIFEL: A mí parésceme buena.
VALERIO: A mí no, ni aun mediana. Y más os digo, señor Sufrifel: que no hay cosa que más dañe las encías y dentadura, y más fea y asquerosa ponga la boca y peor olor dé al anhelito.
SUFRIFEL: ¿Qué razón hay y para eso?
VALERIO: El principio de vuestro engaño.
SUFRIFEL: ¿Cómo así?
VALERIO: Yo me daré a entender. Habéis de saber, señor Sufrifel, que engañarse los que tienen eso viene de aquí: cuando se hace un poco de toba, como la que tiene la señora Celtibia, si no la quitan viene a crescer tanto que la del un diente se junta y viene a pegar con la del otro, y de uno en otro se hace toda una, y tan grande que abraza todos los dientes, ansí de parte de dentro como de parte de fuera, y gasta la encía y enflaquéscela tanto, que la mayor fuerza que tienen los dientes y quien los sustenta ya es la toba. Y cuando está la dentadura en tal estado llaman quien la quite, y el que viene, o por no entender el daño, o por ventura por codicia, quita la tal toba, que ya verdaderamente es y está hecha apoyo y tiene y sustenta los dientes, y como se viene a caer en quitándola, infieren que siempre la toba es apoyo; pero yo os certifico que si la quitaran con tiempo, que no se necesitaran los dientes a tener tan malos arrimos. Así que en los principios hase de quitar, que mejor fuerza y apoyo es la carne que la toba, que por dejarla criar quitó y gastó la encía y se puso ella en su lugar; lo que no hiciera si no le dieran aposento, porque esta es la condición del ruin huésped: apoderarse poco a poco de la posada y echar al dueño della. De mi mal consejo, señora Celtibia, debeislo quitar antes que se haga apoyo.
CELTIBIA: Por cierto hacerlo he yo, pues vos me lo aconsejáis y a mí me cumple tanto; mas dicen que es dañoso llegar hierro a la boca.
VALERIO: Mayor yerro es ese que decís.
GRACILINDA: Luego, si fuera plata, rica estuviera mi señora.
VALERIO: Si eso fuese, señora Gracilinda, yo os prometo que tan rica estuviera España de dineros como ahora está pobre de buenas bocas.
SUFRIFEL: Pues estos que lo dicen algún fundamento deben tener, porque yo conozco muchas personas que antes perderán la dentadura que consentir hierro en la boca.
VALERIO: Sí tienen; yo le diré. Todos los que bien entienden deste negocio viedan,[57] y no sin razón, que no se limpien los dientes con aguja, cuchillo ni con otra cosa alguna de hierro

[57] Vedan, prohíben.

teniéndolo por mondadientes ordinario, porque es dañoso por la mucha frialdad que tiene. Pero esto hase de entender comúnmente, y no hacer, como hacen, regla general que nunca llegue hierro a la boca por ningún caso. Desengañaos, pues, desto, que no hay cosa que mejor y más delicadamente quite la toba, una vez formada, y más sin perjuicio de la dentadura que con hierro muy bien afilado y a propósito.

CELTIBIA: ¿No habrá alguna agua que deshiciese la toba?

VALERIO: Sí hay, y aun el diente. Pero ¿en qué seso cabe que agua que deshace una peña, que tal es la toba, no abrase, dañe y deshaga la encía? Esto no ha menester más razón de buen entendimiento.

CELTIBIA: Así paresce, por cierto; pero mucho querría saber cómo y de qué se puede hacer y hace en las encías y dientes una cosa tan dura.

VALERIO: De causas diferentes. Comúnmente, del manjar que entre los dientes queda, el cual pudre y daña la complexión y sustancia de las encías y dentadura; y esto mismo hace la reuma o humor viscoso que cae de la cabeza, o de cualquiera otra parte que a ellos corra. También podríamos sospechar que de ruines vapores que destos tales humores salen del pecho o estómago a la boca tenga principio la generación de la toba en los dientes.

Estas son causas materiales, de las cuales el calor de la boca rescibe las partes delgadas y más acuosas, y quedan las terrestres endurescidas y hechas toba, y más pegadas cuanto la tal materia fuere más viscosa. De cualquiera causa déstas que venga, con tener cuidado de limpiallos y emjaguarlos después de las comidas y a las mañanas, este es mejor remedio para escusar que no se engendren, como luego más largamente diré.

Desta toba hay tres especies o diferencias. Unas delgadas y muy pegadas al diente o muela, y recias, cuya materia es reuma muy viscosa y recocida. Éstas por la mayor parte se crían entre el diente y la carne de la encía, a tanto, que si no es persona de mucha experiencia no lo echará de ver ni conoscerá, y por esto es muy dañosa, porque acontesce antes que se vea enflaquescer mucho el diente. Son de color negrillo y participan mucho de cólera. Conóscese esta toba en que luego se pone como morada la encía donde está. Hay otras muy gruesas, como pardillejas o manchadillas, también recias, y si las dejan criar, muy dañosas, porque se pegan mucho con el diente y gastan las encías, y son muy dificultosas de quitar cuando una vez están formadas. Éstas participan de todos los humores. La tercera manera de tobas son más blandas, de color amarillo. Participan más de flema y sangre, poco viscosas. Fácilmente se pueden estobar que no se críen con tener cuenta con limpiallos ordinariamente. Si se descuidan hácense más presto que las otras, y así, también se quitan más fácilmente

SUFRIFEL: De manera que la mejor dellas es harto dañosa.

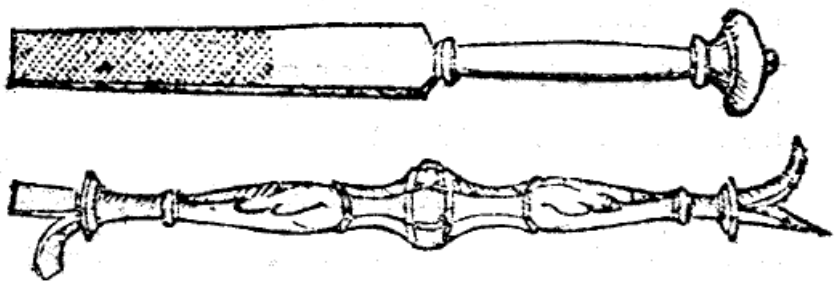
VALERIO: Ahora tendrá entendido la señora Celtibia el provecho que trae la toba y lo que va, en quitándole la que tiene, no dejar criar más.

SUFRIFEL: Esa merced nos habéis de hacer, que nos digáis el cómo y orden que se ha de tener para ello.

VALERIO: Entre otras cosas que adelante os diré, una me paresce muy bien, y es ésta: tener hecho un mondadientes de plata en casa, algo grande, de la forma que aquí os pintaré, y todas las veces que el barbero viniere para haceros la barba mandarle que con aquel mondadientes os limpie la dentadura, y lo mismo a todos los demás que criaren toba, y con esto escusarán de no llegar hierro, y conservarse ha la dentadura limpia y las encías sanas, y muchas otras buenas obras provechosas para la salud de la boca y conservación de la dentadura. Esto tengo yo muy bien experimentado en personas que tienen este cuidado de mes a mes, o de dos a dos meses, porque en este tiempo no se puede formar tan recia la toba que no baste plata para quitarla; pero si la dejan más enduréscese y no se puede escusar hierro.

SUFRIFEL: ¿No sería mejor oro?
VALERIO: Sí sería, si no fuese tan blando y se pudiese con ello cortar la toba. Y si alguna hubiere tan tierna que baste a quitalla con oro y no la dejar criar, es mejor consejo, y más sano y saludable con ello que con otro metal alguno.

Este mondadientes que digo tiene cuatro piezas que son necesarias y suficientes para conservar limpia la dentadura: dos anchuelas, a manera d'escoplillos, y dos punteagudas. De las dos anchuelas, la que está derecha es para la raíz de los dientes de parte de fuera; la que está vuelta, para lo mismo de parte de dentro. De las dos puntiagudas, la que está derecha es para entre diente y diente de parte de fuera, y la que está vuelta para lo mismo de parte de dentro. Y si Ie quisiéredes hacer portátil y para de ordinario, mándenle hacer de oro y pequeño. Hanse de afilar con una limita.



Destos mondadientes tiene la industria Miguel Sánchez, platero, en el Corral de la Copera,[58] aquí en Valladolid. De aquí os queda, señora Celtibia, la orden que debéis de tener para no dejar criar ni formar toba y lo que os va en tener cuenta y cuidado con los dientes.
CELTIBIA: Yo lo prometo, señor Valerio, de tener cuenta, tanta, que no haré otra cosa de noche ni de día.
VALERIO: También suelen perder el juego por carta más como de menos; quiero decir, que así daña la mucha diligencia como el gran descuido. Muchos hay que sin necesidad nunca andan sino haciendo mil badulaques de aguas, vinos y polvos y trampas, y disponen las encías que tienen buenas a que se les apostemen; porque aquellas cosas que hacen se aprietan más de lo que es menester y cierran los poros, y cuando viene a correr la reuma (porque no hay boca que no la tenga, que poca, que mucha) no halla por donde salir, y así, se hinchan y esponjan.
SUFRIFEL: A una persona bien docta en medicina oí yo decir que no era bueno llegar a los dientes.
VALERIO: Dijo él muy bien, si no hay necesidad. Como no sería bueno llegar a un estómago o cuerpo del hombre con purgas, jarabes y sangrías sin necesidad, y así, tampoco a los dientes. Y eso es lo que acabo de decir: mas si es menester, que más pecó la boca que las otras partes del cuerpo; que por conservallas unos beben toda la vida el agua del palo, otros toman jarabes, y así otras cosas ordinarias de medicina que no habiendo necesidad serían dañosas.
SUFRIFEL: Quisiera yo saberlo para decirlo.
VALERIO: Por estas tales cosas se atreven a decir los otros que los médicos no saben nada desto.

[58] Actual calle del Conde Ansúrez. La calle se apoyaba en la muralla y estaba próxima al Azoguejo. Quedó muy afectada por el incendio de 1561.

FULGENCIA: Dicen la verdad, por cierto; que aquí tengo dos dientes que como unos cencerros se me andan, y nunca me han sabido dar remedio.
VALERIO: En vuestra edad, malo será de haber.
FULGENCIA: Tampoco debéis vos de saber como ellos.
VALERIO: Piensan gentes ahí que no hay más de afirmar los dientes movidos de mil años, como si la mandíbula fuese de madera.
FULGENCIA: ¿Qué dice?
GRACILINDA: Que si mandáis hacer unas quijadas de boj os los porná más firmes que la peña de Martos.
FULGENCIA: ¡Para vos y para él, truhaneja![59]
SUFRIFEL: Algún principio debe de haber de donde se engañaron los que dicen esto que no se debe de andar con los dientes; ni es sola aquella persona que digo, que otras muchas son de su opinión.
VALERIO: Sí hay. Es éste: que no llaman para el remedio sino cuando no le hay. Y los que van a curarlo, por ventura por codicia de interese aunque saben que no ha de aprovechar, comienzan a hacer mil jarcias, y en dejándole éste viene otro con otro tanto, y otros y otros ciento, prometiendo que han de rescuscitar los muertos; y como los pacientes ven que no les aprovecha cosa ninguna, antes daña por ser sin tiempo y sazón, luego viene el «peor es hurgallo». Mas yo os prometo, señor Sufrifel, que si lo hurgaran, como ellos dicen, con tiempo, que no fuera peor, o si los que curan hiciesen estas cosas cristianamente, y no por interese solo, que desengañasen y dijesen la verdad a los pacientes, ni ellos gastarían el tiempo en balde ni los otros sus dineros sin provecho, ni la virtud de su cuerpo sin propósito. Mas estas cosas de la dentadura están en tan malos términos puestas, que no sé cómo lo diga; porque dar yo a entender como sé que es necesidad, tendranme por parlero y amigo de hablar mucho. Pues pasarlo sucintamente no quedo satisfecho para conmigo; pero creo que será lo mejor callar.
SUFRIFEL: No tenéis razón de callar, ni tampoco acertaréis en decirlo de manera que os tengan por prolijo. Todo lo que ansí comienza de nuevo poco a poco ha de ir ganando tierra, cuanto más que con lo que vos dijéredes daréis alas que otros vuelen adelante, y así, paso a paso se andará el camino largo; que, como dicen, Zamora no se gana en un hora. Yo espero en Dios, señor Valerio, después de quedaros en cargo por la buena obra que nos hacéis, de aprovecharos en lo que pudiéremos y dar noticia de vuestra buena gracia y habilidad. Aquí pared y medio tenemos un vecino, persona de mucha calidad, y pocos días ha que le acontesció una desgracia a una sola hija que tiene: tomando lición de danzar estropezó y fue a dar en un canto de una pared, tan recio, que se movió, creo, que todos los dientes. Querría saber si hay algún remedio, porque nos llegásemos allá, que seríamos muy bien rescebidos y vos no mal gratificado.
VALERIO: Esa es la cuarta y última pasión[60] de las cuatro principales que dije. En en este caso ha de ser el remedio con brevedad, que es cuando hay golpe. Puede haber uno de dos daños: en las encías o en la dentadura. Si el mal fuere en las encías, o será que las corte o desgarre, y en tal caso bastará tomar vino blanco y miel rosada, y, todo mezclado, lavalla cuatro o cinco veces al día, y aun de noche poner unas terillas de lienzo mojadas en ellos sobre el mal. Y, si quisieren, también será bueno hacer un poco de vino cocido con romero, y encienso y almástica con un poco de sangre de drago.[61] Si acaso se magullan las encías, será

[59] La expresión iba acompañada del gesto de hacer una higa cerrando la mano y sacando el pulgar entre el índice y medio.
[60] Orig.: 'possion'.
[61] Resina del árbol así llamado, abundante en las Islas Canarias..

bien, a mi parescer, sajarlas, porque no se allegue allí sangre o reuma y se cuaje y venga a hacer apostema. Después de sajadas, hacer lo mismo que tengo dicho arriba. Si el daño fuere en los dientes, hase de tener cuenta con mirar si alguno se desencasó y ponelle en su lugar, y después poner unas tirillas polvorizadas con unos polvos, como adelante diré. Y si no es más que moverse la dentadura, hanse de poner unas tirillas, sin llegar ni andar meneando los dientes.

Cuando quiera y comoquiera que la dentadura se mueva es necesario el remedio con brevedad. Ha de ser desta manera: tomar cáxcaras de huevos quemados, dos dracmas; bolarménico, piedra sanguinaria, de cada cosa media dracma; encienso, almástica, cuerno de ciervo quemado, de cada cosa un escrúpulo, todo muy molido y cernido cada cosa por sí, porque se muela mejor, y después encorporallo todo junto. Hacer unas tirillas de lienzo angostas y cortas, de la forma que va aquí pintada, poco más o poco menos, según que está la indispusición, y untallas con claras de huevos y después polvorizarIas con los polvos que tengo dicho, y poner una de aquellas tirillas de parte de fuera y otra de parte de dentro de la dentadura movida y dejallas tres o cuatro días sin mudarse.

Después desto tomen vino blanco y cuézanlo con un poco de romero y nueces de ciprés, sangre de drago y mirra, rosas secas, flor de granada, que de tres cuartillos gaste el uno, y de ahí a tres o cuatro días, como digo, quitar una de las tirillas y lavar la encía con aquel vino muy pasito, y tornar a poner otra y polvorizarla de nuevo. Otro día quiten la otra tirilla y hagan lo mismo, y ansí han de ir de ahí adelante, quitando cada día una y después otra, de manera que no las quiten juntas. Esto pongo aquí para cuando no se hallare a mano quien lo sepa hacer, que tenga este refrigerio; porque cuando hay quien lo entiende y pueda hacerlo con tiempo, lo mejor y más seguro es llamalle y lo cure; que mejor lo hará él viendo el daño que yo decirle adevinándole.

SUFRIFEL: Bien será, antes que más tarde sea, pasar en casa del vecino.

CELTIBIA: Por mi vida, tal no sea. Dejalde descansar, que para más le queremos que no eso. ¿A media noche le quiere llevar en casa de la ira mala?[62] Como ha estado hasta ahora espérese, que mañana habrá lugar. Y aun primero, pues le tenemos en casa, me ha de quitar estas tobas y dar algún remedio para encarnar lo que se me han gastado las encías

VALERIO; Quisiera yo tener habilidad para tanto.

CELTIBIA: Pues dicen que se encarnan.

VALERIO: Mejor sería que hiciesen. De mí os certifico que no lo sé, y de otros también os prometo que he visto blasonar mucho y no hacer nada.

SUFRIFEL: Pues algún cimiento tiene este edificio, que a muchos he visto llegar a él.

VALERIO: Cierto es ansí, que todos tienen su principio. Sabed, señor Sufrifel, que cuandoquiera que hay toba de la gruesa que tengo dicho, que abaja y comprime las encías, demás de los que les gasta de la carne y sustancia, y con ella paresce mucho más el mal. Como después quitan la toba, lo que estaba comprimido álzase y la encía llégase al diente y se abraza con él, y verdaderamente está más alto que cuando estaba la toba, y los que veen esto y no saben la razón parésceles que se ha encarnado, como ahora verán por experiencia en la

[62] Gran alboroto o agitación. Correas pone varios ejemplos de uso: 'Un pleito de la ira mala, Un alboroto de la ira mala, Unas voces de la ira mala'.

señora Celtibia, que parescerán tanto y medio más encarnados después de limpios que ahora. También acontesce, o por encancerarse la encía o por algún corrimiento de reumas, gastarse algo; pero esto es algún accidente de presto, y de presto socorrido entonces se tornan a restituir mucho. Lo mismo cuando se cauterizan o cortan las encías, especialmente en gente moza.

Dícenme, que yo no lo he visto, que muchos aplican medicinas a las encías que las esponjan y hacen crescer; mas esto no es encarnar, porque aquí no hay adición de materia o carne, sino como una esponja si la mojan se hincha y cresce, pero no se hace más esponja de la que era antes de mojada. Si esto es ansí, hácense muchos daños sin ningún provecho. Enflaquescen la encía, porque quitan la carne de la raíz, donde ha de estar la fuerza del diente, y súbenla ariba, donde no aprovecha más de parescer encarnados; pero no se pega con el diente ni ayuda nada a sustentarle. Así que en estos casos que he dicho, en algunos se engendra verdaderamente carne y se restituye la perdida en las encías, y hay medicinas y remedios para ello muy eficaces, los cuales no se pueden decir si no es viendo las indispusiciones, por la diversidad dellas y de las medicinas y de los tiempos que se deben de dejar unas y aplicar otras. En lo que más os puedo aprovechar en esto es daros aviso que con tiempo busquéis personas de quien estéis confiado que sabrán desarraigar la causa y quitar lo malo y conservar lo bueno y restituir lo falto. En otros casos, dado que no se engendre ni críe carne, hay aparencia dello, como tengo dicho, y en otros hay que ni se puede criar, a mi parescer, ni aun hacer aparencia fingida ni verdadera, como es en enfermedades viejas, como la de la señora Fulgencia, y cuando las encías están muy gastadas y enjutas, o muy apostemadas y de mucho tiempo habituado allí el corrimiento. En estos casos, ni lo sé ni lo he visto hacer. Grande es el mundo y muchas cosas hay en él. Otros habrá que sepan más: yo digo lo que sé.

SUFRIFEL: Está bien dicho, y me da gran contentamiento veros responder, y querría siempre tener qué preguntar.

GRACILINDA: Pues que se han comenzado a levantar liebres, yo os prometo que habéis de tener bien que matar. Muchas veces yo y mi hermana traemos los tocados por los pies y los chapines por la cabeza sobre cuál es mejor: tener las encías coloradas como yo, o blancas como ella.

VALERIO: No me medre Dios si cosa me pudiera tener más confuso que aora eso. Señora Gracilinda, ésta no es liebre, sino lebrón, y aun lebronazo; por vos se podrá decir «una y boa».[63]

GRACILINDA: ¿Tan dificultoso se os hace? No lo preguntara si pensara tal.

VALERIO: No está la dificultad ahí.

GRACILINDA: Pues ¿en qué?

VALERIO: ¿Paresceos poco determinar una cuestión entre dos damas, y más defendiendo cada una causa propria? Por mí, señora Gracilinda, que yo me saliese del juego si me diésedes licencia.

GRACILINDA: Ésa no ternéis vos; que bien sé que lo hacéis por el mal pleito que ella tiene.

ELIA: Si no es más de por eso, no se deje de daros tan gran contentamiento.

VALERIO: Donde hay fuerza, derecho se pierde; pero, con todo eso, los jueces son obligados a decir la verdad, guardando a cada uno su justicia. Para decirse buena encía ha de tener todo esto: enjuta, delgada, maciza y bien pegada con el diente, y que las de fuera y parte de dentro se comuniquen y estén continuas. Todo ello tienen las de la señora Elia y Gracilinda.

GRACILINDA: ¡Al fin, Elia primero! Creo que os tengo de recusar, por juez apasionado.

[63] Del refrán portugués 'Lisboa: una y boa' (buena).

VALERIO: De manera, señora Gracilinda, que si no sentencio en vuestro favor, que ternemos el apelación en las manos.
ELIA: Deso os aseguro de mi parte.
GRACILINDA: Tal sois vos, y tan linda, para andar sin barrete.
VALERIO: Pues digo que estando en las otras cosas iguales, como tengo dicho, son mejores las coloradas, y de mejor complexión y parescer. Para ser perfecta la encía ha de tener todo lo que os dije, y más un color encarnado y rosado, como las tiene la señora Gracilinda.
RAMIRO: De miedo, señor Valerio, habéis condenado a la señora Elia.
VALERIO: No me ternía yo por tan mal amparado y seguro debajo de su favor que me pudiese ningún temor compeler a que torciese la justicia por nadie; pero por quitaros desa sospecha quiero dar la razón de mi juicio: las encías son miembro carnoso con mucha mezcla de sustancia, a manera de nervosa. Por parte de la carne, que es la mayor, han de ser coloradas porque se mantiene de la sangre en mucha mayor cuantidad que de los otros humores, que es ansí, colorada. De lo demás que se mezcla baja algo este[64] color, y ansí, queda el color rosado o encarnado algo subido, y esto tal arguye buena templanza y salud en las encías, demás de tener el mejor parescer; y por esto, y no por miedo, como decís, pronuncié mi sentencia contra la señora Elia.
ELIA: Yo creo, señor Valerio, que hallastes contra mí bastante información para condenarme, y quisiera yo teneros en este caso por juez sospechoso,[65] porque cuanto más satisfecha estoy de mi justicia, tanto más cierta de mi daño.
CRISTIOLA: También quiero yo levantar mi liebre. Pocos días ha que me hallé entre unas damas, y tuvieron ansí otra porfía como esta de la señora Elia y Gracilinda, y ambas presumían de buenos dientes, porque los tenían blancos y menudos, y solamente diferían que los unos eran gordillos y romos, y los otros delgados y agudos. Cada una daba sus razones; mas como no había quien lo determinase ni entendiese, todo lo ponían abarato. Quisiera yo saber algo, por dar mi voto y ponellas en paz.
VALERIO: Aunque no sea, señora Cristiola, sino por daros ese contento, lo diré yo de muy buena voluntad. Hay dos maneras de dentadura: unos grandes y otros pequeños. Todo diente grande no es bueno, y destos grandes también hay dos maneras dellos: unos anchos y otros largos. Déstos son peores los largos; la razón es que[66] por tener los encajos de la mandíbula pequeños y ser ellos grandes enflaquescen muy presto. Esto, conoscida y clara cosa es. Viniendo, pues, a lo que preguntáis, que es de los pequeños, también los hay de dos maneras: unos gordillos y romillos, y otros delgados y agudos. Déstos son mejores los delgados, estando en lo demás iguales, por dos razones: la una, porque cuanto más delgado es el diente está más gruesa la mandíbula y él está más firme, por ser su encajo más fuerte; la otra, porque no se gastan unos con otros, como hacen los gordillos. Y pues he comenzado, quiero ganar por la mano y deciros otra quistión al mismo tono que ovo entre dos doncellas que también tenían buenos dientes, salvo que la una los tenía muy juntos, y la otra muy apartados.
GRACILINDA: ¿Cuál fue la condenada?
VALERIO: La que los tenía juntos.
SUFRIFEL: Eso paresce contra toda razón.
VALERIO: No es sino cierto.
SUFRIFEL: ¿Cómo así?
VALERIO: Habéis de saber que la más rala es la mejor. La razón, porque los encajos están más reformados y recios, por estar el hueso de la mandíbula que está entre los dientes más

[64] Orig.: 'aste'.
[65] Orig.: 'sospecoso'.
[66] Suplo 'que'.

grueso. Y por la misma razón los juntos están más flacos, porque los intermedios de los dientes son más delgados.
SUFRIFEL: Desa manera, mejor sería tener pocos dientes, porque estuviesen bien apartados.
VALERIO: Tanto sería lo de más como lo de menos. En todas las cosas hay su proporción, orden y medida.
SUFRIFEL: Está muy bien; pero ¿por dónde se engañaron tantos que tienen el contrario parescer?
VALERIO: Amigo estáis hoy de tentarme, señor Sufrifel. Si pensara de tener tal competidor oviérame proveído.
SUFRIFEL: En casa llena presto guisan la cena.
VALERIO: Los dientes que están apartados tardan más en moverse, por estar los encajos e intermedios gruesos y más recios, como tengo dicho; pero si se vienen a mover cáense muy presto, por estar cada uno por sí. Los juntos es al revés, que se mueven muy presto por estar los encajos e intermedios delgados y flacos; mas después de movidos susténtanse muchos días, porque se ayudan unos a otros con estar ansí juntos. Y de ver a los apartados que en moviéndose vienen a caerse luego, y los juntos se sustentan más, infieren que los juntos son los mejores y más duraderos, porque no entienden que los apartados duran mucho más hasta moverse que los juntos hasta caerse, y de aquí nace el engaño. Y otra cosa hay más: que si se daña uno de los juntos pega el daño a su compañero, lo que no hace en los apartados. Desto quedará claro cuáles son los mejores y cómo se engañan los que dicen otra cosa.
GRACILINDA: ¡Bendicto sea Dios que se fue de aquí Cornelio, que la cabeza me dolía de estar cerca dél!
CELTIBIA: Tienes razón, que no hay peor olor que el de la boca.
VALERIO: Rato ha que le perdonara la conversación.
CELTIBIA. ¿De qué procede el mal olor de la boca?
VALERIO: De muchas y diferentes causas. La primera, por estar la dentadura corrompida o comida de neguijón. Aquí hay uno de dos medios: si hay remedio de curarse, curarlo, y quitar lo corrompido y procurar de conservar lo que queda, y si no, sacar el diente o muela comido. La segunda es la toba. Ésta da mal olor por ser una cosa podrida y cieno que se hace encima del diente o encía; para esto, quitarla y no consentir que se críe más. La tercera, por algún vapor de cosa corrompida que del estómago se comunica a la boca, o del pecho o de la cabeza o garganta o partes así, cercanas a la boca y que con ella tengan comunicación. Para cada una cosa déstas hay su remedio, pero es menester entender cuál sea el mal y quitar la causa; que, como dice el Filósofo, cesando la causa cesa el efecto. Para lo cual, sin la presencia y vista de juez, que es el buen médico, no se puede decir nada. La cuarta, de comer a menudo y muchas veces, de manera que antes que se acabe de cocer un manjar llegue otro, y también de comer cosas que fácilmente se corrompan, como es leche, natas y garbanzos verdes, arvejas y cosas ansí, porque todo lo que puede ser causa de haber algo corrompido en el estómago lo será del mal olor de la boca, si la del estómago no fuere tan buena y cerrada que no lo deje subir arriba; y así, por la mayor parte, a los que les huele la boca son amigos de comer y beber mucho y muchas veces. El remedio desto es templarse lo uno y guardarse de lo otro.
GRACILINDA: Doy gracias a Dios, que nadie me dicho hasta hoy que me huele la boca.
VALERIO: ¿Oler? Por cierto, señora Gracilinda, si a vos os oliese mal no sé qué sería de todos nosotros, porque tenéis la mejor boca que yo he visto.
CELTIBIA: Para ser buena la boca, y perfecta, ¿qué partes ha de tener?
VALERIO: ¿Decís de toda ella o de la dentadura, que es de lo que ahora se tracta?

CELTIBIA: Ahora de la dentadura sola pregunto: otro día, placiendo a Dios, nos veremos y no pararemos aquí.
GRACILINDA: Otras cosas hay; que bien sabemos que no en sólo esto habéis gastado vuestro tiempo.
VALERIO: Por cierto, señora Gracilinda, en todo me he habido harto flojamente; mas, poco o mucho, lo que fuere será para serviros. A lo que me preguntáis digo que para ser la dentadura perfecta, que no ha de ser superflua ni diminuta; quiero decir, que no ha de haber más ni menos de lo ordinario y comúnmente natural; porque así como es falta en una mano tener cuatro dedos, y no es perfeción tener seis, ansí en la boca es imperfectión y falta tener más o menos.
SUFRIFEL: Pues ¿cuáles y cuántos han de ser para eso? Y ¿qué orden y concierto deben tener?
VALERIO: Han de ser por todos treinta y dos piezas, en esta orden: ocho dientes y cuatro colmillos, y cuatro muelas colmillares y diez y seis muelas simples, que son por todos treinta y dos piezas. Ha de haber tantos arriba como abajo: en cada lado cuatro muelas simples, una muela colmillar, un colmillo y dos dientes. Esto a la parte alta del un lado, y otro tanto en la parte baja; y desta manera en el otro lado. Y ansí, en toda la parte alta serán por todos diez y seis, y en la parte baja otros tantos, y en ambas treinta y dos piezas, con que se cumple el número que hemos dicho. No han de ser mayores los del un lado que los del otro, sino del mismo tamaño, ancho, largo y color. Toda la dentadura ha de estar muy por orden, no uno más alto que otro, ni más salido afuera ni metido adentro; los dientes, un poquito más altos que las muelas, menudos y delgados,[67] apartadillos un poco, blancos, y cuanto más transparentes, mejores y bien encarnados. Las encías, delgadas, enjutas, macizas, de color rosado y bien pegadas al diente.
GRACILINDA: Mucha gente es ésa.
ELIA: Pues ¿qué pensabas? ¿Que todo lo tenías tú?
GRACILINDA: ¿Qué me falta?
VALERIO: Que tenéis una muela un poquito más alta que las otras, y otra un poco fuera y desordenada; y los dientes muy opuestos, que se vienen a topar medio por medio con las puntas.
SUFRIFEL: ¿Eso es malo?
VALERIO: Y ¡cómo!
SUFRÍFEL: ¿Por qué?
VALERIO: Por dos razones: la una, porque se gastan los unos con los otros; la otra, porque los unos a los otros se vienen a mover, y aun podríamos decir otra no menor, que es el mal parescer.
SUFRIFEL: Pues ¿cómo han de estar?
VALERIO: Los de parte de arriba más salidos, que casi cubran la mitad de los de abajo cuando se cierra la boca. De las muelas es otra cosa, porque han de estar tan opuestas que, cerrada la boca, parezca la muela de arriba y la de abajo toda una, si no fuese por la juntura.
CELTIBIA: Por mí fe que no estuviese poco ufana la dama que se hallase con tal boca.
VALERIO: Ni aun la muy religiosa, si conosciesen cuán buena y necesaria sea la dentadura.
SUFRIFEL: Para la primera vista, señor Valerio, buena pellica ha sido ésta. Ya pasa de hora: bien será que nos vamos a cenar.
GRACILINDA: Por vida de vuestra merced, tal no vaya sin que nos dé la regla que dijo.
VALERIO: Esto ya, señora Gracilinda, bien se puede llamar fuerza.
GRACILINDA: Sea lo que fuere, complir tenéis lo que dijistes.

[67] Orig.: 'delgaldos'.

VALERIO: Yo doy por perdido el derecho.
SUFRIFEL: Esta noche ha de ser nuestro huésped. Ahí está mañana, por eso hizo Dios un día cabe otro.
GRACILINDA: Con esa condición yo le suelto la palabra.

FIN DE LA TERCERA PARTE

SÍGUESE LA CUARTA PARTE

En que se pone una regla general para confortar y conservar la dentadura limpia y recia, y ciertas medicinas según la diversidad de las reumas y males de la boca, un aviso de las cosas dañosas y cómo y de qué se hacen estas medicinas.

Interlocutores: Fulgencia, Sufrifel, Gracilinda, Celtibia, Elia, Ramiro, Valerio.

FULGENCIA: ¡Negra sea la cena de anoche, tan tarde! Y ¡qué mal me hizo!
SUFRIFEL: Cómo ansí?
FULGENCIA: ¿No veis las ampollas que tengo en los labios? En toda esta noche se me ha quitado la calentura, y un dolor en estas quijadas, que me he pensado morir.
GRACILINDA: ¡Que me quemen si no le quieren salir las muelas a mi agüela! Y con dientes nuevos, luego se nos ha de querer casar.
FULGENCIA: Mal casamiento venga por ti.
GRACILINDA: Y mañana Pascua.
VALERIO: Si como ha dos días que estoy aquí fueran dos años, no se me hiciera una hora. Cierto quisiera venir desocupado por poder más gozar de tan buena conversación; pero, como dicen, el tiempo es largo: para todo habrá lugar. Y entretanto, dondequiera y comoquiera que me halle tengo de serviros en lo que me mandáredes y mis fuerzas alcanzaren. Por ahora, yo me quiero ir a negociar si mandáis.
CELTIBIA: ¡Paso, paso, señor Valerio! ¿Qué priesa es ésta? Las buenas obras, cuando se comienzan hanse de acabar, y pues nos la habéis hecho de curar y adrezar los dientes, habeisnos de dar con qué preservarlos.
SUFRIFEL: Esta gente, señor Valerio, no os quiere más de para una vez. Dejalde descansar y negocie.
CELTIBIA: Si dicen que es mejor pájaro en mano que buitre volando, cuánto mejor será el buitre en las uñas que no por el aire.
SUFRiFEL: Primero os han de moler que os dejen, y después no ternéis más así que así y en volviendo la cabeza no se acordarán de vos, a lo menos como no os hayan menester, que tal es la condición de mujeres.
GRACILINDA: Ya me maravillaba que no decía mal dellas. ¡Dios me libre, qué condición que tiene!
CELTIBIA: No sé yo por qué, que otro las sirve y quiere menos.
SUFRIFEL: ¿Yo?
CELTIBIA: Quédese, no salgamos de nuestra materia. Bien veo, señor Valerio, que ya es razón que os dejemos descansar. Otro día nos veremos, placiendo a Dios, y daréis a cada uno su regimiento; pero ahora, ansí generalmente, nos decí cómo nos hemos de haber para conservar la buena obra que nos habéis hecho.
VALERIO: Vuestro comedimiento, señora Celtibia, me ha puesto más confuso. Porque dar medicinas comunes y generales soy muy enemigo, porque o tengo de ser muy corto o muy desconcertado. Pues dar a cada uno por sí es cosa que quiere más espacio, y aun estudio. Y

para esto quiero tomar un medio, y será que ahora daré una orden fácil y de cosas livianas que a todos aproveche algo y a nadie pueda dañar, y después yo daré con acuerdo y estudio a cada uno su regimiento, conforme y como lo pidiere su indispusición y la calidad del mal.

Lo primero que se ha de hacer a las mañanas, cuando se levantan, enjugarse las encías bonitamente con un paño de lienzo delgado.

SUFRIFEL: Dicen que es mejor la sábana.

VALERIO: No me da más; sino dícese porque está más a mano, y no porque haya más virtud en la sábana que en otro lienzo. Luego, inmediate tras esto, tomar una bocada de agua; si es en verano de la vasija, si en invierno de la palma, porque pierda un poco el frío. Esto tengo yo por una medicina universal o común para todos, aunque sea para personas que padezcan y sea su indispusición por corrimiento de humor o reuma fría. La razón que a esto me mueve es que los vapores que salen del pecho o estómago, y las reumas y humores que caen de la cabeza o cualquiera otra parte a la boca se represan y están allí, y como está la boca cerrada de noche se detienen mucho tiempo, por no hacer ejercicio como de día en hablar, comer y beber, y por estas mismas razones hay más calor en la boca; y ansí, lo uno y lo otro escalientan las encías, y el agua que digo tiempla el calor y refresca las encías. Y los que tuvieren mala dispusición de encías y quisieren y tuvieren necesidad de hacer otra cosa, podrán, después de haber tomado esta bocada de agua, enjaguarse con este vino estítico que aquí porné.

Tomar mirra, almástica, sangre de drago, de cada cosa peso de un real, y una docena o dos de granos de cebada; cocerlo todo en un cuartillo o dos de vino blanco, que gaste la tercia parte. Cuando lo quieran apretar muy poquito, antes echar polvo de rosas y sándalos cetrinos, peso de tres reales. Este vino se puede usar de ordinario, a lo menos más a menudo que otros que hay, porque éste no es muy estítico y es templado; porque si el vino es caliente, los polvos de rosas y los sándalos y cebada es frío, y así se hace templado. La sangre de drago es confortativo; la mirra y almástica enjuga, y así, tiene ese vino buenas intenciones, como es apretar, resolver, enjugar y esforzar; pero el agua se ha de tomar como digo primero porque tiemple el calor y refresque las encías, y después este vino, por los efectos que tengo dicho.

Lo mismo pueden hacer los que toman las aguas u orinas y cualquiera otra medio que tomen. Si es por la mañana, primero tomen la bocada del agua. Si acaso cubre el uso destas medicinas que así se tomaren los dientes, podrán de ahí a un poquito tornarse a enjaguar con un poco de vino aguado y después limpiallos con un pañecito de lienzo delgado.

CELTIBIA: Mucho embarazo es eso.

VALERIO: Todo es menester, señora Celtibia, especialmente el día de hoy, que los ejercitan medianamente, y se le vende tan bien[68] a la gula su mercaduría.

CELTIBIA: No entiendo eso.

VALERIO: Quiero decir que el demasiado comer, la mezcla de manjares, las muchas conservas, los diversos potajes, hacen venir a esta necesidad.

CELTIBIA: ¿Eso es malo?

VALERIO: Pestífero, o pestilencial. No sólo para los dientes, sino para la salud de todo el cuerpo. ¿Quereislo ver? Mirá entre los labradores qué bocas y dentaduras hay, y cuántos más viejos que entre personas regaladas con no comer muy buenas viandas, por ser unas y simples; quiero decir, cocido o asado, y no tanto como querrían, por no lo tener

Tampoco quiero hacer regla tan general desto de tomar el agua fría que si alguno por ventura se sintiere mal con ello que lo tome, porque muchas veces la experiencia muestra lo que ha de ser. Aquí había un caballero que acostumbraba enjaguarse con vino y rescibió gran daño en la dentadura, y mudó la intención y en lugar del vino usó del agua, así las mañanas

[68] Orig.: 'tambien'.

como a comer y cenar, y sin otra medicina ni beneficio se tornó a restituir casi del todo la salud. De otra señora os podré decir que la curaban ciertas personas, bien doctas en Medicina, de un corrimiento, de que padesció gran daño en la dentadura, y aun yo también la visitaba, y cuanto hacíamos le aprovechaba poco; y un labrador le dijo que tomase a las mañanas las orinas y no lo quiso hacer sin preguntárnoslo, y todos se lo estorbábamos, teniéndolo por mala medicina para su mal; pero al fin vínolo a hacer, viendo que otra cosa no le aprovechaba, y le fue muy bien. Y como yo la fuese a visitar un día me lo contó, y la dije que lo hiciese y que nos diese a todos una higa y no fuese como el otro, que le preguntaron: «Pedro, ¿veis del ojo?», y respondió: «El maestro me dice que sí».

Tornando a lo que estábamos, después de comer y cenar hanse de enjaguar con vino aguado, que es el medio, porque los de bocas húmidas y frías han menester con vino puro, y otros con agua templada, por ser las reumas calientes, y por eso digo yo todo junto. Esto no aprovecha a todos; quiero decir que no bastará, porque algunos habrán menester limpiarse con otra cosa, tea o biznaga o lentisco; otros, con mondadientes de oro o plata algunas veces, cada uno como tiene la dispusición de la dentadura. Hase de tener mucha cuenta con no herir las encías y dejar los dientes limpios, porque el mayor beneficio que se les puede hacer es no dejar el manjar ni cosa de que se pueda criar toba, y tenellos limpios. También sería bueno a comer y cenar limpiarse con un delgado muy pasito por la raíz de los dientes

SUFRIFEL: Oído he decir que es mejor con paño grueso y fregar bien recio las encías, porque no se quede el manjar ni otra cosa de que se puede hacer toba.

VALERIO. Por cierto, señor, lo uno y lo otro es dañoso, porque se hacen muchos males. Uno, que con la fuerza que ponen los vienen a mover, como vemos que se mueve un poste o piedra dándole muchos empujones. Otro es que la aspereza del paño gasta la encía y hace llamamiento a reumas y no lo que pretendemos; porque, dado que limpia la pala del diente, no limpia la raíz ni puede llegar, como es grueso. Esta es la cuenta que se debe tener cada un día; y no usen vinos, vinagres, aguas y cosas estíticas de ordinario, como tengo dicho más largamente. Cuando por algún accidente o necesidad fuere menester, en buena hora.

SUFRIFEL: ¿Bastara eso?

VALERIO: No a todos, porque será bien, y aun necesario a muchos, limpiallos dos o tres veces en el mes con esos polvos comunes que hay, como es piedra pómez, sangre de drago, coral y azúcar piedra, todo subtilísimamente molido. Esto solamente para limpiar; y si añaden lo siguiente aprovechara para limpiar, confortar y preservar la dentadura: atutía preparada, cuerno de ciervo quemado, mirra escogida, almástica y encienso, de cada cosa un poquito, también muy molido y cernido. Pero porque no se puede tener tanta cuenta que en un año no se descuiden, y también porque hay calidad de dientes que por mucho cuidado y diligencia que se tenga no basta esto, será bien, y aun necesario, limpiallos de propósito una o dos veces en el año.

Cerca desto no se puede dar regla tan limitada como querría, sino que se tenga cuenta con tener limpia la dentadura, a lo menos de toba; que un amarillo o negrillo que los suele cubrir no es mucho inconveniente, si no es por el mal parescer. Algunos acostumbran a limpiarlos con agua fuerte: es muy dañoso y engañoso. Dañoso porque enflaquesce la dentadura mucho, y quema, gasta y consume las encías. Engañoso porque, dado que los pone blancos así a prima faz, si se limpian muchas veces con ello los vienen a poner todos de un color amarillo que después en la vida se quita.

GRACILINDA: Pues yo, señor Valerio, ese remedio tenía pensado si se me cubriesen: con un poquito de agua fuerte templado; porque dicen que si se hace sotilmente, que no llegue a las encías, no hace mal.

VALERIO: Desechá, señora Gracilinda, de vos tal pensamiento, porque es malo y muy dañoso puesto en ejecución. No se puede hacer tan delicadamente que no llegue a las encías, especialmente en los de abajo.
GRACILINDA: Pues ¿qué remedio?
VALERIO: Aquí estoy yo.
GRACILINDA: Y ¿si os is?
VALERIO: Dejaros he un poco de agua desta con que os he curado.
GRACILINDA: Verterase, o acabárseme ha, y quedaré a buenas noches:[69] mejor será, si os paresce, que nos deis la memoria cómo se hace, y desta manera ni os daremos a vos trabajo ni habremos menester a otro.
VALERIO: Tres secretos hay en este arte, delicados y muy primos, que no se pueden decir ni enseñar para que aproveche si no se vee hacer y curar, puestas las manos, como dicen, en la masa. El primero, curar el neguijón como tengo dicho; el segundo, el cortar de los dientes; el tercero, esta agua distilada que limpia los dientes tan bien[70] y tan sin daño como habéis visto; y así, digo que, dado que yo dijese cómo se hace, si no lo viésedes hacer es cierto que sería dificultoso acertallo. Después desto, os enfadaríades antes que lo hiciésedes.

Pero por no dejaros tan sin remedio en este caso, digo que lo que podéis hacer es esto: tomar zumo de limas colado y echar dentro un poco de piedra alumbre quemado, molido y cernido, y, si quisieren, también un poco de sal común, y en un cacito o en una escudilla de plata ponello a la lumbre y que hierva un rato, meneándolo siempre, y después tomar un palito de tea, u otro que les paresciere, y mojarle en aquel zumo, teniendo un espejo en la mano porque vean lo que hacen, y limpiarse bonitamente. Han de tener un poco de lienzo entre los dientes, a lo menos cuando se limpian los de arriba. Pero por ser algo recia esta agua a causa de la piedra alumbre y sal, y aceda por el zumo de las limas, ha de ser con tres condiciones: la primera, que no ha de haber toba, porque en tal caso no aprovecha, sino solamente cuando están cubiertos o con un amarillo o con un negro que se hace sobre ellos; la segunda es que se de mojar poco el palito con que se limpian, porque lo poco limpia, y lo mucho daña; la tercera, que se haga de tres a tres meses, y aun de cuatro a cuatro; lo demás, sustentallos con los polvos comunes que dije, o con los de romero que adelante diré. El cuarto es que dos o tres días antes que se limpien, y otros tantos después de limpios, se enjagüen con el vino que agora dije. Antes para disponer y confortar que no se resciba tanto detrimento, y después para restituir el daño, si alguno se hizo. Y si acaso no hiciere provecho el vino a alguno por tener mucho calor en la boca, hagan este cocimiento que digo en agua, o si no, enjaguarse con lo siguiente: tres onzas de agua de cabezuela de rosas y media de miel rosada y una cuarta de vinagre esquilítico.[71]
SUFRIFEL: Todo me paresce bien, pero el cortar de los dientes que dijistes querría saber cómo es, o si decís cortar por limar, porque yo siempre veo que dicen «limar», y no «cortar», como vos, que paresce novedad. Y querría saber si lo es en el vocablo solamente, que por decir «limar» dicen «cortar», o es en la obra, que han por ventura hallado otra manera o delicadeza de cortar los dientes; porque me parescería muy estraño, y aun excelente secreto, porque esto de limar téngolo por dañoso. Y no es posible otra cosa, porque están dos horas aserrando con aquella lima, y no puede ser sin gran detrimento de los dientes.
VALERIO: Mucho aplace al que ha de responder la buena orden y manera de preguntar, y el buen dudar al que ha de soltar la duda; y así digo, señor Sufrifel, que decís muy gran verdad en que limar los dientes no se puede hacer sin detrimento, aunque en algunos casos no se

[69] Chasqueada.
[70] Orig.: 'tambien'.
[71] Obtenido de la esquila, variedad de cebolla también conocida como 'albarrana'.

puede escusar; pero esto ha de ser a más no poder y no se pudiendo remediar de otra manera. A lo que decís, si es que quieren trocar el vocablo o si hay nueva manera de cortar los dientes, digo que se pueden cortar como si cortasen una uña, y casi con tanta presteza y facilidad.
SUFRIFEL: ¿Que es posible?
VALERIO: Y aun contingente y no dificultoso.
SUFRIFEL: ¿Cómo y con qué? Que os certifico que, aunque no lo tengo de hacer, lo querría saber. más que gran parte de mi hacienda.
VALERIO: En eso, señor Sufrifel, está más dificultad que no en hacello.
SUFRIFEL: ¿Por qué?
VALERIO: Así en esto como en lo que digo se requiere ver y palpar, y tener ciencia y experiencia, porque hay ciertos términos en el diente que si de allí pasasen podrían dar con el diente al traste. Así que es menester tener este conoscimiento, porque muchas veces acontesce estar unos dientes más largos que otros, y si los cortasen tanto que los igualasen con los demás podrían rescebir gran daño, por pasar, como digo, más de lo que se sufre: Otras veces se pueden cortar sin detrimento hasta el igual de los otros; y aun, si fuese menester más cortos, se podría hacer, como acontesce muchas veces cortar un diente más corto que los otros por estar algo movido Y es excelente remedio si se hace delicadamente, porque se haga la fuerza en los otros y en él no, y así no se mueve, antes se afirma. Y lo mismo digo de los instrumentos con que se hace, que no se puede dar la forma can decillo de palabra.
SUFRIFEL: Sin duda, señor Valerio, pensáis que os tengo de hurtar el oficio, según os escusáis.
VALERIO: Eso debe ser, señor Sufrifel. ¿No sabéis que se podría enseñar uno muy mal a escrebir con decille: «con una pluma desta manera, haciendo unas letras desta forma sabréis escrebir»? Pues así es en lo que me habéis preguntado. Pero, esto dejado, os quiero dar un consejo harto saludable si viniere tiempo que fuere menester, ahora para vosotros, ahora para vuestros amigos.
SUFRFIEL: Sepámoslo.
VALERIO: Si acaso hubiere corrimiento de reumas, o las encías se apostemaren y las quisieren curar, miren si hay toba y quítenla primero, porque entretanto que no la quitaren aprovecharán poco las medicinas.
SUFRIFEL: Y si acaso están movidos los dientes, que acontesce muchas veces, paresce peligro ese consejo.
VALERIO: En tal caso, si están movidos hacer algunos beneficios y remedios para afirmarlos algo, porque se puedan limpiar.
SUFRIFEL: Querría saber algunas cosas confortativas para usar de ordinario, a lo menos más comúnmente.
VALERIO: Este vino que dije ahora. Y porque no estéis atado a una cosa sola sin que tengáis otra a que echar mano, y usar aquella con que mejor os halláredes, os quiero señalar aquí otras que son muy buenas para de ordinario.

Raíces de malvas cogidas por mayo, hecho un cocimiento. Hase de hacer desta manera. Buena cantidad destas raíces, y quitalles las barbas y lavallas muy bien y dejar que se oreen siete u ocho días, y después echallas en remojo en muy buen : vinagre blanco, y esté quince o veinte días. Después sacallas y dejar que se enjuguen otros ocho días, y en una olla nueva echar dentro azumbre y media de vino blanco muy bueno, y un cuarto de canela y otro de clavos y otro de jengibre, y otro cuarto de sándalos y otro de rasuras de vino tinto, un poco de piedra alumbre, un poco de sal común, todo muy molido cada cosa por sí, porque se muela mejor; una onza, de sangre de drago y otra media de polvo de grana, y ponerlo a cocer

muy atapado, y de rato en rato menearlo de arriba abajo. Cueza hasta estén las raíces muy coloradas. Han de tener aquí un aviso: que sea polvo de grana y no grana en polvo, porque hay mucha diferencia.

Cuando la boca es muy húmida de reuma o humor frío será provechoso a las noches ponerse tirillas de lienzo crudo, especialmente si están materiosas, porque enjugan mucho. También es bueno, cuando hay flaqueza en las encías, hacer un lienzo engomado. Hase de hacer desta manera. Tomar sangre de drago, encienso y mirra escogida, sándalos; coral colorado, polvo de grana, alumbre, de todo una onza de cada cosa, partes iguales, y echallo[72] en tres onzas de miel rosada colada y ponello al fuego hasta que se espese, y después meter allí un pedazo de lienzo crudo delgado en que se embeba aquello, y de allí hacer unas tirillas y ponellas de noche sobre las encías.

Y para enjaguar los dientes de ordinario es bueno cuerno de ciervo rallado y hojas de ciruelo endrino secas y molidas. Echallas en una redoma de vino para toda la semana, aunque no se haga cocimiento sino cuando[73] lo echen en el vino.

ELIA: Por cierto, señor Valerio, que es lástima, y aun tengo vergüenza de preguntaros; pero suelen decir, «más vale vergüenza en cara que mancilla en corazón»; y así, me quiero yo aprovechar desto y que me digáis, estas aguas de rostro y afeite que algunas mujeres usan para parecer bien, si es dañoso para la dentadura. Porque si esto es me paresce que con su cuchillo se degüellan, porque donde hay mala dentadura, o falta, no sé qué hermosura puede haber. No lo digo porque yo lo haga ni lo piense hacer, que bien lo veis; antes os prometo que soy tan descuidada que nunca me lavo sino con agua del río, y aun no todas veces.

VALERIO: Por cierta es cosa loable, porque yo tengo por averiguado que lo inventó alguno que estaba mal con mujeres, y so color de hacerlas bien y servicio las ha puesto y sometido debajo deste yugo y cárcel o censo perpetuo. Porque, dejado aparte la pesadumbre, desasosiego y cuidado de velar a las noches para adrezarlo y a las mañanas para ponerlo, aquel temor del sol por no sudar, y del aire por el polvo, y del agua por el limpiar, y otros mil embarazos que trae consigo, después desto, se hacen viejas antes de tiempo y pierden más presto el buen parescer, que es lo que pretenden ganar.

GRACILINDA: Pues ¿qué remedio? ¿Han de ser todas como Elia? Que muchas veces, de pereza, por no ir a la tinaja se lava con agua del pozo, si topa más a mano con la herrada.[74]

VALERIO: Creo que sería mejor. Pero pueden lavarse con agua y distilaciones que hay para este efecto, que no pongo aquí por no salir de mi materia, que tienen propriedad de ablandar la carne, adelgazar el cuero, dar tez al rostro y buen color, y son cosas claras, limpias y sin pesadumbre; no como esos afeites y cosas. A lo que me preguntáis digo: todas las aguas de rostro que llevan solimán y cosas fuertes así, y los afeites, que es dañoso para la dentadura.

SUFRIFEL: ¿Qué es la causa?

VALERIO: La razón yo la diré clara, que la entendáis bien. Habéis de saber que el cuerpo y todos los miembros y partes dél se comunican entre sí unos a otros fácilmente cualquier cosa que tengan por los poros y caminos que se comunica el mantenimiento y espíritus y todo lo demás, y destos poros y caminos están todos ellos y la menor partecita llena. Por esto, de refriarse los pies se destempla tan presto el estómago y se encrudece, y mordiendo la víbora y poniendo cualquier veneno en el dedo más lejos del pie, da luego en el corazón comunicado por las vías dichas. Pues así el solimán, que es veneno grande, y aun el albayalde, aunque menos. Todo esto, mineral y caliente, comunicada su virtud por los poros a los dientes y

[72] Orig.: 'echado'.
[73] Orig.: 'quanto'.
[74] Cubo de madera.

encías corrompe y estraga la complexión dellos, de donde nasce, a lo menos puede nascer, su corrupción.

SUFRIFEL: Mucho me convence, señor, razón tan clara como me habéis dado, habiendo rompimiento de cuero. Mas pienso yo una cosa; y es que aunque sea ansí que mordiendo la víbora, rompido el cuero y penetrando su ponzoña, y ansí de la yerba ballestera, adondequiera que rompa la jara enherbolada comunica luego al corazón y todo el cuerpo, y mata como tenéis dicho; pero lo que se pone por defuera no pensé yo que podía hacer esos efectos. Antes había oído decir que la corteza dio Dios a los árboles, y el cuero a los animales, para cobertura y amparo, y que sobre él no ofende lo que dentro ofendería.

VALERIO: Es verdad que el cuero es para amparar y cubrir lo que está debajo dél; pero con todo eso veis claramente que el demasiado calor o el demasiado frío nos empece de tal manera que nos puede matar y mata sin que lo pueda defender el cuero; y así, os quiero decir cómo se ha de entender.

Todo el cuero nuestro es lleno de poros tan pequeñitos y chiquitos que el sentido no los percibe, y por éstos perpetuamente por todas las partes del cuerpo rescebimos aire frío para que nos temple y eche lo caliente. Y así, por estos mismos poros se comunica cualquiera cosa que por defuera pongamos, y penetran adentro la virtud de las unturas y todas las demás medicinas que fuera en el cuero ponemos para curarnos los males que están debajo. Y de aquí es que en tiempo de pestilencia, cuando el aire está inficionado y venenoso, por estos poros entra e inficiona el corazón y nos mata. Bien es verdad que tanto por tanto no tiene tanta fuerza, ni con mucho, lo por defuera se pone como lo que por dedentro se rescibe, por muchas razones que por no ser largo ni salir de nuestra materia dejo. Y así, si la cantidad de solimán que las tales mujeres se ponen por defuera tomasen y detuviesen en la boca, no sólo las podría corromper los dientes, pero la vida.

GRACILINDA: Dicen que tomando un poco de vino o agua estitica, que no hacen mal esos afeites.

VALERIO: Así es verdad que se dice, pero yo no sé que diga. Porque si estas aguas de rostro y afeites hiciesen de súbito o presto su operación paresce que lleva camino; y es así que no dañarían tanto, porque los tales vinos o aguas estíticas resistirían y templarían la furia y calor de los afeites y aguas de rostro. Pero como estas cosas del rostro no luego que se ponen, sino poco a poco van penetrando, y así, después de afeitadas van haciendo su operación y destemplando la buena complexión; y la mala la hacen peor, y aun a las reumas que caen de la cabeza, y las engruesan y hacen viscosas, y todo esto es causa de cubrir la dentadura, criar toba, apostemar las encías y corromper los dientes, así que me paresce a mí que para que esto aprovechase tanto como decís habían de tener en la boca el vino o agua estítica[75] en tanto que el afeite estuviese en el rostro.

Con todo eso, digo que aunque no sea remedio bastante para las causas dichas, a lo menos será bueno y aprovechará algo; pero no solamente se ha de usar cuando se ponen el afeite, sino otras veces algunas en el día. Y creo que si algún agua ha de hacer provecho para este propósito será esta que porné aquí, porque no cubre, y templa el calor y fortaleza de las tales cosas y conforta las encías. Han de tomar piedra de alabrastro, dos onzas; cuerno de ciervo quemado, una onza; alumbre de roque,[76] una dracma; mirra escogida, media dracma; piedra sanguinaria, una dracma; unos granos de cebada; sangre de drago, de gota, una dracma. Esto se ha de hacer en un cuartillo de agua o vino blanco, y cuatro onzas de agua de llantén y otras cuatro de agua de cabezuelas de rosas, que gaste de tres partes una.

[75] Orig.: 'estitico'.

[76] Por 'roca'. Sal mineral con propiedades antisépticas.

Lo que tengo dicho de los afeites y aguas de rostro digo de las lejías fuertes y del esponjar y enrubiar los cabellos: todo esto es dañoso, cuando salen de lejía simple y de quince a quince días para limpieza de la cabeza.

CELTIBIA: Rato ha, señor Valerio, que tengo una cosa que preguntaros, y porque siempre entremeten palabras en medio, antes que se me vaya de la memoria os lo quiero decir; y es que deseo mucho saber si lo dulce es dañoso a la dentadura, porque en comiéndolo me duelen las muelas. Y querría que me diésedes la causa desto, pues así os habéis ofrescido de lo hacer de todas estas cosas, si os acordáis.

VALERIO: Soy contento, señora Celtibia, de cumplir con mi obligación y lo que prometí. Y para esto habéis de saber que todos o los más que padescen enfermedad en la dentadura son destemplados y muy calurosos del hígado, y del estómago fríos y húmidos, y así, el fuego del hígado hace hervir la humidad del estómago y subir a la cabeza muchedumbre de vapores, de donde se engendran reumas de todas maneras, las cuales son causa de todos los daños que padescemos en los dientes. Y todo lo dulce se convierte muy fácilmente en cólera y humores calientes y humosos cuando en el hígado hay este calor excesivo que os he dicho, y de aquí es ser dañoso y malo.

También, como es pesado, y de su sustancia grueso y pegajoso, cuando lo comen quédase mucho en la dentadura, y como está pegado a las encías por defuera impide que no respire ni salga lo que corre por dedentro, y así, da pesadumbre y hace aquel tal sentimiento y dolor que decís, como vemos claro en que si enjaguan la boca luego se quita el dolor. Y por esto, y porque si lo dejan en las muelas se corrompe muy presto y daña las encías y dispone para ello a los dientes, es bueno no lo comer; pero si lo comen es necesario enjaguar luego la boca, que no quede nada de lo dulce pegado a la dentadura. Una cosa os quiero decir por donde veáis cuán dañoso y malo es lo dulce; y es que, si miráis en ello, pocos que mucho dulce comen tienen buena dentadura.

SUFRIFEL: Parésceme buen punto que suelen decir: «más honra me hace el que me avisa que no caya en la hoya que no el que me deja caer y después me da la mano». Pues así, señor Valerio, haréis vos ahora en avisarnos de las cosas dañosas en que podremos estropezar, porque no tengamos necesidad de pediros la mano.

VALERIO: No ha sido mal acordado eso que me pedís ahora, ni poco necesario. Digo, pues, que todo género de dulce es dañoso por la razón dicha, y también lo muy agro, y la leche y cosas que se hacen dello, como requesones, cuajada y cosas ansí; tocino, cecina y todo lo que lleva cantidad de sal, y pescado, tampoco es bueno. Rábanos tienen por dañosos; y algunas cosas de verdura, como berzas, repollos, cebollas y destas cosas son flemosas. Esto se entiende cuando es demasiado y ordinario, porque poco, como dicen, rejalgar no es malo. Comer canteros de pan muy duros es reprobado, y todo aquello en que hacen fuerza los dientes. Hacer pruebas con ellos es simpleza. Hanse de guardar mucho de no morder fructas, especialmente si no están maduras, porque levantan la carne de las encías. Roer huesos y comer nervios es malo, y todo lo que deja hilas entre los dientes; que como da desabrimiento a encías, lastímanlas por sacallo. Beber o comer inmediate después de caliente frío, o después de frío caliente, es dañoso.

RAMIRO: ¿Qué remedio?

GRACILINDA: ¿Para qué lo queréis saber, Ramiro, pues que no tenéis dientes?

RAMIRO: Más me valiera callar. De manera, señora Gracilinda, que no tenéis de perdonar a nadie, aunque sea más vuestro servidor.

VALERIO: Tomar un poco de pan y mascarlo entre lo frío y lo caliente. Y con esto y vuestra licencia me iré, porque se me pasa la hora de negociar.

GRACILINDA: Lo dicho, dicho.

VALERIO: Yo me llevo el cuidado. Quedá con Dios.

SUFRIFEL: Siempre vaya en vuestra compañía.

A MI SEÑOR SUFRIFEL, Y AMIGO RAMIRO, Y SUS CASAS

La priesa de mi partida no me dio lugar a cumplir con la obligación en que vuestras buenas obras me han puesto y la palabra que os di lo demanda. Pues el cumplimiento désta es lo más necesario para el bien, paz y concordia de la república, porque la poca verdad no solamente es dañosa al mundo, mas a Dios odiosa, para soldar esta quebradura, que no en poco la estimo, y aunque fue forzado, determiné de enviaros por escripto los regimientos particulares que prometí de dar de palabra, y con esto satifaré con lo que cumple a vuestra salud, aunque culpado en alguna manera de mal mirado.

MEMORIA PARA LOS QUE TIENEN LAS ENCÍAS ESPONJOSAS O HINCHADAS Y BOCA HÚMIDA Y REUMAS FRÍAS Y LA DENTADURA APAREJADA PARA CRIAR TOBAS

(Esto aprovecha para el señor Sufrifel)

Hacer un mondadientes de plata, y de mes a mes, porque no se críe toba, limpiar bonitamente los dientes con él, teniendo delante un espejo porque no hiera ni desangre las encías, o si no el barbero cuando le haga la barba. Y cada un día enjaguarse a las mañanas con un poco de agua fría, de la manera que en la regla general dije; a comer y cenar, con vino puro. Algunas veces en el año, especialmente si hay algún accidente de nuevo, podrá hacer este cocimiento: en tres cuartillos de vino blanco echar lo siguiente: un puño de rosas secas, media: docena de piñas de ciprés cascadas, uno o dos cogollicos de zumaque, un cogollo de piña de comer, un poco de cuerno de ciervo rallado, dos granos de alumbre, media docena de hojas de oliva, todo esto quebrantado. Ha de cocer hasta gastar la tercia parte. Después de cocido, colallo y echar dentro dos maravedís de encienso, almástica y media onza de sangre de drago de gota, todo molido. Echarlo en el vino, tornándolo al fuego; meneallo hasta que se encorpore. Y con esto enjaguarse los días que paresciere ser menester y no más, porque estas aguas y vinos estíticos no quieren ser muy ordinarios, sino en tiempo de necesidad. Cómo se ha de hacer este cocimiento, y todo lo demás, adelante se dirá. Con todo esto, no se podrá escusar dos o tres veces en el año de limpiárselos de propósito.

MEMORIA PARA CUANDO HAY LAS INDISPUSICIONES QUE HE DICHO, Y SI FUEREN DE CALOR

(Esto aprovecha para la señora Cristiola)

Cuando fuere la reuma caliente, y ansí, hay mala dispusición de encías, harase lo mismo que tengo dicho, salvo que el cocimiento ha de ser de agua en lugar de vino; y a comer y cenar enjaguarse con vino aguado, y las mañanas su bocada de agua fría. En todo lo demás me remito al regimiento general.

MEMORIA PARA CUANDO QUITAN LAS TOBAS DE LOS DIENTES
(Ésta aprovecha para la señora Celtibia)

Han de hacer un mondadientes de oro o plata para limpiarse de mes a mes, y tener gran cuenta de no dejar parar allí cosa de que se pueda hacer toba, y enjaguar las mañanas con su agua fría; a comer y cenar, con vino aguado, si no hay mucha humidad en la boca. En lo demás me remito a lo que tengo dicho.

MEMORIA PARA LOS QUE TIENEN BUENA DISPOSICIÓN DE ENCÍAS Y DENTADURA
(Ésta aprovechará para la señora Gracilinda)

Quien tuviere buena dipusición de encías y dentadura, cuanto más hiciere tanto más yerra; solamente enjaguarse con agua fría a las mañanas y vino aguado a comer y cenar, y cuando mucho con un pañecito delgado y paso. Lo que podrían hacer para estorbar que no se haga el amarillo de los dientes es tomar la raíz del romero, o el palo dél, y quemalle y ahogalle en vino. Después de seco, molello y echar allí un poco de sal común. Quemado todo, molido y cernido, mojar un pañecito delgado de lienzo en el aceite de romero y tomar en él de aquellos polvos y limpiarse los dientes bonitamente, sin fuerza. Mas esto hase de hacer cuando estén limpios los dientes, para conservallos.

MEMORIA PARA LOS QUE TIENEN RAIGONES EN LA BOCA Y MUELAS MUY PODRIDAS
(Ésta aprovechará para Ramiro)

Han de tomar tres cuartillos de vinagre muy bueno y cocer en ello una onza de tea y dos de piedra alumbre y unas hojas de yedra, todo quebrantado, que gaste de tres partes una, y con un hisopito algunas veces en el mes lavarse la dentadura podrida.

MEMORIA PARA LOS QUE TIENEN CORROMPIDAS LAS ENCÍAS, O SE LES CORROMPEN

Cuando las encías se corrompen o están corrompidas es bueno enjaguarse la boca con lo siguiente: dos onzas de agua de cabezuelas de rosas, una onza de miel rosada, media onza, o algo más, de vinagre esquilítico, todo encorporado.

MEMORIA PARA SOCORRER DE PRESTO CUANDO VINIERE CORRIMIENTO DE REUMAS CÁLIDAS

Cuando viniere algún corrimiento de reuma cálida será provechoso enjaguar la boca con esto que se sigue: tres onzas de agua de llantén, dos onzas de agua rosada, una onza de miel rosada, media onza de vinagre rosado.

MEMORIA PARA LOS QUE TIENEN LA REUMA GRUESA Y FRÍA Y LA BOCA HÚMIDA

Tomar vino blanco, muy bueno, y echar dentro unas hojas de salvia, aunque sea silvestre, un poco de encienso y almástica, dos granos de alumbre quemado, con un poco de romero. Cueza hasta que mengüe de tres partes una. Después colallo y echar dentro cuerno de ciervo quemado y sangre de drago de gota, molido y cernido, y tornallo a la lumbre meneándolo hasta que se encorpore.

MEMORIA PARA CUANDO ALGUNO SE HA CURADO DE NEGUIJÓN
(Esto aprovechará para la señora Elia)

Lo primero que se ha de tener cuenta es de limpiar la dentadura, de manera que en aquella parte donde se quitó el neguijón no dejen quedar manjar ni otra cosa alguna, porque cualquier cosa que quede se pudre, y aquello solo basta para tornar de nuevo a corromper el diente o muela que se curó. Esto se puede hacer con un palito de tela o lentisco, y a falta desto, de pino o otra madera así. Para mayor seguridad, algunas veces mojen aquel palito en un poco de vino y sal y limpiallo con él; digo, la parte que se curó.

MEMORIA DEL AGUA DEL PALO, COMÚN Y EN GENERAL PARA TODOS, ESPECIALMENTE PARA LOS DE BOCAS HÚMIDAS

Raspar diez onzas de palo de las Indias y cocer un azumbre de agua, que gaste cuasi la mitad. Después colallo han, y echar dentro polvo de grana, dos dracmas; coral, cuerno de ciervo quemado, de cada cosa una dracma; sangre de drago de gota, dos dracmas, todo molido y cernido, y echarlo en el agua y tornarlo al fuego, meneándolo hasta que se encorpore. El palo se ha de echar en agua caliente y estar en remojo diez o doce horas antes que se ponga a cocer.

Porque creo que os dará algún contentamiento, quiero poner aquí las medicinas simples de que común y ordinariamente se suelen hacer las mistas y compuestas para la boca y dentadura, y cómo se hacen los cocimientos de vinos, vinagres y aguas estíticas, y cómo los polvos y cómo las opiatas.

piñas de ciprés	*tallos de zarzamoras*
corteza de ciprés	*hojas de oliva*
hojas de ciprés	*cortezas de nogal*
piñas de pino	*cortezas de serval*
cortezas de pino	*cortezas de peral*
cogollos de zumaque	*cortezas de níspero*
hojas de ciruelo endrino	*huesos de dátiles*
hojas de romero	*dátiles*
hojas de salvia	*huesos de mirabolanos cetrinos*
cortezas de granada	*piedra sanguinaria*
hojas de arrayán	*piedra de alabastro*
simiente de arrayán	*piedra pómez*
espinacardi	*encienso*

orégano	*mirra*
rosas secas	*almástica*
flor de granada	*vitriolo romano*
higos pasos	*bolarménico*
pasas	*agua rosada*
sándalos	*agua de cabezuelas de rosas*
sangre de drago	*vinagre rosado*
polvo de grana	*vinagre esquilítico*
alumbre	*miel rosada*
atutía preparada	*agua de llantén*
cuerno de ciervo	*zumo de hipoquistidos*
coral blanco	*zumo de granada*
coral colorado	*cáscaras de huevos*

Será bueno decir y que sepáis cuál es para cocimientos de aguas, vinos y vinagres estíticos, y cuál es para opiatas y cuál para polvos, y cómo se ha de hacer cada una cosa déstas. Digo que todas las cortezas, hojas, tallos, zumos y simientes y aguas son para los cocimientos solamente. Para los polvos y opiatas, y aun para los cocimientos, las otras cosas que se siguen, como son piedras, huesos, polvos y algunas veces simiente, como es la del zumaque. Todo esto, ahora sea para aguas, ahora para opiatas, ahora para polvos, ha de ser muy molido, salvo las cortezas, hojas, piñas y tallos, que ha de ser no más de quebrantado. Lo que fuere para opiatas y polvos ha de ser sutilísimamente molido y cernido.

La manera como se ha de hacer es ésta. Pongamos que hemos de hacer un cocimiento de vino o vinagre o agua, y tomemos cinco nueces de ciprés y unos pocos de tallos de zarzas moras, y media docena de hojas de oliva y un poco de corteza de serval. Hémoslo de quebrantar y echar en tres cuartillos de agua o vino, y con esto un poco de encienso, almástica y mirra escogida, y cueza hasta que gaste la tercia parte. Después hanlo de quitar del fuego y colallo y echar dentro sangre de drago y cuerno de ciervo quemado y huesos de dátiles quemados, y hase de echar en el dicho cocimiento después de colado. Tornallo al fuego y meneallo hasta que se encorpore bien. Después usar dello sin colarlo.

Aquí es de notar que algunos destos materiales se han de poner al principio del cocimiento, y dellos después de cocido y dellos antes o después, como quisieren, Lo que se cuece y ha de cocer siempre al principio es todo género de cortezas, o hojas o piñas o tallos, y alumbre y piedras y cuerno de ciervo, si es raspado. Lo que se ha de poner después de cocido es sangre de drago, polvo de grana, cuerno de ciervo, si es quemado, huesos de dátiles y así. El almástica, encienso y mirra se puede echar antes o después, como quisieren. Todo esto se verá por el ejemplo pasado.

Los polvos se hacen de todo esto, fuera de hojas, cortezas, piñas y tallos, como tengo dicho; así como es: sangre de drago, polvo de grana, huesos de dátiles quemados, almizcle, coral, mirabolanos, piedra alumbre quemado; porque esto es de notar: que la piedra alumbre en los polvos u opiatas ha de ser quemado; y en las aguas y cocimientos, no todas veces. Éstos han de ser muy molidos y cernidos.

Las opiatas se hacen destos mismos polvos, mezclándolos con algún licuor, como miel rosada, zumos y cosas así, desta manera: hanse de hacer estos cocimientos en un cacito u olla nueva; y lo mejor es en un botijón zamorano, porque tiene la boca angosta. Y lo más excelente de todo es en una redoma o pomo grande, especialmente los vinagres, desta manera: poner unas pajas en el suelo de la caldera y asentar encima la redoma, con las medicinas que ha de tener dentro, y después cercalla de las mismas pajas y con unas piedras, de manera que no se levanten las pajas e hinchan la caldera de agua, y ponella al fuego y que hierva hasta que gaste buena parte, y en lo demás como tengo dicho que se haga el cocimiento. Ha de estar la redoma atapada con un poco de masa o cosas así, que vaporeen un poco, y no ha de estar muy llena. Quien ha visto sacar zumo de piernas de carnero lo entenderá bien.

No se ha de entender esto que se ha de hacer a río vuelto ganancia de pescadores, sino cada una cosa por lo que es, por su peso y medida y conforme a las enfermedades o indispusiciones y calidades de las complexiones, y de cada cosa su cantidad y proporción.

También quiero, porque no será menos agradable, poner aquí de qué y cómo hacen los mondadientes, y cuándo y de qué manera se han de usar los unos y cuándo los otros, que son: tea, lentisco, biznaga. También se hacen para limpiar y confortar los dientes raíces de malvas, cortezas de nogal, palos de salce, pero todo esto es adrezado en cocimiento. Hácense también mondadientes de oro y plata y hierro, pero esto no es tan bueno como los cocimientos y palos. La razón es porque estos metales son fríos, y todo lo frío es enemigo del diente, y así, será bueno decir cuándo se ha de usar del oro y cuándo de la plata y cuándo del hierro. Y la diferencia que hay entre esto, digo que el hierro es lo más dañoso, por ser más frío que la plata, y la plata más dañosa que el oro por la misma razón, y el oro tengo por bueno, por no ser tan frío y ser cordial, y así, se puede usar más del oro. Y esto será en tanto que la toba está tierna y se pueda quitar con ello; mas si viene a estar tan recia[77] *que no baste el oro, quitarlo con la plata, porque es más recia; y cuando no bastare con la plata, necesariamente será menester el hierro. Al fin que el hierro se ha de escusar todo lo posible y no se debe usar sino con gran necesidad. Y para esto digo que ha de ser ésta la orden: con palitos de ordinario, y aun el oro; la plata, de cuando en cuando; el hierro, de tarde en tarde; de manera que la plata se podrá usar una o dos veces en el mes, y el hierro otras tantas en el año.*

Esto se entiende los que crían toba y tienen necesidad; que si ésta no tienen mejor es no hacer nada, sino enjaguarse a las mañana, y a comer y cenar, y limpiarse con un pañecito, como tengo dicho más largamente. Los mondadientes de tea y lentisco y destas maderas se han de hacer desta manera: hacer un palito que tenga a la una parte punta, para limpiar entre diente y diente, y a la otra parte a manera de un escoplito llanito y agudo para las raíces de los dientes.

Esto he puesto aquí, señor Sufrifel, por si acaso os halláredes en aldea y acontesciere alguna cosa déstas en vuestra casa, o de vuestros vecinos, y no hubiere de quien tomar consejo tengáis este refrigerio; pero si hay personas doctas y expertas en este arte y medicina será muy acertado consultarlo con los tales y tomar su consejo.

Desta vuestra casa y vuestro Valerio.

[77] Orig.: 'rezia a'.

FUE IMPRESO EL PRESENTE TRACTADO EN LA MUY NOBLE VILLA DE VALLADOLID, EN CASA DE SEBASTIÁN MARTÍNEZ, JUNTO A SANT ANDRÉS.
Acabose a veinte días del mes de marzo.
Año de 1557.

Virgo martir egregia,
pronobis, Apolonia,[78]
funde preces ad Dominum
ne pro reatu criminum
vexemur morbo dentium.

[78] Santa Apolonia (o *Polonia*): en su martirio le fueron arrancados los dientes, por lo que era invocada por los cristianos que padecían dolor de muelas, también llamado '*el mal de Santa Polonia*'.

DIEGO DE ÁGREDA Y VARGAS

NOVELAS MORALES

ÚTILES POR SUS DOCUMENTOS

Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo

ADVERTENCIA

LA primera edición de las *Novelas morales* de Diego de Ágreda y Vargas se estampó en Madrid en 1620 (Tomás Junti), pero en el mismo año también se estampó en Valencia (Juan Crisóstomo Garriz para Felipe Pincinali) y Barcelona (Sebastián de Cormellas). En 1621 las publicó en París y en francés Jean Baudoin, pero la suya fue una adaptación más que traducción. En 1724 volvió a estamparse en Madrid a iniciativa de Francisco Medel del Castillo (Hros. de González de Reyes). A esas ediciones antiguas cabe sumar la «critical edition» contenida en la tesis doctoral de Karen Scolary (Univ. Michigan 1983); pero de todas ellas sólo he logrado acceder (y ello vía Internet) a la de Barcelona, y es la que he seguido para preparar esta edición digital. Son muchísimos los pasajes cuya sintaxis me resulta sospechosa, y, ya que no la princeps, al menos hubiese querido localizar la edición de Valencia para contrastarlos, adoptar la mejor opción y así aproximarme a la princeps madrileña, que ambas ediciones tomaron como modelo.

La edición de Barcelona reprodujo la tasa y censuras extendidas en Madrid, lo que nos permite apreciar la celeridad con que en los territorios de la Corona de Aragón se estampaban y comercializaban obras literarias de éxito en el Reino de Castilla. La Tasa madrileña (extendida con el libro acabado) es de finales de mayo, y la censura eclesiástica de Barcelona es de primeros de julio. El Virrey de Cataluña firmó la licencia de impresión a principios de agosto.

Esta práctica era muy lucrativa, porque los autores castellanos solían limitarse a solicitar el privilegio de impresión (hoy, *copyright*) para el Reino de Castilla (el mercado editorial preferente, pues en él residía el 80% o más de la población peninsular). De modo que un librero de la Corona de Aragón podía llevar a estampar el libro sin negociar con el autor, y como los cajistas de la imprenta ya no habían de vérselas con la ortografía y caligrafía de un manuscrito, el coste de producción se reducía considerablemente (en especial si el texto se replicaba «a plana y renglón»). Cierto que tales producciones no podían comercializarse legalmente en el Reino de Castilla (donde el autor estaba «privilegiado»), pero los «mercaderes de libros» eran muy diligentes, y así, impresores y libreros castellanos protestaban contra aquellas «importaciones» que arruinaban su negocio con productos de baja calidad del papel y notable descuido en el texto (generalmente compuesto «a uña de caballo», por tratarse de un negocio «de oportunidad»).

¡Y muy de oportunidad! Un caso muy ilustrativo de estas prácticas se dio en 1609, cuando Jerónimo Margarit estampó en Barcelona las entretenidas *Noches de invierno* de Antonio de Eslava, recién publicadas en Pamplona por Carlos de Labayen. Margarit (impresor y librero) hizo cinco portadas, pues la tirada se repartió entre cuatro «mercaderes de libros» y él mismo. Los pies de imprenta (inalterado el resto del molde de la portada) son los siguientes:

- En casa Hyeronimo Margarit. Acosta de Sebastan de Cormellas. Mercader de Libros
- En casa Hyeronimo Margarit. Acosta de Hyeronimo Genovés. Mercader de Libros (Bayerische Staat Bibliothek-Munich)
- En casa Hyeronimo Margarit. Acosta de Miguel Menescal. Mercader de Libros (BNE-Madrid)
- En casa Hyeronimo Margarit. Acosta de Luis Menescal. Mercader de Libros
- En casa Hyeronimo Margarit, y a su costa (British Library-Londres)

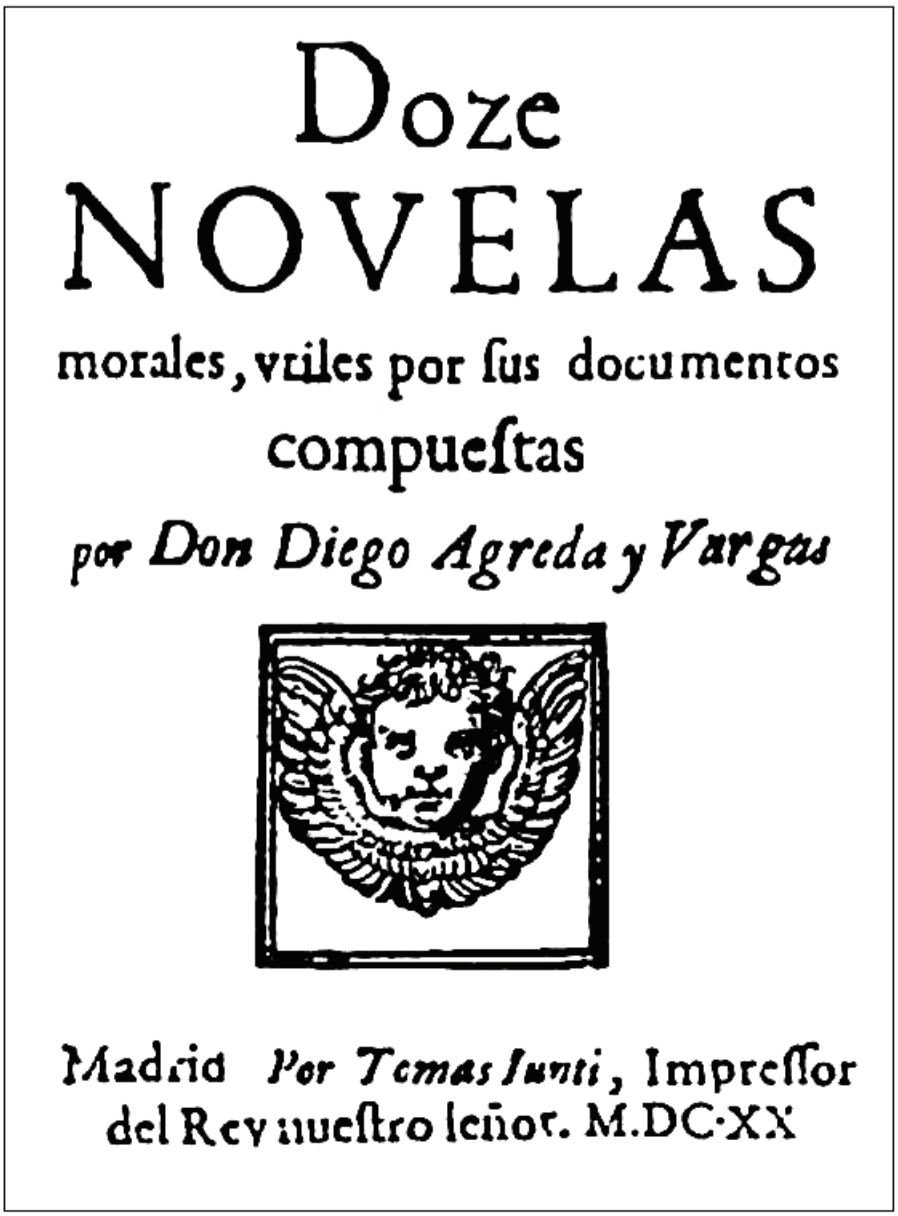
Dos de las portadas de las *Noches de invierno* estampadas por Margarit en 1609.

Morales o *ejemplares*, esta colección de novelas cortas son del estilo de las que se publicaron en España en la primera mitad del siglo XVII, con la novedad de las reflexiones con que el autor remató cada una de ellas, ahorrando al lector el juicio sobre el comportamiento de los personajes y el premio o castigo que recibieron. De aquí la coletilla del título: «útiles por sus documentos» (es decir: enseñanzas). Todo ello, por supuesto, acorde con la moral y usos de la época. Aparte de eso, el autor salpica el texto con digresiones críticas e historietas satíricas sobre distintos estamentos de la sociedad, más propias de la novela picaresca que de la cortesana, y a veces tan largas que llegan a entorpecer la lectura.

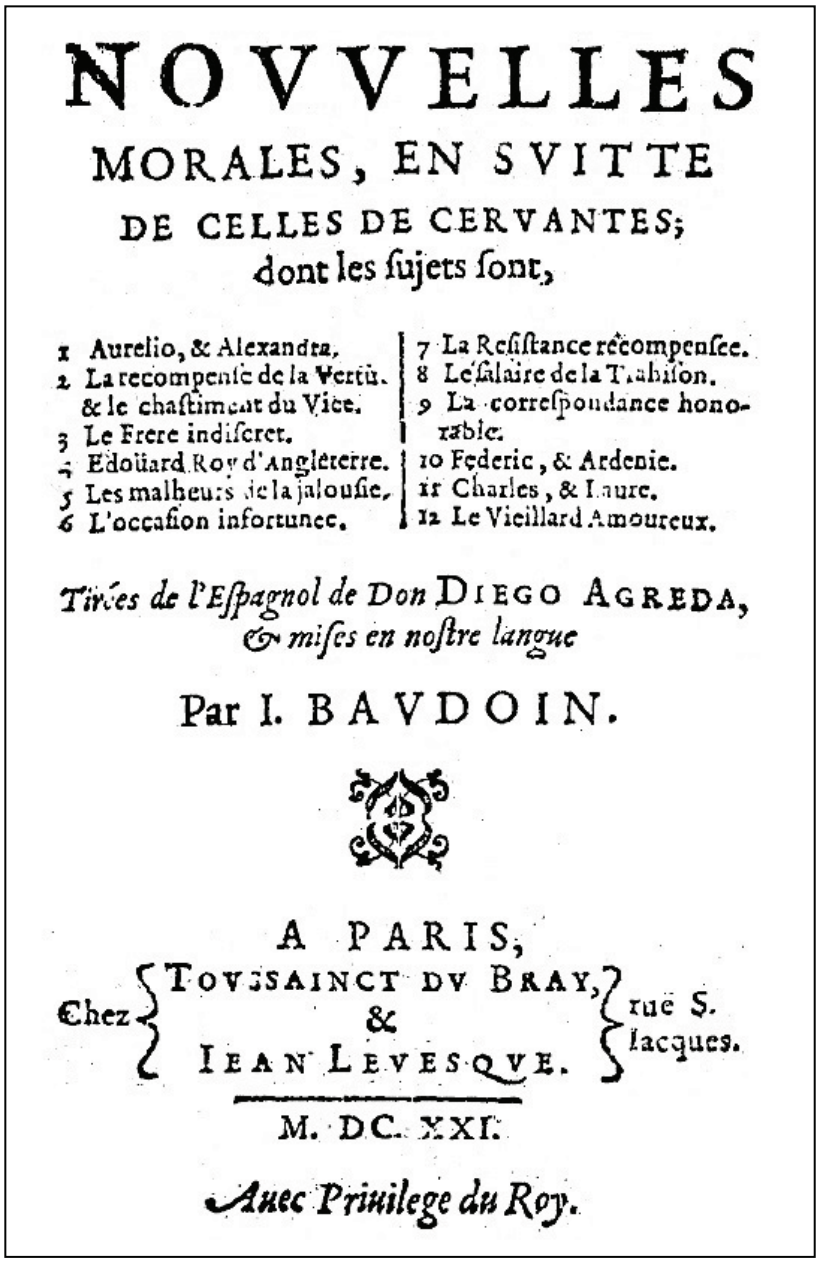
Sobre el autor y la obra, recomiendo la lectura del excelente artículo «Novela corta ejemplar y moral: las *Novelas morales* de Ágreda y Vargas», por María Soledad Arredondo (*Criticón*, núm. 46, 1989, pp. 77-94).

E. S. F.
Barcelona, septiembre 2015

Imagen portada: François Boucher: *Venus desarma a Cupido*.


Doze
NOVELAS
morales, vtiles por ſus documentos
compueſtas
por Don Diego Agreda y Vargas
Madrid Por Tomas Iunti, Impreſſor
del Rey nueſtro ſeñor. M.DC.XX

Portada de la primera edición: Madrid, Tomás Junti, 1620.



NOVVELLES
MORALES, EN SVITTE
DE CELLES DE CERVANTES;
dont les ſujets ſont,

1 Aurelio, & Alexandra.
2 La recompenſe de la Vertù, & le chaſtiment du Vice.
3 Le Frere indiſcret.
4 Edoüard Roy d'Angleterre.
5 Les malheurs de la jalouſie.
6 L'occaſion infortunee.
7 La Reſiſtance recompenſee.
8 Le ſalaire de la Trahiſon.
9 La correſpondance honorable.
10 Federic, & Ardenie.
11 Charles, & Laure.
12 Le Vieillard Amoureux.

Tirées de l'Eſpagnol de Don DIEGO AGREDA,
& miſes en noſtre langue

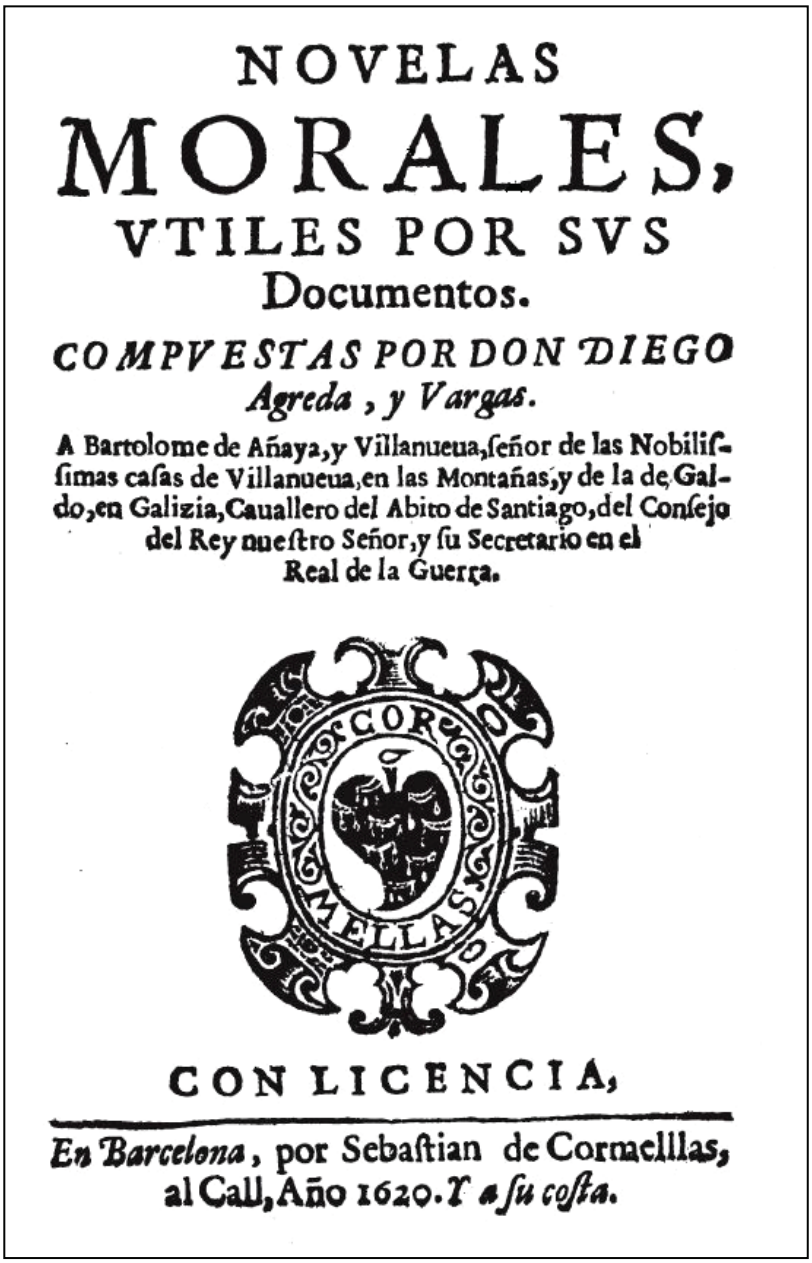
Par I. BAVDOIN.

A PARIS,
Chez { TOVSSAINCT DV BRAY, & IEAN LEVESQVE. } rue S. Iacques.

M. DC. XXI.

Auec Priuilege du Roy.

Portada de la edición de París-1621.



NOVELAS
MORALES,
VTILES POR SVS
Documentos.

COMPVESTAS POR DON DIEGO
Agreda, y Vargas.

A Bartolome de Añaya, y Villanueua, señor de las Nobiliſſimas caſas de Villanueua, en las Montañas, y de la de Galdo, en Galizia, Cauallero del Abito de Santiago, del Conſejo del Rey nueſtro Señor, y ſu Secretario en el Real de la Guerra.

CON LICENCIA,

En Barcelona, por Sebaſtian de Cormellas, al Call, Año 1620. Y a ſu coſta.

Portada de la edición de Barcelona-1620, la más común en las bibliotecas.

TASA

YO Juan de Jerez, escribano de Cámara del Rey nuestro señor, de los que en su Consejo residen, doy fe que, habiéndose presentado ante los señores del dicho Consejo un libro intitulado *Novelas morales*, compuesto por don Diego Ágreda y Vargas, vecino desta Villa de Madrid, le tasaron a cuatro maravedís el pliego en papel, y a este precio, y no más, mandaron se venda, y que esta fee de tasa se ponga al principio de cada uno de los libros que ansí fueren impresos en virtud de la licencia que para ello tiene de los dichos señores del Consejo. Y para que dello conste, de mandamiento de los dichos señores y de pedimiento del dicho don Diego Ágreda y Vargas di esta fee en Madrid a 25 de mayo de 1620 años.

Juan de Jerez

APROBACIÓN DEL ORDINARIO

HE hecho ver el libro contenido en esta petición, y no hay en él cosa contra nuestra Santa Fe Católica y buenas costumbres. En Madrid, a primero de febrero de mil y seiscientos y veinte años.

Dotor Andrés Arist.

APROBACIÓN

MUY poderoso señor: por mandado de V. A. he visto un libro intitulado *Novelas morales*, hechas por don Diego Ágreda y Vargas, y hallo en ellas un apacible entretenimiento, que con cubierta ingeniosa de honestas ficciones, en curiosos discursos enseñan provechosas moralidades, cumpliendo con lo que en el título promete su autor. No tienen cosa contra nuestra Santa Fe y buenas costumbres, y así, podrá V. A. servirse de mandarle dar la licencia y privilegio que pide. En Madrid, a 20 de febrero de 1620 años.

Don Juan de Zaldierna y Navarrete

APROBACIÓN DEL ORDINARIO DE BARCELONA

LAS *Novelas morales* de don Diego de Ágreda y Vargas, que ya han sido impresas y publicadas en Madrid, no tienen cosa repugnante a nuestra Santa Fe Católica Romana ni a loables costumbres, antes se pueden sacar provechosos documentos para los lectores, y así, soy de parecer que se puede dar licencia para que de nuevo se impriman y publiquen en este Diócesi de Barcelona. Y en testimonio deste mi parecer di la presente cédula de mi mano en el monasterio de Santa Caterina Mártir de Barcelona en 12 de julio 1620.

Fray Tomás Roca

Imprimatur, Matthias Amell, Offi. & Vicar. Gen.

COMISIÓN DE SU EXCELENCIA[1]

EL libro que Vuesa Excelencia me ha mandado ver he visto, y no hallo en él cosa contra las buenas costumbres; y así lo firmo hoy, 26 de julio, 1620, en Barcelona.

El Maestro Fr. Agustín Osorio,
Prior de San Agustín

LO DUC DE ALCALÁ,[2] LLOCTINENT Y CAPITÀ GENERAL

ATESSA la aprovació del Ordinari, y altrament haguda relació de persones doctes y eminents a qui habem comés la reconexensa[3] del llibre infrascrit, certificant en efecte ser aquell útil y profitós, y no haber en ell cosa contraria als bons costums, ab tenor de la present, de nostra certa sciencia[4] y Real auctoritat donam y concedim licencia y permís a vos Sebastiá de Cormellas, impressor desta Ciutat, que liberament y sens incorriment de pena alguna pugau imprimir un llibre intitulat *Novelas morales*, compost per don Diego

[1] Es decir, del Virrey, que extenderá la licencia de impresión.

[2] Fernando Afán Enríquez de Ribera y Téllez-Girón fue Virrey de Cataluña en el periodo 1619-1622.

[3] Orig.: 'regonexensa' (IVr)

[4] Expresión equivalente a 'de motu proprio'.

Ágreda y Vargas, estampat ya en Madrit, manant expressament a tots y qualsevol Veguers, Balles,[5] Sotsveguers, Sotsballes, y altres qualsevol oficials, axí Reals com de Barons, y mayors com menors, que la present nostra licencia y permís a vos, dit Sebastiá de Cormellas, tinguen, guarden y observen tenir, guardar y observar facen, y contra no vinguen en manera alguna, si la gracia de Sa Majestat tenen cara y en la pena de sinc cents florins de or de Aragó, als Reals cofrens aplicadors, y dels bens dels contrafaents irremissiblement exigidors desigen no incorrer. Dat. en Barcelona, a 8 de agost, MDCXX.

El Duque de Alcalá

Vt. de Zalba & de Vallseca, Reg.
Vt. Bru Reg. Thesaur. Michael Pérez

[5] Cargos equivalentes al de Corregidor y Alcalde en el Reino de Castilla.

AL LETOR

ES la *novela* narración cuyo principal intento ha de ser, con la cubierta de agradables sucesos de honestas e ingeniosas ficciones, advertir lo que pareciere digno de remedio, llevando el que escribe puesta la mira sólo en el aprovechamiento del letor. En ella se debe engrandecer[6] y alabar la virtud, procurando que siempre quede premiada, junto con que al vicio en todo acontecimiento no le falte vituperio y castigo; no ha de advertir cosa de que la humana malicia pueda aprovecharse, sino sólo aquellas que sirvan de alentar a los virtuosos.[7] Con este fin he escrito otros dos libros: el primero, *Lugares comunes de letras humanas*, para que con menos trabajo puedan los ingenios de nuestra España facilitar la alteza de sus pensamientos; el segundo, *Leucipe y Clitofonte*, historia, si fabulosa, agradable y de aprovechamiento, pues en ella se pueden conocer los varios sucesos de la Fortuna en los que apartándose del camino de la razón se dejan arrastrar de sus apasionados afectos. Es el tercero estas doce *Novelas morales*, debajo de cuyo título hay sucesos dignos de mirarlos cuidadosamente[8] por verdaderos, pero es forzoso para sacarlos al teatro del mundo el ampliarlos como el desconocerlos. Si algunas materias de las que trato parecieren más picantes de lo que debían, atribúyase sólo al buen celo que tengo de que aprovechen, que no es mi intento sino venerar, como venero, con la debida estimación a cada uno en particular, y aborrecer, como aborrezco,[9] generalmente los vicios. He procurado cumplir con lo que prometo: si no hubiere acertado no hay que admirarse, que no se podía esperar más sazonado fruto del inculto y estéril campo de mi ingenio. Si éste pudiera conformar con mi deseo, atreviérame a asegurar a los que pasando los ojos por ellos honraren estos humildes borrones que no quedaran defraudados del tiempo que ocuparan su lección, ni yo del que he gastado en escribirlos, sino premiado, agredecido y con nuevas obligaciones y ánimo de procurar la diversión de los bien intencionados y entendidos como la correción de los ignorantes, mal afectos y presuntuosos.

---

[6] Orig.: 'engradecer' (Vr).

[7] 'Las novelas, tomadas con el rigor que se debe, es una composición ingeniosísima cuyo ejemplo obliga a imitación o escarmiento. No ha de ser simple ni desnuda, sino mañosa y vestida de sentencias, documentos y todo lo demás que puede ministrar la prudente filosofía' (Cristóbal Suárez de Figueroa: *El pasajero*, Madrid-1617, Alivio II).

[8] Orig.: 'cuydadasamente' (Vv).

[9] Orig.: 'aboraezco' (Vv).

A BARTOLOMÉ DE AÑAYA Y VILLANUEVA,

SEÑOR DE LAS NOBILÍSIMAS CASAS DE VILLANUEVA, EN LAS MONTAÑAS, Y DE LA DE GALDO, EN GALICIA;[10] CABALLERO DEL HÁBITO DE SANTIAGO, DEL CONSEJO DEL REY NUESTRO SEÑOR Y SU SECRETARIO EN EL REAL DE LA GUERRA

COMO el acierto de lo que escribo igualara el de la dirección, con seguridad pudiera presentarlo en el riguroso tribunal del vulgo. Si la nobleza y la virtud, cada una por sí sola es inestimable, cuando el Cielo las junta en un sujeto, dignas son de suma veneración. Mas por que tan cierta proposición no se juzgue apasionada lisonja de tantas obligaciones será bien que acrediten mis palabras tan abonados testigos que en ningún tiempo pueden padecer excepción.

Sea el primero el señor capitán Diego de Añaya y Villanueva, padre de vuesa merced, que siguiendo los gloriosos principios de sus antecesores (defensa y restauración de España, pues es cierto que en las Montañas se dio principio a ella), como valeroso caballero, en el aumento de su patria, en el servicio de su Rey, derramó infinita sangre de enemigos sin reservar la propia, origen de la más verdadera nobleza, como lo testifican los nuevos trofeos que de sus vencimientos gozan hoy las nobilísimas casas de Villanueva, en las Montañas, y la de Galdo, en Galicia,[11] de quien es hoy vuesa merced la cabeza y señor, cuyas inmemoriales antigüedades acreditan sus ilustres principios.

Si en prueba de lo segundo hubiera de valerme de los que se me ofrecen faltara tiempo, porque piden copiosos volúmenes: referiré algunos, pues todos sería imposible, con certeza de que por las diversas partes del mundo que corrieren estos borrones, en todas ellas hallarán quien por verdaderos los acredite, aunque por cortos los culpe.

Sea uno de los muchos que digo, y no el menos importante, el general agrado de todos los que dependen del despacho de ese Real Consejo, y otro la voz común del pueblo, juez severo de las más justificadas acciones, que viendo con el sumo acierto que a todo se le da su lugar, la rectitud y

[10] Org.: 'Galizai' (VIr).

[11] En la prov. de Lugo.

piedad cristiana con que se procede, juzga el ejercicio del escritorio más por el de un observante monasterio que por tribunal dedicado a la juridición militar, y atribuyéndolo, como es justo, a la cristiandad y prudencia del superior y cabeza, estrañan, y con razón, el corto premio de tantos merecimientos.

Siendo esto tan cierto como el mundo sabe, con justa causa llego en esta ocasión a valerme de la protección de que necesito, pues puede la experiencia alentar la confianza asegurándome de que no me negará su favor quien su mayor lisonja es ocuparle en comunicar la grandeza de su ánimo amparando los buenos deseos. ¿Quién con el patrocinio de tan magnánimo y grandioso mecenas será imprudente Zoilo, por más que triunfe la ignorancia y sea poderosa la envidia?

La merced presente tendrá la debida estimación de mis deseos depositándola en el archivo de la memoria con el copioso número de las recibidas; que éste solo es el caudal de los humildes, que el favor y beneficio, a imitación de aquel Señor a quien debemos imitar, sólo puede llamarse tal cuando está imposibilitado de paga el sujeto que le recibe, pero no de reconocimiento: éste puedo asegurar que durará en mí lo que la vida. Guarde Dios la de vuesa merced con la felicidad y acrecentamiento que puede, etc. De Madrid, primero de junio de 1620.

Don Diego Ágreda y Vargas

LAS NOVELAS QUE CONTIENE ESTE LIBRO SON LAS SIGUIENTES:

Aurelio y Alejandra, novela primera 14
El premio de la virtud y castigo del vicio, segunda 34
El hermano indiscreto, tercera 53
Eduardo rey de Inglaterra, cuarta 78
El daño de los celos, quinta 102
La ocasión desdichada, sexta 124
La resistencia premiada, séptima 153
El premio de la traición, otava 175
La correspondencia honrosa, nona 197
Federico y Ardenia, décima 218
Carlos y Laura, undécima 238
El viejo enamorado, duodécima 258

AURELIO Y ALEJANDRA

NOVELA PRIMERA

EN la ciudad de Sena hubo no ha mucho tiempo un mozo cuyo nombre era Aurelio, caballero noble de estremada belleza y amables costumbres. Éste, con verdadero amor, si en la humana fragilidad puede haberle, se enamoró de una dama cuyo nombre era Alejandra, su igual en nacimiento, tan hermosa, cortés y gallarda, que cuando se quería favorecer una mujer se decía que en algo imitaba sus perfeciones. En algún espacio de tiempo hizo el amante las corteses diligencias que se permiten cuando se sirve persona de tantos merecimientos, como verla en las iglesias, cuando iba a las[12] visitas, festejándola en los festines, cosa muy usada en Italia entre toda la nobleza della. Era pagado con igual correspondencia, pero entre los dos se guardaba tanto secreto y recato, que cada uno sólo sabía de sí mismo, por el peligro grande que pudiera seguirse de manifestarse. Y era la causa que entre estos dos linajes traían originarias disensiones y bandos tan encontrados, de que el padre del uno y del otro, como por herencia eran cabezas, que deseaban verse destruidos, aunque de común acuerdo suspendían las armas, no suspendían las voluntades con que deseaban los unos de los otros venganza. Cuyos odios con pequeñas ocasiones habían sido causa de muchos derramamientos de sangre y de muchas inquietudes en la república, porque estos dos linajes eran los más nobles y poderosos della.

Teniendo las cosas este estado, sucedió un día que, estando Alejandra a la ventana con su madre y criadas, ocupada en ejercicios mujeriles de su labor (decentes y necesarios a las nobles doncellas, por ser las debidas ocupaciones que les tocan), que salió de una casa junto a la suya un hermano que tenía, acuchillándose con tres contrarios que con gana de satisfacerse le apretaban. Pasó a este tiempo Aurelio, y agradecido a su buena suerte de tan buena ocasión, sacó gallardamente la espada, y poniéndose a su lado le libró en breve tiempo del conocido peligro. Y él reconociendo que era su mortal enemigo quien había sido su amparo, corrido de haber recebido de su mano el beneficio, pero obligado de la ocasión, le dio las debidas gracias alabando su virtud y cortesía, a que siempre se mostraría reconocido. A quien Aurelio, deseando ganarle la voluntad, le respondió:

—Sabe el Cielo lo que deseara que nuestros padres fenecieran sus encontradas opiniones para comunicaros como deseo; pero cuando esto no sea posible en mí cuando de vos y el vuestro reciba las sinrazones que no espero de tan honrados caballeros, jamás podré dejar de amaros y de serviros.

[12] Orig.: 'les' (1).

Él le agradeció tanta cortesía con iguales encarecimientos, diciéndole que tenía confianza en Dios que estas cosas tendrían el deseado fin, para que él gozase de tanta merced y sin los paternos estorbos pudiese mostrarse reconocido a tan no merecidos favores. Con esto se despidieron, y la madre, con el piadoso afecto de ver la salud de su hijo, con amorosas razones le dio mil debidos afectuosos agradecimientos y alabanzas, a que con mucha cortesía (sin que bastasen ruegos para que cubriese la cabeza todo el tiempo que las habló) respondió Aurelio:

—Por buen camino habéis querido, señora, castigar mi atrevimiento, que le confieso en haberme puesto al lado de quien se puede esperar glorioso fin de mayores empresas, pues puedo decir que le honraron más los proprios enemigos, acometiéndole tantos por la experiencia que tienen de su valor, que yo que, deseando servirle, no consideré cuán poco lo había menester con gente que tan contra su proprio honor intentaba su ofensa; mas disculpe mi yerro el repentino suceso.

La hermosa Alejandra le respondió, de nuevo alentando su deseo con lo que había visto:

—Sois, señor Aurelio, tan cortés como valeroso, y a pesar de vuestras cortesías, pues mis padres tienen ocasión de agradeceros un hijo, con su licencia os tengo de agradecer un hermano. Quisiera sólo poder pagaros, mas no podrán mis pocas fuerzas dar la conveniente satisfación, que no es mi estado para más agradecimiento que el de mi voluntad.

—Ésta estimo más que los tesoros de la tierra —respondió Aurelio—, cuanto es más estimable del que tiene verdadero conocimiento.

Y con esto él se despidió y ellas prosiguieron en el ejercicio de su labor, agradeciéndole la madre a su hija la cortesía con que había premiado tan honrosa como importante hazaña.

Vino su padre, a quien después de mesa todos juntos dieron cuenta del suceso, que el escuchó muy atento, y respondió muy airado:

—Estimo en tanto la cortesía de mi enemigo, que en menos estimara la muerte de mi hijo; porque favor en tan encontradas voluntades no es otra cosa, en el que le da, sino estratagema para vencer a su contrario, y debajo de pretexto de piedad y cortesía acreditar su opinión con el vulgo y en el que le recibe: acto indigno de nobleza, y más justamente digno de venganza que el de los enemigos que ocasionaron semejante socorro.

Quedaron todos confusos y admirados de semejante ingratitud, y particularmente Alejandra, a quien el no esperado suceso la había dado esperanza que mostraría camino de allanar dificultades, de facilitar parentescos con que se concluyesen las paces que tanto deseaba, pareciéndole que el medio de su conclusión había de ser su casamiento con su amado Aurelio, a quien ya por ningún camino hallaba modo de apartar de su imaginación, y así, sin replicarle, con varias pláticas entretuvieron lo restante del tiempo.

Fue tanto el contento que le dio a Aurelio la ocasión tan a tiempo ofrecida, tanto con los favores de Alejandra, que, juzgándola a felicísima, creía que ya sus trabajos eran acabados, que ya tenía presente el fin que deseaba.

Y proponiendo en sí de hacer las más apretadas diligencias que le fuesen posibles, cuando conocidamente se aventurase su vida, juzgando que no podía sacrificarla, cuando la perdiese, en mejor altar que en el de su gusto ni a deidad más poderosa que al dueño de sus deseos, en este tiempo se llegaron las fiestas de Carnestolendas, que en Italia se celebran muchos días antes de la Cuaresma con diversas invenciones, y particularmente con máscaras, usando los que se valen dellas entrar enmascarados a los festines y en ellos ponerse a hablar con la dama que les parece; y está esto tan recebido, que como ella no sea casada nadie se escandaliza, sino que, llevados de la fuerza del uso, es permitido.

Pues él valiéndose de la ocasión, supo que en casa de Alejandra había una noche déstas festín, y con esta comodidad vistiéndose de máscara se puso a hablar con ella, que no era menos discreta que hermosa, y después que con grandes encarecimientos le significó lo que había que la adoraba, últimamente le dijo:

—Señora: para que veáis que éstas no son las ordinarias palabras que los hombres proponen en prosecución de su deseo, y en confirmación del mío, quiero que veáis la prueba más evidente de mi verdad que puedo mostraros: yo soy Aurelio. Bien sé que en el mismo punto que queráis tomar de mí venganza la tenéis cierta, porque así como descubráis mi nombre, junto este atrevimiento con la enemistad de vuestro padre, me han de hacer pedazos; pero ¿qué más insufrible muerte que vivir sin esperanza de gozaros? Si esto juzgáis que ha de ser imposible, en pago de mis buenos deseos reciba yo de vos el premio de que siquiera por vuestra ocasión pierda la vida.

Quedó Alejandra conmovida y suspensa de semejante determinación, y como la que no deseaba su daño, con mucha turbación empezó a reprehenderle ásperamente diciendo:

—¿Qué ocasión menos que lícita ha ocasionado en ti semejante desvarío? Si, como dices, me amas, ¿es bien, sin que yo te haya agraviado, tomar de mí tan cruel venganza, aventurando en un punto mi vida y mi honor, mucho más estimable? Si aquí fueses conocido, ¿quién bastaría a acreditar mi inocencia? ¿En qué defensa vienes confiado a entrarte en la casa de tus mayores enemigos? Vete, y no ocasiones con tu muerte la mía ni des causa de más enemistades que las que nuestras casas conservan. Sabe el Cielo que, si pudiera, les diera el fin que deseas; pero si esto no es posible no me trates como a mortal enemigo, que si lo son nuestros padres, yo no lo soy tuyo. Vete, y advierte que la más favorable fortuna, en un punto, con desdicha de quien recibió sus favores, con inremediables daños suele trocar los más felices sucesos. No ha sido el tuyo poco venturoso, pues me hablaste con la seguridad que has visto: no le hagas con tu loca temeridad desdichado.

Él entonces replicó:

—¿Cómo puede ser que lo sea teniendo vuestro lado, gozando de tantas mercedes? Si mi atrevimiento ha ocasionado en vos algún género de piedad, no deis ocasión que muera a vuestros ojos, porque es mi última determinación que si no me dais lugar para que os vea y sirva con el debido respeto que merecéis, yo mismo manifestaré quién soy.

Ella entonces, vista tan resuelta determinación, le dijo:

—No uses con violencia de tu buena fortuna, que no he pasado menos penas, sino más que me sinificas, por la mayor imposibilidad de su remedio. Cree que te he amado con la correspondencia que mereces, si bien siempre acompañada de mis obligaciones. Dueño has sido y eres de mi pensamiento, y como cierta de mis verdades me daría por satisfecha con certidumbre de ser correspondida al amor que tengo, aunque en vano he procurado apartarle de mí con la consideración de la infinita distancia que hay en su cumplimiento por la causa de nuestras enemistades. No ha sido posible: vete, que más despacio quiero que conozcas que no es fingimiento ni deseo de apartarte desta ocasión el que te digo, sino proprios afectos del alma. Y mañana en la noche podrás acudir a hablarme con el recato, cordura, y prevención que pide mi honor y tu peligro, que estimo en igual grado; y será en este modo: yo duermo en una cuadra más adelante de en la que duermen mis padres, y más adentro hay un aposento en que duerme Livia, una criada mía, con una pequeña ventana que cae a esa calle estrecha que por su poca comodidad y limpieza no es frecuentada: a ésta llegarás, como te digo, donde pienso informarte de algunas cosas que deseo.

Él entonces, como aquel a quien sucede un impensado suceso que, alegre, no le da crédito, e infeliz le turba, incrédulo y turbado le agradeció tanto favor. Con esto se despidieron, quedando los amantes midiendo con cuidadosas prevenciones el tiempo.

Acabose el festín, donde después que con espléndidas mesas se dieron las sólitas muestras de voluntad que en semejantes casos se acostumbra, todas las damas, acompañadas ya de esposos, hermanos o padres, fueron a sus casas al común reposo. Lo mismo hizo Alejandra, y después que estuvo todo con la quietud que debía, cuando lo vio todo sosegado llamó a Livia, que era una criada de mucha confianza y que la había criado (y no poco afecta a las cosas de Aurelio, de quien sus padres, estando en servicio suyo, habían recebido muchos favores), y haciendo mil estremos y encarecimientos hasta reconocer de qué opinión la hallaba, y si fuese contraria no declararse, contó todo lo referido, a quien ella dijo que le declarase lo que tenía determinado.

Ella replicó que lo que debía, que era no hablarle; que aquellas esperanzas le había dado por librarle del inconsiderado peligro en que se había puesto, como a sus deudos del que podía seguírsele. Ella le dijo que le pesaba mucho de verla de la opinión de sus padres, y que por donde no pensaba podía hacerles un particular beneficio con el fin de tantas disensiones; que Aurelio era mozo, rico, galán, cortés y afable, y que sobre todo la amaba, cosa la más importante para la felicidad del matrimonio; y que cuando no se siguiese el efeto que le decía, que no había de vivir toda su vida con sus padres, y que entendiese que era el que se

le ofrecía un digno sujeto para su empleo; que podría con otro vivir más cómoda de bienes de fortuna, pero que en alguna intolerable esclavitud imposible de remediarse, y que advirtiese que estas ocasiones sola una vez se yerran o aciertan. Y que tras todo esto, cuando pensase otra cosa importaba poco hablarle, pues eso y recebir un papel era ligera culpa en las doncellas, a quien el descuido de los padres daba licencia de procurar por medios lícitos su remedio; y que un hombre que estaba tan enamorado que se había puesto a tanto riesgo, ¿quién le evitaría que con la desesperación de su engaño no volviese a ponerse en el mismo? Y cuando sucediese, ¿qué disculpa podría haber que lo fuese?

Ella entonces, viéndola tan de su parte, le echó al cuello los brazos, diciendo:

—¡Ay amiga, perdona la poca confianza con que dudé del amor que me tienes! Y no lo atribuyas a lo que digo, sino a la estimación que debo a mis obligaciones. Ha muchos días que padezco, llevada de los muchos merecimientos de Aurelio, y últimamente quedé, con la obligación de mi hermano que sabes, tan suya, que ya no estimo ningún suceso de mi contraria fortuna, como no sea perderle. Y pues con verdaderos consejos has alentado mis esperanzas, ayuda mi remedio, con que eternamente me dejarás obligada al tuyo.

Ella lo prometió así, y las dos muy contentas, la una, de la buena eleción de su dueño, y la otra del prometido favor, se fueron a pasar la noche. Y así como el padre de la luz la comunicó a los mortales ellas se levantaron, y Livia, sin dar cuenta a su señora, fue a ver a Aurelio, de quien fue con mil muestras de alegría recebida, y ella le aseguró que no era la visita con orden de Alejandra, sino suya propria, que ya sabía las obligaciones que tenía a acudir a servirle, y que por cumplir alguna parte dellas había querido venir a sacarle de los penosos desvelos con que los deseosos amantes se afligen con el tardo cumplimiento de su esperanza; que su señora le había comunicado todo lo que pasaba (y aquí le dio cuenta de lo que se ha referido), y que creyese que su atrevimiento no había causado en ella enfado, sino mucho gusto, por tenerle por prenda cierta de su voluntad, que ordinariamente los más peligrosos en los que desean causan certeza en quien se teme de lo contrario; que prosiguiese con buen ánimo la comenzada empresa, creyendo que tenía muy favorable la Fortuna, que ella al tiempo que le pareciese conveniente la facilitaría de modo que tuviese su pretensión el fin que deseaba.

Él de nuevo, con mil agradecimientos y ofertas de su remedio, acompañadas con algunas dádivas, le echó los brazos al cuello, diciendo:

—Norte seguro de mi esperanza, remedio de mi vida y restauración de mi quietud: no pienses que favoreces a dueño ingrato, que estará en mi memoria tan fijo el recebido beneficio de tu piadoso afecto el día que por tu mano se cumpla mi deseo como el primer punto de mi pretensión. Ni pienses tampoco que sea mi voluntad indigna de tantos merecimientos, porque si en algo en esta ocasión excediera de lo justo fuera agraviar el mismo sujeto que adoro, cosa que quiera el Cielo que antes falte mi vida que tal imagine mi pensamiento. Y así, sólo quería que entiendas que favoreces la cosa más puesta en razón que los humanos desean, como lo es la conformidad de dos voluntades que para honesto fin

enlazó el Cielo: dellas dependen la paz de nuestros padres junto con la desta república, tantas veces con sediciosos alborotos turbada con las diversas opiniones que a nuestros bandos ha costado tanto derramamiento de sangre y tanta falta de honrosos ciudadanos. Y como no sea posible que por concierto se acaben tantas disensiones, ya espero que con tu prudencia, por este camino favoreciéndome, pongas entre nosotros la deseada paz, ganando con tu industria el premio de tan precioso beneficio, cosa negada a poderosos sujetos que lo han deseado, que varios caminos tiene el Cielo para el cumplimiento de su voluntad.

Ella entonces justificando su causa (que cuando los efetos no son tales no hay quien no los desee amparar con la sombra de la virtud), le dijo que creyese que a no haber ella conferido consigo misma la importancia destos efetos junto con sus deseos, no bastaran las muchas obligaciones que le tenía ni el amor que los merecimientos de Alejandra con ella habían granjeado; pero que en ser lo que era ella quedaba tan convencida de sus deseos y palabras, que entendiese que un punto no faltaría a sus promesas; y que fuese puntual en lo tratado, porque en las ocasiones es tan importante el serlo, que el más pequeño descuido suele tal vez arrebatar de las manos el más deseado y seguro suceso.

Con esto se despidió, dejándole con igual alegría que deseo de que la madre de los amorosos engaños cubriese el mundo con la capa de sus horrores para que diese principio a sus dichas. La ocasión era dél tan deseada, que aun con las presentes evidencias se le ofrecían mil dificultades, que venían a parar, cuando a su parecer las hallara vencidas, en los muchos merecimientos de su prenda, en los pocos suyos, y volvía de nuevo con nuevas dudas a no dar crédito a lo mismo que sus ojos habían visto, desconfiando de las palabras de Livia y del prometido efeto. Y luego se consolaba diciendo: «¿Por qué no puede ser lo que espero, aunque no lo merezco? ¿Cuántos indignos gozaron lo mismo que juzgaban por imposible? Si esto es así, por qué no podré ser uno dellos? ¿Cómo podré pensar que sean engañosas las palabras de quien, si se sintiera enojada y ofendida de mi atrevimiento, tuvo ocasión para tornar la debida venganza tan a su satisfación? Pero cuando lo sean, ¿qué mayor favor puede darme mi suerte de que yo sacrifique mi vida por su gusto?».

En estas varias imaginaciones, propias del que desea, se entretenía cuando Livia llegó a su casa; y por que Alejandra no supiese, hablando a Aurelio, que ella sin su orden le había hablado, advirtiendo que no le había dejado prevenido se fue a ella y le contó todo lo que con él le había pasado, alabando su cortesía, su agrado, su liberalidad y lo mucho que la amaba, junto con el respeto de su pretensión. De que ella más envidiosa que enojada, suspensa y alegre la escuchaba, y al fin, por su recato fingiendo enojo, la empezó a reprehender y reñir con la moderación que quien la había menester, advirtiéndola que su visita le habría dado ocasión a Aurelio de pensar que fuese con su orden, cosa que en ninguna manera convenía, porque con los que se aman para proprios dueños es menester que se proceda con mucha cordura y recato.

Y sin poder abstenerse, le preguntó, como por curiosidad, muchas particularidades, a que ella la satisfizo procurando pintársele de las mejores

colores que pudo, sin que pareciese que artificiosamente buscaba ocasiones para ello, sino que ellas se ofrecían acaso. Y como fuese menester poca retórica para acreditarse, por sus preguntas y afectos conoció que estaban dispuestas las voluntades, cosa que, como ella entendía que de su conformidad pendía su remedio, lo deseaba mucho y lo procuraba con mucha solicitud, que no hay amor verdadero, ni lealtad en gente de pocas obligaciones, cuando no se acompaña con el proprio deseo, comodidad e interés.

Al fin, como en este miserable destierro no hay cosa que no tenga fin, llegó el día, y a la hora sólita se recogieron los padres de Alejandra, y ella y Livia con mucho cuidado estuvieron aguardando cuando Aurelio llegase, que así como le pareció hora, con grandísimo recato, después de haber reconocido la calle, viendo que[13] todo gozaba de quietud y estaba libre de registros e inconvenientes llegó, y haciendo una pequeña demonstración a la ventana, le respondieron luego, y Alejandra salió a hablarle dejando a Livia por centinela para que avisase si sus padres hacían señal de estar despiertos poder ella volver a hacer la misma para asegurarlos. Y en efeto, después de muchos cumplimientos que Aurelio hizo, dijo ella:

—Solo por cumplir mi palabra he venido a veros a este lugar, cosa para mí tan peligrosa como vos podéis imaginar. Todo lo que os dije son verdades del alma, que indubitablemente me acabarán la vida, porque sé las veras con que soy de vos correspondida; pero la Fortuna es tan contraria la mis determinaciones, que, habiendo nacido con la igualdad que sabéis y siendo conformes las voluntades nuestras, el lazo del matrimonio, honesto fin de los amorosos deseos, tengo por imposible que en nosotros pueda enlazarlos, por las contrarias opiniones de nuestros padres. Y siendo esto como digo, que su ejecución traería la de mi muerte, sólo os suplico que, pues no es posible que podamos vencer imposible tan grande, no deis ocasión a que yo os pierda; porque, aunque no he de gozaros, más quiero veros en poder de ajeno dueño que no que vuestra muerte sea causa de acelerar la mía. Lo que os prometo, que en pago de lo que os debo no ocupe ajeno dueño el lugar que tenéis en mi alma.

Confirmaba sus razones con tantas lágrimas, que Aurelio, enternecido, la acompañó con algunas, y al fin de un pequeño espacio la respondió:

—Único bien mío: no os quejéis de vuestra contraria fortuna, pues haciéndome tantos favores pueden tener remedio nuestros deseos; y yo os juro por ellos mismos, y por la fe y voluntad con que así como os vi os hice dueño de mi alma, que aunque intervenga el enojo de mis padres, junto con la pérdida de mi vida (y de muchas que tuviera, que ofreciera en vuestro servicio, teniendo por muy bastante paga sólo que de vos fuesen acetadas), que cumpla lo que ella me durare lo mismo que me habéis prometido. Y estorben nuestros padres tan justos deseos, que en mí, ni ellos ni vuestro aborrecimiento podrán hacer que siempre no os ame sobre todas las cosas del mundo; que alimentado de mi esperanza, sola ella será bastante a la conservación de mi vida. El albedrío, por merced particular

[13] Suplo 'que' (14).

del Cielo es en los hombres libre, y si éste está conforme con vuestras palabras, a pesar de los humanos estorbos se conseguirá el deseado efeto, sin que se os pongan delante inconvenientes dignos de temer en otra ocasión que no sea ésta, que nuestras muertes están tan distantes en todo acontecimiento, que sólo puede disponerlas el que nos dio la vida.

Ella entonces enternecida e indeterminable (efetos proprios del amor y deseo), decía, temerosa, que no temía el proprio daño, sino el que a él le podría suceder. Y cuando quiso responderle no fue posible, porque avisó Livia que los padres con su inquietud daban señal de que estaban despiertos. Retirose Alejandra temerosa, cerró Livia la ventana, y Aurelio se fue tan loco de sus favores, que no fue pequeño el del Cielo en que le conservase el juicio.

Había en casa de Alejandra un escudero, algo mozo, que acompañaba, y en las ocasiones servía de lo demás que se ofrecía. Éste le fue forzoso irse a su tierra, a cuya causa buscaban otro, y valiéndose de la ocasión avisaron a Aurelio para que éstá no se perdiese, y él viéndola a su propósito, tenía cierto criado, cuyo nombre era Atilio, con su pedazo de valiente, hombre de acomodado ingenio para dar buena cuenta de todo lo que se le encomendase. A éste se le habían enviado de Nápoles unos parientes suyos para que le tuviese en su compañía, porque allí le había sucedido una desgracia, y advirtiéndole que le regalase, porque ellos lo habían criado, y que, así, podía fiar dél todo lo que se le ofreciese de importancia, pues por esto como por haber poco que había venido no era conocido en la ciudad. Con éste comunicó Aurelio el caso y el efeto que había de hacer, y él por sacar verdadera la relación que dél se hacía, y con deseo de agradar, como recién venido, acetó luego, ofreciendo su favor con mucho gusto de que se hubiese ofrecido ocasión en que poder mostrar sus habilidades.

Y después que Aurelio dio aviso fue Atilio con mucho despejo en casa de Alejandra diciendo que había sabido que buscaban un escudero, y que si él era a propósito venía a ofrecerse a su servicio, que él pensaba agradar de modo que se hiciese lugar en sus voluntades, y que en cuanto a su conocimiento y fidelidad los dejaría satisfechos. Parecioles[14] bien el modo y el talle, e informándole del trabajo de la casa junto con la retribución, como no topaba en eso, con grandísima facilidad se convinieron, con el contento que se puede creer de Aurelio y Alejandra. Y Atilio empezó a ejercer su oficio con tanto recato, que si por ventura encontraba al dueño de la invención, sin hablarle ni dar muestra de que le conocía pasaba, dándole con mucho secreto. y soledad, en las horas que tenían entre sí concertadas, cuenta de todo, de que él se mostraba con el continuo agradecimiento que pedía tan peligrosa aventura.

Llegó Atilio con su diligencia a granjear de modo la voluntad de sus dueños que ya era todo el gobierno de su casa, y de modo era la confianza que dél se tenía, que la más estimable prenda della, que era Alejandra, la fiaban dél sus padres como de sí mismos. Si acaso su madre se quería volver a casa y ella se quedaba en la iglesia detenida en sus devociones, él tenía el cuidado de abrir y

[14] Orig.: 'Pareciole' (18).

cerrar las puertas de casa, que de noche se cerraban muy temprano, y de día se abrían a hora conveniente. Junto a ellas tenía su aposento en este tiempo.

Por el lugar referido se habían hablado los dos amantes algunas veces, y al fin de mucha resistencia, importunada de infinitos ruegos y persuadida de que antes podría tener próspero fin que adverso su determinación, causando el inremediable parentesco la paz de los dos tan deseada, últimamente se resolvió en que como hubiese orden que se casasen sería con su voluntad, porque sólo palabra no había con ella de tener efeto, ni poner en su esposo su determinación mal afecto para en ningún tiempo. Pues viendo él que de otra manera era imposible, dio una traza notable, y fue así:

Saco un mandamiento de amonestaciones con su nombre y el de su dama, tomando de los dos los apelativos mismos que tenían, no los principales, sino los que le parecieron que podían ser menos conocidos, y facilitando la información con el notario, sin darle a entender más de que eran unos criados suyos, con facilidad le sacó, y hechas las amonestaciones, nadie reparó, como es ordinario, en los desconocidos nombres, y a su tiempo sacó el ordinario mandamiento para que cualquier cura o su teniente desposase y velase los contenidos. Y luego dándole al cura de su parroquia a entender que porque gustaba de casar aquellos criados en una ermita de su devoción diese licencia para que cualquiera sacerdote pudiese en su lugar efetuar el sacramento, él, como esto es ordinario, sin reparar en nada, cobrando sus derechos puso a las espaldas del mandamiento su licencia. Y con esto Aurelio avisó por la ventana a Alejandra y a sus aliados que estuviesen prevenidos para la primera ocasión que se ofreciese, y él con el mismo cuidado, en cualquiera ocasión que se ofrecía no los perdía de vista.

Sucedió que la madre otro día de mañana, acompañada de Livia y su escudero, quiso oír misa en una grandiosa ermita, su advocación de San Pablo, donde este linaje tenía una hermosa bóveda diputada para su entierro y de todos sus deudos. Estaba como dos tiros de piedra fuera de la ciudad. Hizo que se previniese un sacerdote, y ellos se tenían las llaves en su casa, como dueños, porque ordinariamente no se abría si no es en algunas solenes, festividades a que acudía el pueblo con mucha devoción, porque había en ella una imagen del Apóstol muy devota.

Pues a ésta, como digo, fueron a oír misa, y Aurelio que no perdía punto, juzgó éste tan a propósito para el cumplimiento de su deseo. Alejandra que también iba advertida, después que se acabó el divino sacrificio fingió con su madre que si le daba licencia gustaría de quedarse allí a rezar. Ella, pareciéndole cosa justa cumplir con la devoción de su hija, condecendió con ella, y dijo al escudero:

—Quedaos aquí, y en acabando de rezar os podéis venir a casa cerrando la ermita. Y tú, Livia, vente conmigo.

Pues como Aurelio vio que la madre se iba dejando en su poder la amada prenda, llegó como vio que ya no parecía, y entrando en la ermita se llegó a ella y le dijo:

—Hermoso dueño mío: no es tiempo de que perdamos un punto dél.

Y ella disfrazándose lo mejor que pudo, muy tapada se fue con Aurelio a la iglesia que juzgaron que podrían ser menos conocidos, y en entrando en ella hallaron al cura que se estaba paseando solo y rezando sus horas, y diciéndole que eran unos pobres hombres, que los despachase, le pusieron en las manos el mandamiento. A que él, así como le vio, dijo:

—Pues ¿a qué efeto dio esta licencia el cura?

Respondió Aurelio:

—Señor: sacola un dueño mío pensando hacer grandes liberalidades en la boda; mas, pienso que arrepentido, trabó conmigo, aunque sin ocasión, una pendencia por escusarse. Y visto esto, yo soy un pobre hombre y querría vivir como debo, y así, hasta que haya ocasión de la boda quiero por lo menos escusar las que pudiere de ofender a Nuestro Señor ni de dar que decir.

A quien el buen cura dijo (que son los buenos fáciles de engañar):

—Tal sea mi salud como me parece. Eso es lo que se debe de hacer, que, en efeto, nos hemos de morir, y todo lo demás es cosa de burla. Vos estáis en lo cierto, y creedme que con eso os hará Dios merced.

Y luego buscando testigos (que no se hallaron con poca dificultad, por ser tan de mañana) y siendo uno dellos Atilio (que se ofreció como acaso al que los buscaba), se hizo el desposorio con notable alegría de los dos amantes, y tomando la fe del cura, como se acostumbra, a las espaldas del mandamiento, se despidieron dél, pagándole con mucha moderación los derechos por que no diese sospecha. Y dándose el uno al otro infinitos parabienes, ya no temían ningún suceso.

Y por no dar que sospechar con su tardanza se volvió Alejandra a su casa, que fue de su buena madre con mil agradecimientos y alabanzas de su virtud recebida, y segura de su deseo dio cuenta del suceso a Livia, que muy alegre leyó infinitas veces el papel que le contenía, alabando de nuevo el ingenio de Aurelio como su eleción. Trazaron con el favor de Atilio de que pudiesen verse: consiguiose con poco trabajo, por ser el dueño de la puerta, que desde allí, por una ventana que caía a la cuadra de Alejandra, con mucha facilidad podía llegarse, por ser poco prevenida de defensa, que caía a un patio de la misma casa, y después, antes que viniese el día bajaba al aposento de Atilio, donde estaba hasta que por la mañana se abría la puerta, y con esta comodidad se salía.

Duró esto algún tiempo, con tanta satisfación de los desposados como se puede creer en los que después de largas pretensiones y correspondidos deseos llegan al último, cifra y fin de los amorosos afectos. En este tiempo le sucedió al padre de Aurelio un negocio tan forzoso en Roma, que por ser él ya de tanta edad que la falta de su sosiego pudiera dar qué temer en la de su vida, mandó a su hijo que acudiese a él: no le fue posible escusarse, y así, acetando lo que le mandaba se previno, y sin querer hasta lo último dar cuenta a su esposa, porque sabía la mucha pena que le había de causar, viendo que no era posible menos se la dio, encareciendo la brevedad de su viaje y que en el fin dél, que sería muy presto, pensaba, aunque se aventurase con su disgusto la vida de sus padres, declararles su justo empleo; porque cuando dél no resultasen paces, como

esperaban, sino mayores enojos, por escusar el suyo pensaba salirse a vivir fuera de Sena, donde gozando de su compañía no echaría menos la falta que le podrían hacer la ciudad, deudos y amigos. Ella con mares de lágrimas, viendo que era forzoso, sólo encarecía su desdicha, y al fin, con amorosas caricias, con cuidadosos halagos, sólo le suplicaba que mirase por su salud, que no la apartase de su memoria, junto con el cumplimiento de sus promesas. Él que no sentía menos su ausencia, con los mismos afectos se lo prometía, dignos solos de semejante ocasión en los hombres.

Al fin llegó el tiempo y fue forzoso apartarse, con tan increíbles sentimientos, con[15] tantas lástimas, juramentos y promesas como pueden imaginarse en dos amantes que se amaban con verdadero amor y tan sin pensar se hallaban forzosamente fraudados de la justa correspondencia. Él se salió como solía, y ella quedó tan triste, que jamás en su ausencia se le vio el rostro alegre; mas al fin, con la esperanza de sus promesas, de cuyo cumplimiento vivía con mucha certeza, esperando el fin de sus trabajos pasaba su vida. Mas cuando vienen las desdichas solas muchas gracias se deben a la Fortuna, que lo que en casos adversos puede temerse es que por la mayor parte son principio de otros más infelices.

Aurelio comunicó su forzoso viaje con Atilio, y como tenía hecha larga experiencia de la relación que sus deudos le habían hecho y de su mucha capacidad para tan importantes cosas como hasta allí habían corrido por su mano, dejole muy encargado el regalo y servicio de Alejandra, a que él prometió acudir como debía, y para esto muy proveído de dineros (que es la basa fundamental de todos los buenos sucesos) y muy encomendado a todos sus amigos, y en particular a un doctor en Medicina, famoso en la ciudad y algo deudo suyo, para que le favoreciesen si acaso en alguna ocasión necesitase de su favor Y con esto tomando la bendición de sus padres, prosiguió su camino, prometiendo de poner los medios posibles para que la brevedad de su despacho fuese de modo que diese lugar al cumplimiento de su palabra.

Sucedió en este tiempo que el conde Carlos, caballero rico, mozo, de ilustre sangre, se enamoró de modo de Alejandra, que hacía las más exquisitas diligencias que pueden imaginarse, y entre otras, no pareciéndole la menos importante, quiso ganar la voluntad de Atilio, y procurándola por el medio más eficaz, halló en él tan impensada resistencia que le admiró, junto con tal información de su virtud, creyó no llevaba el camino que debía, y aplicando el que pedían sus encendidos deseos se la envió a pedir a su padre. Él viendo lo que aventajaba con semejante casamiento, y deseoso de gozar los esperados nietos como salir de guarda de tan peligrosa aventura, viendo que a su gusto y comodidad hallaba quien se encargase della y a él le librase de tan penoso cuidado, comunicándolo con su mujer (que lo aprobó al punto, solicitándole para que no se perdiese semejante ocasión), determinó de dársela, y respondió al Conde acetando el favor y prometiéndosela; y así, los dos se concertaron que

[15] Orig.: 'con con' (23).

porque era justo hacer las debidas prevenciones se detuviese el efeto quince o veinte días. Y hechas las escrituras, quedó entre los dos efetuado; y como cosa que lo estaba, el Conde con licencia de visitar a su esposa, y él muy contento, dio licencia a la suya del efeto, que lo agradeció con grandes caricias. Y luego llamaron a Alejandra y los padres dándola relación de todo, la empezaron a persuadir con su mandamiento y bastantes razones para quien no se hallara en el estado en que ella estaba; y así, con mortal turbación de la impensada desdicha, con algunas escusas, que más parecían nacidas de su honesto recato que bastantes, empezó a divertir el deseo de sus padres, a quien él replicó diciendo que no admitía réplicas lo que tan a su satisfación estaba efetuado, no obstante que estimaba y agradecía las suyas.

Ella conociendo que perdía tiempo en contradecirlas, con diferente intento respondió a su padre que hiciese su voluntad, porque lo que hasta allí le había parecido resistencia no eran sino forzosos advertimientos; pero que, pues oídos se determinaba, estaba, como siempre, obediente a su gusto. Los padres con el contento de su obediencia, le echaron al cuello los cansados brazos, y cargándola[16] de bendiciones y alabanzas de su virtud quedaron muy satisfechos de sus buenos respetos. Ella al punto envió a llamar Atilio y le dio cuenta de lo referido, rogándole que, pues había quedado en lugar de su señor, le diese favor y consejo en aflición semejante. Él se halló atajado, y después que estuvo un rato suspenso dijo que no temiese la falta de su dueño, que creyese que no le faltaría su amparo si no era faltando su vida. Y dejándola más consolada se fue al médico y le dio cuenta de lo que pasaba, representándole las dificultades que desto podrían seguirse por la ausencia de Aurelio junto con sus obligaciones. A quien él agradeció su leal voluntad, ofreciendo su favor para el más conocido peligro. Dijo entonces Atilio:

—Lo que a mí me parece es que se finja enferma el día antes de la boda, y que se le dé alguna bebida por donde se entienda que llegó su fin. Y estos señores tienen en la ermita que sabéis su entierro, cosa que ha de correr por mi mano, cuya soledad me dará lugar para que en el tiempo conveniente yo la saque del sepulcro y vos la podáis meter en un monasterio y avisemos a su esposo del suceso, y con la orden que él diere se proseguirá su voluntad.

El médico le pareció una traza ingeniosa y a propósito para el presente peligro. Prometió su favor. Sólo dudaba del ánimo de Alejandra, con quien comunicando el caso, le aprobó, y de nuevo con nuevas exclamaciones rogó a Atilio que no la desamparase, que por ella no faltaría, y que no había qué temer, pues en el tiempo que pudiera temerse había de estar privada de los sentidos, y, conforme a eso, incapaz de temor. Pues volvió Atilio con esta resolución al médico, que muy alegre por el buen suceso que esperaba, encargó mucho el secreto.

Y prosiguiendo el tiempo, ya el Conde visitaba, valiéndose de su licencia, y como galán y amante procuraba agradar, recibiendo los favores y

[16] Orig.: 'cargandolas'' (26).

agradecimientos no de Alejandra, como él quisiera, sino de sus padres, que con notable enfado los disgustaba su estrañeza; y el Conde con la esperanza del breve termino que esperaba, todos sus desdenes admitía por hijos de su recato, pareciéndole que con la justa posesión cesarían semejantes inconvenientes.

En este tiempo enfermó de una peligrosa enfermedad el Duque de Mantua, y envió por el médico, así porque era famoso como porque le había curado otras veces, cosa muy necesaria para conocer con más facilidad los nuevos acidentes. Y como fue forzoso acudir a semejante ocasión, por que tuviese efeto su palabra conficionó unos polvos que por veinte y cuatro horas suspendían de modo los vitales espíritus, que había de ser muy famoso en la facultad el que alcanzase con su operación que del todo no hubiesen acabado su curso los que dellos se valían.

Llamó a Atilio, y dándoselos, le informó de su efeto, diciendo que donde quedaba su cuidado no haría falta su persona; que si entendiera otra cosa dejara el negocio a que iba, con ser tan importante, y que sobre todo le encargaba el secreto, y que así como trajese a su casa a Alejandra a que estuviese con su mujer, a quien él dejaba orden de que la regalase mientras él volvía, y que después que obrase la medicina, sin descuidarse que quedase este negocio como tenía trazado, podía ir él en persona a dar cuenta a Aurelio de lo que pasaba. Y que a su mujer no le había dado cuenta de quién era la que había de venir, aunque la conocía, porque mientras tuviese menos lugar de saberlo tendría el secreto menor peligro.

Con esto, después que Atilio le hubo dado muchas gracias y encarecídole el remedio que habían puesto tan a tiempo en tanta disensión como se podía temer, prometiéndole el cumplimiento de cuanto le mandaba se partió el médico, y Atilio muy alegre dio cuenta a Alejandra que ya no tenía qué temer y que fiase de su buena diligencia. Ella le tornó a ofrecer de nuevo su buen ánimo, alentado con el que le habían puesto de la vista de su esposo. Fuese Atilio y guardó sus polvos en un arca que tenía, metiéndolos en una cajuela donde acaso había una corta cantidad de confites, y alguna parte dellos tan deshechos que estaban acompañados de no pequeña de azúcar que dellos mismos había salido. Y dejándolos allí para su tiempo envueltos en el papel que se los habían dado y él había traído en su faltriquera algunos días para acudir con ellos al más importante peligro, cansado de su detención los depositó en el lugar que digo y tornó a cerrar su arca.

Llegose el tiempo del desposorio, y dos o tres días antes fue todo fiestas costosas y convenientes a la calidad del Conde y al deseo con que él procuraba que luciesen a los ojos de su adorada señora. Ella, por cumplir con los padres, como era forzoso, se asomaba a una ventana, y si el Conde le hacía la forzosa cortesía, puesto su rostro en el suelo le pagaba con la debida correspondencia.

Llegó finalmente el día del desposorio, vino él acompañado de todos sus deudos y amigos, tan bizarros y galanes como semejante ocasión pedía. Algo antes había ya Alejandra tomado los polvos que Atilio le había dado, que en pequeño espacio comenzaron a obrar, y estando las cosas en este punto, así como llegó el efeto que deseaba, ayudada de sus melindres se empezó toda a turbar de modo que la alteración de los padres, la confusión del esposo, el dolor de los que

le acompañaban, los gritos de las mujeres, volvieron de repente la casa diputada a las nupciales alegrías un miserable teatro donde se veía la representación de varias y no esperadas desventuras. Sólo Livia y Atilio, aunque en lo exterior convenían con los circunstantes mostrando tristeza, en lo interior estaban con suma alegría viendo el buen efeto de su traza. Convinieron todos en que para el repentino acidente (que se juzgó generalmente por el último) viniesen los médicos, y trayendo los más famosos, que en ciudad había, vinieron, y creyeron, como doctos, que el profundo letargo era el último. Dijeron que era muerta, de que dieron diversas causas alegando varios textos y razones dellos solos entendidas, que fue forzoso pasar por ellas; que todos los juicios desta profesión tienen esta certidumbre, que son por la mayor parte contrarios o acaso; y así, decía cierto grave ministro: «Yo me curo con los médicos; no porque no sé que han de acabar conmigo cuatro o seis años antes que llegue mi hora, sino porque se curaron con ellos mis padres y abuelos, y se cura el vulgo, y aunque sea con mi daño no quiero ser tenido por loco».

En efeto, con su aprobación todas las galas se volvieron en lúgubres paños; todas las alegrías, en miserables lamentos; los regocijos, en desdichas, que así es ordinario en todas las cosas del mundo, siendo para los que aquí se hallaron presentes un ejemplo vivo y un verdadero retrato de su inconstante fragilidad. Los padres sin juicio, viendo tan no esperada calamidad, no sabían lo que les había sucedido, y al fin llamaron a Atilio y le mandaron que se encargase de la prevención conveniente para que se cumpliese con lo que se debía. Él con fingidas muestras de dolor, acetó lo que se le mandaba y empezó a prevenir lo forzoso. Y con la mayor prisa que pudo hizo abrir la ermita, apoderándose de las llaves para que, pues la Fortuna lo había guiado tan a propósito que sin pensar le hecho dueño de todo, poder sin sospecha cumplir con puntualidad lo que estaba trazado.

Divulgose el caso por la ciudad, con las circunstancias dél, y fue tanto el sentimiento de la repentina desgracia como si a cada uno particular le hubiera sucedido, porque era noble y hermosa, y en tan fuerte ocasión se había trocado tan diferente de lo que se esperaba. No hubo quien no se lastimase, quien no temiese semejante acidente, considerando cuán poco hay que fiar en las felicidades humanas y cuán presto, cuando menos se piensa, pagamos la deuda a que nacimos obligados. Juntose toda la nobleza y magistrados de la ciudad, los deudos del Conde y sus amigos, junto con el padre de Aurelio y todos sus parientes; que aunque capitales enemigos, cuando llega el común de la muerte no es tiempo de venganza, sino de conmiseración y piedad, y los nobles no deben desear la de sus contrarios si no es en el tiempo que con las armas en la mano procuran su defensa, porque en ocasiones de infelices sucesos los odios y enemistades deben trocarse en corteses correspondencias en humanos afectos y sentimientos justos, que hay casos donde debe deponerle la ira.

Hiciéronse las funerales obsequias con el más pomposo aparato que fue posible. Las lágrimas de las mujeres fueron incesables, contando las que se habían hallado presentes el caso a las que, deseosas de novedades, preguntaban

el lastimoso acidente. Acabáronse los oficios, y después del último vale volvieron todos, en la forma que habían ido, a consolar de nuevo los afligidos padres, cuyas respuestas abundantemente dieron los ojos, porque el dolor los enmudeció de modo que no fue posible que pudiesen formar palabra para el agradecimiento de los recebidos favores. Y dándose todos por satisfechos, llenos de confusión y sentimiento (que general es el aviso de las particulares desventuras) volvieron a sus casas, donde no se trataba sino de tanta desdicha como la presente. Los padres encargaron a Atilio que prosiguiese en los demás sufragios, a que no sería posible que el dolor les diese lugar a que asistiese su presencia, procurando que se cumpliese con el aparato y grandeza que se había comenzado.

Era ya esto al anochecer, y estaba Atilio midiendo por minutos el tiempo en que la medicina había de haber acabado[17] su efeto, para ser puntual. Recogiose la casa toda, y él a su aposento, y como la confusión que en ella había era tanta, no hubo prevención sino de suspiros, lágrimas y lamentos, olvidando los convenientes a la natural refeción. Pues él cansado de las diligencias del entierro y deseoso de satisfacer la necesitada naturaleza, no hallando modo, por no dormirse procuró en su aposento entretenerse, o ya paseándose o con la leción y compañía de algún libro cortés, compañero para toda ocasión, pues se aparta en el punto que conoce que la suya no es menester.

Después que en esto estuvo entretenido más de tres o cuatro horas, pareciéndole que se llegaba la forzosa en que Alejandra saliese de su depósito le dio grandísima sed, y visto que lo que al presente se ofrecía para satisfacerla era el purísimo cristal de una fuente que depositado en una urna de frágil barro le convidaba, considerando con qué podría prevenirse para que no le hiciese daño por estar falto del acostumbrado mantenimiento, se le acordaron los confites que en el arca tenía, y abriéndola con mucha presteza tomó la caja en la mano, y pareciéndole menos de los que quisiera se los comió todos, no perdonando la diligencia de sacudirla sobre sus manos para mayor satisfación suya. Quiso la suerte que en el tiempo que había traído los conficionados polvos en la faltriquera, el papel en que venían se había desenvuelto, de modo que cuando los puso en el lugar que he dicho, al sacarlos, sin advertir en ello, se habían caído entre la azúcar, que estaba deshecha, y los confites una no pequeña cantidad dellos, causa que en Alejandra no durase tanto el efeto, y que en Atilio hiciese lo que se sigue.

Que a poco rato que sin advertir los comió revueltos entre la azúcar (cosa que fue imposible echar de ver, porque ellos estaban cubiertos de la misma confecion, por facilitar el gusto al tomarlos) empezaron a obrar de modo que, sin poder resistirse, vencido del sueño se echó sobre la cama y durmió hasta que pasó la fuerza de la medicina y quedó libre Alejandra mucho tiempo. Y fue tan profundo el sueño, que aunque fue buscado por toda la casa y no hallándole en su aposento dando muchos golpes, como vieron qué no respondía, certificados que no estaba dentro (porque él cuando se encerró había quitado la llave), creyeron al

[17] Orig.: 'acabo' (32).

principio que anduviese ocupado, y después, que se hubiese ido. Pues con estos recelos, con otras llaves que de la puerta de la ermita había abrieron, haciendo los oficios.

Livia creía que se hubiese ido para sacar a Alejandra del sepulcro, y que, habiendo hecho el efeto, no parecía, cuidadoso de servirla y ponerla en cobro, como estaba tratado. Y pensando que ya todo tuviese el deseado efeto, muy alegre consigo misma, alababa las muchas obligaciones que sus dueños tenían a Atilio y cuán importante es en los señores el servirse de criados entendidos para el buen suceso de sus negocios; y esperaba muy alegre que pareciese para saber cómo había pasado todo, considerando con el contento que estaría Alejandra libre de la penosa servidumbre de sus padres y con la cierta esperanza de ver a su esposo.

En este tiempo Aurelio había dado tanta prisa a su despacho, que allanando dificultades y tropellando. inconvenientes concertó su pleito, y deseoso de ver a su esposa, sin avisarla que venía partió de Roma y acertó a llegar a Sena una hora después que despertó Atilio, y sin ver a su padre fue a buscarle, y llamando a su aposento, él, que ya había despertado, respondió al punto, no solo incrédulo de lo que había dormido, pero ni aun sospechoso de lo que por él había pasado, creyendo que fuese la misma hora, o poco más, en que se había echado a dormir: tanta era la suavidad con que obraba la medicina. Abrió, y diole cuenta de todo lo que pasaba y que estaba esperando se hiciese hora para ir a sacarla, pero que, pues la suerte le había traído a tal ocasión, irían juntos, y podría disponer lo que le pareciese. Diole Aurelio mil abrazos agradeciendo su industria, y al médico su vida, prometiéndole que en lo que le durase la suya había de hallar agradecimiento la digna satisfación de tan leales servicios, de tantas obligaciones como le tenían. Saliéronse de casa por no ser sentidos, y cuando le pareció hora conveniente, con los instrumentos necesarios para levantar la piedra y una pequeña linterna fueron hacia la ermita; abrieron, y con la mayor quietud que les fue posible empezaron el efeto a que iban.

Sucedió que a este tiempo, como estaba a la entrada de la ciudad, un hombre que venía de alguna pequeña aldea de las circunvecinas, pasando por allí, como vio luz, llegó por certificarse qué pudiese ser a tal hora, y como oyó ruido, pareciéndole que fuesen ladrones, con la piedad del lugar sagrado fue a dar cuenta a la justicia de lo que pasaba, que al punto, con el mismo celo, juntó gente y acudió al debido remedio.

Pues en el tiempo que esto se tardó abrieron el sepulcro, que tenía una espaciosa escalera por donde se bajaba a la bóveda, y queriendo bajar a ella para sacar el depositado tesoro se ofreció a su vista el más horrendo espetáculo que los humanos han visto; la mayor de las humanas miserias y el más incontrastable golpe de la enemiga Fortuna: la difunta Alejandra, cuyo miserable cadáver, bañado en su propria sangre con mil heridas, hecha pedazos por sus propias manos (a lo que pudo colegirse), representaba la última desventura; porque así como despertó, con la falta de Atilio, hallándose en el temeroso depósito de la muerte desamparada de todo humano remedio al parecer, quiso hacer

diligencias para ser socorrida, y viendo que no era posible, con estrema desesperación y rabia de tan impensada desdicha, del horror de su difunta compañía, junto con el hedor y miedo que la cercaban, temerosa de más cruel género de muerte, con las proprias manos había deshecho el hermoso sujeto privándole de la vida, porque estaban todas las vestiduras hechas pedazos; el hermoso marfil de su rostro, deshecho y sangriento de la furia del blanco alabastro de sus manos, y ellas destrozadas y rotas de las perlas de sus dientes, cuyos forzosos parasismos en la postrimera despedida fueron causa de semejantes efetos.

Aurelio y Atilio quedaron tan ajenos de sentido, que sin acordarse el uno del otro, inmovibles y sin ser humano, estuvieron en un profundo éxtasis suspensos, y volviendo dél Aurelio, sin acordarse de preguntar la causa, con mil lazos ceñía el desanimado marfil, y al fin de un profundo desmayo, arrancando dolorosos suspiros de lo más íntimo del alma, hechos sus ojos dos profundos mares de lágrimas, dijo:

—¡Ay amada Alejandra mía, única esperanza y consuelo deste afligido corazón, fiel y verdadera amante, si la más desdichada del mundo, pues la cosa que en él más amabas ha venido a ser el cuchillo de tu vida! ¡En qué infeliz punto conformaron las estrellas nuestras voluntades, pues fue para tantas desventuras! Mas ya que mi contraria suerte no consintió que en pago de la verdadera fe con que te amaba te gozase, no podrá lo que durare mi vida apartarte de mi alma, donde vivirás perpetuamente.

Acompañaba sus palabras con tan abundante copia de lágrimas, castigando en sí mismo el ajeno descuido, que daba verdaderas, muestras de su sentimiento, y besando con mucha ternura el blanco alabastro de sus manos manchado de su inocente sangre, repetía con dolorosos gemidos las miserables lástimas de su quejas, descanso de su desdicha, y abrazado con el difunto cuerpo procuraba alentarle y comunicarle el vital aliento de que él gozaba (que nada le parece imposible al que de veras ama). Y fue tan verdadero su sentimiento (¡oh prodigioso caso!), que sus espíritus vitales se reconcentraron de manera, y apretaron su afligido corazón, que, no pudiendo alentar, abrazado con su esposa perdió la vida.

Pues Atilio, que aunque era grande su aflición, no tanta que le privase del conocimiento del peligro en que estaba, llegó a advertírselo, para que, pues era inremediable el daño de su esposa, previniesen el suyo, y llamándole, vio que no respondía: creyó que fuese desmayo, mas como con sus diligencias viese que era el postrero previno su daño, y con la presteza posible salió de la ermita, y fue tanta la turbación suya, que se dejó la linternilla que llevaban encendida, y la puerta abierta; y con la posible diligencia, por la ventana que Aurelio y Alejandra solían hablarse hizo la usada seña, y Livia, así como la oyó, creyendo que le viniese a dar diferentes nuevas, muy alegre se mostró a ella, a quien él dio breve cuenta de todo el estado de las cosas, advirtiéndola que temiese su daño, y tomase aquella llave de la puerta y procurase mirar por sí, que él no la faltaría.

Pues Livia turbada de tan lastimosa calamidad, pareciéndole a propósito el consejo, sin tomar otra cosa que su vestido salió, fingiendo con los padres de Alejandra (que al pasar le preguntaron adónde iba) otra cosa que pareciese verisímil, y ella y Atilio se pusieron de modo en cobro, que aunque después se hicieron cuidadosas diligencias no pudieron ser hallados.

Llegó en esto la justicia, y como reconoció desde lejos la luz, y más cerca las puertas abiertas, entraron muy prevenidos, tornándolas a. cerrar; y así como llegaron a la bóveda y hallaron levantada la piedra creyeron que fuesen ladrones, v queriendo bajar a ella vieron el miserable espetáculo de dos amantes, y quedaron de modo turbados como si cada uno esperara semejante fin. Y en efeto, con infinitos sentimientos mirándole a él las faltriqueras, le hallaron cartas de Alejandra, por donde rastrearon parte de tan lastimosa desventura. Acudieron en casa de los padres de los amantes, y dándoles cuenta de lo que pasaba, el uno, con la pérdida del hijo, le faltó poco para que no perdiese el juicio junto con la vida, y en los otros de nuevo se renovaron sus sentimientos, dándose de nuevo por agraviados pareciéndoles que su enemigo había sido, con su nuevo agravio, causa de la muerte de su hija. Y haciendo diligencia, viendo que Livia y Atilio faltaban creyeron con certidumbre que ellos habían sido los instrumentos de tanto daño, deseando haberlos a las manos para darles el merecido castigo, y buscando un cofre que Livia tenía, hallaron, entre muchas cartas de Aurelio para Alejandra, la fe del desposorio, con que, más consolados, no juzgaron por afrenta el suceso, que publicado por la mañana se sintió generalmente de todos, dando la culpa de semejante desgracia a los padres de los inocentes difuntos, que con sus bandos y disensiones habían dado ocasión de que tan conformes voluntades, que pudieran ajustar las suyas, no se gozasen.

El Conde, en efeto como noble, mostró grandísimo sentimiento, aunque sin culpa suya, de haber ocasionado tan trágico suceso, y para remediar en parte el daño que no carecía de remedio, hizo tan grandes diligencias, interponiendo su autoridad[18] y de todos los magistrados, que entre las dos familias asentó paces, a que ellos vinieron, vencidos de tanta desventura; y de conformidad de los padres se labró un vistoso sepulcro de mármol, donde con la mayor pompa y acompañamiento que se pudo se pusieron los cuerpos de los amantes, con una inscripción de todo el suceso. Y en las funerales obsequias se hallaron juntos los dos linajes, en señal de su verdadera reconciliación, con toda la nobleza de la ciudad. Y ellos vivieron después lo restante que les quedó de vida con grande conformidad, considerando de cuántos daños y desventuras habían sido causa sus disensiones y esperando que su paz y quietud restaurase en algo lo que hasta entonces se había perdido.

— o O o —

En Alejandra se nos enseña cuánto deben las doncellas escusar su disposición por su albedrío, porque siempre es causa de desdichas. Hallarse obligada ella y la

[18] Orig.: 'autoritad' (40).

madre del favor recibido del hermano enseña lo que obligan los actos de cortesía, y más cuando se reciben de quien menos se esperaban; no descubrir Aurelio cuando la habló en el sarao, que las mujeres deben siempre escusar a sus deudos, y a quien les toca, pesadumbres y cuestiones, porque lo demás es cosa indigna de nobleza y honestidad. No querer fiarse sino debajo de casamiento, no obstante que amaba, enseña a las damas que deben estimar más su honor que sus pasiones, y no fiarse del amante, a quien el conseguido deseo suele volver enemigo.

En el padre de Alejandra se muestra lo que puede un odio arraigado, pues el favor de su hijo, que debiera aplacarle, le estimó por injuria. ¡Cuánto deben los buenos ciudadanos escusar las disensiones, pues las destos dos linajes causó la infeliz muerte de sus hijos! Y advierte a los padres este suceso que no fuercen sus voluntades en el tomar estado, aunque les parezca que aventajan, porque es de creer que cuando ellos escusan lo que les está bien, que hay causa forzosa que lo impida; y en lo que deben poner sumo cuidado, en que sean fieles y de buena vida los criados que los sirven, y particularmente cuando hay hijas doncellas, a quien con mucho recato y consideración, en viéndolas muy conformes con las criadas se las quiten, y con esto se escusarán escandalosas ocasiones y peligrosos inconvenientes

En Aurelio se nos muestra un caballero mozo, cortés y desgraciado, pues por el camino que pudo prometerse el cumplimiento de sus[19] deseos junto con la paz de sus enemigos, adquirió tan desastrado fin; que cuando las cosas se guían conforme a razón y suceden al contrario, es sola la que puede llamase desgracia. Irse al sarao, ponerse al arbitrio de sus enemigos, solicitar su daño con peligrosas diligencias, nos enseña la fuerza de la amorosa pasión, que se apodera de los hombres de modo que atropella y facilita los más conocidos inconvenientes. Sucederle todo prósperamente para llevarle a la última desventura nos enseña que semejantes felicidades son más proprios castigos de culpas que buenos sucesos.

Livia y Atilio, criados, enseña a los que lo son que la lealtad con sus señores no ha de ser más que en las cosas justas, pues en las que no lo son siempre causan desdichas.

El celo del que fue a llamar la justicia porque entendió que robaban el templo, y el venir ellos con tanto cuidado, nos advierte el celo que debemos tener de las cosas sagradas y con el cuidado que los ministros deben remediar todo lo tocante a la religión.

Casarse el Conde con Alejandra, que aunque era su igual en sangre no lo era en riquezas, nos enseña que amor vence la más fuerte pasión en los hombres, que es la codicia. El procurar las amistades pareciéndole que había dado causa a tal desdicha, nos enseña que los nobles, en materia de cortesía, siempre procuran hacerse cargo de lo que no les toca, procurando su remedio, y que no hay acción

[19] Suplo 'sus' (42).

más propria de los señores que en todas ocasiones interponer su autoridad y fuerzas para que goce de paz la república.

EL PREMIO DE LA VIRTUD Y CASTIGO DEL VICIO

NOVELA SEGUNDA

LOS Ágredas, familia en Ágreda tan noble y antigua que fueron sus gloriosos progenitores los que fundaron tan nobilísima ciudad, y éstos decendientes de don Pedro de la Brit, Infante de Navarra, de cuya estirpe por largo curso de años ha salido grandioso número de hombres famosos así en las armas como en las letras, que ayudados de la blandura de su buen natural como de la generosidad de su ánimo han sido general hechizo de las voluntades siendo freno de los poderosos, amparo de los humildes, en los honrosos cargos que en guerra y paz les han sido encomendados, en que han servido con fidelidad y prudencia sin que haya habido ninguno de los deste nobilísimo linaje que no le haya tocado acudir al servicio de su Rey en superiores ocupaciones; que esto haya sido con la cristiandad que se debe dígalo la medida con que se debieran medir todos los que administran magistrados su hacienda, pues la que hoy poseen consta por auténticos papeles haberla poseído sus progenitores muchos años antes que ocupasen puestos: ejemplo vivo de los que con buen ejemplo fabrican suntuosos alcázares, fundan grandiosos mayorazgos, ocupando con levantados puestos a los hijos procurando perpetuar en este mundo la paga que de semejantes acciones gozan en el otro.

Hubo en nuestros días uno destos caballeros, cuyo nombre era don Martín, de robusta y gallarda persona, tan valeroso y de tantas esperanzas, que sirviendo honrosos cargos en la milicia las tuvo muy ciertas de pasar a los superiores (que cuando en la guerra a las de la persona se juntan las partes del agrado y nobleza, son los más firmes fundamentos sobre que carga la ocupación de imperiosos puestos en la profesión militar). Retirado a la ciudad de Ágreda, patria suya, a gozar de los amigos y parientes (que tal vez en los más particulares soldados dan lugar las ocasiones y es el fruto de los trabajos honrosos gozarlos un hombre en su tierra, y que aquellos con quien se crio conozcan los que ha padecido, con más el adelantamiento de su fortuna; y en buena razón de estado conviene lo que digo, porque con este medio se animan los iguales, procurando no ser en nada inferiores, y los que no lo son, deseosos de merecer con sus obras lo que les negó su nacimiento, procuran con honrosa emulación ascender a inacesibles puestos por la estrecha senda de la virtud, de donde procede la verdadera nobleza), era este caballero generalmente de toda la ciudad estimado por su agrado y calidad, y en particular de la juventud, profesora ordinariamente de las armas (que es muy rara la que se escusa de pagar estas primicias), era reconocido en todas las ocasiones que se ofrecían de su profesión por cabeza.

Sucedió que saliendo un día con un amigo a visitar cierta aldea convecina cansados del bullicioso tráfago de la ciudad, casualmente les sucedió, como a forasteros, una pesadumbre donde les fue forzoso contra todo el lugar valerse de la defensa que naturalmente es concedida, no sólo a los hombres, mas a los inracionales brutos. Y en los casos semejantes debían siempre los jueces favorecer los estranjeros castigando severamente el atrevimiento de los naturales; que en los lugares cortos se reconcilian en semejantes ocasiones los mayores enemigos, y al nombre de «los nuestros», como si los otros fuesen diferentes en nación y ley, les parece que ganan honra y méritos en hacer en su tierra todo género de superchería, cosa tan contraria a la cortés España, donde todos son naturales. Dígalo Madrid, epílogo de cortesía, donde se muestra más afabilidad y buen rostro no sólo a las naciones que con sus habilidades vienen a participar de nuestras riquezas, sino a aquella que cuatro ceros más a menos nos desnuda, con más general sentimiento de los que lo miran que de nosotros que lo padecemos.

Salió de su pendencia nuestro don Martín empeñado en un forzoso destierro, más ocasionado de su contraria suerte que de su culpa, y su camarada tan apretado para ir a dar la última cuenta, que con una breve confesión dio el último suspiro. Murieron del lugar dos de los más poderosos y ricos, cosa que las más veces incita y despierta escusadas ocasiones de que nacen semejantes desgracias. La confusión fue grande; el ruido de los deudos, la diligencia de la justicia, el temor del pueblo, temeroso del castigo que había de traer semejante calamidad, temiendo, y con razón, el furioso rayo de un pesquisidor a quien todas las reverencias de su pretensión se vuelven saetas contra los miserables que ya sin culpa o con ella alcanza su limitada juridición; que habiendo de ser éste el freno de su ira, el despertador de su prudencia, es, al contrario, la espuela que le aprieta, la furia que le instiga a que, dudando de otra ocasión, haga en breve término lo que sabe y le dicta la facilidad con que cree que con sólo darse a conocer en aquel negocio se verá en el último puesto, si le tiene último la ambición. ¡Oh, cuánto mejor fuera que no le conocieran! Y después de conocido, ¡cuán cierta viene a ser su profecía! Justo es procurarlos evitar lo más que se pudiere, que siempre ya se ve que es imposible.

Pues don Martín, pareciéndole, y con justa razón, que hasta que se averiguase su poca culpa era más a propósito mostrar desde lejos su inocencia que desde una forzosa prisión, sin más prevención de la que llevaba para tan corta jornada tomó su camino sin firme resolución de adónde guiaría; y entretanto acudiendo la justicia a hacer averiguaciones, echaron toda la culpa al ausente, como suele ser ordinario, si bien fue forzoso no echársela toda, porque como no le hallaron hacienda y suele haber algunos criados de los que administran que por ver alguna paga de sus servicios desearían que se acabase el género humano (y ellos también, que las más veces desean no parecer ingratos con aquellos que en su servicio ocupan sus personas, y hasta que les falta la vida o el oficio a su dueño no hablan en sus salarios), estos que digo quisieron que él tuviese la culpa. Mas partiendo alguna della con el más abonado, trazaron que éste padeciese la pena, blanco principal adonde ellos tiran. Hiciéronse cuidadosas diligencias mientras

duró el sacarles lo que se pudo a las partes, que cansándose unos y otros de impertinentes gastos, mostrándose menos liberales descansó la justicia, durmió el escribano y sosegó el proceso hasta mejor ocasión que pareciese algún culpado que con sus trabajos aliviase los ajenos y aumentase los proprios, que este género de gente saben volver liberales los más avaros.

Nuestro caminante proseguía su viaje, determinado de ir a Sevilla, único refugio de aquellos a quien suceden honrosas desgracias, amparo de los forasteros que usando de la debida cortesía se valen de su favor, como cruel madrastra de los que soberbios en virtud propria quieren conseguir sus pretensiones y deseos, y, en fin, epilogo de la española cortesía y afabilidad. Llegó en breves días, que es muy veloz el miedo, y muy justo el que se tiene a la justicia, y argumento de buena sangre el tenérsele, porque es una juridición que Dios puso en el entendimiento humano, conservación de la vida civil, concordia de los hombres, castigo de los malos y amparo de los buenos. Llegó, en efeto, y considerándose estranjero y que, así, era menester que su propria virtud le hiciese lugar en la ajena patria (aunque no hay ninguna que lo sea al virtuoso), empezó a acompañarse con algunos caballeros mozos que llevados de su afabilidad le concedieron su lado y amparo en los venideros sucesos.

Andaba entre éstos haciendo los ejercicios de tal caballero cierto cardador que había sido después mercader, y habiéndose levantado a su mano del juego de la Fortuna con gran suma de ganancia, procuraba borrar con actos caballerosos la memoria de los que le habían hecho poderoso y conocido, granjeando, como suele ser ordinario, la juventud con banquetes, empréstidos y otras semejantes diligencias de los que desean del mecánico estado ascender al trabajoso de la caballería, no olvidando el adorno y estimación de la persona con el arrimo de algún oficio público de los que indiferentemente arman a nobles como a plebeyos. Éste, después de algunos días que con su compañía hubo tenido relación de lo referido, procuró la amistad de don Martín, pareciéndole, y no sin razón, muy a propósito para el intento que la guiaba, que era que, habiendo usado mal de algunas ocasiones de las que iba procurando para introducirse con algunos caballeros que sobrados de lo que habían menester, desestimando la paga de sus dineros querían, como era justo, la de su reconocimiento.

Con éstos andaba torcido de modo que de los otros, que no habían de perder de su punto en ninguna ocasión, temía que en la primera que se ofreciese con alguna pública demasía no desentablasen el juego que a su parecer llevaba bien entablado, y para esto andaba acompañado de muchos destos que el indiscreto vulgo llama valientes siendo la misma pusilanimidad, y son peste de la república, porque sirven de incentivo de las desórdenes de la juventud, y más si cogen entre manos un poderoso. Cuando unos déstos cae en manos de un juez, advierta que agravia a muchos en no considerar que con este fin se hicieron las galeras: quítenlos del mundo, así a éstos como a otros que viven debajo de la capa de amistad y camaradas siendo públicos correos de la sensualidad y registros conocidos de cuanto entra y sale en las repúblicas.

Pues entendiendo darle el lugar de uno déstos deseaba llevarle a su casa, sino que haber de usar con él diferente cumplimiento le detenía. Ofrecíasele otra no menor dificultad, que era estar casado con una noble señora, cuyo nombre era doña Ana, a quien sus padres, por poderla dar poco dote, acomodándose al tiempo se la habían dado por mujer por que él la hiciese, como la hizo, hija heredera de sus bienes; que tanto puede hoy la codicia, que hay quien guste más de ver sus nietos villanos que necesitados. Era éste por estremo celoso, porque aunque más se anime un hombre a buscar lo que le falta, cuando se toma cuenta a solas echa de ver cuán difíciles son de suplir las que comunicó Naturaleza. Y también los plebeyos, por más que lo procuren encubrir e introducirse, son capitales enemigos de la nobleza, y el llegarse a favorecer della en las ocasiones forzosas es violento. En fin, venciendo tantas dificultades, le dijo un día:

—Señor don Martín: yo sé muy bien cuán agraviado os tiene la Fortuna en no haberos comunicado siquiera algo de lo mucho que merecen vuestros merecimientos. Sin lisonja os aseguro que desde el punto que os vi, vuestra nobleza y cortesía y gallarda persona obligaron mi voluntad a vuestro servicio: recibid ésta con el pequeño que en mi casa se os puede hacer cuidando de vuestro regalo, que aunque de más prendas, como hombre mozo, es fuerza que en la vuestra no se acuda con tanta puntualidad a ello por ahora. Gozar de vuestra compañía es la mayor que de vos puedo recibir.

Replicó don Martín cortésmente, poniéndole por delante algunas dificultades, y particularmente las de su casamiento, a quien él dio nuevas gracias por sus advertencias. Sin admitir sus escusas le llevó a su casa, y sin saberse apartar un punto de su compañía, tanto por lo que tengo dicho como por temer su peligro, conocer sus manos y haberse divulgado por la ciudad cómo era un muy conocido caballero y a esta causa estimarle en todas ocasiones los del lugar y honrarle como a tal (que lo saben hacer muy bien los que lo son, no digo yo cuando hay merecimientos, mas aplicar de los proprios a los que dellos se favorecen), y así, su lado le servía de acto positivo para lo que tanto deseaba; y que verdaderamente, si procediera como debía con la introdución del casamiento y demás documentos que[20] su suegro (que era reputado por muy cuerdo) le había dado quedara logrado su pensamiento, y él no defraudado de las forzosas costas que había hecho en la prosecución de lo que digo.

Sucediole a don Martín lo que sucede a todos los hombres de sus prendas: quiso empezar a apartar de su ahijado las costumbres naturales y adquisitas que tenía, procurando que apartase de sí aquella gente escandalosa que con nombre de bravos le acompañaban, siendo ellos bastantes a darle malo a todos los que se les encomendaren. Él se escusaba, dando parte a los otros de los advertimientos que don Martín le hacía (propria ación de pechos viles ser revoltosos), y para asegurarle comunicábale sus disgustos y cuán a propósito eran éstos para semejantes. ocasiones, a quien él replicaba que en algún modo se holgaría que les sucediese alguna para que conociendo lo que en ellos tenía conociese parte de su

[20] Orig.: 'de' (52).

engaño. Y divirtiéndose en otras pláticas, cuidadosamente divertía la de su consejo, que los de mal natural siempre desean y procuran ajustarse con los que se acomodan con él.

Estaba su mujer tan cansada de sus malas inclinaciones y peores respetos, tan violentada de sus desórdenes y sinrazones que dél, como en venganza de su desigualdad, sufría, que sola su nobleza, y sobre todo su virtud, pudieran sufrirlo, refrenándose con su cordura y la consideración del mal suceso que podía esperar de sus quejas, que, aunque indigno, contra toda razón era su esposo, estimando, como lo deben hacer las que son cuerdas, la persona y calidad que poseen, sino la eleción que sus padres o deudos hicieron de semejante dueño.

Dio en este tiempo en tener en su casa público tablaje de juego, cosa tan detestable por divinas y humanas leyes en los hombres que tienen en algo conocimiento de su honra, pues la una los priva de todo acto noble, y la otra los condena como a públicos pecadores: prueba de lo que en nuestros miserables tiempos puede el interés, pues hace salir de lo que deben a muchos de grandiosas obligaciones, y que las justicias debían remediar con sumo cuidado, porque es la peste general de las repúblicas, el estrago de la juventud, la total ruina de los buenos ciudadanos y el fomento de los malos.

¡Cuántas honras ha derribado este pernicioso vicio! Díganlo tantos dotes perdidos, tantos mayorazgos asolados, tantas ocasiones. dadas a las que no les pasó por el pensamiento traer su honra y la ajena en diminución, y obligadas no sólo de la ocasión, sino de la forzosa necesidad, hicieron lo que no debían; que cuando a las mujeres se les da lugar por este camino es inreparable el daño. Que oír una mujer en su casa malas palabras, peores obras, sinrazones y desafueros, verse, no digo sin galas, sino desnuda, no digo sin regalos, sino hambrienta, hallar en la ajena todo lo contrario, buenas palabras, gala y abundancia cuando por la buena cara hay certidumbre de hallarlo, pocos años y muchos celos pedirán lo que les falta al primero que pasare por la calle ¿Qué espera el marido que el Cielo le dio renta para pasar como escudero, y eso con moderación, y juega caballeroso en un día lo que había de gastar en trecientos y sesenta y cinco? No se admire de lo que hallare en su casa, sino de lo que en ella le faltare, que enterezas necias acompañadas de necesidad no forzosa, sino hija de un mal gobierno, moverá las más duras peñas, romperá los más firmes diamantes y escurecerá los más brillantes rayos de sus esplendores.

Decía un hombre discreto que todos querrían entretenerse a costa ajena, pero no es posible honra y dar ocasión a perderla, es imposible que la haya. Haz lo que debes y hallarás lo que deseas. Todos querrían juegos, banquetes, galas, mujer hermosa y honra, pero no puede ser, que ¡ay de los que andan entre la gala, aunque gasten a su costa! Y aunque es verdad que en toda ocasión las corre a las nobles y virtuosas diferentes obligaciones, ¿qué edificio, por fuerte que sea, obligado del tiempo no se cae si no le habitan? ¿Qué obligación no rompe una mala correspondencia? Con todos estos daños hay quien públicamente, con licencia de los magistrados, vende los forzosos instrumentos de tanto daño, y lo que es más de reír (si no digo mejor de llorar): que no falta quien debajo de

pretexto de piedad y observancia de justicia acude al remedio de semejante calamidad fomentando tan voraz fuego al modo que el de las fraguas, que rociado con poca agua cobra más fuerza, Pues estos observadores Licurgos, con el agua de una pequeña condenación, no echando la que se debía para extinguirlo, sino la bastante para fomentarlo y encenderlo, destruyen la que estaban obligados a conservar, pues en buena razón de estado no consisten las fuerzas y defensas de las monarquías en los muros fuertes e inacesibles, sino en la virtud o vicios de los ciudadanos, como nos lo ha dicho en todas las ocasiones[21] y sucesos de fortuna la experiencia.

Ya los criados y demás secuaces del nuevo caballero andaban cansados de ver en parte reformado, no la comunicación de su dueño, sino el proprio interés, que es muy dificultoso remediar un natural, pero al que le tiene no muy bueno es facilísimo de reducir en materia de abstenerse de la liberalidad; que los poderosos parece que ya por naturaleza están reformados, si bien en ellos es adquisita[22] esta parte. ¡Qué poco premian la virtud! ¡Lo que escandaliza en sus familias ver un hombre de letras! Si acaso se le escoge por amparo de algún trabajo del ingenio, ¡qué de escusas, qué de pobreza que se le pone por delante al que le presenta! Pues no se lleva a los que lo son para que saquen las armas en favor de la obra que patrocinan, que hasta hoy se ha visto nadie que lo haga ni autor que lo haya menester, sino premio digno de su grandeza que anime a los que escriben a engrandecer la magnificencia de sus dueños, que no es la Fama tan publicadora de las nuevas desdichadas como los escritores de los favores que reciben y de la cortedad con que son tratados. Mas úsase ya que los que pueden pagan en amparar al mozuelo inquieto de la justicia, en recibir por bravos y agentes a muchos que desean parecerlo y a otros que se dan por bien pagados con referir en las conversaciones: «Estuvimos el Duque, el Marqués, el Conde y yo en casa de Fulanilla. En tal parte hicimos media noche; acuchillamos a Fulano; hubo largo juego: halleme con quinientos escudos de ganancia. Parose a cien escudos la pinta. ¡Qué baratos! ¡Qué liberalidad de príncipes!», siendo todo una fantástica composición de su devaneo.

Diferente paga merecen los virtuosos. Y no advierten éstos que digo que cuando los tales se valen de los escuderos o inferiores es sólo para entretenerse. ¡Cuántos hombres de capa negra y que pudieran pasar en sus casas honrada y cómodamente se lleva tras sí el inconsiderado deseo de señorizar hasta despeñarlos en el abismo profundo del bufonismo! Y no lo sienten hasta que se hallan irremediables, porque en recibiendo la confirmación del vulgo no importa que después hagan en su abono milagros. Dirá el otro: «¿Yo bufon? Soy caballero, soy noble, y su igual». Engáñaste, que no eres igual suyo, y cuando seas, lo demás que dices no importa, que si no vives como debes serás noble bufón, que también ha habido verdugo que decía que era hidalgo. Y lo peor es que éstos, entendiendo que los oyentes están tocados de la misma enfermedad y que les

[21] Orig.: 'ocasio|siones' (55).

[22] Orig.: ' adquisida' (56).

dan crédito, cuentan tantos desatinos, que de donde piensan sacar estimación sacan burla y conocimiento de su adquirida profesión. Escusen los poderosos tal género de gente, que no ganan nada con ella; no se juzguen ellos solos, que hay también quien los juzgue, sin perdonarles la más mínima acción.

Había cierto letrado, no de los más sabios del mundo, que cuando se había de perder algún pleito parece que la Fortuna se le encaminaba: tomábale entre manos y, encerrándose a solas, abogaba por la que señalaba por su parte y por la que no lo era; proveía todos los autos hasta la conclusión dél; daba la sentencia, y, como nadie contradecía, jamás su parte perdió pleito. Pero llegaba al tribunal, así él como sus estudios y letras, y en pocos lances alcanzaba el conocimiento de su locura. No juzguen lo que pueden a solas en el tribunal de su grandeza, que todo les será licito, pero en saliendo al del mundo en pocos lances conocerán su engaño. Admitan lo que el vulgo dice de sus acciones, que no les juzga ninguna sin razón; honren con sus lados no los que lo buscan, sino los que los huyen; que yo conozco un hidalgo picante en docto, recatado de ingenio, uno de los muchos que sin causa les llenó el pesebre la Fortuna, almibarado de palabras, fruncido de textos, prometedor de dotrina, que no perderá el lado de un señor si primero no pierde la vida, y tiene lista de los días que a cada uno le toca la terciana de su compañía. Y guarda su dinero de modo que si así guardase la ley de Jesucristo pudiera estar canonizado. Y vive en el mundo, y hay señores que lo sufran, pueblo que lo consienta y justicia que no lo castigue. No les da Dios a los poderosos cincuenta mil ducados de renta para granjear enemigos, sino amigos; no para que busquen quien los huya, sino quien los asista y honre.

Tenga buen siglo[23], que sí tendrá, el nobilísimo fundador de la casa de Osuna, que no le negarán estos ni los venideros tiempos su real ánimo junto con el conocimiento de la verdadera grandeza con que aventajó a todos, pues dejó en ella veinte mil ducados de renta para que sus sucesores hagan mercedes, que a pesar de la envidia, sin que intervenga lisonja, no se le puede negar la gloria de su prudente disposición y que conoció la verdadera diferencia que han de tener los señores de los que no lo son, que sólo ha de ser en dar a todos honras y mercedes, si bien les toca repartirlos a virtuosos y a los más propincuos, que tras éstos entran las estranjeras obligaciones. Y los gloriosos decendientes suyos que hoy conocemos cumplen en esta parte tan grandiosamente su voluntad, que no sólo desto, mas de todo lo demás de su estado las hacen tan copiosas, que su liberalidad los tiene conocidos y venerados por las más remotas naciones del mundo, llevándose justamente debidas con general aplauso las voluntades de su patria. Paréceme que veo mil doctos, destos de tienda de librero, arañándose la cara de tal descuido: pues estos lloradores de todos los ajenos defetos suplan por esta vez el arte y culpen la pluma.

Empezaron, como digo, los criados a ponerle delante grandes dificultades de lo que el pueblo decía (que la malicia raras veces se atreve a acometer la cara descubierta), prosiguiendo que, aunque sin razón, por la mucha seguridad de su

[23] Vida eterna.

casa y buena intención era bien escusar lo que el vulgo decía y aun el que no lo era murmuraba. De que él alterado y comovido de su propria condición (que era con grande extremo mudable, y de tan bajos pensamientos que diversas veces para cubrir sus trampas y embelecos solía dar avisos a la justicia contra los mismos que en sus necesidades con dinero le habían favorecido, quedándose por este camino con ellos, acción que dejará probadas todas las que dél se contaren), pues como semejantes hombres raras veces, por levantados puestos que ocupen, dejan de acudir a sus principios, y los que los mejoran es admirable prodigio, porque es dificultoso mudar naturaleza, deseaba hallar ocasión de deshacer con honesto color la amistad que había hecho con don Martín, sino que le detenía el freno de su peligro, por haber conocido su mucho valor y entereza acompañado de una agradable afabilidad. Admirábase generalmente toda la ciudad, y en particular sus amigos, cómo había durado, porque conocían tanto su instabilidad como sus embelecos, tan raros y tan fuera de hombre de obligación, si bien dignos de las suyas. Era no sólo en su patria, mas en las ajenas conocido, donde solía ir a inquietar con poderes y escrituras falsas, que era habilísimo para toda maldad, conocido por embustero en todos los tribunales.

Ocupado de mil pensamientos varios, dio en uno el más estraño y diábolico, que pienso, no digo imaginado, pero viéndole, no podrá ser creído de los hombres, pensando con él apartar de sí al caballero, y de camino a su mujer y quedarse con el poco dote que había recibido como librarse de la dotación hecha, que el vicio de la codicia fue en él hereditario (opinión vulgar que no hay quien ignore, que los vicios solo se heredan de un depravado natural y se adquieren de una mala educación).

Empezó a mostrarse melancólico. Acudía a los gustos de mocedad con tibieza, y buscando la soledad huía las conversaciones y fiestas públicas. Venía de noche a su casa tarde, donde cuidadosamente solicitaba que en ella viesen, como al descuido, que salía apercebido de armas. Cuyas acciones, como proprio natural de criados, viendo que les encargaba el secreto dando para todo industriosamente ocasión, la buscaban ellos para publicarlo, y al punto se las iban a contar a doña Ana, en quien estaban igualmente repartidos honestidad, recato, hermosura y valor; y aunque sabía por experiencia cuán poco era de temer en toda ocasión su marido (que aun en esto parece que la Naturaleza quiso darle la última ejecutoria de hombre común), con todo temía que animado de la compañía del nuevo huésped no se metiese en alguna ocasión de desasosiego. Y aunque, como prudente, a solas (que así lo deben hacer las que son cuerdas, y no donde su reprehensión venga a servir de afrenta, que es insufrible de los inferiores cuando es en público) advirtió a su marido de su peligro y obligaciones.

Y él pareciéndole que ayudaba la Fortuna su deseo, iba respondiendo con palabras equívocas, con que añadiendo más confusión y sospecha tenía siempre más cuidadosa a esta noble señora, que aunque pudiera, llevada de la curiosidad y del aprieto del caso, valerse del consejo de don Martín, no lo hizo, pareciéndole que no podía suceder mayor inconveniente que hablarle sin orden particular de

su dueño (que aun habiéndola es bien escusado, y los que la dan no sienten como deben de su honor y obligaciones). Porque es de advertir que todo el tiempo que estuvo en su casa el nuevo huésped no se vieron los dos el rostro. Tantos eran los celos deste grosero esposo, que si de su naturaleza no fueran indignos y villanos, en los maridos que usan en esta parte de recato lo apruebo por loable prevención, porque la comunicación en las mujeres es la puerta de todos los daños; que si con prudencia se evita, sin que ellas sospechen poca confianza (porque es injuria que, como la alcancen, raras veces quedó en ella sin venganza), esto solo asegura, como digo, la perpetuidad deste edificio. Y así ella, como prudente acudiendo al verdadero remedio, hacía que personas devotas y religiosos lo encomendasen a Dios, si bien las diligencias que tocan a las mujeres sea en sus casas, sin más intervención que los de su familia, que las demás son en ellas notablemente peligrosas. Quien vee un marido muy contento de que su mujer solicite el pleito, que él pudiera encarecer el buen recibimiento que le hizo el otro. Miren qué mucho es siendo hermosa, si no es otra cosa peor. Los jueces, los ministros, son justos y santos; de su mujer cada una está obligado a creer lo mesmo; pero yo, aunque se perdiese el pleito o la pretensión no me valdría de semejante diligencia en mi casa, ni aseguro ni apruebo la de las ajenas.

Con tiernas lágrimas acudía ella a lo que le tocaba, sintiendo siempre mayores premisas de su daño por las faltas que sentía en el conyugal tálamo. Habíase apoderado deste hombre la vanidad y caballería de modo que no perdonaba en su mujer los cansados títulos de que tan indignamente usan los poderosos, llamándolas «primas» a quien Dios, que con sumo acierto hace todas las cosas, en la institución deste santísimo sacramento las llamó «esposas» (y Adán la llamó así siendo más noble que todos, y era más su parienta); pero a esto dicen que hoy se hace por diferenciarse del vulgo, y que nuestros primeros padres usaron de aquel título porque entonces no le había. Con todo eso, sería mejor darle el del «estado», como los criados hacen, aunque esto de dar no suena bien.

Tenía cuarto aparte, como ellos usan, imitando en todo sus ceremonias, correspondiendo al suyo el en que su mujer vivía, y por imitar en todo la vanidad y locura no bajaba a verse con él si no avisaba, por no perder un punto de la caballerosa ostentación en que le parecía que consistía ser caballero. Había en un lugar cierto loco que en todas sus acciones procuraba parecer valiente, y era en estremo cobarde. A éste, por burla, le prendieron los jueces por una muerte. Pues como él vio el cumplimiento de lo que deseaba, preguntándole si la había hecho dijo que sí. Como vieron el tema de su desatino, sin darle crédito dijeron: «Bien podéis ser valiente, pero no le habéis muerto: no es de creer». El daba voces: «¡Que me metan estos señores a barato una muerte tan honrosa!». Amigo, el de las acciones caballerosas: bien las podéis hacer, pero los jueces no creerán jamás que le habéis muerto. No piensen los que hacen los ejercicios, y a sí se lo parecen, que han de hallar crédito si no es en otros que esperen la misma confirmación.

Vivía doña Ana agraviada obedeciendo por dueño al que podía mandar por criado. Sufría como cuerda lo que una vez hecho el primer yerro no podía

remediarse sin mucha nota y escándalo. En este tiempo saliéndose a pasear al campo los dos amigos, don Martín, que industriosamente había aguardado semejante ocasión, le habló así:

—Si los amigos son la mitad del alma de sus amigos, alivio de disgustos, consuelo sus trabajos, refugio de sus afliciones, descanso de sus penas y archivo de los más importantes y escondidos secretos, y lo que más obliga a los hombres que profesan honra y tienen obligaciones veo que es el cumplimiento de sus palabras, en la ocasión presente, que sólo pudiera temer lo poco que mi suerte me favorece, veo que todo me falta, pues parece que, no teniéndome en el primero lugar que demostraron las vuestras el día que, obligado más de vuestro buen natural y nobleza que de mis pocos merecimientos, con tantas muestras de voluntad me recibistes por uno de los más íntimos vuestros, veo que faltan las promesas que confirmaron el amistad que al parecer tenía tan aprobada el alma y corazón. Puedo decir que lo veo, pues en vos se conocen melancólicos desasosiegos; y cuando parece que generalmente dan todos sospechosos indicios de las causas, sólo yo totalmente ignoro el fundamento dellos. No debe de ser pequeña la que os mueve, ni tenéis opinión de que con poco acuerdo guiáis la más mínima de vuestras acciones. Si esto es así, ¿cómo creeré que os hayáis movido sin ocasión a la más peligrosa que los hombres intentan, como es fundar nuevo vínculo de amistad? Que si tan estrecho lazo se aprieta con la cordura que se debe, sólo puede romperle, que desatarle es imposible, la forzosa obligación en que nos puso la primera culpa. Si en alguna mía habéis hallado ocasión de divertiros de los primeros favores que de vos recibo (digo de los de la comunicación, que de los demás, de mis padres confieso que no los he recibido mayores), los hombres en efeto lo son, y así, no pueden acertar todas sus eleciones; antes por la mayor parte yerran los juicios humanos. Ignoro la causa de que veo tan contrarios efetos, porque si en mí acerca de vuestra amistad advirtiera alguno, con mi ausencia escurara venir a peligrosas pruebas; pero el hallarme inculpable en las cosas de vuestro gusto como de mis obligaciones me obligan a suplicaros que no prosigáis en lo comenzado o me deis licencia para que mi voluntad tan cerca no sufra tantas sinrazones, que el vulgo las nota, los amigos las murmuran; y son tan peligrosos jueces, que en ignorando las causas de las cosas, si no los hallan proprios, inventan defetos que cargar siempre a la parte caída, costumbre inviolable que guardó el mundo desde su principio, y la guardará, segun nuestra malicia, hasta que se acabe. Y como el honor sea la prenda más preciosa que los que le estiman poseen, no quiero poner en opiniones lo que hasta hoy ha sido cosa que no ha llegado a opinión.

Estuvo atento a la plática, haciendo en algunas partes della afectos tiernos, piadosas demostraciones, y rompiendo con un profundo sospiro el guardado silencio, dijo:

—Amigo, que tal puedo llamar a aquel que después que le vieron mis ojos, no por aspectos de benévolas estrellas, sino los proprios méritos le trasladaron a mi alma: las desdichas obligan a veces de manera que impiden todos los alivios, y el mayor y más importante, que es el de la comunicación, en breves palabras os diré

de dónde procede mi silencio, melancolía y disgustos. Yo que en suma libertad me reía, incrédulo, de los que se quejaban de la poderosa fuerza de amor, a costa de mi sosiego llegué a sentir la fuerza de su poder. En la iglesia mayor vi unos ojos tiranos de las más bien fundadas libertades, que sin valerme de la sagrada inmunidad del templo, por el delito que atrevidamente cometí no sólo me sacaron della, sino de juicio. Y por que veáis que el no perderle en esta ocasión fuera prueba evidente de no tenerle, atended el borrón que pudo conservar mi memoria de aquella pintura divina. Entró asida de la mano de su vieja madre, cuya venerable autoridad excedía a la de aquella a quien las deidades obedecieron como hijos Tenía la doncella el cuerpo alto en proporción, no muy grueso; el rostro blando, apacible, humano y atractivo, adornado de un perfeto color blanco mezclado con pura sangre, algo semejante al del varón, no del todo redondo, sino poco más largo; la frente, espaciosa; los ojos, negros, sin mancha ni defeto, rasgados, alegres y resplandecientes como preñadas lágrimas; el cabello, largo y en abundante copia, de la color del ébano negro, cuyo lustro y limpieza con agradable emulación aventajaba el más fino azabache. De los confines de sus arqueadas cejas decendía en proporción la aguileña nariz, partiendo términos a los hermosos campos de marfil y grana, que tales parecían sus dos hermosas mejillas. Eran sus labios algo más gruesos que sutiles, y con su natural color vencían a la que les robaron los más preciosos rubíes, sirviendo de hermosa cárcel de dos sartas de finísimas perlas que debajo de sus encarnadas cortinas se encubrían, que, liberales, por que gozase el mundo de tan precioso tesoro se le comunicaban con general admiración de los mortales. Parecía su risa hermosa muy semejante a la del Alba cuando en los matutinos albores desocupa el lecho del decrepito Amante y destierra las fugitivas tinieblas comunicando a los mortales con general alegría la que el padre universal de los esplendores le comunicó. Era su hermoso cuello semejante a una torneada coluna de blanquísimo marfil; ancho el pecho, donde podía apenas la vista divisar las trabazones del hueso, semejante todo él a las blancas ondas, principio de la madre del más temido de los dioses. Tenía acompañada de modo la hermosa mano, que los ñudos y artejos de las cinco flechas de cristal que della salían gozaban del mismo privilegio en las extremidades dellas; las uñas, no muy corvas; la parte superior de toda ella, por defuera aventajaba su blancura jazmines y azucenas, y por la inferior parecía de la color que tiene el marfil sutilmente con la grana teñido, en cuya junta hermosura no se veía concavidad que la desproporcionase. Tanto la favoreció el que por causas a nosotros ocultas, por sólo su voluntad tal vez favorece las humanas criaturas repartiendo con ellas la inacesible copia de su abundancia, si bien no agravia a aquellas en quien parece que sólo comunicó la forma desnuda, no digo de tantas perfeciones, sino del más visible átomo de belleza. Siguiose a esto en ella la última en las mujeres más importante, general hechizo de los hombres: la honestidad. Tenía los ojos en el suelo no como otras doncellas libres y vagantes: la compostura de su rostro era tan grande, que ya la temía por escusado antídoto de mi incentivo, muerte de mis deseos, porque refrenaba con su respeto el fuego amoroso que encendía mi

determinada voluntad, que del todo desbarataba mis intentos, derribando mis locas y presuntuosas confianzas. La virtud causa en los hombres envidia, pero la hermosura, amor inreparable; la honestidad, respeto; y esto es tan cierto, que aun en aquellas que la conocemos fingida nos deleita y agrada. ¡Oh poderosa fuerza de la virtud, armas las más poderosas que conocieron los humanos, y que puestas en el albedrío de las mujeres rindieron y sujetaron tal vez con ignominioso vencimiento los más feroces ánimos de los hombres! Llegué a hablarla, y hallé en ella contrarias señales de las que deseaba, porque de las mujeres que estiman más su gusto que su recato son las más ciertas y casi infalibles osadía en el hablar, cortés y agradable acogimiento, deseo de más honra de la que a su estado conviene. ¡Mísero yo! ¡Cuán contraria hallé mi suerte, pues su encogimiento pudiera matar el más encendido deseo, privar de esperanza la que por largas correspondencias alcanzará firmes fundamentos, y su humildad abatir la más levantada soberbia! Pero como este dios, a quien hizo la deidad el ocio y la injusta voluntad alimentada de pensamientos dulces y suaves, hecho señor de gente vana, señorea todos los sentidos, ocupó de modo los míos, que como el verde laurel que no por la fría estación del invierno pierde el verdor de sus hojas, rodeado de mil imposibles sigo la impresa que me atormenta, sin que la frialdad de los disfavores desnuden un punto el siempre verde vestido de mi esperanza. Si no se mejoran las horas, las que espero será la breve solución de tantos daños con el presto fin de mis días. Esta que es tiránico dueño de mi voluntad es quien me aparta de mis amigos, la que imposibilita el cumplimiento de mis obligaciones, la que me priva de mis sentidos. ¡Dichoso yo si, como es por el mío, padeciera lo que padezco por su gusto! Esta ha sido la verdadera cuanto lastimosa causa de mis daños y desasosiegos. Si en vos tiene guardada la memoria, como tesorera de los concetos del alma, las palabras que ha poco que referistes y yo apruebo por tan verdaderas, si confesáis en ellas que es el amigo la mitad del alma del que lo es, borrad de vuestra memoria mis culpas y entre en su lugar el sentimiento de mis daños, como mitad de vuestra alma. Juzgadme por desdichado, y no creáis que no cumplo con mis obligaciones. Tened lástima de mí, pues arrastrado de tan furiosa pasión no puedo juzgar lo que me toca.

Acompañaba las siguientes razones con tiernas lágrimas, que tanto pueden en la gente baja el fingimiento de sus deseos cuando quieren entablar sus embelecos, que todo esto lo era. Arrojose en los brazos de don Martín fingiendo un mortal desmayo, y él comovido y piadoso (como es fácil conmover a comiseración todo pecho noble), pareciéndole en los hombres señal de última miseria las lágrimas, suspenso del dolor le daba callando la más sentida respuesta. Mas nadie fíe del que desperdicia tan precioso tesoro menos que en cambio de culpas, que o tiene poca honra o no le conoce o no le estima, haciendo tan poca cuenta dél como hacen las mujeres, que por cualquiera pequeña ocasión, pródigas de tanto bien, le desperdician, y son en ellas tan naturales como en los hombres la ira. Y, en fin, si no es por lo que he dicho, los que se valen dellas no pueden entre los que lo son tener menos que mujeril reputación, si no les ampliásemos la licencia: amplíeseles, que es justo que por causa amorosa les sea lícito semejante afecto.

Empezó a consolarle diciendo:

—Señor y amigo: ¿qué roca incontrastable con el tiempo no perdió su dureza? Y aunque es cierto que la determinada voluntad sea mayor imposible, para eso es el valor, para eso el buen entendimiento de que el Cielo os ha dotado, y para eso somos los amigos; que yo, el que menos merezco de los que tiene granjeados vuestro buen trato y cortesía, os ofrezco en prosecución desos deseos no lo de menos estima, que es mi vida, sino lo más estimable, que es mi honra, si ella en algo pudiere ser de provecho para vuestro gusto.

Él le dio agradecido los brazos, rogándole muy tiernamente que no le faltase en semejante ocasión. Y don Martín con nuevas promesas, salidas de la sinceridad de un pecho noble, tornó a ratificar lo prometido, y despidiéndose, concertaron de verse a la noche para la prosecución de sus deseos.

Y apartándose muy contentos, el uno por ver declarado lo que tanto deseaba, y el otro porque con su engaño le parecía que había hallado seguro camino a su intento; que arrepentido de su casamiento, como hombre bajo y codicioso (cuyos mecánicos principios le había dado el cardar lana, como en este ejercicio y otros él por sus manos había ganado lo que poseía, que importa mucho para dar buen lugar en el alma a la avaricia), y pesaroso de la mucha suma en que había dotado, o, por mejor decir, hecho compra de doña Ana (joya que si dél fuera conocida no había caudal en el mundo bastante a darle precio, y contra toda razón, de la desordenada codicia de su padre vendida), andaba desvanecido fabricando quimeras y trazas de cómo podría deshacerse della y tornarse a apoderar de la hacienda que, a su parecer, empleándola en su calidad se había desapoderado.

Pareciole esto fácil, porque todos los malos tratos lo son a los que en ellos se criaron; pierden a Dios y al mundo la vergüenza, como dice el vulgo. Facilitaba estos propósitos el haber salido bien de algunos peligrosos embelecos, que en todo importa mucho haber sido felices los principios, para la prosecución de los que se desean. En los que había mostrado su bajeza y su infeliz ingenio eran algunos poderes falsos y probanzas cerca de su nobleza, procurando contra toda razón deshacer él con su ruin nombre y crédito lo que por conservación de su honra con más cordura habían procurado sus padres apoyar en los firmes pilares de su dinero (medio poderoso para mayores efetos; que por conseguir éste basta no tener enemigos y ser agradable, que con esto se puede cortar de donde quisieren). Pues maquinando en su entendimiento la fábrica de sus designios, ya la juzgaba por tan cierta, que sólo se quejaba de la dilación de la luz, deseando las tinieblas por que sirviesen de capa a sus engaños, trazando para lo que digo uno, el más inaudito que los hombres no digo[24] le han visto en las pasadas y presentes edades, mas que jamás le pudieran imaginar. ¿En qué pensamiento humano pudiera caber que nadie le fabricara contra su proprio honor? Aunque era creíble de quien por las ventanas de sus malos respetos se conocía la posesión de su

[24] Orig.: 'digo no' (73).

depravado caudal, y sin comunicar su pecho a nadie (que era astuto y cauteloso, propio hijo del siglo)[25] le puso en esta forma en ejecución.

Recogió el padre de la luz sus cansados caballos, y la madre de los dioses y de los mortales esparció en el mundo la capa de sus tinieblas cuando don Martín, conforme al concierto, llegó a buscar a su amigo, y le halló que en prosecución de su cautela se fingió el más alegre que se podía imaginar, y viéndole que hacía prevención de armas le preguntó la causa, a quien respondió:

—No es posible que los mortales gocen de su propicia fortuna si no es ayudada. ¡Cuán bien hace el interés este efeto! Facilitando esta ocasión me ha dado más verdadero conocimiento del que yo tenía. Aquella incontrastable roca, aquel monte inacesible, ya obedece el imperio a quien el mundo reconoce, a quien los mortales adoran: mis dádivas, veneradas de su voluntad, facilitaron la mayor gloria que la deidad temida de las más superiores depositó en los más abreviados placeres que los hombres desean. Hoy cogeré el fruto fugitivo que tantas veces burló mis esperanzas y resistió mis deseos. Mas de espacio nos veremos y participaréis de mi gloria, que no puede tener nombre de tal la que no se comunica con el verdadero amigo.

Él con alegre rostro le ofreció compañía para guarda de su persona en semejante aventura, y agradecido, le respondió el engañoso maquinador de maldades:

—No llevo peligro, que en la que allana el interés siempre se goza de semejante privilegio; antes quiero que hagáis por mí una cosa, con que yo iré seguro y gozaré con más gusto del que hoy la suerte me ofrece.

—Ocupadme —replicó don Martín—, pues mi voluntad depende de la vuestra.

Y él prosiguió:

—Ya sabéis con el disgusto que mis mocedades tienen a doña Ana, y que ellas han dado causa de que, como veis, vivamos en separados[26] cuartos, que se corresponden, donde no baja al mío si primero de mí no es avisada. Pero como ella es una santa y me adora, cuando no aviso aguarda ocasión en que con mi sosiego se la doy de parecerle que duermo, y todas las noches baja a ver por entre aquella puerta —señalándole una que en el aposento estaba— a qué hora me recojo; y si estoy acostado, cierta de que he venido como segura de mi quietud, hace ella lo mismo. Pues como sea imposible que yo vuelva esta noche, con deseo de que no la tenga con pena quiero que os acostéis en mi cama, para que cuando venga y os sienta con sosiego se vaya a la suya.

Pareciole justo a don Martín lo que el amigo pedía, y díjole que dispusiese. A quien él replicó:

—Pues hora es de que yo me vaya. Veníos conmigo: entretenernos hemos, y vendreisos cuando queráis recogeros.

[25] De los tiempos que corren.

[26] Orig.: 'separatos' (75).

Fuéronse, y él le anduvo entreteniendo hasta que le pareció que ya su traza tendría el efeto que deseaba. Despidiose dél, y dentro de poco le fue a buscar con la justicia, que tenía prevenida; sólo le dio el tiempo que le pareció conveniente para hallarle como deseaba.

Vino don Martín, y con la llave que el otro le había dado abrió, y hallando las cortinas de la cama cerradas desnudose sin reparar, y al ir a correrlas halló en ella a doña Ana, que habiendo sido avisada de su marido le aguardaba, y con el cuidado, al pequeño ruido despertó, y reconociendo que no era su esposo, alborotada, sin poderla aplacar satisfaciones ni ruegos, con voces altas y descompuestas empezó a pedir socorro y justicia de semejante traición. A las voces el marido, que aguardaba, viendo cumplido su deseo entró con los demás por una puerta que él les abrió, diciendo a grandes voces:

—¡Ah traidor, ingrato a tantos beneficios, hoy verás el fin de mis justas melancolías!

El padre, al rumor de las armas, acudió con el debido socorro. Turbada doña Ana, sin más prevención de la que en semejantes ocasiones concede el miedo, huyó al cuarto de su padre, que no turbado del impensado suceso, sino con increíble valor, aseguraba que, certificado el caso, que no tenía por verdadero, si lo fuese, él mismo sería el verdugo de su hija; y mostró su intento, pues pudo y no la quiso poner en cobro hasta satisfacerse. Don Martín confuso, sin saber en qué determinarse, tomó una espada y broquel que tenía, y sin que unos a otros pudiesen entenderse dio al fingido amigo (que confiado en la compañía quiso mostrarse valeroso y se le acercaba) una mortal herida antes que pudiese ser socorrido, de que cayó en el suelo pidiendo confesión; y defendiéndose de los demás valerosamente, así de los ministros como de los deudos que traía consigo, que llevados de la verisimilitud del engaño y comovidos del caso presente, procuraban que sólo la parte más flaca de venganza le quedase a la justicia, que, corrida del poco respeto de su presencia, echó por fuerza a los deudos de la sala y recibió a don Martín a prisión. Y queriendo, conforme a su obligación, enterarse del suceso, fueron al cuarto donde se había retirado doña Ana, a quien el repentino acidente le había sufocado los sentidos, y arrebatada de un profundo desmayo, al fin de un pequeño espacio volvió en sí, y suspensa del impensado suceso, a todo lo que se le preguntaba no daba otra respuesta sino «¡Mi marido!», tanto, que se temió que hubiese perdido e:l juicio.

Depositáronla en casa del Asistente, con guardas que cuidadosamente atendiesen a su custodia. Pusieron a don Martín en la cárcel pública, temerosos de lo que tanto por estranjero como por la gravedad del caso podía sucederle. Procuraron aplacar a los parientes, dándoles a todos, a unos conforme su calidad, a otros según su hacienda, conveniente prisión. Y cuidando de lo más importante, pusieron en su misma cama al herido, previniéndole los más famosos en el arte de la cirugía, que viendo y considerando con prudencia cristiana la herida, no se atrevieron a curarla sin que previniese primero la más importante cura.

Pluguiera a Dios hicieran todos los que ejercitan este ministerio, como el de la Medicina, lo que en tales ocasiones están obligados, previniendo siempre lo que más importa, que sucederían menos desdichas. Y las que suceden corren por cuenta, que no es buena disculpa el poco conocimiento, que si lo fuera, todos los de la facultad estarían disculpados. No ejercite nadie lo que no entiende, y guarden lo que les mandan las leyes divinas y humanas y castíguense con mucho rigor los negligentes, pues ¿qué si la negligencia fuese sospechosa?

Vinieron, como digo, a la más importante dos hijos de aquel divino español, gloria de España y honra de la nobilísima casa de Guzmán, luz de la Iglesia y fuego abrasador de los que con intención depravada contravienen a sus santísimos mandamientos, ordenados y regidos por el Espíritu Santo, y haciendo lo que conforme a su apostólico oficio debían en la prevención de su tránsito, le ordenaron que para la seguridad dél llamase los parientes de una y otra parte, y la justicia, y asimismo a doña Ana y a don Martín, y delante de todos restituyese a cada uno lo que debía. Él lo hizo así, y estando presentes, con lágrimas procedidas de un verdadero arrepentimiento (particular misericordia de aquel Señor que se llama padre dellas, que a mala vida no sea conforme la muerte), con sospiros arrancados de lo más íntimo del alma, dijo:

—Aquí os he juntado, señores parientes y amigos, para que conozcáis en mí, que según mi mala vida bastantemente me debéis de tener conocido, el más malo de los hombres, como en doña Ana, mi señora y mujer, la más noble y virtuosa de las mujeres, y en el señor don Martín, que está presente, el caballero de más noble proceder que se ha conocido entre los hombres. Asegurando a todos los que me oís, antes que pase adelante, que no mi cercana muerte, sino el deseo de salvar mi ánima me obliga a decir lo que oiréis, compelido del gusano de mi conciencia para que en el breve termino que resta de mi vida merezca con la confesión y conocimiento de mis culpas lo que desmerecí en el largo progreso dellas. Yo pienso que es el mayor sacrificio el conocerlas y confesarlas ante vosotros, cuando tienen dependencia de bajas acciones. Yo el más malo e indigno de los hombres que por humildes medios favoreció el Cielo, ingrato a tantos beneficios, después de haberme favorecido de abundantes bienes de fortuna me dio por último el más estimable dándome por compañera la que por su virtud y calidad no merecía yo servir por señora. Dotela en mis bienes hereditarios, y cansado de su virtud y nobleza, arrepentido del interés, que aunque aquí fue ganancia juzgué por pérdida, tracé la más inaudita maldad que los humanos oyeron, pues habiendo tratado amistad con este caballero, fomentado de malos consejos, deseoso de deshacerme de los dos, como impedimentos de mis desórdenes, tracé cómo, sin culpa suya, los hayamos hallado en el estado presente —y aquí contó lo referido, y prosiguió diciendo—, y esto solo con fin de tornar a adquirir por tan injusto medio la dotación referida y satisfacer al mundo del rompimiento de la amistad del que más supo obligarme. A todos pido perdón de las ofensas recibidas, porque voy a un tribunal cuyo Juez, como es la misma verdad y en quien no puede caber engaño, porque comprehende con su omnipotencia la que alcanzan los sucesos humanos. Y yo, como quien está en

tiempo de decir verdades, aconsejo que no el interés concierte desiguales casamientos. De nuevo apruebo y ratifico la referida dotación en satisfación de lo que ha padecido con mi compañía Parto consolado, pues el Cielo, sin que de mi parte haya merecimientos, me señaló en este mundo piadoso castigo de tantas culpas.

Apenas acabó los últimos acentos de sus palabras cuando, turbándosele la vista, dio conocidas evidencias de cuán breve término se le concedía, y acudiendo los religiosos a ejercitar la piedad que les toca, con muchas señales de su arrepentimiento (ciertas premisas de su vocación) rindió el último suspiro. Quedaron los circunstantes tan admirados del suceso, que suspensos y mudos se miraban unos a otros. Y rompiendo el silencio el padre del difunto, dijo:

—No siento la presente muerte, sino los medios indignos della. Y para que entendáis que salen de mi alma mis palabras, confirmo y apruebo la dotación que mi hijo hizo, por no contradecir la primera cosa justa y acertada que ha hecho cuanto por los méritos de quien la ha de gozar. Y yo, como quien parece que puede ser el más interesado en esta muerte, con licencia del señor Asistente quiero encargarme de la prisión y custodia del preso; que desde este punto concedo el perdón de la muerte que tan justamente hizo, pues fue sólo ministro de la divina justicia, que castigando en el mundo tantas culpas, por su gran misericordia se sirvió de no castigar con el último suplicio de su justicia, determinado de su potencia, tan grandes excesos, y porque no es justo que tan honrado proceder de caballero padezca injustas vejaciones.

Todos los presentes agradecieron y aprobaron tan honradas palabras. Confirmó el Asistente cuanto se le pedía, viendo la conformidad de las partes; y estando todos en un mudo silencio, dijo el padre de doña Ana:

—En las cosas donde se atraviesa honor ya sabéis cuán justo es que se aventure todo. Los presentes estamos satisfechos de lo sucedido; mas hay casos, como el que vemos, que aunque sean sin culpa de los que en ellos intervienen no son sin mancha de los que son interesados, y que, finalmente, piden la satisfación del vulgo. Y así, pues todos somos por el vínculo del parentesco una misma cosa, justo será que todos acudamos al remedio particular de cada uno. Vos solo, señor don Martín, podéis ser el que dé fin alegre a tan penosos disgustos. Yo me conformo con la pasada declaración: al fin, entrasteis en el cuarto de mi hija, y pues ella nada os es inferior, y por el lícito camino del matrimonio le ha dado, como veis, la Fortuna bienes con que vos podáis, bien que pobre caballero, sustentar como debéis la calidad de vuestra persona. Sólo os pido que, pues lo debéis a nuestra cortesía y deseos, cuando no sea en otra cosa que en haber conocido lo que merecéis, que seamos de vos tratados como amigos, dando en este negocio el corte que[27] quisiérades que se diera a haber sucedido este caso en cosas que os tocaran; que si dais el que es justo todos vuestros negocios tendrán buen suceso si os sirviereis de honrarme a mí y a mis deudos, si fuere mi cortesía digna de recibir este favor.

[27] Suplo 'que' (82).

El respondió (viendo cuán justo era lo que se le proponía, y que le estaba bien, por aventajar, como aventajaba, hacienda, que era sólo lo que le faltaba) agradeciendo, como lo deben hacer todos los caballeros, lo que se le proponía; y prosiguió diciendo:

—Varios son los caminos por donde guía la Fortuna los humanos sucesos. No penséis que el verme estranjero me obliga a corresponder con vuestro gusto, que el valor y nobleza en toda parte tiene su patria, sin que sean de ninguna estranjeros. Mandaisme en esto cosa tan puesta en razón como de mi gusto, que cualquiera dellas fuera por sí bastante a obligarme, y más forzosamente lo que gano en serviros. Sólo falta para el cumplimiento de tantos deseos la voluntad de mi señora doña Ana.

A quien replicó el padre:

—Con vuestra licencia es escusada prevención donde está la mía, y pues entre caballeros de nuestra calidad las más firmes escrituras son las palabras, con la vuestra quedo yo muy satisfecho.

A que dijo don Martín:

—Quisiera no ser tan interesado en serviros, porque me hallo vencido e imposibilitado de la paga de tanta cortesía.

Él le dio con muestra de agradecimiento los brazos, diciendo:

—Trátese de dar lo que se le debe a mi difunto hijo y vuestro amigo, que por estas dos obligaciones la tenemos a satisfacerle.

Aprobó el Asistente con general aplauso de todos el fin de tan trágico cuanto no esperado suceso. Divulgose como se ha referido, convidando lo más noble de la ciudad para que honrasen el funeral, y después que magníficamente se cumplió con el novenario, con moderada pompa se celebraron las bodas de don Martín y doña Ana, sólo fundadas en haberle hallado en aquella ocasión como se ha dicho.

Y porque parece que la Fortuna no sabe dar poco cuando da, ni quitar menos cuando vuelve el rostro, le vinieron a don Martín cartas de su tierra cómo ya la pendencia por que había salido della estaba compuesta tan a satisfación que cuando quisiese podía volver a gozar a ella sus felicidades. Y él usando de su prudencia, dando lugar al tiempo, con él fue disponiendo las voluntades de sus deudos y esposa; y con su licencia, poderoso, honrado y alegre, con general sentimiento de los que le perdían como con el común aplauso de los que le ganaban, volvió a su patria, de donde había salido pobre y con forzoso destierro, rico, contento y casado, si puede ser que lo esté quien temerariamente se engolfa en el profundo y proceloso piélago de tantos peligros, por favorable que a sus ojos se presente, si bien puerto agradable y seguro para los que en las firmes áncoras del justo amor le cierran con la cadena de la debida y justa confianza, no dando velas al tempestuoso viento de las sospechas; que facilita y vence mayores dificultades la virtud y la prudencia, y tal vez los inconstantes sucesos de la más variable de las deidades suele encumbrar en lo más alto de su rueda al que con más cuidado parece que quiso abatir y postrar con la fuerza de las humanas infelicidades.

— o O o —

Por el buen proceder de don Martín se nos advierte que los que acuden como deben a sus obligaciones no duden del premio que jamás le faltó a virtud. Como se vio en este caballero, que del mismo peligro sacó igual casamiento y riqueza, volviéndole a su casa, de donde había salido pobre y desterrado. Como, por el contrario, el hijo del mercader, que exaltado de su fortuna no corrigió su mal natural. Los lazos que su codicia puso a su honor y a su amigo, en ellos permitió el Cielo que perdiese la vida y la honra por su misma confesión, si bien su inmensa piedad le favoreció en lo más importante dándole muerte tan no esperada de sus vicios.

En doña Ana se nos muestra una mujer noble, recatada, honesta y obediente, que aunque indignamente empleada, obedeció la elección de su padre, amó a su marido, aborreció sus vicios, diole prudentemente cuerdos consejos, y así, la premió Dios con muchas riquezas y esposo de donde pudo sacar no poco vituperio y perder la vida.

En el padre de doña Ana, casándola desigualmente se nos advierte que la codicia obliga muchas veces a los más nobles a hacer cosas indignas que después los ponen en graves peligros, y advierte a los que lo fueren que no vendan por ningún precio su sangre; hacer el casamiento por cumplir con lo que podía decirse, que, aunque yerre la nobleza, siempre, en estando sin pasión, descubre los pilares de su valor.

El padre del mercader, en perdonar la muerte del hijo y aprobar la dotación denota que el ánimo virtuoso puede ser igual en todos, porque el no seguir la virtud procede de nuestro mal natural.

Los deudos que acompañaron al mal aconsejado mozo advierte a los cuerdos que no den crédito, contra los virtuosos, a los que conocen de malas costumbres, y más cuando ofende el honor de las mujeres nobles, cosa que tiene su remedio infinita dificultad.

La piedad que usó el Asistente advierte a los jueces la que deben tener en los delitos honrosos y casuales cuando son cometidos por la propria defensa, no castigando por los proprios intereses, sino sólo por la paz y conservación de las repúblicas.

EL HERMANO INDISCRETO

NOVELA TERCERA

GRANADA, la más insigne ciudad de España, tanto por sus magníficos y suntuosos edificios como por la copiosa muchedumbre de ciudadanos que la habitan acompañados de serafines que en forma humana gozan del más amable privilegio de Naturaleza; conocida y reputada generalmente por paraíso de España, cuyos amenos cármenes exceden los jardines Hibleos, los celebrados Pensiles de Persia; hechizo general de forasteros, donde con agradable emulación igualmente compiten los estimables dones del cielo, salubres aires, abundancia, riquezas y hermosura, centro de grandeza y comodidades que bastaran a hacer opulento y amable al más célebre reino del orbe. Pues en esta ciudad, o, más propriamente, paraíso de deleite, vivía un caballero mayorazgo cuyo nombre era don Alonso de Vargas, de moderada hacienda, si grandiosa virtud, tan adornado de la librea de la muerte cuanto desengañado de la inconstante fragilidad de las humanas miserias, y con la certidumbre del fin de su destierro, como prudente prevenía el cierto como temeroso camino la forzosa y estrecha cuenta del recibido talento.

Gozaba de una hija y un hijo cuyo nombre era don Juan, y el della doña Isabel, siguiendo el apellido de su padre. Eran el único consuelo de sus cansados años, que como vivas imágenes de su alma representaban en su vista la agradable prorrogación de la frágil naturaleza de los hombres tan deseada, siendo ellos generalmente amados por la buena memoria de sus progenitores, y doña Isabel particularmente por su honesto recato y prudencia, como él por su cortesía y buenas partes, porque si en la ciudad se ofrecían fiestas era el regocijo; si desavenencias, el que a costa de su comodidad y hacienda las componía y ajustaba, y finalmente era cortés, liberal y cumplido con sus iguales, familiar y pródigo con los inferiores, con que llegó a ser un general hechizo de las voluntades. De la suya dependían las más grandiosas y humildes; en ella, sobre una conocida virtud competían cordura, recato, hermosura y agrado, causa que cuando se ofrecía hablar de sus méritos todo era en sus alabanzas, tan justamente merecidas.

Frecuentando don Juan, como es ordinario, la conversación y trato de otros caballeros mozos, hizo particular amistad con uno que se llamaba don Diego Machuca, decendiente de aquel famoso que en la conquista de Sevilla, por la falta de espada, hizo con el ramo de olivo tan valerosos hechos; y como suelen ser unas mismas las cosas que los afectos dictan en iguales años, no se hallaban un punto divididos: juntos gozaban de los entretenimientos, si no forzosos, más comunes a la juventud.

En el discurso desta amistad don Juan dio cuenta a su padre y hermana de la que con don Diego profesaba, y el buen viejo que conocía la virtud y calidad del caballero (que cuando acompañan sujeto de pocos años son dignas de suma veneración, y más en este siglo, donde la juventud hace gala de los vicios de que debiera afrentarse), aprobó don Alonso el buen acierto; rogole que lo continuase, y dejándole a solas con la hermana se retiró a su cuarto. Y don Juan, como uno de aquellos a quien la falta de qué hablar suele hacer notable daño, prosiguió indiscretamente encareciendo los merecimientos de su amigo, bizarría, liberalidad y discreción, pintándole el más perfeto caballero del mundo, de modo que la vana curiosidad, tan peligrosa en las mujeres, despertó en Isabel deseo de verle llevada de la novedad de tanta perfeción, que la que más recato profesa, pocas veces ocasionada sabe librarse; y así, a las doncellas es imprudencia alabarles hombres, sino mujeres que estén en opinión de virtuosas, cosa que raras veces causa envidia, porque loarlas en presencia de damas de bizarras, entendidas, hermosas, en el más estrecho parentesco viene a ser grosería, y en la más entendida engendra sospecha de algún desprecio, cosa que notan con particular cuidado, dándose por ofendidas del más pequeño descuido y calificando por imprudente al que en algo falta de la que tienen recibida por ley de cortesía.

Pues disimulando como saben en las ocasiones (que en esto llevan notable ventaja a los hombres), respondió que se holgaba mucho de verle tan bien empleado, porque demás del crédito que a él se le debía, la tenía en el debido lugar desde el punto que vio la aprobación de su prudente padre, y que, así, le rogaba la continuase; y él lo prometió así, y prosiguió diciendo que era tanto lo que lo deseaba, que gustara que su amigo fuera a propósito para que el estrecho lazo de parentesco enlazara el de su correspondencia. A quien ella adornando el rostro de las afectuosas colores de que con mucha facilidad se valen en los tiempos que les parecen a propósito (representándolos tan vivos que pocos hombres, aunque inadvertidos de su inconstancia, hay que no los crean), y no obstante que deseaba lícitas ocasiones de su visita, respondió:

—Señor y hermano: no hubiera cosa hoy en el mundo que estando dependiente de mi albedrío no la remitiera a vuestro gusto, así por lo que yo os amo como por vuestros merecimientos; pero ni estoy en edad de semejantes ocasiones ni, cuando lo estuviera, tengo dispuesta la voluntad, porque desde el punto que pude hacer en mí eleción la tengo dirigida a mejor Esposo, si ya nuestro padre, como verdadero dueño de mi disposición, no ordenase otra cosa; que según la voluntad con que me hace merced, creo que por ser tan justo el intento mío no le opondrá el estorbo de su mandamiento, y más teniendo, como tiene, a quién dejar en su lugar por cabeza y señor de su casa.

Replicó él diciendo que lo que le había[28] propuesto era sólo gastar el tiempo en lo referido como se había de gastar en otra cosa, que llegando el de su determinación, hablaba con la cordura que de tanta virtud y entendimiento podía

[28] Suplo 'le había' (81).

esperarse, dejando su eleción dependiente del acertado juicio de su padre, de lo que él se sentía nuevamente obligado, y despidiose prosiguiendo que esperaba en Dios que conociese algún día, ya que en todo le parecía imposible, alguna pequeña parte de sus deseos, dejándola con muchos de ver el alabado caballero.

Él se fue a buscar a don Diego, a quien dio larga cuenta del pasado coloquio, pintándole a su hermana, su hermosura, discreción e intento, y él muy agradecido a tanta merced, procuraba mostrarse con corteses palabras tal, y siendo del amigo igualmente correspondido, los dos se dieron por satisfechos.

Representándole a don Diego su imaginación la hermosura de doña Isabel junto con la ocasión que de servirla se le ofrecía, solicitada más de su próspera fortuna que de su diligencia, animábale la igualdad que entre los dos había para facilitar toda ocasión amorosa que a su propósito pudiese ofrecerse, y así, propuso en su ánimo de remitir a la vista lo que la fama decía. Y prosiguiendo en varias pláticas la conversación, su amigo se apartó dél, que como si le importara la vida hizo una amplia relación a su hermana de lo que con don Diego había pasado, con que tornando a fomentar el fuego que había encendido el viento de sus indiscretas palabras, ya sólo pensaba cómo sin ofensa de su recato podría verle. Y ofreciéndosele mil imposibles, sólo le servían de tormento, viendo tan lejos el efeto de su pretensión; que en las mujeres tiene la aprehensión de lo que aman o aborrecen notable fuerza, dejándose oprimir de la furia de los afectos.

Pues don Diego, que, combatido de pensamientos varios, le proponía su deseo diversos caminos, vino a dar en el que por nuestros pecados en estos tiempos es ordinario, que es verla en una iglesia, cosa mal entendida y peor remediada; y en esta ocasión, de una noble y honrada doncella, en cuyo sujeto no se podía esperar sino justas y honestas pretensiones, aunque no es lícito parece menos culpable. Pero esto anda tan libre, que con las que en sus casas por su pública desenvoltura no tienen dificultad ni inconveniente, hace gala la juventud de que en los templos se vea su pública libertad e irreverencia. ¡Ay de los magistrados y eclesiásticos que lo consienten!

Aguardó don Diego con cuidadoso cuidado a que fuese día de fiesta. Puso espías a don Juan, aguardó que saliese de su casa y luego fue a buscarle, por tener más ocasión de informarse de los criados. Y ofreciéndole la Fortuna la que deseaba a su propósito, encontró con uno, a quien preguntó por él, y diciéndole que había salido fuera, replicó que adónde le podría hallar, si acaso, como era justo, iba acompañando a mi señora doña Isabel, porque sentiría que la dejase por otra compañía. A quien respondió que don Juan huía su compañía, porque la oía su señora en aquel monasterio de enfrente, y que su padre la acompañaba como uno de sus escuderos, y que esto solía ser tan temprano, que ella y el alba se levantaban un tiempo, que hoy ignoraba la causa de su detención.

Juzgándolo él a favor de su fortuna, por no dar sospecha con tantas informaciones se despidió diciendo que le importaba hablar a su amigo don Juan. Dijo el criado que le avisaría para que le buscase y cumpliese con sus obligaciones, que es el primero que deseó cumplir las de su dueño, que suelen hacerlos aborrecibles, y particularmente a los señores, y así, deben procurar que

sus criados sean generalmente corteses y agradables, y el mejor modo de que lo sean es que no vean lo contrario en ellos.

Despidiose, y aguardando a que saliesen de casa, como que volvía a proseguir la propuesta diligencia entró en la iglesia, donde al descuido, mientras hizo oración, fingiendo que no los veía, elevado en la prodigiosa hermosura de doña Isabel fue más larga de lo que semejante ocasión pedía. EI padre y hija que no quitaban dél los ojos, alababan la buena eleción de don Juan, confirmando con nuevo crédito la opinión que dél tenían; y como los afectos amorosos son un rayo, a cuya imitación dan en la vista y, dejándola sana, rompen y sujetan el corazón (o, según otros, conformidad de aspectos, y más propriamente de la juventud e igualdad, para trazar la comodidad propria, que hoy está el mundo de manera que hay pocas voluntades que no sea éste el principal blanco de su intento, si bien los hombres, con la natural libertad que naturaleza les concedió, son más fáciles en el amar, si menos firmes, y las mujeres por el contrario, oprimidas del freno de la vergüenza, son más tardas, pero forzadas de la pasión resueltas, son más firmes en su determinación, rompen mayores dificultades e imposibles, porque no les concedió Naturaleza que variasen en la elección ni que segunda vez probasen su fortuna, poniéndoles por freno de su fragilidad la común desestimación que por el perdimiento del honor adquieren, que no hay amor que la sufra ni obligaciones que la sobrelleve), a un tiempo heridos los dos de la venenosa flecha, al descuido se miraban cuando el anciano padre rompiendo el silencio de los amantes. llamó a don Diego preguntándole la causa del honrar sus barrios, y asimismo de no le haber hablado.

A quien él, después de los debidos cumplimientos que el lugar requería, ofreciéndose criado de la que ya era dueño de su alma y por aficionado servidor suyo, doña Isabel con mucha cortesía, pocas palabras, variación de colores, le dio las debidas gracias. Y prosiguió don Diego:

—Señor mío: prendas vuestras son causa de que yo goce del gusto de acudir a vuestros barrios obligado de la que del señor don Juan recibo, que pudiera obligarme el no carecer della, no a tan corto viaje, sino a pisar los más remotos climas, a navegar los más procelosos mares, sin que mi amor dejara de trocar todas estas dificultades en contentos y descansos procedidos de su compañía. Dende esta mañana ha que le busco, que he juzgado por siglos los instantes de su ausencia, casi celoso, que sufre este lenguaje tan verdadera amistad, de la causa que pueda divertirle de la mía, y así, no sosiego hasta que le vea, ni le tendré hasta que tenga dél larga relación de lo que digo. Y prendas vuestras son, señor, las que en la presente ocasión han dado causa a que muestre algún género de remisión en mis obligaciones, a que hubiera acudido desde el punto que entré en esta iglesia, que os vi desde qué entré en ella; mas viendo a vuestro lado a mi señora doña Isabel no me atreviera a besaros las manos si no fuera con el apremio fuerte de vuestro mandamiento. Esta misma causa lo ha sido de que en vuestra casa no busqué a mi amigo, que aunque me pudiera dar osadía el lugar que ha dado a mis pocos merecimientos y la merced con que sé que honráis

siempre a los que se precian de vuestros, es cortedad mía, de que en primer lugar os pido perdón, el usar con moderación de las mercedes de los amigos.

Quedó la dama suspensa y obligada del cortés razonamiento, y tan rendida, que sólo trazaba en su imaginación de verse a solas con su querido don Diego, y dejando el lugar a la venerable presencia de su padre, que alegre de verle tan entendido como de la elección de su hijo, le respondió:

—Grandes son las obligaciones que tengo a mi hijo por la obediencia grande que siempre me ha mostrado, por las pocas pesadumbres de que me ha sido causa, por la afable cortesía con que como galán sirve a su hermana, dirigiendo[29] las demás y esta acción a mi gusto, sabiendo que es ella la cifra de todas en las que puede agradarme. Y cuando creí que no pudiera obligarme más hallo que los juicios humanos yerran, pues me hallo más obligado en ver el buen acierto de haberos escogido por amigo, que puedo decir que se le puede tener envidia. Si la hermosura es carta de recomendación del cuerpo, las palabras cuerdas lo son del alma: ved cuánto será más estimada la de tan poderoso superior. Estimo en tanto vuelva cordura, que hallaréis en mí el amor igual que a don Juan debo, y sentiré que no se ofrezcan muchas ocasiones en que experimentéis que mis palabras salen de mi corazón. Y de aquí adelante tendré por frívola la escusa de vuestra cortedad en visitar mi casa, que haré mucha estimación de que acudáis a honrarla, no sólo por el amigo, sino por mí, que quiero que me tengáis en el número de los que más os estiman.

Dijo entonces doña Isabel:

—Y yo también os lo suplico, tanto por mi proprio interés como por el gusto que conozco en don Alonso mi señor, que estimo en el grado que mis obligaciones piden.

Don Diego con notables muestras de agradecimiento agradeció a padre y a hija tan notable merced, teniendo a felicísimo suceso la recomendación de la que tenía su voluntad escogida por señora de su alma.

Y estando en esto vino don Juan, que había sabido que su amigo le buscaba, y hallándole como digo le dio breve cuenta y disculpa de su ausencia, y prosiguiendo le dijo:

—Vuestras cortedades pienso que han de ser quien acabe nuestra amistad: quejoso estoy que uséis conmigo de cumplimientos, cosa entre amigos tan escusada.

Y él prometiendo la enmienda (que sumamente deseaba), se fueron acompañando a doña Isabel, que con cuidadoso descuido no quitaba los ojos de don Diego, y siendo igualmente correspondida, despedidos los dos con las debidas ceremonias, sin un punto de sosiego se valió don Diego de un paje que don Juan tenía, de quien se fingió pariente por llevar adelante su intento.

Pues el paje agradecido del mutuo parentesco (que no hay nadie que aunque sepa lo contrario escuse lo que le está bien), prometió en su servicio grandes imposibles, no perdonando la vida y otros impertinentes encarecimientos,

[29] Orig.: 'dirigendo' (96).

nacidos siempre más de proprio interés que de verdadero amor. Doró su yerro el pretendiente, facilitando con semejante diligencia tanto su parentesco como su pretensión. Sucediole a este criado lo que a algunos maridos, que viendo aparecer en sus casas no lo que sufre su caudal, sino lo que no se pudiera juntar entre todo su linaje, siempre dan crédito a su buena fortuna. Quedó entre los dos concertado que este negocio, por el peligro que tenía, se tratase con mucho recato, porque los principios son los que yerran o aciertan los más importantes casos. Él ofreció que iría descubriendo tierra y avisando de las ocasiones en que sin peligro pudiese presentarse a sus ojos y darse a entender, que ganada la puerta de la comunicación tiene facilidad ganar la del alma.

Despidiéronse, y pasáronse algunos días en que con los avisos del criado gozó don Diego la comunicación y honestos favores de doña Isabel, y llevando los dos el intento que deben los que igualó la suerte, aunque ella le parecía cosa fácil por la disposición que juzgaba en quien le tocaba la suya, con todo eso, dilataron que la pidiese a su padre hasta mejor ocasión que la presente. Don Juan obligado de la frecuencia. del amigo y del verle acudir sin gusto a las mocedades que antes solía, el oír en su hermana tantas alabanzas, y algunas sin tiempo (que en los que bien se quieren es imposible la disimulación), causó en él tan fuertes sospechas que, juzgándolas por ciertas, sólo sentía que don Diego no le hubiese dado parte, que cuando hay igualdad no es agravio de amistad verdadera enlazarla con parentesco, y si puede haber alguno es el ocultarlo, que en caso que les esté bien deben los que son cuerdos anteponer a sus amigos.

Con esta sospecha andaba cuidadoso de su casa, colgado de sus palabras, examinando sus pasos, que don Diego con mucho cuidado procuraba divertirle y asegurarle. En la ciudad era público este caso, porque estos recelos habían despertado la vana curiosidad de algunos que en las repúblicas, sin que les importe, no dejan vivir a nadie, y son la gente más perniciosa dellas, causa de escandalosos alborotos.

En este tiempo sucedió un caso que acabó de declarar este negocio y dio fin a la amistad destos dos amigos, siendo causa de muy penosos sucesos, y fue que en honra y fiesta del Precursor divino, en la ciudad se corrían unos toros, cosa por cierto bárbara y mal entendida en hombres políticos y cristianos, y peor que la apliquen en servicio de los Santos, que es cosa cierta que se ofenden con todo aquello que se desirve la Majestad divina, a quien es certísimo que no agradan, por la multitud de almas que en semejante caso se ponen a peligro, si bien esta fiesta podía permitirse que se hiciese con gente de a caballo, por ser de menos peligro y por que los caballeros mozos se ejerciten.

Después que la plaza estuvo adornada de varios y lucidos colores y del más precioso adorno de las ciudades, que son las damas, cuya hermosura emulaba la misma belleza, aventajándose entre todas doña Isabel del modo que se aventaja, el Sol a las estrellas, entraron en ella don Diego y don Juan en gallardos caballos lucidamente enjaezados acompañados de muchos lacayos vestidos de bizarras y vistosas libreas, llevándose generalmente los ojos del vulgo y de las damas, particularmente de sus dueños, que cuando no hubiera esta ocasión, los regocijos

públicos obligan a los caballeros que los honren y solenicen, que por eso sus repúblicas les dan en la ocasión el lugar que se les debe; y los nobles, como sea para fin honesto, es muy bien que sirvan damas, porque los hace cortesanos, entendidos, liberales, corteses y animosos de grandiosas acciones, y con el mismo intento lo permiten los príncipes en sus palacios. Entraron también algunos de los que en las ciudades ayunan un año por hacer un día déstos un acto caballeroso. A este propósito dijo un famoso predicador en una fiesta que hacía un hombre que en materia de su vida no se tenía muy buena opinión, viole en el discurso del sermón pintado en un retablo de rodillas y muy devoto, y hablando con él, le dijo: «Fulano: o vivid como os pintáis o pintaos como vivís». Ciudadano honrado, que quizá vuestros abuelos fueron oficiales: si no podéis vivir como os pintáis, porque no sois caballero, ¿para qué os pintáis en la plaza como tal? Que pintaos como debéis, vivid como nacistes: ahorraréis de costa y murmuraciones y tendrá cada cosa su lugar.

Así como don Diego y don Juan se vieron cada uno con una banda atravesada por el pecho, insignia de su empleo, que el don Juan servía a cierta dama doncella cuyo nombre era doña Ana, con quien de secreto estaba desposado, y porque don Juan le había dado cuenta era de don Diego conocida. Ésta era una hermana de otro caballero muy amigo de los dos, cuyo nombre era don Sancho, con cuyo consentimiento se había efetuado el desposorio, y por gusto de don Juan gustaba que estuviese secreto, porque aunque iguales en calidad no lo eran en bienes de fortuna. A éste, por ser forzoso, dio parte don Diego del justo fin del empleo de doña Isabel valiéndose de su favor, porque ella visitaba como particular amiga a su hermana, que también con tal confianza había comunicado con ella sus deseos y secreta correspondencia que con don Juan tenía, y siendo pagada de doña Isabel con darle parte de su suceso, algunas veces, como por modo de visita, con ocasión de venir a buscar a su hermana había hablado a doña Isabel, a que el mismo don Sancho, sabiendo lo que pasaba, había dado lugar, deseoso de enlazar con parentesco la amistad de los tres.

Sucedió que así como los dos se vieron salió don Juan de toda sospecha, creyendo con certeza que don Diego le solicitaba la hermana, porque reconoció que la banda, aunque no era suya, era de sus colores, y que don Diego en otras ocasiones no usaba dellas. Haciendo memoria de lo pasado confirmaba lo presente, determinando, aunque desobligado de su proceder obligado de su amistad, de dar cuenta a su padre. Y pues que a todos estaba bien que se efetuase, y después desta prudente determinación, incitado de su ira, ocasionada de su desengaño, decía consigo mismo: «¿Seré de tan poco valor que como si fuera tierna doncella he de dar cuanta a mi padre para que remedie las cosas que me tocan, como es la injuria del que con la capa de amistad quiso cubrir su deseo sin darme cuenta, ya que no por la engañosa correspondencia, por dueño de la prenda? ¿Pasaré por el perdido respeto de la que sin mi gusto pretendió casarse, que es, al fin, mi hermana, y no puede entenderse ni es justo creer otra cosa? Mas en las que tienen sus obligaciones, aunque elijan igual compañía es cosa indigna dar oídos a su disposición si no es por el gusto y elección de sus deudos. ¡Viven

los Cielos que hasta que de los dos tome la debida satisfación, junto con los demás que hallare culpados, que no se ha de saber mi intento! Ni aunque me aventajase con el parentesco del más poderoso príncipe, ni le quiero si no es eleto de mi voluntad, que los caballeros no han de pasar por cosa que aunque para sí queden satisfechos no tengan sus mayores enemigos general satisfación; que toda la ciudad debe ya de estar llena deste suceso, que siempre son públicos los que han de donar disgusto».

Dio vuelta a la plaza, donde después que salió a ella un valiente toro, que escarbando la tierra la arrojaba al cielo, prevenidos los dos amantes de rejones, él se retiraba, no temeroso, sino previniendo la ejecución de su furor. Parose delante de la ventana donde las dos amigas veían las fiestas. Deseando cada uno mostrarse en la ocasión que tan a propósito había ofrecido la Fortuna, y ellas temerosas del suceso por la ferocidad del animal, y toda la plaza en una muda suspensión, sucedió que, determinándose el toro, arremetió con don Juan, que le aguardaba cuidadoso. Pues don Diego viendo que no podía mostrarse delante de su dueño, tornando ocasión de favorecerle se metió en medio, haciendo una suerte tan a su salvo que así como se retiró, el inracional, con la furia de la muerte, cerró con don Juan, que colérico de verse defraudado de la ocasión que su fortuna le ofrecía, y más furioso de saber la causa, estaba tan descompuesto y fuera de sí, que aunque con el repentino arremetimiento procuró prevenirse no fue posible: salió tan mortalmente herido el caballo, que él, sin culpa suya, desocupó la silla, y cuando quiso, como le tocaba, intentar la venganza, ya el toro, falto de los vitales espíritus, medía con el valiente cuerpo la arena.

Fue el efeto de su ira furioso, considerando que ya el vulgo murmuraba la causa (que las acciones públicas son insufribles, y no lo menos de temer en ellas[30] lo que se dice), y procurando disimular su enojo como el que pensaba satisfacerle (al contrario de aquellos que buscando lo que les falta desean las ocasiones donde pueda haber impedimento, para sólo adelantar las palabras) llegó don Diego a su socorro, a quien él con razones equívocas dio gracias del cuidado, que no dejó a los demás poco sospechosos.

Acabadas las fiestas, tratando del suceso con algunos amigos que culpaban su cólera abonando la intención del amigo, dijo que con evidencia conocía su desgracia, pues le estorbó quien deseaba ayudarle, y que la opinión puesta en opiniones estaba muy cerca de perderse. Entró en esto don Diego diciendo:

—Hanme dicho, don Juan, que tenéis queja de mí, cosa que si fuese cierta conocerá mi voluntad por notorio agravio y contraria al deseo que siempre mostré de serviros, que nuestra amistad creí yo que estribaba sobre más firmes fundamentos. Perdonadme si hablaros así es ofenderos.

A quien don Juan, mudando el color del rostro, respondió:

—Bien fueran escusadas vuestras razones, que si tengo o no sentimiento, sé cuándo quiero declararlo; que si no publico como los demás vuestras alabanzas es por no recibir de nuevo mayor injuria, que aunque no puede llamarse el

[30] Orig.: 'ella' (104).

recibido agravio, permitido es a los amigos el sentir las sinrazones, siquiera para escusarlo. Y, si gustáis, se quede aquí esta plática, por ofenderme, como es justo, la memoria de mi descuido.

Metiéronse los amigos de por medio al modo de algunos que con la paz indiscretamente alteran las más sosegadas voluntades. A quien don Diego replicó:

—¿Es posible que tan poca experiencia tengáis hecha de mi amistad, que oiga yo semejantes palabras?

Don Juan le dijo:

—Las obras son los verdaderos afectos del corazón; un golpe de popular aplauso rompe la correspondencia más firme, y pueden los amigos adelantar su opinión sin ofensa de la ajena, porque el más verdadero modo de alabanza es adquirir gloria en la propia[31] virtud.

—En fin, si no me engaño, todo el rodeo de vuestras razones —dijo don Diego— tiran a decir que os ofendí, no porque en mí halléis culpa, mas porque, según veo, deseáis hallarla. Y si esto es deseo de que se deshaga nuestra amistad, no le busquéis, sino reportaos considerando que os soy amigo. No sé si tenga de vos la misma opinión, porque el que no se fía del que lo es, él mismo se hace sospechoso. Y tenedme por tan leal que si tuviera ocasión o pensamiento de ofenderos escusara las satisfaciones.

Pues don Juan que no deseaba sino ocasión desviada del intento que podía rastrear el vulgo, respondió a las postreras palabras[32] de tan honrosa satisfación:

—Cuando fuera importante a mi honor la supiera tomar del que se juzgue por mal valeroso; que sé mejor satisfacerme de caballero a caballero que con el toro.

—No sé que os diga —dijo don Diego—, sino que debéis desear romper del todo.

Tornáronse los amigos a poner en medio diciendo que eran sin fundamento tantas palabras. Estando las cosas con tanta igualdad advirtieron a don Juan que era muy apasionado modo de proceder, y él dijo a los que le reprehendían:

—Pensad lo que quisiéredes —y volviendo el rostro a mirar a don Diego, prosiguió—: Yo buscaré ocasión en que se declaren dudas.

A quien él replicó:

—En las que buscaréis conoceréis que iguala mi valor a mi cortesía.

Él se fue furioso, sin que bastasen a tenerle, y reportando a don Diego le ofrecieron el mismo oficio con don Juan, a quien él rogó que en ningún modo metiesen la mano en nada, porque ocasiones comenzadas, aunque en sí importasen poco, de no fenecerlas podrían nacer penosos disgustos. Dejáronle solo, y él confuso y melancólico pensando en lo que le había sucedido, entró el criado de doña Isabel y le dijo cómo su señora esta tarde, a las cuatro della, iba de visita en casa de doña Ana, la hermana de don Sancho, que no perdiese la

[31] Orig.: 'porpia' (105).

[32] Orig.: 'plabras' (105).

ocasión. A quien él se mostró agradecido con palabras y generosas dádivas, que suelen no consentir descuido en semejantes embajadas.

Apenas había pasado esto cuando entró un paje a decirle que don Juan quería hablarle, y el criado, por no ser visto, se despidió: y, como criado, deseando llevar nuevas (cuya falta es bien ordinaria, y pienso que mayor la de los que las escuchan), se quedó oculto a escuchar lo que resultaba, porque ya eran públicos sus disgustos. Entró él con la cortesía que es justo en los caballeros en la ocasión de más aprieto, y dijo:

—Los hombres nobles es bien que procuren siempre que sus palabras y obras lleven por blanco la verdad, porque desdicen mucho de su nobleza los que se obligan a decir con sus razones lo que contradicen con sus obras, y recompénsase mal una ofensa pública con una compuesta arenga. Y para mí, y para todos los que sienten bien de las cosas, es forzoso que como caballeros lo determinen en el campo las espadas; y así, esta tarde a las cuatro della os aguardo junto al río Genil.

Traspasole el alma a don Diego semejante resolución, y viendo que la hora que aplazaba era en la que había de ver a doña Isabel, le dijo:

—Pues no queréis obedecer el juicio de nuestros amigos, sino que el de las armas determine la que gustáis que, a mi pesar sea ofensa, digo que lo aceto. Y sólo os suplico que mudéis la hora, porque tengo a la que me mandáis un negocio tan forzoso que será imposible dejar de acudir a él.

—Bien digo yo —replicó don Juan— que jamás procedisteis conmigo con llaneza: nuevo agravio recibo del desprecio de esas palabras. ¿Cosa puede haber en el mundo que impida negocio en que va vida y honra? Pero no importa, que no es esto solo de lo que tengo que satisfacerme, y mientras lo procurare, obligado de más agravios llevaré más de mi parte la razón. Yo esperaré a la hora que digo hasta que vais. Caballero sois, obligaciones os corren: id a la que quisiereis.

—Yo vos seguro —dijo don Diego— que será lo mas presto que yo pueda, y que moriré consolado a vuestras manos por dejar satisfecho el mayor de mis amigos.

Apartáronse, y el criado fue al punto a dar cuenta a su señora de lo que pasaba que con mucho sentimiento no estaba tan temerosa del suceso de su hermano como de don Diego; y nuevamente obligada de la cortesía del amante, pareciéndole que toda procedía de su respeto y amor, le causó en ella de modo que cuando no estuviera dispuesto su corazón, sólo este suceso le dispusiera. Y así, fue a su visita deseosa de hablarle, porque ya el criado, obligado de su señora, procuraba también servirla, que este género de enemigos sólo el interés es el norte de su intención.

Quedó don Diego suspenso del suceso, considerando que de cualquiera manera que la Fortuna le dispusiese no conseguía su intento. Y estando en esta penosa imaginación entró don Sancho preguntándole que había sucedido, a quien él dijo:

—Si debajo de palabra que guardaréis secreto queréis saberlo, lo diré.

—Proseguid, —replicó don Sancho—, que aunque ya imagino el fin a que tiran vuestras palabras, los que lo son verdaderos siempre a la comodidad anteponen la reputación de sus amigos.

—Pues a quien tan bien sabe sus obligaciones bien puedo fiar lo que no hiciera de otro —dijo don Diego—: yo estoy desafiado —y prosiguió contando todo lo que con don Juan le había pasado.

A quien don Sancho le preguntó si pensaba salir, porque a su parecer semejante locura no podía obligarle; demás que también le escusaba, si no quería llamarla obligación, el ser hermano de doña Isabel. A quien respondió don Diego que se echaba de ver lo que le cegaba la pasión de su amistad, y que esto lo vería en que el respeto referido, tan digno por sí de toda veneración, no había de ser por él respetado. Replicó él:

—Pues dejad que yo meta la mano en pacificar este negocio, pues nadie podrá presumir que vos me hayáis dado cuenta, por haberme yo hallado al principio de la pendencia.

Él le dijo:

—Si no queréis que en mis muchas obligaciones haya la falta a que me obligara mi honor os suplico que no habléis en ello y que nos vamos hacia vuestra casa, donde sé que ha de estar de visita doña Isabel, que temerosa deste suceso me ha enviado a aplazar para otro desafío más temido de mi alma que el de su hermano, cuyo enojo tiene en su pecho mayor fundamento que la pequeña ocasión de las fiestas.

—Así lo pienso, y lo sospecha toda la ciudad —respondió don Sancho.

Y hablando en este y otros negocios llegaron a su casa, de donde ya doña Isabel salía acompañada de sólo el criado dueño del peligroso secreto, por serle forzoso no confirmar sospechas de su hermano con larga visita y acudir a las cosas que la tocaban, y encontrándola en la escalera de la casa, bajaron acompañándola hasta el portal, donde puestos la puerta don Sancho y el criado para prevenir lo que pudiera ofrecerse, doña Isabel con profundos sentimientos, hablando con los hermosos soles de su rostro, cuyas preciosas perlas regaban la venturosa tierra que ocupaban sus plantas, habló así:

—No quiero dejar de confesar lo poco que os deben de tener obligado mis cortos merecimientos, pero quiero certificaros que si hubieran de medirse con mi voluntad fueran los más aventajados del mundo. Tendré lo que me durare la vida particular queja de mi corta fortuna, que bien sé que es ella la causa de tanta desventura, que mal podré creer otra cosa de vuestra nobleza y cortesía, de la correspondencia que en vos han hallado mis bien empleados deseos, no obligados de fuerza de estrellas, sino de tantos merecimientos. No tenéis que referirme lo que pasó con vos mi hermano, que sólo de lo que tengo queja es de que lo haya sabido primero de otro que de vos; pero en el medio que tiene escogida nuestra justa correspondencia, ¿será el que importe para pedirle a mi padre su hija haberle quitado el hijo? Bien pienso que os debo de tener ofendido, pues tal género de desventura en vos viene a ser venganza, y en mí castigo —y

sin poder proseguir adelante, suspendieron su lengua los caudalosos cristales que eclipsaron la hermosa luz de sus ojos.

—Bien sé, señora, lo que os debo —respondió don Diego—. Bien sé que fuera ingratitud y rudeza no haberme dedicado desde el punto que os vi a vuestro servicio, y creed que el lazo de mi voluntad la muerte, último fin de los mortales, no bastará a romperle. Sabe el Cielo lo que escusé el daros disgusto, y que el no haberos dado cuenta deste negocio ha llevado el mismo fin. Si teméis la muerte de vuestro hermano tenéis poca razón, que él es tan valiente caballero que se puede más justamente temer la mía; demás que os aseguro que cuando fuera al contrario negara a mi persona la debida defensa, sacrificando mi vida a vuestro gusto.

—Plega a Dios—replicó ella— que si en esta ocasión me ha pasado tal por el pensamiento, que me suceda la mayor desventura, que es perderos. Suspended las armas: vea yo en vos lo que viéredes en mí si yo pudiera serviros

—No será posible —dijo el amante—, que es fuerte la ocasión donde se atraviesa honra. Y no dudo que vos misma, siendo quien sois, desestiméis para prenda y compañía al que le faltase la más importante. Lo que os prometo es procurar todo lo que en mí fuere con palabras y satisfaciores, si bien no indignas de mi nobleza, sosegar su alterado corazón.

—Pues con esa palabra —dijo ella— quedaré más sosegada, y con que me la deis de que en este suceso tendréis memoria de mí, que quiero prometerme de vuestra cortesía muchos favores para que se temple tanta desventura.

—En éste, y en el más prospero que me suceda —replicó don Diego—, cuando os diera palabra de lo contrario fuera imposible que el alma consintiera su cumplimiento.

Despidiéronse con esto, y apartándose de los dos amigos con palabra de don Sancho de que no habría novedad en aquel negocio hasta que tornasen a verse, y así, fue confiado de remediarlo por lo mucho que le tocaba, y don Diego sólo con intento de divertirle, arrepentido de haberle comunicado el caso, con ser la mitad de su alma, que tanta fuerza tiene en los caballeros, y es justo que la tengan en los casos de honra. Fuese a tomar un ferreruelo de color y procurar huir el rostro a estorbos y no ser el postrero a cumplir sus obligaciones.

Llegó doña Isabel a su casa, donde, como es ordinario en mujeres, y más cuando están recelosas, sabiendo que su hermano estaba retirado en su cuarto, empezó, llevada de su curiosidad, a acecharle, y viendo que andaba, entre algunas que tenía, previniendo una espada, no pudiendo sufrirlo su corazón quiso ver si podrían sus palabras diminuir en algo su enojo; que para persuadir son eficacísimas las mujeres, porque no obstante que diversas veces se les niegue lo que piden, jamás pierden ocasión de volverla a proponer hasta que la alcanzan, y esto es forzoso, porque no todas las veces están los hombres disgustados, y así, una vez que otra conceden lo mismo que aborrecen, obligados de una continua persuasión.

Entró fingiendo otra cosa donde estaba, y haciendo que se turbaba de la vista del acero, como si tuviera la edad de su padre le empezó a dar una larga

reprehensión de sus mocedades, exhortándole a la paz y quietud poniéndole delante la vejez, sentimiento y obligaciones que a su padre tenía, acompañando sus palabras con disimuladas caricias de su amor, cosa que a don Juan confirmó más en su sospecha, y juzgándolo por demasiada libertad la respondió que no rodease con varios discursos su intención, porque espantarse de lo que no le amenazaba no era creíble, porque su recelo no debía ser de su peligro, que él se declararía al tiempo que tuviese presto el conveniente remedio, y que advirtiese lo que fiaba de su entendimiento, pues le daba cuenta de cosas tan importantes.

Y sin esperar ninguna réplica llamó al criado y le mandó en secreto que le llevase en casa de doña Ana una espada que le dio, y capa de color, porque tomándola de allá quiso divertir que no supiesen en su casa dónde iba. Y con esto se fue, y doña Isabel le preguntó muy congojada qué le había dicho, y él, como criado, le dio cuenta de todo, diciendo que pues había hablado a don Diego no había qué temer, por lo que él deseaba no disgustarla.

Ella cierta de que su hermano salía, empezó a afligirse, y pensando una traza (que sólo pudiera caber en pecho de mujer que amaba), dijo al criado que llamase a su padre para darle cuenta de lo que pasaba, y que dejase allí la espada, que hasta que lo supiese no consentiría que la llevase, y que tuviese cuidado de saber adónde salían a reñir y volviese a avisar. Él lo prometió, suplicándola que no permitiese que no llevase la espada, pues sirviéndose de la que allá tenía serviría sólo de desacreditar su lealtad. Ella le prometió que se haría de modo que no faltase un punto de lo que había, que no quería que suspendiese el llevarla más de cuanto sirviese de testigo de su verdad. Hizo lo que le mandaba y entró a llamarle, y entretanto ella la puso de modo que la dejó inútil para lo que su dueño la deseaba, y así como entró don Alonso, ella, como que la escondía, la entregó al criado, que partió en busca de don Juan.

Doña Isabel dio cuenta de lo referido, y afligiéndose el viejo, por no hallar medio para atajar tanta desdicha, entró don Sancho muy alborotado a preguntar por don Juan refiriendo de nuevo el suceso y quejándose de que le hubiese engañado don Diego, y estando los dos dudosos, vino el criado diciendo cómo su señor no había hecho más que tomar la espada y, mandándole que le dejase, que él le había seguido hasta la salida de la ciudad, y le pareció que salían al río, y por no ser visto no se atrevió a pasar adelante Entonces determinaron de que con algunos amigos fuesen a buscarlos.

En este tiempo don Diego y don Juan se hallaron en el campo, el uno tan deseoso de reñir cuanto el otro de sosegarle poniéndole delante su amistad, a que don Juan replicaba que su enojo era deseo sólo de castigar lo mal que della había usado.

—No le deis ese nombre —dijo don Diego—, que cuando fuera verdad lo que sospecháis, un caballero mozo vuestro igual y amigo, cuando deseara enlazar estas obligaciones con el lazo del parentesco no le podíais juzgar por agravio. Pero si queréis ver cuán injustamente juzgáis volved los ojos a su virtud, a su animo generoso, que si no ofusca la niebla de vuestra pasión la luz clara de sus merecimientos, veréis que sin causa culpáis mi amistad y su inocencia.

Dijo don Juan:

—Confieso la igualdad que decís, pero cuando fuera yo vuestro inferior me habíais agraviado en tratar sin mi orden semejante negocio; que no la amistad da jurisdición a los amigos para que dispongan, sin gusto de quien les toca, de tan estimables cuanto peligrosas prendas. Y cuando los caballeros llegan a la última prueba de sus intenciones, como lo es la campaña, jamás hubo bastante satisfación sino ésta.

Y poniendo mano a la espada, a los primeros tres o cuatro golpes cayó la mitad della en el suelo (oprimida de la diligencia que en ella había hecho doña Isabel), y él no por eso dejó valerosamente de proseguir su intento. Y don Diego que, más reportado, sólo buscaba ocasión de salir bien del caso, viendo la que se ofrecía le dijo:

—Casos son de Fortuna el que os ha sucedido. Procurad igualarme en las armas como me igualáis en el valor y nobleza, para que yo pueda contra mi voluntad cumpliros la palabra.

Don Juan viendo por las señales de su espada que no había sido acaso el quebrarse, turbado y confuso del efeto dijo:

—Aquí veréis si mis sospechas son justas, mis agravios claros, pues la evidencia dellos no da lugar a que calle el que ahora veo. En mi casa no vivo seguro, mas pues quiere mi desdicha que en la mejor ocasión falte el instrumento de mi venganza, pues no hay ofensa que obligue a desagradecimiento, sino a satisfación, estimo y estimaré eternamente la cortesía que me ofrecéis, hija digna de vuestras muchas obligaciones: yo iré a suplir este defeto de modo que mi vitoria o castigo no pueda poner nota en tan honrosa opinión. Sólo os suplico que como os doy palabra de volver presto me la deis de aguardarme.

Él se la dio, pesaroso de que tan fuerte ocasión, tanta nobleza, no hubiese templado algo del pasado enojo, y juzgando a doña Isabel por dueño de la hazaña, receloso que la cortés cuanto honrada resolución de valerse della no la disgustase, si puede disgustar la noble correspondencia considerando tan bastante prueba de amor. Combatido de varios pensamientos y afligido de la propria imaginación, le divertieron della dos hombres que llegaron a este tiempo y que les habían venido siguiendo, destos que por la propria comodidad suelen vivir de la ajena, y, en fin, como gente vil, viéndolos apartados de la ciudad no se habían atrevido a acometerlos juntos, mas visto la pendencia, sin meterlos en paz por conseguir su intento, sin saber la causa por que don Juan se apartaba, así como le vieron ido llegaron, diciendo desde lejos:

—¡Alargue, caballero, la capa, con lo demás que tuviere!

Don Diego no turbado del impensado acaecimiento, previniéndose para la defensa, procuraba con el ajeno daño evitar el proprio cuando a las primeras venidas se sintió herido, y vio uno de los que le acometían que, midiendo la tierra, había ya rendido el espíritu, y el otro que, más prevenido de su daño que deseoso de la venganza del camarada, daba señal de que cedía el campo a su contrario. Pues como se hallase aguardando a don Juan y con un hombre muerto a sus pies y sin más testigos que los levantados fresnos, cuyas puntas pudieran

barrenar los cielos, y los fugitivos cristales que presurosos, como todas las cosas del mundo, procuraban el fin para que fueron determinados, resolviose en fiarles el secreto encomendándoles el cuerpo del difunto, y al punto que él lo ponía en ejecución por lo alto de un peñasco se descubrieron don Alonso, don Sancho y los demás amigos que habían salido a estorbar el desafío, que reconociendo a don Diego y que despeñaba al río un cuerpo, creyendo lo que podía ser y teniendo por muerto a don Juan, el padre con tiernas lágrimas, con lastimosos alaridos lamentaba tanta calamidad.

Y llegando todos, como hallaron a don Diego solo y herido, de nuevo tuvieron por cierta su sospecha, sin que bastasen sus disculpas ni darles cuenta del suceso y de cómo por habérsele a don Juan quebrado la espada le esperaba, haciendo el padre notables estratagemas para sacarle la verdad, diciéndole que si valerosamente le había muerto, no impíamente le negase la sepultura; que como no le tratase engaño no temiese, que desde luego le ofrecía el perdón. Y si recelaba de hacer testigos del cometido delito, los que le escuchaban eran sus amigos, y él era parte. Ayudaban esto los demás con notable porfía, y él con la misma defendiéndose con la verdad, decía que con la venida de don Juan, a, quien esperaba, saldrían todos de duda, y que no se le haría mucha cortesía en aguardar tan breve plazo.

En esto don Juan, que venía a lo aplazado, se detuvo suspenso, no de ver los que con don Diego hablaban, porque no ignoraba la causa de su venida, mas con espanto de verle herido. Y esperando a ver en qué pararía vio que todos se volvían, y él coligiendo lo que podía ser, viéndose imposibilitado de la deseada venganza, temiendo las forzosas paces determinó de no entrar en poblado hasta vengar su agravio. Y mudando el hábito, se metió desconocido en unas caserías de pastores, donde vivió con el dinero que llevaba prevenido para lo que resultase del suceso de su pendencia.

Pues como los demás llegasen a la ciudad y no pudieron descubrir más nueva de don Juan, como se había ausentado, aplicándole los vistos indicios se certificó de manera su muerte, que ya la justicia hacía públicas diligencias, prometiendo entre otras mil ducados al que pusiese en sus manos a don Diego, que ya por el caso andaba ausente por consejo de sus amigos.

Sucedió en este tiempo, viendo la presente ocasión, en lo más penoso de las tristezas de don Alonso y doña Isabel, que don Sancho, que también creyó la muerte de don Juan, y pareciéndole que la hermana era a propósito para su mujer, por ser única y, como tal, heredera del mayorazgo de su padre, y él por su vejez imposibilitado de sucesión, y que con Diego con la sucedida desgracia, que todos juzgaban por cierta, se había privado de semejante pretensión, y así, un día dio cuenta a don Alonso de su deseo, y también del oculto casamiento que don Juan con su hermana había hecho, encareciendo, para facilitar su intento, que él mismo, aunque eran iguales, había estorbado, viendo que no intervenía su voluntad, que lo supiese, por no disgustarle. A quien el noble viejo, considerando que don Sancho era caballero rico y mozo y con quien justamente podía honrarse, con breves cuanto corteses palabras respondió así:

—Siéntome tan obligado como agradecido a tantas mercedes recebidas de vos, que no se cómo responderos, y digo sólo que los que tienen honra saben darla, como por experiencia se vee de la mucha vuestra y de la que yo he recebido. Sólo estoy, y con razón, quejoso de que en cosa que yo ganaba tanto no se me comunicase; y quiero conocer de vos si me deseáis hacer merced en dos cosas: la primera, en que se publique este oculto casamiento y mi señora doña Ana venga a honrar mi casa por último consuelo de mi vejez, para que ya que la Fortuna me negó a mi hijo, vea yo a mis ojos prendas que lo fueron de los suyos; y la segunda, que vos vengáis a ocupar el lugar que mi desdicha quitó a mi único consuelo, siendo amparo de su padre y remedio de mi hija, por que con tan esclarecida sangre se honre y se adelante mi linaje.

Respondió don Sancho acetando lo que deseaba, con tantos encarecimientos, que podía juzgarlos el que los viera a falta de juicio. Y poniendo en ejecución lo referido, juzgándose pacífico dueño, él y doña Ana se vinieron a vivir en casa de don Alonso. Y don Diego, que por momentos tenía aviso de lo que en ella pasaba, fue tanto el furor de sus celos, que olvidando la consideración de su peligro (que no son verdaderos los que dejan libre el juicio para prevenir el daño) se entró en la casa de su enemigo, y dando quejas a su inculpable dueño de tantos agravios, sin que con él bastasen las bastantes disculpas de la fuerza de su padre recibida junto con ofrecerle que primero que consintiese la ejecución de su agravio padecería mil muertes en prueba de su fidelidad y correspondencia, no lágrimas ni caricias (con que suelen las mujeres encender la más helada voluntad y abrasar la más encendida) fueron bastantes para que huyese tanto peligro.

Dio lugar con su tardanza a que el criado que había sido partícipe en sus correspondencias, a quien tentó la codicia del prometido interés, olvidando tantos beneficios (que tiene esta pasión naturalmente imperio sobre gente de pocas obligaciones) dio noticia a don Alonso, y él al Corregidor, que como andaba haciendo diligencias, con ocasión de ser una de las más esenciales tomar la confesión de doña Isabel, si bien con el respeto que se debía al recato de semejante persona, diciendo que venía a eso, como al descuido entró en su casa.

Y hallando el cuarto en que los dos estaban hablando abierto (que la turbación y desdicha les había quitado la advertencia de que se cerrase), admirado el Corregidor de ver a don Diego, le pesó de su prisión, aunque para sí parece que se enteró del cometido delito, propria acción de pechos nobles, que aunque les es forzoso el castigo del reo les pesa de su desdicha. No como otros ministros, indignos del magisterio que ejercitan, que se encarnizan de modo en los delincuentes como si ellos fuesen los agraviados, y no la república. Pues no es por su defensa, sino porque aspiran con la sangre de los miserables llegar a mayores puestos, si ya no es por otros más bajos respetos. La crueldad con los que no tienen defensa es prueba de pechos viles, de ruin intención, de bajo nacimiento; que Dios, a quien todos deben imitar, iguales son, en su omnipotencia, su misericordia y su justicia, pero la experiencia de nuestros defetos puede ser buen testigo que se sirve más de su misericordia. Llegó con muy corteses palabras, diciendo:

—Pésame, señor don Diego, de hallaros en este lugar.

Caballero, en efeto, que importa mucho que lo sean los que administran justicia, que es villanía y prueba de mala sangre no usar los jueces en toda ocasión de cortesía, que es menester que entiendan que no dan los príncipes con los magistrados poder para injuriar la nobleza, que son los verdaderos pilares de las repúblicas; que se hallan muchos para que la gobiernen, y pocos para que la defiendan.

A este propósito, aunque yo salga del mío, sucedió que llegó al señor Rodrigo Vázquez de Arce, caballero del hábito de Alcántara y Clavero Mayor de su Religión, que fue Presidente del Consejo Real de Justicia y del Consejo de Estado, sujeto para cuyas virtudes eran menester copiosos volúmenes (sólo diré que habiendo servido sesenta años en los más grandiosos oficios que se conocen murió pobre, y fue tan libre de codicia, que no acetó más de quinientos mil ducados de merced tan merecida de sus servicios), cuya vida y hechos particulares pienso un día sacar a luz por que no pueda la envidia sepultar con olvido tanta virtud, tantos méritos, y por que goce nuestra patria de uno de los hijos que más la ilustró y la jurisprudencia, de un sujeto que dignamente pueda imitar en sus acciones, tan dignas de que se publiquen por todo el orbe. Pues a este caballero se llegó a quejar un ministro que uno que lo era, no de muy claro linaje, le había tratado mal, y después que él le consoló, dándole la culpa, y al ministro (a quien oyó al punto, porque venía temeroso de su rectitud) le hubo dado una reprehensión conveniente a su desorden, dijo: «¡Qué diferentes serán los hijos de don Fulano que los del que le trató mal!». Fue, en efeto, hechura del segundo Filipo, santo monarca, gloria de España y amparo de la Cristiandad.

Prosiguió el Corregidor, diciendo:

—Ya echaréis de ver que es forzoso en semejante ocasión que yo acuda a las debidas diligencias de mi oficio.

Él sin responder palabra, daba tácito consentimiento. A cuyas razones se alborotó toda la casa. Vino don Alonso y los nuevos huéspedes. Causó en don Diego tanto furor ver presente la causa de su enojo, que viendo que no podía seguir la deseada venganza, desesperadamente dijo:

—Sabed los presentes, y sepa todo el mundo, que el justo Cielo no deja, si suspende, sin castigo la ingratitud. Yo, aunque, como debe un caballero, maté en el campo a tu hijo, a mi amigo, privándote del último consuelo de tu vejez…

Allí de nuevo se vieron diversos afectos, lágrimas en los unos, suspensión en los otros; el lastimado padre lloraba el perdido hijo, doña Ana el difunto esposo, doña Isabel la diligencia mal lograda que dio causa a la pérdida del hermano, a la muerte del amante. El Corregidor y don Sancho estaban suspensos y confusos, ponderando lastimados adónde puede llegar la última desesperación, y don Diego prosiguiendo, dijo:

—No os espante la confesión de mi delito, que lo que no pudieran acabar conmigo los más rigurosos tormentos acabó en un punto la mal pagada esperanza mía, causa, como habéis visto, de que aborrezca la vida.

El Corregidor le llevó preso con general disgusto, y particularmente de doña Isabel, que el repentino suceso la había dejado fuera de sí, y procurando, ya que a su parecer se había rematado su amante, que no se rematase su honor (prenda en las mujeres nobles más digna de estimación que la vida) dijo a su padre:

—Señor: la causa has dado de la prisión de don Diego, y pienso que la darás de mi fin. No creas, aunque parece verisímil su confesión, que dio a mi hermano la muerte, sino que la Fortuna cuando previene fatales desventuras ataja los términos de la razón humana para mostrar aparentes los engaños, Confieso que sin tu gusto tracé con don Diego mi casamiento, causa justa por donde me vienen semejantes castigos y que ha producido tan contrarios efetos como los presentes; pero es bien que adviertas que, fuera de lo que he dicho, no he contravenido al honor y justas obligaciones con que nací. El casamiento que deseabas que yo efetuara con don Sancho alcanzó a saberle don Diego, por mi desdicha, y celoso, vino a representar en el teatro de tu casa la miserable tragedia de su muerte.

Quedaron todos conmovidos y lastimados del suceso, y más el padre, que culpaba en doña Isabel más que la falta de su voluntad el faltar el efeto, pareciéndole, como era verdad, que él había sido la causa de tantos daños. Y el Corregidor haciendo las jurídicas diligencias, sirviendo, con los pasados indicios, de bastante probanza su confesión, en breves día le condenó su Teniente, y lo confirmó el superior tribunal a quien toca, a que le fuese cortada la cabeza, y sin que bastasen con el ofendido padre ruegos ni persuasiones, le fue forzoso que se previniese para la inremediable ejecución.

Y puesto en aquel cruel y temeroso paso, con el sentimiento de doña Isabel que bien puede creerse, porque le amaba más que a sí propria, a persuasión de su padre (que por evitar lo que el vulgo previene en semejantes ocasiones había tenido modo y diligencia para que los religiosos que en esta ocasión prevenían su jornada le advirtiesen que no dejase por cumplir la deuda que tan justamente a doña Isabel debía, de lo cual podría haber dado que decir, tanto con la prosecución de sus deseos como con la inadvertida como temeraria confesión que hallándole dentro en su casa había hecho) y alcanzando su consentimiento, que dio con muchas muestras de cumplir lo que se le advertía, se trazó con su padre que diese doña Isabel un poder, y efetuándolo, por él se desposó con don Diego, cerrando las puertas con esto a mil inconvenientes dignos en toda ocasión de escusarse.

Estando las cosas en este estado, y habiendo tenido don Juan aviso de cómo doña Ana, con orden de su padre, estaba en su casa, y que ya él estaba informado de todo su suceso, y también cómo el casamiento de su hermana estaba concertado con don Sancho, apretado de amor y necesidad (dos contrarios poderosos para los hombres), habiendo gastado lo que traía (a que ayudó el juego, que no falta tan virtuoso ejercicio en la más pequeña aldea), determinó de ir a su casa a ver su prenda y a informarse del estado de las cosas, para ver el más conveniente medio que pudiese tomar en la disposición de sus intentos, y traer dineros para pasar en aquellas aldeas, o, siendo conveniente, hacer más larga ausencia hasta que del todo cumpliese el mayor de sus deseos.

Y al anochecer poniendo los que al presente tenía en ejecución, con el hábito desconocido en que andaba caminó hacia Granada, y llegando a su casa le fue fácil la entrada, porque como mozo tenía llave para entrar y salir a deshoras, y entrando con mucho recato, con el primero que le encontró su buena suerte fue con su criado (con quien disimuló el enojo del pasado agravio, guardando para tiempo más conveniente su venganza), y viendo que le había visto y que se alborotaba, por no ser descubierto asiole y con la daga en la mano le amenazó si no callaba; y él después que desmayado, temeroso y confuso (efetos de su mala conciencia) reconoció a don Juan, se acrecentó su temor de ver delante de sí vivo al que ya en su imaginación juzgaba por muerto, y volviendo en su acuerdo del pasado susto, prometió todo lo que se le propuso, que el miedo siempre fue liberal, y no fuera malo que ocupara a los poderosos.

Lo primero que ofreció fue secreto (cosa, al parecer, en criados imposible; pero no era él el que prometía). Sosegole don Juan, y mandole que le pusiese en el cuarto donde doña Ana vivía y que la avisase de su venida con mucho recato, por que su vista no le causase algún repentino acidente. Él lo hizo así, cumpliendo con lo que se le mandaba y mucho más, cosa bien contraria a lo que se usa en el mundo, aun en los de más obligaciones.

Avisó a doña Ana después de haber dejado encerrado en su cuarto a don Juan. Ella dudaba lo que oía, con el contento del cobrado esposo como por parecerle que había de ser causa de librar de la muerte al inocente don Diego, en quien ya tenía el verdadero desengaño que la pasión de los celos le había reducido a tan miserable estado, cuya vida había de tener fin el día siguiente. Disimulando lo mejor que pudo fingió una indisposición de poco cuidado, y retirándose a su estancia se enlazó en los brazos de su esposo, que la recibió con el gusto de[33] quien la amaba y era estado ausente. Informábase de sus sucesos casi dudosa del presente (que lo que se desea, cuando se alcanza sin esperarlo se duda con facilidad), y dándole cuenta de todo lo que pasaba, con piadosas lágrimas le suplicó que le diese licencia para ganar las albricias de tan venturoso suceso como el presente y poder socorrer en el último trance a don Diego, a quien don Juan respondió así:

—Amada prenda mía, único consuelo de mis trabajos: las cosas que me has contado he holgado infinito de oírte, y más que don Diego esté tan en lo último, cosa que es muy a mi propósito, porque las que con él he pasado han sido de modo que, creyendo que estuviese en diferentes términos, yo le venía a quitar la vida, no digo aunque aventurase la mía, sino el perderte, que estimo en mucho más. Y pues la Fortuna ha prevenido la venganza que por su poca fe me es tan debida, haciendo que la justicia la tome por mí, siendo indigno de que yo le mate como caballero, no pienso perder ocasión tan a mi propósito, porque es llano que aunque es más de mis obligaciones que como lo intenté primero me satisfaga, ya no ha de ser posible, por la publicidad que tiene este negocio. Socórreme con las joyas y dineros que pudieres antes que el alba esparza por el mundo los aljófares

[33] Orig.: 'que' (127).

hermosos de su rubia madeja. Y guarda secreto si no quieres perderme, porque te juro por la prisión hermosa en que tienes mi alma de no volver a pisar estos umbrales, de no presentarme a tu presencia, hasta que me vea vengado del que con la fingida capa de su amistad cubrió tantas sinrazones, facilitó tantos agravios.

Respondió doña Ana que sólo su gusto era el norte por donde se regía su alma, y que no sólo con su secreto facilitaría su intento, sino le guardaría cuando la muerte de su hermano don Sancho fuera la que causara su disgusto. Y abriendo un escritorio le dio todas las joyas y dineros que en él tenía, ofreciéndole que dispusiese de su vida si en algo fuese de importancia para el cumplimiento de sus deseos. Y después de las debidas gracias, lo restante gastaron, como es ordinario en los que bien se quieren, en amorosos encarecimientos, o en más importantes y apretados lazos.

En este tiempo ya el criado había dado cuenta de lo que pasaba a doña Isabel, que al principio no le dio crédito, creyendo fuese más por divertirla de sus justas melancolías que no porque fuese cierto; mas ofreciéndole que saliese con la probanza de su vista del yerro de su incredulidad acetó el partido, y visto, lo dudaba (que tan dudosas son las buenas nuevas cuando se desean como ciertas las malas que se temen). Cerró por defuera el cuarto y envió a dar cuenta al Corregidor de lo que pasaba, que tan dudoso como alegre vino con la mayor diligencia que le fuese posible y avisando de su venida bajaron a recibirle don Alonso, don Sancho y doña Isabel, que cada momento de su tardanza era en su imaginación un siglo, y apartándole con su acostumbrada cortesía, le dijo:

—Señor don Alonso, yo vengo a suplicaros una merced que no me habéis de negar, con certeza de que si me mandaseis la cosa más dificultosa hallaréis en mi voluntad el cumplimiento de la vuestra

El buen caballero, que no era menos cortés que agradecido, le dijo que dispusiese a su gusto de su casa y persona.

—Pues que me deis licencia para que vea la vuestra el mi deseo —replicó el Corregidor—, asegurándoos que ha de resultar desta merced la cosa para vos de mayor gusto que jamás hayáis tenido. Y porque no quiero perdonar nada de la que me ofrecisteis, gustaré que me la asegure vuestra persona, porque quiero llevar a mi lado tan segura compañía, con la del señor don Sancho y los demás que están presentes.

Y como venía informado y advertido se fue al cuarto de doña Ana, donde no se había sentido nada porque él industriosamente, aunque sabía que estaba seguro don Juan, había procurado que se hiciese con quietud; y haciendo que don Alonso llamase, así como dentro se sintió su voz tuvieron por desbaratada su traza y respondieron; y saliendo don Juan haciendo de la necesitad virtud (reventando, porque imaginó al punto de dónde venía semejante prevención), don Alonso con el contento de ver impensadamente a su hijo, quedaron suspensos sus sentidos. La hermana llegó a abrazarle, a quien él no resistió por no dar indicios de su mal intento, si bien le diera mejor la muerte que los brazos.

Llegó el criado con las muestras mismas que si le tuviera muy obligado, y don Juan no le apartaba los ojos, viendo la desvergüenza con que disimulaba. Llegó don Sancho, el Corregidor y los demás con mil demonstraciones alegres, y el padre, que a este punto había cobrado el uso de los sentidos, dio tan notables muestras de su alegría como el que le amaba y, teniéndole con certidumbre por muerto, sin saber cómo le había cobrado. Todos generalmente se holgaron, tanto de verle como de ver que don Diego se había librado de la injusta muerte que padecía, prueba que acreditó por verdadero su amor, pues temeraria e inconsideradamente le había puesto en tanto peligro.

El Corregidor envió luego a mandar que se le trujesen allí, con el respeto y decencia que su sangre y poca culpa pedía. Fueron con suma diligencia los ministros a ponerlo en ejecución (deseando cada uno ser el primero, no de virtud, sino que la codicia es muy diligente). Llegaron, y dándole cuenta de lo referido tuvo el alegría que sólo podrán ponderar los que se hubieren visto puestos en tan penoso trabajo. Aunque si a muchos por los varios sucesos de la inconstante diosa les sucedió restaurar la vida puesto el cuchillo al cuello, pienso que a pocos lo[34] que a don Diego, que de los mismos términos, tan penosos como se pueden imaginar de lo que se ha visto, saliese a gozar el bien de su alma tan deseado, hallándose con el no imaginado casamiento en la posesión de su prenda amada, que aunque sin culpa suya había sido causa de tantos trabajos y le había tenido tan cerca de ver el último.

Entretanto que esto pasaba en la cárcel rogó el Corregidor a don Juan que les contase dónde había estado y cómo había dejado llegar las cosas a tales términos, junto con la causa de su pendencia, que don Alonso y su hija estaban tan absortos con el contento de haber cobrado tan amables prendas, que no apartaban dél un punto los ojos, y si acaso los movían a mirar a otra parte, volvían con mucha presteza, temerosos de apartarle de su vista, creyendo no fuese sueño lo que miraban. Don Juan respondió a la pregunta que se le hizo:

—Después, señor, que por vanas y mal fundadas sospechas, más ocasionadas de mi mocedad que de su culpa, saqué al campo a don Diego sin que para tal resolución se atravesase caso de honra, prueba bastante de lo que digo, sacamos las espadas —y prosiguió contando todo lo que con él le había pasado, como se ha referido, y que volviendo a lo concertado, desde una espesa arboleda le había visto herido, y a su padre y amigos que con él volvían a la ciudad, de que ignoraba la causa. Y aquí don Sancho prosiguió contando el cuento de los ladrones, que ya la experiencia le acreditaba, y don Juan, en prosecución de su historia, dijo—: Pues yo creyendo, como era forzoso, que, sabido nuestro disgusto, los justos medios que siempre se interponen donde no hay caso que obligue habían de estorbar el fin que yo deseaba que tuviese mi pendencia, propuse, mudando el habito en que me veis, de no entrar en la ciudad hasta hallar ocasión de proseguirla, que hay casos que cuando la honra no obliga los aprieta el disgusto y mala voluntad de la persona. En este tiempo de mi ausencia

[34] Orig.: 'los' (131).

me faltó el dinero, y viniendo a mi casa con secreto para hablar a mi hermana, fiando mi intención de su cordura para que remediase mi necesidad,[35] hallé tantas novedades, y a don Sancho y a doña Ana mi esposa en ella —refiriendo aquí todo lo que el cuñado había dicho a don Alonso, y prosiguiendo, dijo—: Yo ha un momento que llegué, y así como supe el peligro en que don Diego estaba quise al punto ir a vuestra casa a manifestarme del modo que veis, porque en él se escusara tan evidente como no merecido castigo. La causa del haberme prevenido vuestra diligencia no fue otra sino que no me consintió doña Ana, supuesto que una hora más o menos no corría el temido peligro que fuese a veros sino en habito decente. Deseo infinito que, pues ya parentesco enlazó nuestra antigua amistad, que vuelva a su punto, pues para satisfación de un enfado bastan tantos como nos han sucedido, acompañados de tan grades peligros.

El padre y don Sancho, como quien no sabían cuán diferente era su intento, tuvieron por bastante la disculpa. El Corregidor, doña Isabel, doña Ana, y el criado juzgaron, como quien lo sabía, bien al contrario de la compuesta arenga.

Ya se había divulgado por toda la ciudad el suceso, y todos lo habían solenizado con general alegría, que por sus buenas partes lastimaba la muerte de tan agradable cuanto generoso caballero, que importa mucho ser bienquisto y liberal para no sólo ganar las voluntades, sino para no hacerse aborrecible.

A este propósito había un caballero que por sus canas y autoridad pensaba que todos le debían obediencia; no quebrantara ninguno de los mandamientos de no prestarás, convidarás ni darás, aun a los mismos a quien tenía usurpado parte de lo que gozaba, que antes rompiera uno de los de la Iglesia. Todas sus quejas eran: «Ya no me parece nada bien de lo que ahora cuarenta años me parecía. Todos me dejan». Acompañaba a éste un día otro caballero, y encareciendo esto mismo, dijo: «¡Hasta vuesa merced me ha dejado!». A que respondió el otro, cerrando la mano: «Señor: quien es así —y tornándola a abrir y alzando un solo dedo—, es forzoso que se ande así». Pues, viejo de bien: ya fuera cierto, niño de cien años, con otros tantos millares de ducados sobrados, ganados como tú y el mundo sabe: ¿en esa edad quieres tener el gusto que de veinte y cinco, verte idolatrado como el tiempo que tiránicamente lo eras, guardoso y acompañado? Pasó, solía: no conviene ni puede ser. ¿Sabes que pienso? Que en castigo de que lo mal que adquiriste permite el Cielo que no lo gastes, y que lo que te pudo hacer amable por fuertes aduladores que piensan participar de tus tesoros, para ti inútiles, granjeando tu miserable voluntad con alabar tu miseria, eso mismo te hace enfadoso y cansado, y que el vulgo te señale. Para comer un hombre, cien ducados le bastan. No le da Dios siete o ocho mil de renta a uno solo para que se los coma ni los guarde: para que los reparta y redima su mal aquisto, sus peores costumbres.

Ya los amigos habían acudido a la cárcel, y con su acompañamiento, y de los ministros que por él habían ido, entraron todos a ver al preso caballero, donde fueron tantos los parabienes y abrazos, que pueden imaginarse mejor que

[35] Orig.: 'necessitad ' (133).

escribirse, y con el mismo modo llegaron donde el Corregidor y los demás aguardaban: don Juan y don Diego se abrazaron y volvieron a su primera amistad, que no fue poco en los que una vez la quiebran, siendo cuerdos, mas aquí parece que con el parentesco cesaba la causa de tan desdichados efetos.

El Corregidor y los[36] demás le cargaron de norabuenas y parabienes; en ocasión que no es poca cordura, que conozco yo aquí uno de éstos que vincula cintillo y cadena, que a todos cuantos conoce, sea el tiempo que fuere, si los encuentra en las calles cien veces cada hora no dejará de darles las Pascuas, volver a acompañarlos, si le costase la vida; pero son los efetos como de quien tiene tantas palabras. Y reprehendiéndole esto, dice que en él es imposible la enmienda, porque hace esto de equidad y es cortesía natural. Dios lo remedie.

Él pidió las manos a don Alonso, que se levantó con mucha cortesía, y con la misma llegó después a pedirlas a doña Isabel, que con alegre y honesto rostro le hizo los lícitos favores que el presente lugar pedía. Allí se concertó que dentro de ocho días se hiciesen las bodas, siendo el Corregidor y su mujer padrinos (que era casado con una nobilísima dama de la casa de Guzmán), ofreciéndose la tercera, porque a don Sancho le dieron una hija suya, por conocerle rico y virtuoso caballero, que deste modo trueca la Fortuna las cosas desta vida, pues de donde necesariamente se esperaban trágicos llantos, tristezas y desventuras se vieron bodas, parentescos, amistades y regocijos

En el breve tiempo que digo, de unas partes a otras se previnieron vistosas galas, ricas e inestimables joyas, y se efetuaron los casamientos con el mayor aplauso de fiestas cómicas y otros regocijos públicos, opulencia de espléndidos banquetes que fue posible, junto con el asistencia de la nobleza de toda la ciudad con la mayor parte de la jurisprudencia de aquel insigne Senado (que en celo cristiano, letras y buen gobierno exceden a los más celebrados de la antigüedad, igualando a los más famosos de nuestros tiempos) que asistieron a honrarlas.

Y despedidos junto con los demás que habían acudido a semejante efeto, todos contentos y quietos gozaron de sus deseos. Don Alonso pagó al criado los mil ducados prometidos, y el viéndose con bastante caudal para retirarse, no seguro de lo que en las dos ocasiones con don Juan le había sucedido, y no menos temeroso de que alcanzase su buena diligencia don Diego, se fue a su tierra muy satisfecho y cargado de dones y mercedes que recibió de sus señores; merecidos de sus servicios, sino por mucha lealtad, por el buen suceso de sus avisos.

— o O o —

En don Alonso se nos muestra un viejo cuerdo, prudente y puntual en lo que debe serlo un caballero, que cumpliendo con las obligaciones de su edad, ya aprobando la amistad de su hijo, ya trazando el casamiento de su hija y procurando cumplir la obligación que le pareció que el difunto hijo tenía, dio verdaderas muestras de amor paternal, usando cuerdamente de todas sus acciones.

[36] Orig.: 'lo' (135).

En don Juan se nos enseña un mozo poco advertido, porque con las hermanas no es lícito sino pocas, medidas y honestas palabras que obliguen a respeto, escusándoles que alcancen las proprias mocedades y que no oigan alabanzas de hombre, aunque sea deudo. El agravio que sintió de verse impedir la suerte enseña el estremo con que se siente delante de la dama a quien se sirve, y más en público, cualquiera pequeña demostración. Escusar la amistad cuando vino a su casa queriendo ocultarse, el poder y fuerza que tiene un odio arraigado, pues quiso, siendo tan indigno de la nobleza, recibir por la justicia la venganza.

Pasar don Sancho por el oculto casamiento de su hermana nos avisa que sufren muchas veces los nobles, por sus proprias comodidades, muchas cosas indignas. Acetar el casamiento de doña Isabel, y solicitarle creyendo que era amada de su amigo, denota que raras veces hay amistad segura si hay interés de por medio.

El deseo de ver doña Isabel a don Diego por las alabanzas sin tiempo de su hermano denota generalmente cuán inclinadas son todas las mujeres a novedades y cuánto se les deben escusar. Ponerle la espada de modo que se le quebrase al hermano enseña que el amor del esposo olvida y desprecia la sangre propria.

Solicitar don Diego a doña Isabel por las alabanzas de su hermano advierte el peligro que hay en alabar las mujeres que nos tocan, particularmente los maridos,[37] que es plática digna de escusarse al mayor amigo, y cuánto deben los que tienen obligaciones de mujeres en sus casas escusar de llevar hombres a ellas particularmente mozos, porque el amigo igual no ofende la ley de la amistad cuando ocasionado del amigo pretende hermana o parienta para casamiento, si bien no es cortesía, que esto no se guíe por el mismo que le dio la ocasión. Adelantarse en las fiestas, que nadie fíe en amistad fundada sobre propio interés. Suspender don Diego la pendencia cuando se le quebró a don Juan la espada es acto generoso que obliga a todo caballero, porque ninguno que lo sea debe valerse de ventaja, aunque sea (como dicen los del duelo) caso igual, pero no es digno que usen dél los nobles. Sucederle el acometerle los ladrones, matar uno, y por encubrirle, el engaño del padre y amigos, que le puso en tanto peligro, nos advierte que tal vez los hombres por hacer lo que deben les suceden desgracias; pero que confíen en Dios, que les sacará de todas, y que así como es mejor ser castigado sin culpa que libre con ella, obren siempre virtuosamente en todo acontecimiento y no podrán ser defraudados. Meterse don Diego en la casa del propio enemigo, aplicándose el delito que no había cometido, denota la furia de la celosa pasión.

Venderse por interés el criado que dél había recibido tantos beneficios nos advierte el poder del interés y cuánto puede en la mala inclinación deste género de enemigos. Fiar la espada que su dueño le encomendó de doña Isabel, la poca fidelidad y amor son que sirven. Ponerse en cobro con tiempo, temiendo la retribución de los daños que había hecho, es cordura, porque no puede esperar

[37] Orig.: 'maritos' (138).

provecho quien hace mal. Recibir premio por lo que merecía castigo nos advierte la falta común de los poderosos, que raras veces premian la virtud. Como lo que sucede en las repúblicas, que se premia tal vez por buena razón de estado, por algunos justos respetos, a los que, conociéndolos dignos de castigo, desearan dársele.

El pesar que mostró el Corregidor de la prisión y castigo de don Diego advierte a los ministros que deben aborrecer el delito y considerar que son hombres, teniendo piedad del que le comete; que hagan lo que les toca sin encarnizarse en la sangre de los miserables, porque haciendo lo contrario cometen grave pecado.

Doña Ana, en casarse ocultamente nos advierte de la temeridad que hace una mujer noble en fiar el honor, por más que piense aventajarse, de la inconstante voluntad humana, porque si una vez sucede bien, suele muy raras veces tener el suceso que se desea, y es justo castigo de tanto atrevimiento.

El trocarse tantas desdichas en alegres casamientos nos muestra que los sucesos humanos, sin alcanzar los hombres por dónde, muchas veces los más alegres se truecan en tristes, y por el contrario; como se vio en esta ocasión, porque no hay cosa firme ni estable debajo del globo de la Luna.

EDUARDO REY DE INGALATERRA

NOVELA CUARTA

EDUARDO rey de Ingalaterra, tan cruel enemigo de la Corona de Francia como las corónicas publican, tuvo reñida guerra con los escoceses, retirándolos y restringiéndolos en lo más íntimo de su reino. Ésta tuvo fin, como otras suelen, con el casamiento del Rey con la hija del de Escocia, de quien tuvo algunos hijos, y entre ellos el primogénito, que del nombre del padre se llamó Eduardo Segundo, Príncipe de Gales, que reinó después de sus días, tan belicoso, que no cedió en las armas a ninguno de su tiempo, y aventajó a muchos de los más famosos capitanes del pasado.

Tuvo éste un vasallo cuyo nombre era Guillermo de la Roca, tan valeroso y prático capitán, que por su consejo como por su valor llegó al deseado fin las más dificultosas empresas, que le dieron honroso lugar en el inmortal templo de la Fama. A éste, después que el valeroso Príncipe por la muerte de su padre heredó el reino, en pago de sus servicios le dio el Condado de Salveri, en el confín de Escocia, y casole con una nobilísima dama, hija del Marqués de Belflor, cuya belleza entre los de aquel reino era juzgada por más que humana. Y a pocos días pasados de los alegres desposorios, como hombres necesarios para negocios importantes del servicio de su Rey, fue forzoso que el Marqués y Conde hiciesen ausencia, tan sentida en el alma de sus esposas cuanto disimulada de las muestras exteriores. Despidiéronse, no dando aun en el último trance muestra de que se les pudiese conocer menos que un ánimo varonil. El Conde que sumamente amaba a su nuevo empleo, tanto por su hermosura como por sus merecimientos, partió atravesada el alma, anteponiendo, como los nobles deben, el servicio de su Rey a sus mayores comodidades.

No hubieron pasado veinte días de su ausencia cuando vino nueva que el Rey de Francia, émulo antiguo de la Corona de Ingalaterra, por trato que tuvo, como a hombres tan importantes, por que no le fuesen de impedimento a sus designios los puso en una cuidadosa prisión, cosa igualmente fue de la madre y hija sentida, y también del Rey, a quien hacían notable falta. Y así como se publicó, los escoceses con furioso ímpetu asaltaron el castillo de Salvari, donde la Condesa vivía, por ser fuerza muy importante de sus confines y parecerles que estaba falta de defensa. Ella olvidando la feminil flaqueza, se mostró en su defensión una valerosa Camila, una valiente Pantasilea, capitaneando con tanto valor y gobierno sus soldados, proveyendo lo que juzgada más forzoso y avisando al Rey del peligro en que se hallaba, que, como agradecido, viendo el gran riesgo que corría por la falta de los que por venir a servirle estaban en

prisión, acudió a socorrer ocasión tan forzosa, como lo deben hacer los buenos reyes, repartiendo sus favores y mercedes con los que los sirven apartados de su presencia, más beneméritos que los que inútilmente en sus cortes los lisonjean.

Los escoceses conociendo la infructuosa batería por el visible daño, junto con estar avisados de sus espías de la venida del Rey como del intento que traía de hacer jornada, con poca ganancia y menos reputación se retiraron, de que avisado el Rey, y asimismo de la batería que el enemigo había hecho (prueba de la obstinada determinación de su voluntad como de la defensa que se le opuso), admirado del valor de una mujer quiso ver por sus ojos lo que a sus oídos parecía increíble, y hallándose cerca prosiguió su camino. De que avisada la Condesa, en el pequeño espacio que la breve dilación concedía hizo la prevención posible (que la Marquesa se había retirado, por hallarse indispuesta, a otro lugar suyo a gozar de más salubres aires); y teniendo aviso de que ya llegaba le salió a recebir, haciendo abrir todas las puertas de la ciudad y castillo, dejando prevenido para su entrada que a un tiempo ellas y él hiciesen salva real, para que el violentado plomo, impelido del fuego por el instrumento del temeroso metal, avisase de la venida de su dueño.

Era la Condesa la más hermosa y gentil dama de toda la isla, y cuanto a todas las señoras della excedia en hermosura, tanto en honestidad, recato y gentileza les era superior. Como el Rey la vio tan ricamente aderazada, dando luz, ser y maravilla a su natural compostura la belleza incomparable de que estaba dotada, hicieron en él suspensión sus sentidos, y admirando tanta gentileza, quedó tan enamorado que, inclinándose ella para besarle la mano con la debida reverencia, él con mucha humanidad y con sobrado amor la recogió en los brazos, y levantándola del suelo, valiéndose de la usanza de la tierra la besó en el rostro. Los caballeros que le acompañaban, admirados y suspensos, no apartaban della la vista; el Rey fijos en ella los ojos sin desviarlos[38] un punto, con evidentes muestras las daba de su ánimo apasionado, y ella que gozaba de igual discreción que donaire, con discretas palabras y conocidas lisonjas dio gracias al Rey del socorro, diciendo que los escoceses, con sola la certidumbre de su venida, sin osar esperarle, no sólo habían dejado el cerco, mas desampararon[39] los últimos términos de la tierra, amedrentados de sólo el glorioso nombre de su valor. Y prosiguiendo, para entretenelle, la plática, de lo sucedido en el cerco entraron en el castillo como triunfantes, donde el Rey se hospedó.

Y mientras se aprestaban las mesas, el que vino a ver enemigas baterías, de los poderosos rayos de sus hermosos ojos se halló tan abatido, y arruinado el corazón, que cuanto más procuró valerse de los reparos de su autoridad y obligación se hallaba con menos defensa, y ya en su determinada voluntad expuesto al albedrío de tan agradable enemigo y dueño, pensando sólo en el

[38] Orig.: 'desviar-|' (144).

[39] Orig.: 'desampararan' (144).

aquisto de su voluntad, arrimado el brazo a una ventana, sobre la mano reclinado el rostro, daba[40] señales ciertas de no fingida melancolía.

Cuando la Condesa le vio tan triste y pensativo, llegándose a él con el debido respeto e igual gracia acompañada de un atractivo donaire, le dijo:

—Señor: en el tiempo que es razón mostraros tan alegre a vuestros vasallos, cuando sin sacar la espada, sólo con la sombra de vuestro valor se confiesan vuestros enemigos vencidos, huyendo la vuestra presencia, muestra cierta de que aquí no tiene lugar la lisonja, que no es poco que por breve término huya de los palacios, ¿cómo podrán, cuando debieran alegrarse vuestros soldados y pueblo, que dependen de vuestras acciones, estarlo cuando vos, que sois su padre y cabeza, les mostráis el rostro triste?

El Rey, más obstinado en su propósito al encanto de las suaves palabras, pareciéndole la presente buena ocasión de descubrirle el penetrante veneno de su hermosura, las abrasadoras llamas que le atormentaban. ¡Oh portentosos efetos de aquella ciega, si poderosa deidad! Que el opreso de tu poder, noche y día, con impetuoso corriente de palabras en sus ojos y boca se queja de su mal; determinado de pedir su justicia en el tribunal que le agravia, teme delante de la causa del modo que el discípulo de pocos años en la presencia del riguroso maestro; el que delante de los más valientes enemigos atrevidamente sabe defender lo que le toca, teme y enmudece de una mujer. Otros, así como sienten el peligroso veneno, descubriéndole, previenen remedio.

Deste modo, como fluctuante bajel impelido de dos contrarios vientos estaba Eduardo, que el que sin impedimento puede decir lo que siente no es verdadero rigor el que padece, sino inflamado deseo de lo que espera. Pues como advirtió que la Condesa callando daba muestras de esperar su respuesta, los ojos hechos lengua del alma,[41] le dijo:

—¡Ay hermosa Condesa, prenda inestimable del venturoso que puede alcanzar el poder de vuestros merecimientos! ¡Mísero yo, cuán apartados están mis pensamientos de aquello que vos podéis imaginar! Yo tengo en el alma un cruel enemigo que me atormenta y no es posible apartarle della. Nació después que llegué aquí, y no acierto a resolverme.

Callaba la Condesa, viendo en el Rey semejantes rodeos de sus conocidos pensamientos, cuando él prosiguiendo, con un piadoso suspiro le dijo:

—¿Qué decís, señora? ¿No sabréis darme un alivio a tanta pena?

Ella disimulando, dijo:

—Señor: mal podré dar remedio ignorando el daño —y desviándose de quererse dar por entendida, prosiguió—: Si estáis triste porque el enemigo ha talado la tierra, el daño no es tan grande que sea capaz de tanto sentimiento como el vuestro. Y a Dios gracias que estáis en estado que con muchas ventajas podéis tomar la debida satisfación de su atrevimiento, pues tantas veces la habéis tomado con mucho honor vuestro.

[40] Suplo 'daba' (145).

[41] Orig.: 'almas' (146).

El Rey algo más alentado, replicó:

—¡Ay señora mía! Si es que estimo mi vida es forzoso que os manifieste la ocasión de mi mal. Supla vuestra discreción las faltas de mi atrevimiento, pues nació de la honrosa causa de vuestro respeto, porque me pareció conveniente que nadie, si no es vos y yo, sepa este secreto. Así como llegué a vuestra casa y os vi acompañada de tal belleza y de tan prudentes y honestos modos, de tanta gracia, gentileza y valor, que como piedras preciosas engastadas en oro finísimo resplandecen en el amable engaste de vuestra hermosura, de modo me abrasaron los rayos hermosos de vuestros ojos, tiranía agradable de los más libres pensamientos, que para disponer de mí no estoy en mi poder: todo depende del vuestro, y es de suerte que mi vida o mi muerte está vuestra mano. Y si agradecida a mi amor, teniendo compasión de mí me recibiereis[42] por vuestro, viviré el más contento del mundo; y si, como no lo creo de vos, ingrata a tanta afición negareis el socorro al intenso dolor que como cera al fuego me consume, brevemente fenecerán mis días, que del mismo modo puedo vivir sin vos que un cuerpo sin alma.

Con esto dio fin a su razonamiento, y con el temor que el reo espera la última sentencia suspenso en las palabras del que la pronuncia, de quien depende su vida o muerte, con esta misma suspensión aguardaba el Rey la respuesta de la Condesa, que como vio que esperaba, con grave, honesto rostro, a quien los más encendidos claveles pudieran envidiar, que su vergüenza depositó en sus hermosas mejillas, con una majestuosa y respetable severidad respondió:

—¡Oh señor! Si las razones que me habéis dicho entendiera que no eran más por aliviar en parte los trabajos del pasado camino que como me las habéis significado, la más cortés respuesta que pudiera dar era no responderos; mas oblígame a creer lo que digo pensar que tan católico y generoso príncipe en todas las ocasiones gustará, conforme a su grandeza, dar antes honor que quitarle, y más cuando se os representen los muchos servicios de mi padre y esposo, hechos en tan importantes ocasiones contra el mayor de vuestros enemigos. Lo que os suplico es que quede aquí sepultado este injusto como licencioso deseo; no por lo que puede padecer detrimento mi reputación, que en todo tiempo vivirá segura con los que conocieren así mis obligaciones como la puntualidad con que yo acudo a su cumplimiento, sino por el peligro que puede correr vuestra opinión en el juicio de los que no os son muy afectos cuando se alcanzase a saber lo que me habéis significado; que no sólo se usaba de sinrazón conmigo, quebrantando la ley del hospedaje, mas de ingratitud, con las prendas mías que por vuestro servicio están presos en Francia. Y pues os hizo Dios tan valeroso que sabéis sojuzgar poderosos enemigos, venced los más importantes, que son vuestros mal regidos deseos, atendiendo sólo, como es justo, a nuestro amparo y al gobierno del reino.

En esto avisaron al Rey que la comida le aguardaba. Sentose, comió poco, pensativo y melancólico, procurando con recato cuidadosamente no apartar la

[42] Orig.: 'recibireys' (147).

vista de su daño, como el enfermo que ordinariamente apetece lo que le causa la dilación de su enfermedad y tal vez el fin miserable de su vida. Estuvo aquel día en Salveri considerando la batería, de que con los suyos habló largamente, más por satisfacerlos que por su satisfación; que los príncipes, como son de todos más que proprios, es forzoso que a todos satisfagan, y más a la gente de la milicia, dueños de los más poderosos imperios en ocasiones, que en esto hacen conocida ventaja a los profesores de letras, pues dan las leyes que ellos ejecutan, y para mandar y gobernar en la paz sobran hombres, mas para conquistar y defender las monarquías se hallan muy pocos, y son menester muchos.

No apartaba un punto de su consideración el Rey la respuesta de la Condesa, que cuanto más la consideraba imposible más le atormentaba su resistencia. Es ordinario en los amantes alabar la honestidad y recato en las mujeres, virtud en ellas tan dignamente estimada; pero si en las que aman conocen ánimo casto, voluntad firme, dales notable disgusto, dándoles nombres de ásperas e intratables, como las querrían con los otros, mas para sí fáciles, blandas y amorosas, pareciéndoles que con ellos son crueles, soberbias e inhumanas. Tal estaba Eduardo, que viendo que su dama, como incontrastable roca, a las furiosas olas de sus persuasiones perseveraba firme, mostrando con sus desprecios notable valor, la culpaba, junto con su fortuna.

Al fin, por no dar sospechas como por forzosos negocios que le ocurrían, remitiendo para mejor ocasión la prosecución de sus pensamientos, el día siguiente se despidió cortésmente de la Condesa, dejándola largos recados y cumplimientos para su madre y suplicándola que pensase con más acuerdo su remedio. Ella le respondió con mucha gentileza, agradeciendo la recibida merced y suplicando a Dios que le diese vitoria contra sus enemigos. Fuese el Rey, y de allí a dos días vino su madre, a quien dio larga cuenta de todo el suceso, y ella como prudente previniendo los futuros daños, como otros por el contrario los desean, temía semejante favor.

En este tiempo el Rey de Francia dio licencia de que Marqués de Belflor fuese a Londres a tratar ciertos acuerdos con el Rey, y no teniendo efeto volviese a la prisión, de que habiendo mandado que hiciese pleito homenaje, hizo su camino. Llegó a la Corte de Ingalaterra, y escribiendo a su mujer y hija su llegada, dándoles larga cuenta de sus trabajos y peregrinaciones, consolándolas con que presto iría con persona a darlas más amplia relación, fue para ellas de notable alegría la carta, pareciéndoles que se iba facilitando camino para que sus deseos, con la libertad de sus dueños, tuviesen buen suceso. Y aunque sabían por las cartas que éste dependía de la voluntad del Rey, jamás le quisieron[43] escribir suplicándoselo, cosa que el deseó, y no viendo el efeto, no le causó pequeño disgusto su entereza. Respondieron al Marqués, acompañando las cartas con algunos regalos mujeriles, en tal ocasión más prueba de amor que de remedio de necesidad de quien no la padecía.

[43] Orig.: 'quieron' (151).

Fue el Marqués muy bien recebido del Rey, dándole muy buenas esperanzas de los acuerdos que venía a tratar, en que consistía la libertad de su yerno, junto con la relación del aprieto en que se había visto aquella fuerza, la puntualidad de su socorro como el valor de la Condesa. Él le dio por tantas mercedes infinitas gracias, dando por bien empleados los trabajos que en su prisión había padecido por su servicio, y por bien remunerados con los favores en su ausencia recebidos. Y pidiéndole licencia para ir a ver su casa, le pareció a Eduardo que la Fortuna le favorecía y ayudaba su intento facilitándole la vista de la que tanto amaba, y honrándole de palabras (que lo saben hacer muy ampliamente los poderosos cuando les importa), respondió así:

—Marqués: ya sabéis la mucha estimación que el Rey mi señor y padre, que esté en el Cielo, hizo de vos, y que yo, que heredé sus obligaciones, os tengo en la misma. La falta que me ha hecho vuestra ausencia sólo la dejo al tiempo, que con la prosperidad de[44] mis sucesos acreditará mis palabras. Yo trato al presente en mi Consejo la más importante resolución que por ventura haya tenido ni pienso que podrá ofrecérsele a esta Corona. Esto ha de durar muchos días, y así, estoy determinado, por ser tan conforme a razón el agradecimiento, particularmente en los príncipes, que los trabajos que por mi causa ha padecido vuestra casa tengan fin con la libertad del Conde. Y pues vos sois de mi Consejo, y vuestra persona tan importante a la mía como os lo he significado, y la causa de que hubiese desamparado vuestra casa la Corte hallaros ausente, paréceme que, vencida esta dificultad con que hayáis venido, con su venida podría escusaros de trabajosos caminos, y a mí de la incomodidad que en una apretada ocasión podría causarme el hallaros ausente.

Fue tanto el contento que el Marqués recibió de las engañosas palabras (que con el cebo de la lisonja traían escondido el mortal anzuelo de su pretensión), que creyendo que todos aquellos favores[45] fuesen dignos de sus méritos (porque el amor proprio raras veces deja de juzgar apasionadamente), y así, le pidió licencia para ir por su casa, y él pareciéndole que con la comunicación sería fácil que se descubriese su engaño, con más apretados encarecimientos comenzó a poner las mismas dificultades; y el Conde de nuevo agradecido, envió al punto cartas con orden de que su casa se viniese luego a Londres con la mayor brevedad posible. Aunque fueron al punto obedecidas, fue con evidentes sospechas (como encarecía en ellas tanto el favor del Rey) de que semejante jornada fuese trazada por orden suya.

En este tiempo llegaron al Marqués cartas de Francia dándole cuenta cómo en breves días el Conde de Salveri había pasado a mejor vida, y con ellas su testamento, en que hacía heredero al Rey del Condado que le había hecho merced, encargándole que por sus servicios amparase a la Condesa, queriendo obligarle por este camino para que le hiciese merced dél. Venían asimismo cartas del Rey, que, conmovido a lástima del suceso, le daba por libre del pleito

[44] Orig.: 'da' (152).

[45] Orig.: 'faauores' (153).

homenaje con que había salido de la prisión, ya tuviese o no el esperado suceso el negocio que venía a tratar. A que el Marqués respondió con el agradecimiento que debía a tan no esperada merced, y dándole cuenta de todo al Rey (que aunque fingió tristeza de semejante desgracia, sumamente alegre, por parecerle que ya tenía su pretensión segura, o por lo menos en mejor estado), deseando granjear la gracia del Marqués le envió a visitar, y junto con el pésame la merced del Estado que por el testamento le tocaba para la viuda Condesa, con largas promesas de mayores mercedes, y después fue él en persona, con muchas muestras de sentimiento, vestido de luto, procurando consolarle. De que el Marqués, dando las debidas gracias a tan particulares mercedes como las recebidas, se sintió tan favorecido que templó en parte el suceso del yerno, pareciéndole tal merced pronóstico de más grandioso empleo en su hija, que avisada una jornada de Londres del lastimoso suceso, no obstante el grande sentimiento, mostró en las públicas acciones el ánimo de su corazón.

Entró de noche en su casa, que era muy cerca de Palacio, y avisado el Rey de un camarero suyo, con quien sólo descansaba de su amorosa pena, trazó de ir a verla (que para facilitar esta visita había hecho la de su padre), y comunicándolo con él le besó la mano, así por la pasada merced como por el presente favor, y disponiendo las cosas de su casa fue a acompañar al que con el color de honrarle daba ya que decir, viendo tantas mercedes donde había tan hermosa causa.

Llegó el Rey y fue recebido de la Condesa y su madre con humildes cortesías, y después de las palabras de cumplimiento que de una parte a otra pasaron, estando algo apartado con la viuda Condesa, en sumisa voz le dijo:

—El presente suceso nos muestra que, como justo, parece que favorece el Cielo el deseo que en vos tengo tan bien empleado, pues habiendo procurado contenerme de amaros, no porque yo lo deseo, pues fuera desear el fin de mi vida, sino por obedecer la primera cosa que quisisteis mandarme, pues tengo con vos tan poca fortuna que en ella parece que cifrasteis toda vuestra voluntad. Más me abraso mientras más diligencias intento por serviros. Os doy mi palabra que en lo que padezco por mis pasiones todos conocen que amo, pero todos ignoran la causa. Al punto que os veo de nuevo os adoro y os estimo por única señora mía.

Ella respondió, agradecida, que hacía la debida estimación de la recebida merced, como de su rey y señor, pero que entendiese que en ningún tiempo la estimaría de otra manera; que si fuera verdadero su amor, como decía, llevara sólo por fin el de su honor; pero que el que en algo excediese en esto, ni podía tener buen suceso ni en su pecho ni voluntad tendría jamás estimable correspondencia. Despidiose muy desconsolado el Rey, haciendo las mayores diligencias que en un hombre muy enamorado y poderoso pueden imaginarse.

Y después que madre y hija vieron que el mal del Rey era irremediable, por no dar alguna ocasión en que el poder violentase el respeto y su determinación procuraban con mucha instancia que el Marqués las volviese a su tierra, y viendo que anhelante y engañado con el favor del Rey no sólo condecendía con ellas, mas le disgustaba el oírlo, no osaban declararse, y así, tomaron por remedio el

que suele ser en este caso el más importante, que era el evitar todas las ocasiones que se la pudiesen dar al Rey de amarla, escusando el salir de casa, el gozar de las ventanas y aderezarse con tan poco cuidado que pudiese en parte diminuir su hermosura.

Todas estas cosas encendían el ánimo del apasionado Rey, y viose tan apretado de la desesperación, que alentado de su poder admitió por último remedio el de la violencia. Mas como el que de veras está enamorado es como el delincuente, que con el más grave delito jamás desespera de su vida, antes con astucias y diligencias procura prevenir su remedio, tantas hizo el enamorado Eduardo, que aunque fueron con el mayor secreto que le era posible, y ellas con el mismo salían muy pocas veces de su casa, tenía aviso de todas, y poniéndose dos o tres veces delante, alimentaba la vista de aquel amable cuanto deseado veneno, y con ser su hábito más conforme al de monja que de viuda (cuyo monjil negro y largas tocas, en las que se usan, cubren el día de hoy una florida primavera de colores que generalmente disculpan todas con el humor melancólico, aunque conocidamente se sabe que nace del alegre), el Rey estaba de modo que todas estas diligencias eran para él infructuosas. Y en la verdad comúnmente lo son, porque el diamante engastado en plomo no pierde un punto los brillantes rayos de su resplandor, que antes sale más por la poca contradición que halla en el bajo metal, como se mostró en el caso presente.

No le aprovecharon a Eduardo promesas, dejando el cumplimiento dellas en su voluntad, buenas palabras, favores, ni humana diligencia, para que ella perdiese de vista su primero propósito, que cuando las mujeres vienen a volver la primera voluntad en obstinación ni hay peligro que las espante ni beneficio que las obligue. Pues el Rey, como enamorado (que quien lo está, raras veces deja de ser sospechoso), pareciole que, aunque el padre disimulaba, que no fuese él la ocasión de tanto desdén, juzgando por imposible que en el pecho de una mujer cupiese tanto rigor si no fuese alimentado de persona que con autoridad pudiese obligar a la observancia de sus documentos.

Esta sospecha le causaba una profunda melancolía, porque es al poderoso cruel injuria el defenderse de la injusta voluntad que desea con justa y cortés resistencia. Combatido de varios pensamientos, después de mil imaginarios discursos, llevado de la ceguedad y furia de su mal gobernado deseo se resolvió en uno el más inaudito e inhumano que puede creerse, y tal que, por castigo, venía a ser en persona tan calificada cruelísimo, y fue en hablar al Marqués libremente, acompañando sus razones de favores, caricias y promesas, aunque aventurase en la conquista de la deseada posesión su estado, pues con la dilación de su deseo aventuraba lo más importante, que era su vida.

Y habiendo pensado muy despacio un cumplido razonamiento y comunicándole con su camarero, le pidió su parecer, y él le dijo que parecía cosa fuera de toda razón que con persona de tanta autoridad y servicios como el Marqués se le perdiese tan conocidamente el respeto, y que, a lo que entendía, no podía creer que él supiese que los favores hasta allí recebidos corriesen por semejante camino, porque los escusara; y era bien advertir que al mismo punto

que alcanzase semejantes deseos se tendría en él un poderoso contrario, y que también se debía mirar que era un hombre valeroso, y que él y su padre se habían criado en la Corte, donde siempre habían tenido honrosa reputación y habían salido bien de dificultosas empresas, y que era amado el Marqués y respetado generalmente.

Todo esto fue de poco provecho para el Rey, que, determinado de poner en ejecución su intento, le envió a llamar diciendo que tenía que conferir con él cosas importantes. El Marqués vino al punto, y halló que el Rey le esperaba en un secreto camarín, donde así como entró le mandó que cerrase la puerta. Estaba Eduardo sobre una camilla de campo, y quiso que junto a él se sentase en ella el Marqués, que por el debido respeto no obedecía. Viendo que el Rey le obligaba se sentó, aguardando lo que le mandase. Y él se estuvo un pequeño espacio sin hacer movimiento, y después, los ojos con infinitas señales de lágrimas, con profundos suspiros interrompidos de las palabras, le habló así:

—Marqués, padre y amigo: híceos llamar a mi presencia para comunicar con vos el más importante negocio que jamás me ha ocurrido, pues no me importa menos que la propia vida. Y en muchos que se me han ofrecido peligrosos no me he visto nunca en tan gran peligro, porque me siento combatido de mortales congojas, tan vencido de mis propias pasiones, que, sin duda, si con la brevedad que tanta pena pide no se me aplica el conveniente remedio vendré a padecer la más desesperada muerte que el más miserable de los humanos hasta hoy ha padecido. Dichoso puede llamarse solo aquel que con el freno de la razón puede gobernar sus apetitos y con la justa medida de la justicia regular sus acciones, que esto es sólo lo que de los brutos nos diferencia; que ellos siguiendo su natural instinto corren tras su apetito, y nosotros con la razón podemos eligir y escoger justamente, y cuando nos apartamos del verdadero y derecho camino la culpa es nuestra, pues dejándonos llevar de una falsa y aparente delectación nos dejamos precipitar en los abismos profundos de los vicios. ¡Mísero yo, que todas estas cosas comprehendo y veo, y conociendo cuán violentamente me lleva fuera de camino mi propia pasión, ni puedo ni me atrevo a retirarme al verdadero amparo, que conozco ser el que me conviene! Digo que no puedo, y más propiamente podría decir que no quiero, pues me dejo arrastrar de mis pasiones. Soy como el cazador que, llevado de la codicia de seguir una fiera por un intricado y espeso bosque, se halla tan adelante en su seguimiento, que cuando dictado de la razón quiere dejarla no halla el camino, y mientras más porfía buscarle más se imposibilita de lo que desea. Todo esto os he dicho, Marqués, no porque no conozco mi error, mas porque conociendo vos que no soy mío, que carezco de libertad y no está en mi mano el prevalerme, tengáis de mí compasión. Yo que gloriosamente por tierra y mar vencí mis enemigos, y en Francia hice el nombre «inglés» respetable y temido, me siento tan rendido y ligado de una depravada voluntad, de un desordenado deseo, que no me puedo desatar ni contenerme; y mi vida, que mejor puedo llamar muerte, la veo tan acompañada de penas y angustias, que soy el verdadero receptáculo de las miserias y desdichas. ¿Qué escusa tendrá mi yerro que disculpe mis obligaciones,

pues compensándolas no hallaré ninguna que no sea frívola y de poco fundamento? Sola una hallo, que es el ser viudo y mozo, causa que parece que la misma naturaleza defiende, y haber hecho de mi parte los posibles esfuerzos. Y habiéndolos hallado todos inútiles remedios a tan desesperado acidente, el último que me queda ya, como desconfiado de mi salud, es rogaros que me digáis a qué está obligado un vasallo cuando la vida de su Rey depende de su mano.

El Marqués le dijo:

—Corrido estoy de que me preguntéis eso, pues su obligación es poner por su salud, no su hacienda y vida, sino la más importante, que es su honor. Si voluntad de vasallo os tiene en tal punto, no dudéis que más importa vuestra vida que todo lo referido. Y esto se entienda empezando de mí el primero.

¡Oh fuerza de la adulación! ¡Oh consejo injusto! ¡Oh bien merecido castigo de quien un punto se aparta de la verdad, pues nadie debe ser obedecido sino en lo justo y honesto!

Quedó suspenso Eduardo, y al fin de un pequeño espacio dijo:

—¡Ay Marqués amigo, cuán alentado me dejan vuestras honrosas razones! Ya no dudo de ponerme en vuestras manos, porque ¿quién mejor que yo sabe que en el tiempo de mi padre y mío habéis sabido derramar vuestra noble sangre, y mucha de los enemigos, en nuestro servicio, y en las más peligrosas ocasiones nos habéis ayudado con prudentes consejos, no menos convenientes para conseguir las dificultosas empresas que los valerosos hechos dese invicto brazo? Y no una vez, sino infinitas, no sólo os he hallado incansable, sino siempre que se ha ofrecido, con nuevo aliento y fuerzas de servirme. ¿Por qué en mi mayor necesidad no esperaré[46] de vos todo el favor y ayuda que hombre de otro hombre esperar pueda? ¿Cómo creeré que me pueda negar sus palabras el que no ha sabido negarme las obras más importantes, su propia sangre? Sólo dellas tengo ahora necesidad, Marqués, porque sé con certidumbre que si de veras queréis servirme, ellas solas harán el fruto que deseo. En cambio de lo que os ruego, por que no penséis que servís a señor ingrato, os ofrezco que partiré con vos mi reino; y si lo que yo os pidiere os parece difícil de poner en ejecución, considerad que si se os ofreciera lo hiciera yo por vos, y que el servicio tanto es más agradecido cuanto tiene en sí más dificultad; mayor prueba hace el amigo de voluntad cuanto más aventura por su amigo, porque las que sólo se hacen con las palabras, con ellas mismas tienen condigna satisfación Considerad, os ruego, lo que es disgustar un rey de quien haciendo lo contrario podréis disponer a vuestra voluntad. Si me dejó vuestro yerno por heredero del Condado de Salveri, me dejó mi padre señor deste Reino, y con la liberalidad que os di aquél os ruego que dispongáis déste. Vos tenéis cuatro hijos varones, a quien es imposible dar el estado que vuestra calidad pide: yo os doy la palabra de dársele tal que no les quede ocasión de envidiar al más poderoso. Ya vos sabéis cómo sé gratificar a quien me sirve, y así, pareciéndoos condecender con mi deseo veréis en breve el

[46] Orig.: 'esperaren' (162).

fruto que se os sigue, que si a los que con pequeños servicios me obligaron no he sido ingrato, menos lo seré con vos, en cuyas manos pongo mi vida.

Aquí los profundos suspiros y lágrimas que procuraron, queriendo mostrarse, aprobar por verdadero el sentimiento del Rey suspendieron sus palabras, y el Marqués que le amaba, viendo las evidentes señales de la pasión que tenía, ignorando la causa de verse rogar con tanta instancia y deseando el aumento de sus hijos, comovido de piedad hizo una grande oferta, prosiguiendo:

—Señor: empleadme sin respeto ninguno, que empeño de nuevo mi palabra, que desde que os juré por rey y señor os tengo por pleito homenaje empeñada, que en todo aquello que con mi entendimiento, fuerzas y lengua valiere para serviros seréis de mí con la debida fidelidad servido. Y si fuere conveniente, no sólo la vida que tengo, mil que tuviéramos yo y mis hijos las emplearé en serviros.

¿Quién con semejantes ruegos a un Rey poderoso que le tenía obligado con sus favores respondiera al contrario? ¿Cómo tan honrado vasallo pudiera creer que se le propusiera semejante demanda? Mas en toda ocasión los hombres deben ser cuerdos en lo que prometen, que si el Marqués midiera sus pocas fuerzas con el poder de quien le rogaba, con pequeño acuerdo pudiera sospechar que sólo el tesoro de su sangre, depositado en el frágil vidrio de una hermosura, corría peligro en tan fuerte ocasión. Las palabras del Marqués cubrieron el rostro del Rey de mil colores, y animado de amor, con temerosa voz le dijo:

—La Condesa vuestra hija es quien me tiene en el estado que os digo: ella sola me aborrece porque la adoro; sin ella ni puedo vivir, ni quiero. Si deseáis servirme, si deseáis que viva, haced que me ame. ¿Creéis vos que tan leal vasallo, a tan verdadero amigo, sin mucha fuerza de pasión me atreviera a lo que os ruego? Mi yerro es inescusable: discúlpeme con vos amor, que si habéis en algún tiempo pasado por el rigor de su tiranía, bastantemente pienso que estoy disculpado. Acuérdeseos cuántas veces vos y el Duque mi primo me habéis reprehendido lo mucho que ocupaba el tiempo en la caza, advirtiéndome el daño que podría causarme el viento, lluvias y vigilias, nieves y yelo. No por mi gusto, como ajeno de juicio, corrí los montes y los valles, sino con intento de sujetar mis pasiones, o por lo menos tener con ellas alguna tregua; y viendo que nada me aprovechaba acudí al último socorro: tened lástima de mí. Y si castillos, villas, tierras, tesoros queréis, o otra cosa que en mi poder sea, aquí tenéis en blanco mi firma: disponed a vuestra voluntad.

El Marqués, como noble, arrojó lo que se le ofrecía, diciendo:

—Señor: yo me hallo reducido al más estrecho paso que pudo verse hombre de mi calidad, porque cualquiera resolución que tome ha de ser en mi daño. Hállome obligado por el vínculo de mi promesa, si agraviado de que con dádivas y promesas me tratéis como a hombre bajo. Yo estoy determinado, porque primero que falte mi palabra querría que faltase mi vida, no obstante que no ignoro que no debe quedar obligada sino en lo que fuere justo. Pero veo de por medio vuestra vida: yo le diré a mi hija cuanto me habéis pedido como de vos entiendo, advirtiendo que puedo rogar, y no obligarla con la fuerza: basta que de

mí entienda vuestro deseo, cuando yo os tuviera muy ofendido. Mas, señor, antes que me ausente os quiero suplicar que ante vos me sea lícito el deciros mi sentimiento antes que formar queja ante otro. ¿Es posible que en vos haya cabido pensamiento de manchar sangre que para vuestro servicio y acrecentamiento jamás escusó el derramarse? ¿Es éste el premio que yo y mi casa esperamos de nuestros[47] servicios? ¿Qué pudiéramos esperar del más ofendido enemigo? ¿Vos, señor, a mi hija el honor, a mí el alegría, a mis hijos la libertad de poderse dejar ver en público, y el mayor de los agravios, pues queréis que sea el ministro de mi vituperio? Advertid que os toca, cuando otro intentara agraviarme, salir a mi defensa. Si vos me ofendéis, ¿a quién podré quejarme? Sólo a vuestra prudencia constituyo por juez de mi agravio; que tengo de vos tal confianza, que si os juzgo parte en este caso no creeré jamás que apasionado juzguéis tanta desdicha. ¿Éstas son las gracias que rendís al cielo por vuestras vitorias, volviendo el reino que Dios os encargó, con semejantes excesos, un peligroso bosque de latrocinios? Que donde falta la justicia y asiste la violencia, ¿qué puede hallarse que no sea confusión? Si vos con promesas, caricias y dádivas podéis vencer la firme voluntad de mi hija podreme quejar della, mas si la solicitáis, con más razón me podré quejar del que el Cielo dotó de más prudencia y obligaciones. La mayor merced que de vos puedo recibir es que no me hagáis ninguna, que mientras más alto lugar ocupare seré con más irrisión y venganza señalado de mis enemigos. Y si lo que he dicho pareciere demasía, atribuildo más a mi voluntad que a poco deseo de serviros. Y con vuestra licencia voy a poner en ejecución lo que me habéis mandado —y sin aguardar otra respuesta se fue.

De modo obraron en el Rey las prudentes razones del Marqués, que rompiendo la poderosa fuerza de la verdad los velos de tanta pasión conoció su injusta demanda. Y estuvo para desasirse de tan penosa prisión; mas volviendo la consideración a su empleo mudaba opinión, diciendo: «¿Cómo inconsideradamente procuro romper tan indisoluble lazo? Si nació para que la amase, amarela siempre. El Marqués es su padre, y habló como le tocaba: soy su rey, él mi vasallo, ni soy el primero ni seré el último». Pero después alumbrado de algún rayo de razón, dificultaba y reprimía sus pasiones, y combatido de mil contrarios pensamientos se mostró a los suyos con alegre rostro, encubriendo la pasión del ánimo, acción de las más penosas que los hombres hacen.

El Marqués llegó a su casa pensando en lo que el Rey le había dicho, y después que consigo mismo discurrió del caso, por no ser comunicable, envió a llamar la Condesa, que vino luego a su presencia, y haciendo que se sentase a su lado le dijo:

—¡Qué cierto estoy, amada hija mía, que lo que ahora os dijere os ha de causar notable admiración, y más cuando juzguéis con vuestro raro entendimiento, acompañado de vuestro recato, lo poco que a mí me toca! Mas que de dos[48] males que forzosamente se haya de padecer el uno es cordura eligir

[47] Orig.: 'vuestros' (165).

[48] Orig.: 'que dos' (167).

el menos dañoso no tiene duda, y así, no dudo yo que vos, como discreta valiéndoos de lo que digo, aprobéis la elección que yo tengo hecha. Yo, desde el tiempo que alcancé uso de razón hasta el presente, estimé siempre más el honor que la vida, porque según mi opinión es mejor morir inocente que vivir culpado, hecho fábula del vulgo, juez severo de las humanas acciones. El trabajo de vivir debajo de ajeno imperio no sólo obliga, mas en muchas ocasiones fuerza a ejecutar lo contrario que los hombres desean, atendiendo a la calidad de los tiempos y a la voluntad de los que gobiernan, vistiéndose forzosamente el hábito de sus deseos Digo, pues, que hoy me llamó el Rey, y así como llegué a su presencia, después de largos preámbulos, poniendo en mi mano la conservación de su reino y vida, me pidió favor. Nací su vasallo y prometile de hacer cuanto me mandase, y él valiéndose de mi liberal cuanto inadvertida promesa, acompañando sus palabras de ardientes suspiros, de copiosas lágrimas, me contó cuán sin remedio os amaba. ¿Quién imaginara jamás que a mí podía comunicárseme caso semejante? —y prosiguió contando todo lo que con el Rey le había pasado—. Aquí veréis —dijo— a qué términos me han reducido una oferta indiscreta, una depravada voluntad. Respondile, como es verdad, que puedo rogaros, forzaros no: yo os ruego que améis a nuestro Rey, que con esto ocasionaréis, que sean vuestros hermanos poderosos señores en esta isla. Yo he dicho lo que habéis oído por no faltar a mi palabra: pues sois prudente, no dudo que considerando lo referido hagáis elección de lo más conveniente.

Calló el Marqués, y la Condesa lo que duraron sus palabras, de honesto desdén y vergüenza tenía de modo encendido el rostro (que no dudo que a los que en tal punto la miraran pareciera más hermosa), y al fin de una breve suspensión respondió:

—Padre y señor: si por largas experiencias no conociera vuestro valor, acompañado de la mucha merced que me habéis hecho y el amor siempre me habéis tenido, con justa razón me admiraran vuestras palabras. Por escusaros el enojo que era forzoso que os causasen semejantes desvaríos procuré siempre apartarlos de vos, como de mí la voluntad de quien tan injustamente me persigue, haciendo todas las diligencias que a mis fuerzas han sido posibles. Si como el Rey lo es deste limitado reino lo fuera del mundo, tuvieran el mismo efeto sus deseos, porque más que el humano imperio estimo vuestra honra, la de mis hermanos y mis obligaciones; y esto es lo de menos estima a quien se debe guardar respeto, que más se le debe a aquel Señor a quien nuestras obligaciones son infinitas y se deben anteponer las primeras. Es verdad que nacimos sujetos, pero el albedrío tan libre, que aun el mismo que nos le dio le dejó a nuestra disposición. Pues cosa escusada[49] sería sujetarle a hombre humano contra el precepto de quien nos comunica tanto beneficio. El poder, las riquezas y señoríos que me ofrece, yo confieso que adquiridas por justo medio son estimables cuanto por el contrario aborrecibles, porque a aquel a quien faltase la vida ¿qué le podrían aprovechar los humanos tesoros? Pues al que le faltase la más

[49] Suplo 'escusada' (169).

importante, que es el honor, cosa vana y de poco fundamento se le ofrecería. Yo estimo vuestros mandamientos en lo que debo, y tengo tomada firme resolución de ofrecer mil vidas que tuviera primero que dejar la más pequeña mancha en mis obligaciones.

Conmovido el padre, llenó el venerable rostro de piadosas lágrimas. La abrazó alabando la discreta y magnánima repuesta de su hija. Loando consigo mismo tal valor y grandeza de ánimo, dando gracias al Cielo por tanto beneficio, despidiose della, que dio larga cuenta a su madre de lo referido, y entre las dos alabaron la prudencia del viejo, dando la Marquesa a la hija muchas gracias por tan honrosa determinación.

Y el Marqués consultando consigo mismo lo que al Rey debía responder, fue a Palacio, y con él a solas le dijo:

—Señor: en cumplimiento de lo que os prometí os juro por la fe que a Dios y a vos debo que hablé con la Condesa declarándola vuestra voluntad, y rogándola que la cumpliese, se resolvió, después de largos razonamientos, a que perdería antes la vida que tal le pasase por el pensamiento. Al principio advertí que podía rogarla y no serviros con la fuerza: ya hice lo que me mandasteis, cumplí con lo que os he prometido, y para que conozcáis en mí mayores muestras que me acrediten, con vuestra licencia querría retirarme a mi tierra para prevenir, como quien por mi larga edad está tan de camino, algunas cosas importantes para mi jornada.

El Rey conociendo el yerro de haberse declarado, mal satisfecho se la concedió, quedando, melancólico, revolviendo varias cosas en su imaginación. El día siguiente el Marqués salió de Londres, acompañado de sus hijos varones, y se fue a sus castillos triste y pensativo considerando su desgracia junto con el perdido respeto, tan indigno de su lealtad y servicios, sin atreverse a llevar a la hija por no disgustar al Rey, y así, fue forzoso quedar su madre en su compañía, no más que por buenos respetos, que su honesto recato y entereza podía[50] dar segura confianza en caso que por su misma seguridad del Rey no podía temerse violencia, que así como entendió la partida del Marqués y que había dejado[51] la hija, se enteró en lo que sospechaba de la diligencia del padre.

Llegó a tanta desesperación con el impedimento y resistencia de su voluntad, que en él los días y las noches eran iguales, pues siempre carecía de reposo, comía poco, y con suspiros continuos huía la compañía de sus más familiares con la aprehensión de la constante crueldad de la Condesa; mudando con la mudanza del ánimo de modo las costumbres, que de tres días que daba en la semana audiencia pública, sin dejarse ver la daba por sus ministros, cosa con que los príncipes destruyen las repúblicas, porque importa todo el buen gobierno dellas que todo pase por su mano, que entiendan las quejas y suplicaciones de sus súbditos, la vida de sus ministros; que si en esta parte sienten descuido se hacen públicos tiranos de los oficios que administran, Y digo, en fin, que a los

[50] Orig.: 'podio' (171).

[51] Orig.: 'dexado|do' (171).

reinos es más conveniente tolerar los yerros de su natural señor que gobernarse por los más conocidos aciertos de los vasallos, porque cuando yerra el príncipe, ¿quién hay tan mal intencionado que dude que fue con buena intención y deseo de acertar, yerro que no es digno de juzgarse por agravio? Y por el contrario, el que está puesto en su lugar, en sus más loables resoluciones mira siempre al norte de sus particulares intereses, y si yerra, raras veces deja de ser de malicia, llevado del deseo de venganza o de codicia, o por adelantarse a sus iguales o por oprimir a sus inferiores, y ninguno puede ser tan amado como el príncipe a quien Dios adelantó.

Naturalmente los hombres aborrecen que se les oponga o aventaje el más amigo, el más amable y propincuo deudo, pues ¿qué sentirán de ver que se les adelante el que no nació o no juzgan su igual, el que si les es superior desaman y aborrecen, por la propria tiranía o por la que usan aquellos que dependen por varios caminos de su poder? Porque raras veces suelen ser los mejores los que alcanzan las privanzas de los reyes, y así, no caminan por el camino real de la virtud, porque el proprio natural los guía por los atajos de la inclinación del príncipe, de la adulación, del interés, de la hipocresía, hasta verse tan apoderados de lo que desean, que llegados a conocer sus defetos hay dificultad en el deshacerse dellos, por el peligro que[52] tiene, los desaciertos de los que de nuevo se han de hacer capaces, aunque tengan buena intención; y así, la piedra fundamental del gobierno es examinar con cuidado la vida de aquellos con quien se ha de comunicar, porque es forzoso ser todo gobierno comunicable.

Todas las cosas que al Rey solían ser de gusto le disgustaban, como eran justar, tirar bohordos, ejercitar las armas y la caza. Tenía cerca de su palacio una casa de recreación sobre el Tamis, famoso río de Londres, y habiendo de ir a ella por tierra o por agua (que por las dos partes se podía ir), era forzoso pasar por la casa de la Condesa, que advertida de que por su ocasión frecuentaba más que debiera este camino, escusándole ella cuidadosamente todas las ocasiones, él la veía raras veces, de que notablemente se entristecía sin dejar de proseguir su camino, contentándose con sólo ver las paredes que ocultaban su tesoro.

Y como la privación enciende el deseo, comenzó a continuar de manera su viaje, que lo que a todos era oculto fue en muy breves días público a toda la ciudad, que sabiendo la entereza de la Condesa, que ellos llamaban rigor, y lo que el Rey padecía, la culparon de ingratitud y la aborrecían, deseando que remediase tantas penas por su causa padecidas (que generalmente son todos liberales de aquello que no les importa, que siempre el vulgo está prompto[53] en vituperar la virtud como en aprobar lo que no lo es), y puede tanto la lisonja, que muchos hicieron grandes diligencias sólo a fin de mostrarse favorecidos, y viendo la invencible constancia de la Condesa aconsejaron al Rey que usase de su poder valiéndose de la violencia, ofreciéndose a ser los ejecutores de traer a efeto semejante tiranía.

[52] Orig.: 'qne' (172).

[53] Orig.: 'prom-|to ' (173).

Quiso el Rey primero ver el ánimo de la Marquesa antes que se valiese de los consejos, que no le parecían mal, y así, la envió a hablar con su camarero, que, instruido de todo, después de haber ido a su casa y hecho las cortesías que se pueden imaginar que haría quién iba a rogar cosa tan deseada, le dijo:

—Señora Marquesa: el Rey os besa las manos y de su parte os asegura que os desea todo bien. Y de la mía os certifico que más que cosa hoy en el mundo deseo el buen suceso de estos negocios, no tanto por su gusto como por ver que, contra toda razón, de donde podía esperarse premio se puede temer una desdicha. Digo, pues, que dice que él ha hecho todo lo posible, y aun lo no conveniente a su decoro, por aquistar la gracia de mi señora la Condesa con el secreto y reputación que se debe a tantas prendas, a tanto amor, cuyas vanas demonstraciones puso en boca del vulgo lo que estuviera escusado. Pues no será éste el primero ni último suceso que en este caso hayan sucedido, que también sabe que esto ha sido tal vez ocasión de muchas muertes de príncipes, desolación de imperios, y que tendría por más piadosa que llegase la suya que padecer lo que injustamente por vuestra causa padece; que pues gustáis de tenerle por enemigo, usando de su poder públicamente llevará a Palacio lo que desea, con poco honor vuestro y menos estimación suya, y en lugar de mostrarse amigo del Marqués y de su casa y hacerle merced, hará que con su destruición conozca en él obras de capital enemigo, efetos de su ira y justo rigor. Porque tiene deliberado, no sólo por su parecer, sino por muchos tan doctos como desapasionados, que no es bien que él muera por una obstinación mal fundada de una mujer, poniendo con la falta de su persona en evidente peligro sus estados. Y en caso semejante debe prevaler la causa pública aunque peligre cualquiera particular, y de dos daños con evidencia forzosos, es puesto en razón elegir el que pareciere menos dañoso. Y con esto quedad con Dios, que ocasión es ésta de valeros de vuestra prudencia.

La Marquesa oyendo la no esperada respuesta acompañada de tan injusta y tiránica resolución, oprimida del temor le parecía que ya a sus ojos veía la violencia de su hija y que sus oídos oían las lastimosas quejas de sus agravios; y ocupada de copiosos diluvios de lágrimas, temblando suplicó al camarero que la conservase en la buena gracia del Rey, y de su parte le suplicase la suspensión de tal desdicha, hasta que ella advirtiendo a su hija de las obligaciones con que todos habían nacido de servirle, procurase conservarle en la primera resolución y desvialle en todo de la segunda. Él prometió servirla, y partió, alegre con tal respuesta, a ganar en albricias la gracia de su dueño, que, incrédulo, dudaba de cuanto le decía, y haciendo mayores estremos que le habían costado sus desdenes esperaba la deseada respuesta, midiendo el tiempo por minutos y haciéndosele cada uno siglos de dilación.

En este tiempo la Marquesa fue al cuarto de su hija, a quien halló entretenida con sus criadas en su labor (cosa en nuestros tiempos conveniente, muy lícita y forzosa, no sólo en las más comunes mujeres, sino en las mayores señoras; que no es escusada la grandeza para gastar mal el tiempo, cosa de que nacen las dificultades y desórdenes que se saben), y quedándose con ella a solas le contó

todo lo que con el camarero le había pasado, acompañando sus razones de piadosas lágrimas, y abrazándola tiernamente, prosiguió desta suerte:

—Amada hija mía: ya alcancé tiempo en que viéndote la más hermosa y recatada de nuestro reino me juzgué por madre felicísima, creyendo que los rarísimos dotes de que te adornó Naturaleza nos fueran causa de forzosos acrecentamientos Mas ¡ay, cuán raras veces aciertan los juicios humanos, pues pienso que naciste para nuestra universal destruición! Vence en algo la dureza de tu condición, no en nada que no sea lícito y honesto, que eso más vale padecer mil muertes que exceder un punto de las honrosas obligaciones con que naciste, sino templando el rigor de modo que la justa defensa no se juzgue desprecio; porque si, como te digo, te dejas gobernar de la ocasión y el tiempo trocarás mi dolor en alegría. ¿No sabes que más que a todos tus hermanos te amo, y que las obras pueden contigo haber acreditado mis palabras? Déjate guiar de tu madre, y madre que te adora, y piensa que el Rey es poderoso, y que no sólo está enamorado, sino loco, que tu virtud, indignamente juzgada crueldad, le tiene puesto a peligro de perder la vida, y que somos aborrecibles a todos los que desean su salud, y que tú sola no la deseas. Acuérdesete las injurias y maldiciones que hemos oído del ignorante vulgo, del adulador cortesano. Si esto es verdad, en pago de la deuda natural que nos debes no quieras ser nuestra destruición, pues puede remediarse valiéndose de una honesta prudencia, de un agrado cuidadoso. Los reyes, cuando veen despreciados sus ruegos de aquellos a quien pueden mandar válense del poder: no quieras que la última cuanto injusta resolución de un poderoso ocasione nuestro vituperio. Mira tus hermanos y padre desterrados, yo viuda, porque todos temen al Rey, y más a ti, que has de ser causa de su afrenta, a que es forzoso que se siga la venganza que ha de ocasionar su destruición. ¡Dichosa yo si el primer día de tu vida fuera el último, o el postrero mío, o si en lugar de tu esposo ocuparas un mármol! No des ocasión a que justamente me queje, que te dé nombre de ingrata y, sobre todo, de descortés contra tu propia sangre.

Cesó con esto, oprimida de un mortal desmayo, que la dejó tan helada e inmóvil que se tuvo por cierto que la hubiesen desamparado los vitales espíritus.

Lloraba la Condesa amargamente tanta desventura, enternecida del maternal afecto y oprimida de tantas persecuciones, pues las padecía aun de los mismos obligados a su defensa, si bien no se podían llamar tales, por ser siempre debajo del pretexto de su honrosa defensión; mas nunca su invicto ánimo dudó de proseguir en su determinada voluntad en vano de tantos contrarios combatida, como peñasco en medio del mar, firme al continuo contraste del fluctuante cristal. Mas movida a compasión determinó de librar a los suyos de tantos trabajos con la más valerosa determinación que se ha visto en los presentes siglos, ni se oyó de las más celebradas matronas de la antigüedad ni podrá esperarse de los venideros, que un alma generosa, cuando injustamente se conoce ofendida e instimulada de la ira, de tal modo se enciende en la venganza, que aunque conozca su total ruina produce furiosos efetos, y las mujeres en toda determinación son más fáciles, intrépidas e invencibles una vez determinadas.

Pues con la última determinación, siendo sólo de sí misma (que importa mucho para que las que se desean tengan efeto el no comunicarlas), después que con los remedios y caricias vio libre del peligroso desmayo a la Marquesa, enviando las criadas fuera (a quien para ayuda del remedio del inopinado acidente había llamado), consolándola respondió:

—Amada señora y madre, a quien por tantas mercedes recibidas tan justamente debo este título: enjugad las piadosas lágrimas, bastantes a ablandar el corazón más fiero, el más inacesible peñasco, el más firme diamante, que ya mi ánimo está dispuesto a que no se le dé nombre de cruel ni a ser causa de vuestros disgustos como de la calamidad de mi padre y hermanos, pues si careciera de remedio, con mi muerte procurara su vida. Sabe el Cielo que la que intento por serviros es para mí la más penosa, pero con vuestros consejos, salvo mis obligaciones, que conservaré antes que mi vida, podremos remediar nuestro daño sin recibir el que más debe temerse. Cesen las lágrimas, y sin que intervenga más que vos y yo, como a quien les importa, quiero que veamos al Rey y que acaben tantos inconvenientes.

La madre, con la no esperada respuesta tan fuera de sí de contento como antes la había tenido el pesar, dudaba de haber oído semejantes palabras. Dando gracias al Cielo por semejante beneficio (como muchos ignorantes, que de los mismos sucesos con que le ofenden, por propia malicia le dan agradecimiento, como si Él fuese inspirador de maldades, sino fuente abundante, y perenne de donde procede todo bien) y abrazando la hija lloraba de contento: tal es la locura de los mortales, que solenizan su propia desventura, como en otros sujetos la fuerza de la codicia, que no perdona la propia sangre, tan imitado en nuestra miserable edad, donde sin ser solicitadas se solicita el precio miserable de propias y ajenas culpas.

Era esto por la mitad de junio, cuando el padre universal de los mortales, en el mediodía, con las furiosas saetas de sus rayos obligaba a los humanos a general sosiego, en cuyo tiempo la Marquesa hizo prevenir un pequeño batel para ir al jardín o casa de placer donde el Rey estaba por gozar de más sosiego, que, como está dicho, era cerca de su casa

La Condesa mientras esto se previno se retiró a su oratorio, y sin valerse de otros preciosos adornos que de un acerado cuchillo para la más apretada ocasión, considerando que en las últimas y forzosas por flacas manos de mujeres había Dios confundido la obstinación de más pertinaces y feroces enemigos, llena de confianza de feliz suceso por las dos causas que ocurrían en el presente caso, que eran la defensa del divino precepto y su honor, se puso de rodillas delante de una devotísima efigie de aquella Señora que antes de los siglos en la mente divina fue preservada de la original culpa para que gozase de la dignidad de su madre. Tenía asimismo en sus santísimos brazos la imagen de su santísimo Hijo y Señor nuestro, ante quien con devoto y humilde corazón dijo:

—Señora mía, hija, del Padre, madre del Verbo, y esposa del Espíritu Santo, cuyas tres divinas Personas y una esencia incomprehensible os escogió para tan alto ministerio: cosa es cierta que si pudiera ser que fuerais Madre de tan

inacesible Señor menos que con el don inestimable y precioso de vuestra santísima pureza no admitierais tan grandiosa dignidad. Y siendo esto tan cierto como es, las causas que piden la conservación de castos deseos, aunque generalmente todas las nuestras, como Madre piadosa de los mortales, os toca su defensa, ésta parece, Señora, que más propiamente os incumbe su patrocinio. Ya os consta de la presente necesidad, y asimismo, como quien tan de cerca mira la divina Esencia en quien se veen todas las cosas, lo más oculto de mi corazón. Favoreced delante de aquel Señor ante quien hallasteis tanto favor lo que os suplico y veis que esta ocasión pide, sin permitir que por mis culpas prevalezca la parte injusta y depravada de las mortales pasiones de nuestra fragilidad.

Acabado este breve razonamiento, confiada en la que pueden confiar el remedio todos los que le pidieren para las cosas justas, salió donde la Marquesa su madre la aguardaba, y las dos cortando la plata del caudaloso Tamis con el pequeño esquife, llegaron a las riberas del deleitoso jardín, que estaba de tal modo fabricado, que por sola una puerta podía entrarse en él, porque todo lo demás lo circundaba un altísimo muro en torno. La puerta estaba acaso abierta, porque el Rey, como estaba melancólico, se entretenía en las riberas de aquellos cristales, y el camarero algo desviado, no perdía de vista la puerta, sentado debajo del dosel que fabricaban las copadas ramas entretejidas de unos ancianos robles, gozando de la fresca respiración de las crespas olas y también por evitar que nadie entrase, advirtiendo de la ocupación del Rey.

Llegaron madre y hija, ordenando al que guiaba el pequeño barco que de allí no le moviese. Y pisando las doradas arenas del caudaloso corriente, las ninfas sacaron las hermosas cabezas coronadas de ovas, espadañas y lirios, admirando con particular suspensión tanta belleza. Ellas pisaron las gradas de la puerta, vistiendo de nueva luz los deshabitados pórticos. Como el camarero las vio, desengañado de su vista, lleno de notable espanto, recibiéndolas con la debida cortesía, con mil caricias las saludó. Preguntándoles qué mandaban, respondió la Marquesa:

—Venimos a ver y hacer reverencia a nuestro natural señor, como ha poco que os dije que lo procuraría.

Él con suma alegría hizo meter el estrecho leño en que venían en un pequeño estaño que, hecho a mano, servía de guardar las que el Rey tenía para su recreación y servicio. Cerró la puerta, y entreteniéndolas con la vista de las curiosidades que allí había las fue guiando hasta donde el Rey estaba considerando la crueldad de su dama; que cuando le informaron de lo que pasaba salió muy alegre a recibirlas dudando de su vista, pareciéndole ilusión de su fantástica imaginación lo que tenía presente.

Recibiolas con las muestras de voluntad y agradecimiento que pedía semejante visita, y la Condesa así como vio al Rey discurrió por sus venas un improviso yelo, y a un mismo tiempo se le encendió el rostro de modo que se le acrecentó hermosura, si más era posible de lo que antes tenía, y él sin haberle podido hasta entonces hablar palabra ocupándole el repentino acidente los

sentidos, y cuando ya volvió en sí, con mucha humanidad les dijo que fuesen muy bien venidas, prosiguiendo:

—¿Qué buena estrella mía, qué suceso feliz os ha traído con esta fiesta a que goce yo la vista desta deseada presencia?

Y entonces la Marquesa, haciéndole la debida cortesía (que la Condesa, ocupada de la vergüenza y temor, no pudo hablar palabra) le dijo:

—Señor: viene mi hija con deseo de serviros, como disgustada de haberse mostrado rigurosa y de haber perdido un instante vuestra gracia.

Mostrose el Rey sumamente agradecido, y haciendo las honestas caricias a la Condesa que la presencia de su madre pedían, a que ella se mostró siempre desdeñosa, no levantando los ojos del suelo, eran iguales el contento en el Rey y el disgusto en la Condesa, que no pienso que puedan de otro modo encarecerse tan contrarios afectos.

Juzgando el Rey a vergonzoso encogimiento su desvío, ordenó al camarero que entretuviese a la Marquesa, y él con varias pláticas se retiró a su cuarto, y llegando a su mismo aposento con la Condesa cerró las puertas. Y ella así como las vio cerradas, temiendo alguna violencia viéndose inadvertidamente en el lugar que jamás pensó y desamparada, arrojose de rodillas a sus pies y le dijo:

—Señor, nuevo intento del que habréis imaginado me ha conducido al término en que me veis; pero pues sólo vuestra salud me ha obligado a serviros, como mujer deseo saber si son hijas del alma tan exquisitas diligencias, suplicándoos una merced que para vos será fácil y para mí me obligará eternamente.

El Rey, que con la congoja y afecto le parecía más hermosa, juzgo por tanta ventura que le pidiese algo como la del fin de su pretensión, y con los más execrables juramentos que pudo confirmó su palabra de cumplir todo aquello en que le emplease, como no fuese dejar de amarla, porque eso sabía que no había de poder cumplirlo. Y queriéndola levantar del suelo no lo consintió, antes besando sus manos por el prometido favor sacó el cuchillo, y con piadosas lágrimas que adornaban sus hermosas mejillas dijo:

—Señor: la merced que yo os suplico es que me améis lo que os durare la vida, y que con este instrumento acabéis la mía antes que yo vea mi afrenta, pues tengo parte de vuestra sangre. Y si no cumpliéredes lo que prometistes, delante de vos llegará mi muerte, y el cuerpo, sin el vital aliento, podrá quedar en vuestro. poder, pero no el alma, que mientras le animare, ¿cómo podrá consentir hacer caricias a su mayor enemigo?

Cesó con esto, inundando por los hermosos soles de su rostro dos océanos. Y el Rey con nueva admiración de tanta y tan honrosa resistencia, más perdido mientras más la miraba, nuevamente enamorado de tan piadosa acción y enternecido, como quien la amaba, de sus trabajos, viendo que sin ella no podía vivir, resuelto en su última determinación, considerando que, como decía, era su sangre, y los grandes servicios de sus pasados, con la debida cortesía la levantó diciendo:

—Señora: no quiera Dios que yo quiebre mi palabra y que agravie a la prenda que más que a mí mismo quiero, pues antes al que conociese, no digo deseoso de tal ejecución, sino sólo con el intento della, procuraría yo acabar la vida, como a mi mortal enemigo. Cesen ya las honrosas resistencias de vuestro valor, y venzan, que es justo, las injustas diligencias de mis deseos, porque yo quedaré muy consolado con que me hayáis dejado la libertad de amaros; que tanta es la obligación en que me tiene puesto vuestra virtud, que sin ella, aunque sé que había de ser a costa de mi vida, no me atreviera a disgustaros. Pero yo pienso hacer de modo, con vuestra licencia, que seáis un vivo ejemplo al mundo de lo que debe estimarse el honor, pues por la justa estimación que habéis tenido y tenéis del vuestro quiero que alcancéis diferente fin del que todos podían esperar de mi locura. Y creed que el indigno amor que os tuve está ya tan fuera de mi alma, que aun del tiempo que señoreó mi pecho estoy corrido, y que ha entrado en su lugar el justo y verdadero.

La Condesa entonces, dando infinitas gracias a aquella Señora por cuyo medio es de creer que en tan breve tiempo hubo tal mudanza de voluntad, abrió la puerta, y entrando el camarero y la Marquesa (que estaba, con la pena que puede imaginarse viendo cómo su hija se la habían apartado de sí, temerosa de alguna desgracia, si confiada de su valor), hizo que las dos se sentasen y habló con él en secreto, dándole la orden conforme al intento que tenía, y él partió a ejecutarla. Y entreteniéndose el Rey con ellas en varias pláticas, en breve espacio entraron todas sus criadas, y luego la nobleza de las damas de la Corte, y después el Obispo Evoracense, hombre docto y por cuyo expediente pasaban los más graves y arduos negocios, y en su acompañamiento los más importantes señores del Reino, todos admirados de ver sentadas al lado del Rey aquellas señoras y que la viuda tenía los ojos no en todo libres de los copiosos diluvios que la pasada ocasión le había causado. Callaban todos, esperando el fin para que fuesen llamados, cuando el Rey, rompiendo el confuso silencio, dijo:

—Nobles y fidelísimos vasallos: aquí os he juntado para que veáis que puede alabarse mi Reino que posee más valerosas damas que cuantas nos celebra la antigüedad, como lo dirá la historia que hoy tenemos presente —y contando por extenso toda la referida, hasta el estado presente, prosiguió—. Y también quiero que conozcáis que si hay valor y virtud en ellas, tan dignas de que ciña sus hermosas sienes el lauro de la inmortalidad, digno premio de sus hazañas, es justo que sepáis que tenéis Rey que sabe premiar en algo, ya que en todo es imposible, alguna parte de ánimo tan valeroso, de constancia tan invencible como os lo ha dicho el presente suceso, que por notorio no refiero. Hoy tenéis delante vuestra reina y mi esposa, como la que mejor lo merece.

A que todos respondieron con una profunda cortesía, y llamando al obispo que se acercase, hizo que hiciese la forma del sacramento, y acabado, con alegres parabienes y aclamaciones le besaron todos la mano y Eduardo hizo algunas mercedes. El contento de la Condesa fue grande, como quien había llegado a tal dignidad por propios méritos y virtud; que los que las alcanzan por otros

caminos no gozan de la verdadera posesión dellas, sino de la justa tiranía con que las usurpan.

En poco espacio la fama de tanta novedad había discurrido por la Corte, que con suma alegría la recibieron todos generalmente, alabando la prudente resolución del Rey. El Marqués y sus hijos habían venido. a Londres, deseosos el uno de ver a su mujer y hija, y los demás a su madre y hermana, y apenas entraron por la puerta de la ciudad cuando la nueva, como si fuera mala, salió a recebirlos, y sin ser conocidos se informaron del confuso tropel del vulgo, y llegando a su casa ciertos de la verdad, dejando el de camino se pusieron en hábito decente y con uno de sus hijos envió el Marqués a dar aviso al Rey de su venida, suplicándole que le diese licencia de besarle las manos, cuya respuesta fue enviar al Príncipe de Gales, su primogénito, acompañado de los Infantes y nobleza (que ya habían besado la mano a la Reina) para que le acompañasen. Y él con igual contento que en otra ocasión tuvo pesar tan sin culpa suya (porque no hay persecución que, como no proceda de propias culpas, no la compense el Cielo con la suma liberalidad que paga buenos intentos, que no quiere con los sucesos prósperos o adversos sino encaminar lo que nos conviene; que cuando sucede al contrario, en nosotros está la culpa, porque no usamos como debemos de sus favores), después de las forzosas cortesías y alegres parabienes que de una parte a otra pasaron, con excesivos favores fue del Príncipe, Infantes y caballeros llevado a Palacio, donde le salió a recebir el Rey, y honrándole, le hizo sentar al lado de su hija y le mandó que la hablase. Él llegó a quererle besar la mano: ella no lo consentió y se abrazaron tiernísimamente.

Y como estaban, con el referido acompañamiento, salieron en público por toda la ciudad, donde con mil bendiciones y muestras de amor fueron nuevamente aclamados, y se hicieron las más grandiosas fiestas que jamás se vieron, acompañadas de infinitas mercedes y perdón general de todos los delitos que, sin parte, dependían de la voluntad real. Toda la nobleza del Reino procuró mostrarse liberal haciendo increíbles gastos por el gusto y servicio de su Rey, que dio grandiosos premios a los que los ganaron en las justas, honrando particularmente a los estranjeros, que a la novedad del caso, de diversas partes acudieron muchos.

Ocupó el Rey a su suegro y cuñados en los más preheminentes oficios, y con el tiempo él y todo su Reino conocieron la acertada elección, siendo la Reina un verdadero ejemplo de aquistar la verdadera fama, donde sólo se llega por el camino de la virtud, como ella llegó, de modo que cuando no sea por el eterno premio que con certeza se espera, digno de tanta estimación en quien alcanza el verdadero conocimiento, por los buenos sucesos y felicidades presentes se debe vivir bien, creyendo con certeza que aquel Señor que tanto nos ama, si tal vez consiente la persecución de los suyos, no les pone lazos, sino ocasiones, deseoso de que se aprovechen dellas como deben para que ganen el premio de la inmortal corona.

— o O o —

En Eduardo se nos muestra un rey agradecido pero demasiadamente curioso. Pues el suceso de su amor procedió de ir donde no[54] importara su presencia, nos enseña cuánto deben los reyes huir las visitas de las mujeres hermosas, y particularmente de la casadas. La prudencia con que procuró encubrir su grande pasión, la obligación que los superiores tienen a no dar mal ejemplo. El declararse a la Condesa teniendo a su padre y esposo tantas obligaciones, la fuerza esta obligación. Hablar el Rey sin su voluntad con los suyos en la batería y otras materias de milicia, la satisfación que deben dar a todos los reyes, porque generalmente son de todos. Los favores del Marqués para facilitar su pretensión, hasta llegarse a valer del mismo y de la Marquesa, y del propio poder para usar de violencia, perdiendo el respeto a su obligación y decoro, la furia con que las propias pasiones señorean los poderosos, a quien todos sus deseos y acciones parecen y juzgan lícitos. El verse vencido y obligado de tan honrosa resistencia, y después recibirla por mujer, nos enseña que así como el amor que consigue el ilícito[55] fin suele siempre tener mal suceso, así la que sólo permitió el lícito abrió los ojos de la razón y conocimiento en el Rey de modo que le llegó el debido premio a la virtud;

Partirse el Conde dejando a su esposa moza y recién casada nos avisa que no es cuerda resolución casarse los que están sujetos a ausencias que dependen de ajena voluntad.

Recebir la Condesa al Rey sin la compañía de su madre y esposo avisa a las mujeres casadas que huyan la vista de los hombres, particularmente la de los poderosos en toda ocasión, pues se gana más honra con el huir de ser vistas que con la más honrosa resistencia. Las diligencias que hizo para desviar la voluntad del Rey, las persecuciones que tuvo, mostrándose a todas firme, enseña las obligaciones que las mujeres nobles tienen de estimar en más el honor que la vida. Acudir por remedio a Dios por la intercesión de su santísima Madre nos avisa que quien se valiere de tan poderosos como justos medios, si le conviniere tendrán sus deseos feliz suceso, como éste le tuvo.

Las diligencias de los vasallos, el deseo del vulgo, nos enseña la fuerza de la adulación y cuán liberales son todos de lo que no les importa.

Dejar la Marquesa sola a la Condesa cuando el Rey vino, advierte a las madres el cuidado que deben tener, pues muchas veces, en unas el descuido, y en otras el mucho cuidado, es causa de los infelices sucesos de la juventud, de que darán estrecha cuenta y recibirán riguroso castigo.

El Marqués, que ignoró tantos favores y apretados ruegos, denota los imprudentes que, no midiendo sus pocas fuerzas, como ignorantes, todo les parece que se debe a su ingenio, prudencia y merecimientos. Prometer sin saber lo que se le pedía es cosa inescusable y indigna, y más el hacer caso de honra el cumplir la promesa cuando no es justa, pues no solo no obliga, sino que es bajeza

[54] Orig.: 'non' (189).

[55] Orig.: 'licito' (190).

de ánimo su cumplimiento. Dejar él y sus hijos la Corte cuando se veen ofendidos del mismo a quien tocaba su amparo, nos enseña que, ya tengamos o no razón, es cordura huir el rostro a los poderosos. Volver a su casa y hallar tan impensadamente tan alegre suceso de donde podía esperarse tan infeliz,[56] nos advierte que muchas veces se guían las cosas tan diferentes del juicio humano, que tal vez los más incumbrados, sin saber cómo, se hallan en mil penosas calamidades, y otros sin alcanzar por dónde, de en medio de las persecuciones y trabajos se veen exaltados y favorecidos en el más sublime grado de la Fortuna.

[56] Orig.: 'feliz' (193).

EL DAÑO DE LOS CELOS

NOVELA QUINTA

EN Motril, famosa y antigua población del Andalucía, hubo un hombre ordinario tan favorecido de los más estimables bienes de fortuna, que por sus riquezas era generalmente respetado, teniendo el primero lugar entre los más nobles della. Éste, entre otras grandiosas haciendas que tenía eran dos ingenios de azúcar (que no es allí de los menores caudales) y otras caserías, a que acudía con poco cuidado con el que le daban siempre los más importantes negocios de la ciudad; que como de hombre tan caudaloso, ya granjeando a unos con empréstidos y a otros con dádivas, dependían todos de su voluntad.

Éste, pues, cuyo nombre era Pablo, tan deseoso como generalmente todos los hombres, y mucho más los poderosos, de dejar sucesión en su casa que la llevase adelante y con el tiempo (general cuchillo de la memoria) borrase la de su humilde nacimiento adquiriendo por los medios de la sumisión, industria y reconocimiento lo que otros imprudentes procuran alcanzar, guiados de una ignorante y presuntuosa soberbia, por modos imperiosos, indignos en toda ocasión de usarse con aquellos de cuyo favor se necesita; que por grandioso puesto que se ocupe en la república, por menesteroso magisterio que se alcance, en el caso particular y propio se debe juzgar, quien es cuerdo, por inferior de aquel por cuya mano desea conseguir lo que pretende; no imagine que a quien ruega necesitará jamás del poderoso brazo que tiene, sino que él al presente viene a valerse del limitado ajeno, que con esto conseguirá su intento, y con lo contrario un enemigo que en toda ocasión se le oponga y desacredite, que hay mil honras destruidas por este camino, y muchas adquiridas por una afabilidad cortés y suave usada en ocasión.

Nuestro don Pablo trazó de casarse, y efetuó su casamiento con una dama cuyo nombre era doña Adriana, bizarra, hermosa y no muy enemiga de hablar, que el día de hoy escuchar un galán por una ventana, recibir un papel, una visita de cumplimiento, medios son para remediarse, que las encogidas y que no dejan verse son eternas en las casas de sus padres. Era esta señora de algunas que en las ciudades son las esperadas en los templos, las festejadas en los lugares públicos, y generalmente jueces árbitros de todos los sucesos de la juventud; de las discretas y entendidas, que, no perdonando el más pequeño descuido, con el estudio de su cartapacio desean lucir, ver y ser vistas.

Enviole el novio las joyas que pueden imaginarse de un hombre tan poderoso y que podía medirlas con su voluntad. Hiciéronse para la celebración de su casamiento grandiosas fiestas y regocijos, animándose los que las introdujeron al paso que tenían necesidad del desposado para sus particulares intereses; que así corren todas las cosas del mundo, y viven muy engañados los poderosos que

creen que los servicios y reverencias que reciben sean nacidos de la voluntad del que los hace, porque si no los ha menester los escusa, y si dependen de su poder, el día que les falta no hay aun quien les mire a la cara, porque el que recibió mayor beneficio, con la consideración de la tiránica servidumbre con que lo compró, o con la de que pudo favorecerle más y no lo hizo, le aborrece.

Acabadas las fiestas con los más forzosos parabienes y visitas (no menos de temer en los que son cuerdos que la perdida libertad), en breves días se halló el novio más enamorado de su mujer que en el tiempo de su pretensión, que es la mejor felicidad de las que en esta vida pueden sucederle a un hombre. Pero como ella era gallarda, desenvuelta y amiga de entretenerse, con la presunción de hallarse amada, que siempre en las mujeres es ocasión de proceder con menos recato (digo en las que no son cuerdas, que las que lo son bien saben dar a cada cosa su lugar), y ansí, los maridos no es cordura dar a entender a sus mujeres que las aman con demasía por no darlas ocasión de libertad que los disguste, aunque ésta ninguno que sea cuerdo debe sufrilla.

Ella era alegre, decidora, amiga de burlarse con aquellos que no la[57] eran muy familiares, cosa que sumamente disgustaba al marido, y aunque se lo reprehendía, como era en ella naturaleza era imposible quitársela, si bien en todo guardaba con sumo cuidado la obligación que se debe al honor de los maridos y respetos del matrimonio. Y así, como todas sus acciones, aunque indiscretas, eran hechas a buen fin y con sano intento, disgustábanla mucho las reprehensiones y advertencias del esposo, que viendo lo poco que aprovechaban sus palabras, juzgando, como apasionado, que todo procediese de su desprecio, vino a estar tan rematado de celos, que el día ni la noche no reposaba, sin perderla un punto del lado, dejando de acudir a sus más forzosos negocios por no faltar al que a su parecer le importaba más que todos, y ansí, no consentía que a la iglesia ni a otras partes forzosas acudiese sin su compañía.

Generalmente en toda la Andalucía, y particular en esta ciudad, se usa grandísimo agrado, correspondencia, comunicación y cortesía entre los hombres y mujeres, no admitiendo aun entre la gente más común ningún género de sospecha que desdiga del mucho honor que allí se profesa; y así, de todos (porque ya era negocio público) era murmurado, y de muchos muy ásperamente reprehendido, poniéndole por delante la mucha virtud de su mujer y la poca razón que de culparla tenía. Todas estas cosas congojaban más el ánimo del apasionado marido, fomentando en su afligido corazón nuevas y desesperadas imaginaciones, de modo que con certidumbre creía que cualquiera que se la miraba le ofendía y deseaba robársela; y ella vivía con increíble tormento, porque no podía contenerse de aquella alegría que ya era en ella propia naturaleza, y así, viéndose en tan injusta opresión empezó a aborrecerle y a despertar en ella deseo de venganza la poca confianza que se tenía de su llano proceder, viendo que la sinrazón de su dueño procedía así de la vileza de su ánimo como del poco crédito que él podía tener de sí mismo. Y así, discurriendo en el modo de su satisfación,

[57] Orig.: 'lo' (196).

deseó quitarle tan indignas sospechas por todos los caminos posibles, reservando sólo aquel en que pudiese peligrar su honor y intentando todos los demás que pareciesen a propósito para su venganza.

Don Pablo proseguía de modo en su locura, que ya en el barrio no se oían sino pendencias y pesadumbres. Clavaba las ventanas, proveyendo de más seguras y fuertes llaves las puertas de su casa. Toda la familia favorecía a doña Adriana, así porque les parecía que tenía razón como porque parece que es jurisdicción mas propriamente suya; y ella, ya no sólo por seguir su natural, mas por darle disgusto, con todos hablaba y se entretenía con mil burlas, saliendo siempre de casa a visitas, no de su gusto, pero inevitables por la justificación de que se acompañaban. Él no la perdía un punto del lado, y ella más firme en su propósito por el nuevo aprieto en que se veía, determinó de no pasar tan trabajosa vida sin algún género de entretenimiento, y así, sólo con intento de que ayudase a su venganza puso los ojos en un mozo vecino suyo, noble, de buenas costumbres y letras, juntas con otras muchas gracias. A éste mostró alegre rostro, dándole con algunos aparentes favores, al parecer del galán, esperanza de una larga correspondencia.

Él que no era nada necio ni descuidado, a quien agradaba semejante ocasión porque había mucho que la deseaba, haciendo della la estimación que merecía correspondió con el debido agradecimiento, y con diverso fin del que solía comenzó a continuar visitas, acompañadas de las sólitas diligencias que semejantes correspondencias piden, acompañándola cuando salía a misa, cosa que el celoso marido, no obstante que no la desamparaba un punto ni la perdía de vista, era de intolerable tormento, y para él irremediable, porque el nuevo amante era algo deudo y con el favor de la dama, que como iba al parecer a la parte, no cesaba de vocear al marido, dándole en rostro con la villanía de su poca confianza, añadiendo que si no tuviera ella más obligación a lo que a sí misma se debía que el castigo de su locura, él le daba bastantes ocasiones para intentar cualquier género de venganza.

El miserable sufría su nueva desdicha sin atreverse a decir su sentimiento, porque todos le culpaban, nadie le oía sino para reprehendelle su mala condición, y él firme en su propósito, proseguía en su fantástico frenesí, que le fue causa de mucha inquietud para él y para su casa. Y aunque parece que tanto estremo no llevaba en esta ocasión camino, no iba muy fuera dél, que deudo mozo y de tantas partes escuse la frecuencia de visitas, porque, puesto en razón, fuera de las que piden los días de cumplimiento (y ésas con la intención del propio dueño) tengo las demás por escusadas, porque un mozo galán en continua plática con una mujer hermosa, no obstante que sea deudo, no es de creer que traten de confirmar las opiniones de Escoto con las de Santo Tomás.

Ella y él procuraban sólo la comodidad de poner en ejecución sus deseos, cada[58] uno, como digo, con diferente intento. Al[59] fin, con el tiempo vino don

[58] Orig.: 'ca-|dada' (199).

[59] Orig.: 'Al|al' (199).

Pablo a no serle posible andar siempre a la vista de su mujer, porque la amaba y del todo no quería disgustarla, temiendo no le fuese de más dificultad, considerando que aunque las mujeres amen los maridos más que a sí propias y entiendan que el no apartarse ellos de su presencia proceda del mismo efeto, quieren tiempo para vestirse y para tocarse y para otras mil acciones mujeriles que piden soledad, porque si se comunicasen con los mismos que han de gozar del fruto que dellas se consigue, no sólo serían de gusto sabiendo el cómo, sino de notable enfado.

Determinó don Pablo de no descuidarse del todo, pero de darle tiempo para lo referido. Así, tenía un mozo en su servicio, a quien había criado y le amaba como a hijo, fiando dél las noches las llaves de la casa para que, cerrando las puertas, se las llevase, porque debajo de su cabecera las guardaba. A éste, con grandes promesas representándole la falta que tenía de hijos junto con el amor que por su crianza le había cobrado, y asimismo dándole esperanza de tenerle en tal lugar si le servía con fidelidad en lo que le quería encomendar, le constituyó, a falta de su persona, por vigilante guardia de su prenda y él salía a negociar, procurando con la mayor brevedad posible dar la vuelta a su casa, por no servir por teniente tan importante como peligroso oficio. Y no obstante que cuando venía hallaba en ella el sosiego posible, la miraba toda con vigilantísimo cuidado, disculpándose con su mujer, y generalmente con todos, con la necia disculpa de «No puedo más».

Doña Adriana llevaba esto con notable impaciencia, porque cada vez que él venía se alborotaba todo. Al fin disimulando, procuró hacer de su parte su guardia, viéndose por otro modo imposibilitada de remedio: tantas caricias fingió, acompañándolas de dádivas y certidumbre de que sólo habían de ser burlas con que moderase su celosa cuanto insufrible condición, que él conmovido, con mucho secreto prometió su favor y se hizo amigo del nuevo amante, que con la misma industria avisado de lo que pasaba, le hizo de su parte. Y así conformes los tres votos deste juicio, condenaron a don Pablo por el delito de su necia obstinación a la burla siguiente.

Y para su ejecución comenzó ella a hacerle grandes caricias, fingiendo, como las mujeres saben en la ocasión, que sólo deseara que le fuera lícito el acompañarle fuera de su casa, porque aunque a los principios sentía mucho el cuidadoso recato con la guardaba, era porque entendió que procedía de poca confianza, mas ya que estaba desengañada que no era sino entrañable amor que le tenía, creyese que le pagaba con la misma correspondencia, y que, así, le suplicaba que procurase concluir cuando salía della con la brevedad posible las cosas a que era forzoso que acudiese, porque como le amaba con verdadero amor, sumamente sentía su ausencia, Don Pablo loco con los no esperados favores, dudaba de tan gran ventura como le había sucedido, y respondió:

—Señora y amiga mía, prenda a quien yo estimo por único consuelo: no penséis[60] que las exquisitas diligencias que me veis hacer procedan de poca

[60] Orig.: 'pensays' (201).

confianza que de vos tengo, sino de verdadero amor; que entrañablemente estimando como estimo vuestros merecimientos, esto que aquí oís de palabras experimentaréis con las obras el día que se ofrezca más apretada ocasión; que en las que hasta aquí se han ofrecido, como habéis visto, he acudido no conforme a mi voluntad, sino a mis pocas fuerzas. Lo que os ruego es que en prueba desta verdad dispongáis de mi hacienda y de su dueño, pues sois el propio y verdadero de mi alma; que si en algo hubiera faltado o pensara faltar de vuestro gusto me tuviera por indigno de tantos favores como de vos recibo.

Y no por eso faltaba un punto del vigilante cuidado con que vivía. Sucedió que después de algunos días que ella había fingido diversos accidentes y antojos acompañados de varias caricias, vino un día el marido, y después que hubo hecho la diligencia que solía envió un solo criado que estaba en casa a algunos negocios que le pareció que se habían olvidado (que aún vivía, con los que tenía, temeroso de su loco frenesí). Ella así como le vio solo comenzó con particular cuidado a fingir melancolía, y él con grandísimas caricias, regalos y ofertas a rogarla que declarase qué cosa en el mundo podía ser de su gusto. Ella al fin de muchas palabras acompañadas de infinitos melindres se resolvió que en todo caso quería salirse al campo por ultimo remedio de su mal.

Pues como él se hallase solo, para mostrar mayor fineza en el cumplimiento de su voluntad bajó a una caballeriza donde tenía un caballo y un macho, y poniendo a éste[61] unas jamugas[62] y ensillando el otro para acompañarla, cerró la casa, y criadas que en ella había y la llevó para que se recrease y desmelancolizarla al campo, con intento de que en la más vecina de sus heredades, con los regalos que en ella se hallasen y los que pensaba enviar a buscar al lugar, podría satisfacer a semejante ocasión. Pues el amante que no se descuidaba un punto de buscarlos, así como los vio salir, mudando hábito los siguió.

Sucedió que llegaron a un cañaveral de azúcar, que los hay allí tan grandes que como los más espesos bosques son bastantes a encubrir a un hombre, aunque no vaya a pie. Comenzó ella a congojarse y a decir que le apretaba el corazón, que se apease. Él lo hizo así, y atando el caballo llegó y apeó a su mujer, que prosiguió diciendo que los atase, que ya no quería pasar adelante, porque se habían apartado mucho de la ciudad y no se sentía buena. Cumpliolo así, y volvió a hacer regalos a su afligida mujer. El amante que los venía siguiendo, visto la ocasión que su próspera fortuna le ofrecía, fue por detrás de las cañas y sin ser visto desató los animales, que así como se vieron libres, corriendo se volvieron a su casa. Tornó él a esconderse.

Cuando sintió don Pablo que se habían soltado volvió con la nueva a su mujer, que empezó a afligirse maldiciendo la venida y su desdicha, y él sin replicar más palabra corrió tras ellos, y en el mismo punto que vio que se alargaba llegó el amante, que alabando su industria y el buen suceso della

[61] Orig.: 'estos' (203).

[62] Silla plegable de tijera, para montar a mujeriegas.

quisiera pasar en estrechos lazos el tiempo que el otro gastaba en fatigarse; y ella admirada de verle, hizo honesta estimación de su cuidado, advirtiéndole de lo poco que había que esperar más que una lícita correspondencia. Y después de algún tiempo que los dos pasaron en alegres si corteses palabras, último fruto que podía esperarse de este amor, aunque él llevaba diferente intento y esperanza, y ella sólo de burlar al marido y desengañarle cuán vanas son las diligencias no fundadas en la casta voluntad de una mujer, y que sin ella todas son de ningún fruto. Al fin se despidieron sintiendo ruido, imaginando lo que podía ser, y dejando concertado de verse, siempre ella firme con el honroso cumplimiento de sus obligaciones.

Llegó el marido muy congojado y muy lleno de sudor, como el que no estaba habituado a semejantes ejercicios, diciendo:

—Vámonos, señora, por vida vuestra, que os doy palabra que vengo tan molido, que si no fuera por estar de por medio vuestra comodidad, que les había de haber cortado las piernas. ¿Qué tenéis, que parece que estáis encendida?

—¡Ay amigo! No me preguntéis nada, que vuestra venida ha sido para mí de notable pesadumbre; que si yo entendiera el trabajo que os había de costar, cuánto fuera más a propósito irme con vos. Os prometo que con la pena de ver que tardabais y la imaginación de lo que os pudiera haber sucedido parece que se me ha encendido algún pedazo de calentura.

Replicó él entonces:

—Eso sería para que yo acabase de perder el juicio —y tocándole el pulso prosiguió—. No la tenéis, pero si yo no me engaño estáis encendida y alterada. Por vida vuestra que otra vez no deis ocasión semejante, sino que cuando queráis sea vuestra venida, como es justo, en un coche, pues le tenéis, y con prevención y fundamento, para que podáis ser regalada.

—No digáis tal —replicó ella—, que antes todas las veces que pudiere daré semejante ocasión; que las fiestas no han de ser prevenidas. Y no ha sido ésa poco deseada de mí me lo, que yo deseaba era holgarme a solas, sin la confusa barahúnda de criados, de banquetes y de otras escusadas prevenciones; pero vuestro descuido ha sido la causa del contrario suceso, que me holgara que pasara adelante sólo por castigo vuestro. Vámonos, que con vuestra compañía no volveré en mi vida al campo. No acabo de admirarme de mi inadvertencia, y más de la vuestra. ¡Que haya tanto tiempo que estoy sola! Pero no me espanto, que los repentinos sucesos con dificultad pueden prevenirse. ¿Qué os parece que me pudiera haber sucedido? ¿Quién a mí me dijera tal? Pero tenéis vos la culpa de todo.

Él pidiéndole mil perdones y confirmando la razón que tenía, volvieron a su casa dándole mil satisfaciones y ella mostrándose poco satisfecha. Pasándose algunos días y no hallando el amante ocasión de verla, sucedió que una noche se empezó a pasear delante de la casa de doña Adriana, contentándose con sola la vista de sus paredes. El marido, que con celoso cuidado tenía ligero el sueño, sintió ruido, y sospechando quién podía ser dio muestras de querer reconocerlo. La mujer, que acertó a estar despierta al mismo punto, viendo que él quería ir a

abrir la ventana, por que el otro pudiese sentirlo (a que pudo ayudar el silencio de la noche) comenzó a decir, fingiendo enojo, con altas voces:

—¿Qué desasosiego es éste? ¡Que siempre habéis de inquietarme!

De que el otro avisado, desamparó la calle. Y don Pablo dejó la cama, y aunque halló, después de haberla reconocido, la casa desocupada, no quedó muy satisfecho de las voces tan a tiempo de su mujer, y para hacer la última prueba, debajo de grandes juramentos comunicó con el criado (que, como he dicho, era espía doble) su sospecha y cómo quería saber lo que pasaba en su casa; y que, así, le rogaba que estuviese a punto para cuando le pidiese su favor, que sólo era que le escondiese en ella para salir de mil importunas imaginaciones que le atormentaban. Prometió servirle, y así como él salió a sus negocios fue él a dar aviso a su señora, de quien con interés (que es la más verdadera paga) tuvo la de su aviso, y lo mismo del amante, a quien dio cuenta de lo que pasaba, advirtiéndole que estuviese a punto para todo acontecimiento, porque tendría aviso de toda novedad.

De allí a dos o tres días el marido, que no sosegaba, fingiendo que le importaba hacer cierta ausencia, dijo:

—A mí me conviene, por breve término, hacer cierto viaje: en él os ruego que como fío de vos cuidéis todas las cosas de vuestra casa. No tengo que advertiros que no hagáis visitas, pues os habéis privado en esta parte del vuestro por mi gusto. Lo que yo os ruego es que en lo poco que he de faltar no las[63] recibáis, con la justa escusa de que estáis indispuesta; y otra que importa más, con advertencia que si sé que faltáis en ella de ser para mí de mucho disgusto, y es que acudáis y hagáis que se cuide de vuestro regalo con el mismo cuidado y puntualidad que si yo estuviera presente.

Ella encareciendo mucho el sentimiento de su ausencia y confirmándole con el agradable nublado de sus hermosos ojos, prometió que le obedecería; mas ¿cómo podría haber regalo que para ella lo fuese con la falta de su presencia? Que pudiera muy bien, por importante que fuese el caso a que iba, sabiendo el pesar que le daba, escusarle, pero que las obras daban muestras verdaderas de que todas sus palabras eran fingimientos. Y apretando aquí mas el llanto, él la consoló con nuevas caricias, y abrazándola se apartaron, enviando los criados que tenía fuera de casa a diversas ocupaciones, quedándose solo con el que tenía hecho el concierto para que, fingiendo con los demás que era ido su viaje, le escondiese como lo hizo, en un pajar lleno de paja. Este era un aposento que desde él se señoreaban las puertas, y asimismo las que correspondían a su cuarto, por las aberturas que el tiempo había hecho en el tabique con que del patio se dividía, cuya ventana caía a la calle menos principal de la casa.

El criado le escondió y, como tal, con increíble alegría fue al punto a avisar a su señora del lugar donde le dejaba, y ella, por que el marido tuviese la satisfación que debía de su cuidado, se levantó por la mañana y hizo que las puertas de la calle estuviesen siempre cerradas. Discurriendo por toda la casa

[63] Orig.: 'la' (207).

dando orden en el gobierno della, llegó al pajar, y como le vio sin llave empezó a reñir con el que la tenía afeándole semejante descuido, y quitándosela, le cerró y la guardó ella, diciendo que en viniendo su marido le daría cuenta de lo poco que podía fiar de su cuidado. Oyendo don Pablo lo que pasaba no cabía en sí de alegría, dándose mil gracias del arbitrio y mil parabienes del suceso. Por otra parte le afligía ver las llaves en poder de su mujer, porque le parecía imposible salir del pajar ni que el criado, como él le tenía ordenado, le socorriese con la comida, porque meterla por la ventana de la calle tenía la dificultad de verlo los vecinos: otra parte no la había. Aguardar a la noche, antes que llegase se cerraba la casa, y no era posible apartarse un punto el criado della sin dar sospecha.

Riéndose mucho doña Adriana de lo bien que el marido tendría que cenar, empezó a dar grandes voces al partícipe en el embeleco, diciendo:

—Fulano: no os apartéis un punto de donde yo os vea. Ya veis que falta vuestro señor de casa, y no sabemos lo que puede suceder.

Recogiéronse todos, y el encerrado caballero no sentía su desdicha con la felicidad del suceso. Vino la mañana, y ella con la misma diligencia que el día pasado empezó a gobernar, y entre otras cosas que se ofrecieron mandó que se desenfundasen algunos jergones de los criados, porque dio en decir que estaba toda la casa llena de chinches, y poniéndolo en ejecución, hizo poner en el patio toda la paja dellos y darles fuego.

Nuestro don Pablo, que con la moderada cena había dormido, como es ordinario, poco, despertó al punto que las llamas haciendo su natural efeto subían a lo más alto, a cuyo tiempo algunos muchachos que pasaban por la calle, por burla y regocijo, como ellos suelen, daban grandes voces «¡Que se quema la casa!», cuyos gritos penetraron desde los oídos hasta el alma de don Pablo, y con el repentino suceso, sin hacer más discurso, como suele suceder en los casos semejantes, teniéndose por perdido procuró salvar la vida. Acreditó la opinión que ya tenía por verdadera las voces que los de casa daban viendo el fuego y la venganza que a su parecer hacía de los sucios animalejos. Y por última resolución, por no aguardar a carecer de remedio, turbado y confuso de semejante desgracia, cargando de culpas y de injurias a su contraria fortuna (propia acción de ignorantes, que inadvertidamente se meten en los peligros que siguiendo el camino de la razón podrían huir, y en viniéndoles el pago de su inadvertida ignorancia jamás quieren tener culpa de nada, sino que lo pague la inconstante Diosa, que no responde ni vuelve por sí viendo cuán bárbaramente se quejan y cuán justamente padecen la pena de sus desaciertos), pues valiéndose de la ventana, cuya altura le puso en los principios duda que fuese conveniente medio de su salud, y no hallando otro que fuese más a propósito, se arrojó a la calle, donde dio tan gran golpe, que no le fue posible poder levantarse hasta que al rumor de la caída y quejas acudió mucha gente; y como era tan conocido, maravillados, como es ordinario en todo suceso que cause novedad, deseaban saber la causa, dándole gran prisa con importunos ruegos. Él estaba con tanto dolor de la caída, y tan afrentado del suceso, que sin levantar los ojos no daba más respuesta que acreditar sus dolores con mayores quejas.

A este tiempo salía de casa un vecino su amigo, y llegó al confuso montón de la gente, y como le vio en el suelo tan mal tratado, le llevó a su casa y le regaló con algunas conservas; y no fue posible hacerle acostar, por que le atormentaba la falta que por pequeño spacio hacía de su casa y suplicaba al vecino le volviese a ella; y él viéndole en el estado presente, porfió, y salió con ello, que hasta que sosegado se restaurase del padecido trabajo no tenía que cansarse. Él viendo que no podía alcanzar su pretensión se sosegó, y entonces le preguntó el vecino a solas, como cuerdo, la causa del verle[64] del modo que le halló. En efeto nuestro don Pablo hallándose ya más alentado, era tanto el contento con que se hallaba de que le hubiese salido bien la prueba que había hecho en su casa, que no hubiera sentido mayor daño (aunque no era poco el que tenía), y así, dijo:

—Vecino y amigo: ¿veis en la calamidad que me hallasteis? Pues procedió de la mayor de mis felicidades que yo podía desear. No siento mi daño, que antes será en mí una feliz recordación de mi ventura. Escuchad pues, que quiero que participéis de mis prosperidades como habéis por vuestra cortesía sido participe de mis infortunios.

Y al punto que empezaba la narración del suceso entraron la mujer del vecino y dos hijas suyas a regalarle, a quien parece que la próvida Naturaleza crio para delicia de los hombres, para consuelo de sus infortunios, y en particular para regalo de enfermos: y así, decía un cortesano que no había olla buena si no se guisa al ruido de unos chapines. Pues el otro deseoso de saber la historia, con mucha prisa les dijo que aguardasen mejor ocasión para su visita, que al presente estaban los dos tratando un caso de mucha importancia. Pues tomando el enfermo la mano, les suplicó con muchas veras que no le desamparasen, rogando al vecino que se lo mandase así, porque para él no podía sucederle mayor ventura que ver que se publicasen para todo el mundo los trofeos de tan honroso vencimiento, de que él mismo, si Dios le concedía salud, pensaba ser publico coronista. Con esto les mandó el vecino que se quedasen, y después de los cumplimientos de la visita le rogaron que prosiguiese el cuento de todos tan deseado. Y él entonces, estando los circunstantes colgados de sus palabras, comenzó diciendo:

—Ya sabéis mi condición y los disgustos que por ella se me han ofrecido, a cuya causa ni mi mujer visita ni es visitada, de forma que en un monasterio tuviera más comunicación que en mi casa tiene.

Y de aquí prosiguió todo el progreso de sus sucesos, y con tanto contento del último, que encarecía que hubiera dado por él la vida; pero que, con todo eso, era tanta su desdicha, que no le daba un punto de tregua su imaginación, porque hoy vivía, con haber salido la sentencia tan en su favor, con el mismo cuidado y desasosiego.

Quedaron todos admirados, y aprobando por lo referido por una bienaventurada a su mujer, tomaron ellas la mano, ponderando con graves razones la desdicha de aquella santa señora, que había de salir deste mundo

[64] Orig.: 'verla' (211).

mártir, según lo que padecía con su condición, y que se corriese de ver cuán sin culpa la perseguía, advirtiéndole que Dios se la había dado por compañera, y no por esclava, y que en castigo de semejante persecución le había puesto en términos de perder la vida; que la enmendase con regalarla, servirla y estimarla, y la dejase vivir, pues ella lo merecía; que el tiempo que había estado en su poder más podía juzgarse que lo hubiese pasado en una estrecha prisión que no gozando de las amables cuanto lícitas caricias del matrimonio, prosiguiendo:

—En ese regalo y dese modo la criaron sus padres, que era, y con justa razón, el espejo de sus ojos, el báculo de su vejez. Enmiéndense las cosas de aquí adelante, y sirva este suceso de que tengan fin tan injustas como no merecidas persecuciones.

El vecino aprobaba el acuerdo de su familia, y todos le culpaban, con particular lástima de aquella mal lograda juventud. Y él firme en su propósito, no daba otra respuesta sino que no podía más. Los presentes le juzgaban por loco, y ya en Motril le miraban todos con la misma imaginación.

En este tiempo doña Adriana, por el ruido de la caída, y porque en la calle no había sido pequeño, y también por haber acudido al pajar con color de dar lo que era menester para la caballeriza, y como no le había hallado, sin sospechar la verdadera causa atribuyéndolo a la hambre o a otra incomodidad, o al escusar de ser visto, como vio en ajeno poder las llaves, en fin, haciendo varios discursos, como prudente aguardaba a que el tiempo le diese el verdadero desengaño, dándose por entonces por desentendida.

Y estando comunicando esto con el pilar sobre que estribaban todos estos embelecos salieron de duda, porque un criado del vecino vino de parte de don Pablo a llamar al de quien él había fiado su secreto. Respondió que ya iba, y antes que lo pusiese en ejecución consoló a su dueña con la verdadera aparición del perdido, y ella deseosa de saber el suceso, le envió al punto. Fue, y viéndole tan mal parado, le dijo que ya veía que no había sido posible socorrerle. Él se dio por satisfecho de su fidelidad, y alabando su buena fortuna, con mucha alegría le contó lo sucedido y le encargó que lo callase hasta que él buscase ocasión de contárselo a su mujer modo que no le causase disgusto; pero que aunque quedaba muy satisfecho no era posible, lo que le durase la vida, dejar de proseguir su desdicha; que la conocía tal, pero que no podía contenerse; que le trujese al punto un báculo, porque cada momento que faltaba de su casa se le hacía un siglo.

El criado fue por él, y de camino dio cuenta a su señora de todo el caso y cómo él, aunque estaba maltratado, no se había hecho daño de peligro, pero que, con todo lo padecido en la prosecución de su causa, estaba más firme que nunca en su primero propósito. Entre los dos se rio la burla, prometiendo a su tiempo dar[65] parte al amante y protestando de seguir su justicia contra don Pablo si proseguía, remitiendo su causa al tiempo para que él, como verdadero desengaño de las cosas, les enseñase el camino de satisfacerse. Él fue y le llevó lo

[65] Suplo 'dar' (214).

que pedía, y despidiéndose de la honrada familia del vecino, que en ninguna ocasión le perdonaban reprehensión y advertencias (al modo de algunos ignorantes que sin importarles ni pedírseles crucifican a consejos no sólo a sus amigos, sino a todos sus conocidos, teniendo por obra piadosa lo qu'es irreparable ignorancia), al fin él mostrándose muy agradecido (que no hay otro modo de librarse de semejante género de gente), junto con muchas gracias del recibido hospedaje, en los brazos del vecino y de su criado y con el favor del báculo llegó a su casa, a la vista de su mujer, que, como lo sabía, estaba muy en sí para el recibimiento, y con grandes alaridos y voces empezó a alborotar la vecindad más que él solía con sus celos, y enternecidos los ojos con el favor de la confección de alguna cebolla comunicada por el lenzuelo, no haciendo poco esfuerzo para detener la risa, comenzaron a caer las provocadas exhalaciones, en corto número. Y sin querer escuchar a nadie empezó a meter el pleito a voces, diciendo:

—Marido y señor mío, único consuelo de mi esperanza: ¿qué venida es ésta a vuestra casa? ¿Es posible que haya sufrimiento para que ya no haya dado lugar a que el vital aliento desampare el miserable cuerpo mío, afligido de tantas desventuras?

Procuraban los presentes reportarla, y ella sin admitir ningún género de consuelo, prosiguió diciendo:

—Bien sé yo esposo amado, que este penoso modo de castigo que en vos veo no es causado de vuestros merecimientos, sino de mis desgracias. Yo confieso que merecen más grandes demonstraciones, pero no la presente, para mí tan dura e intolerable.

Uno la consolaba, otro la detenía, y él asimismo procuraba dar su disculpa atribuyendo a caso fortuito el presente; y como hablaban todos juntos, había una confusión y ruido que unos a otros no se entendían ni alcanzaban la causa de tan escusado estruendo. Llegaba ella, y en lugar de acariciarle le molía. Al fin, después que salió de sus manos peor que de la caída le acostó en la cama, le procuró hacer regalos, tenerle sosegado y escusar que no le hablasen, cosa que él en ningún modo podía sufrir, y de rato en rato se levantaba y discurría toda la casa. Venía el vecino, y como algunas veces le hallaba en este ejercicio, de nuevo le reprehendía, diciéndole que estos celos tan fuera de término le habían de quitar la vida. Tornábale a la cama y dejábale sosegado. Íbase, encomendando con mucha instancia que se tuviese con él particular cuidado, cosa que de la mujer era con grandes exageraciones prometida. Él se desesperaba de las continuas visitas del vecino, maldiciendo el punto y hora que en su casa recibió algún beneficio y encareciendo cuán pagado le tenía y cuánto lo pagaba con tantos disgustos como le causaba su presencia.

Era tanta la vigilancia con que don Pablo estaba, que aun de noche, como antes, no se atrevía el amante a pasar por la calle como solía, porque con los dolores falto de sueño, la mayor parte de la noche estaba despierto. Y hallándose ella en peor estado que primero, viendo que nada era bastante para templar tanta desventura inventó una nueva traza, con determinación, si no aprovechaba, de

tenerle por irremediable, y fue así. Daba con él muchas voces, acusando su terribilidad, y él con notable desesperación, pensaba que todos le engañaban (y no se engañaba). Porfiaba la mujer que se curase y que viniese un médico, pareciéndole el más cruel género de venganza, y él resistía diciendo que no había menester más cura que descansar, y en esta porfía el uno y el otro daban grandes voces. Toda la familia ayudaba la opinión de la mujer, con cuantos amigos venían a visitarle, con quien ella, favorecida del criado, había esparcido fama de que le iba faltando el juicio, haciendo grandes estremos de sentimiento.

Con esto, y con que cuando le veían ella tomaba la mano a darles larga cuenta, de ver él que hablase, y si la hablaban casi estaba para perderle de veras, como le veían que porfiaba tanto en no querer curarse y que duraba en la prosecución de sus celos y se había divulgado la causa de su enfermedad, generalmente todos le reputaban por loco y aconsejaban a la mujer que encargaba su conciencia en no le hacer curar, y que no le dejase hablar de nadie, porque era cosa conocida la que decía, que en su tema se echaba de ver. Despedíanse y volvíanlo a ver, y ella industriosamente cerraba las puertas del aposento, sabiendo por experiencia el efeto que había de hacer. Él daba grandes voces, de que todos maravillados y conformes en su opinión, decretaron que se curase.

Quien solicitaba esto con mayor cuidado era el vecino, que culpando la negligencia de la mujer decía que los males deben atajarse en los principios, sin darles lugar[66] de que cobrasen fuerzas. Ella con una lenta contradición los incitaba de modo que sin guardar otra resolución entró el vecino y dijo:

—Señor y amigo: todos los que nos preciamos de serlo vuestros hemos determinado que os curéis, para que tanta desventura no pase adelante.

Don Pablo oyendo semejantes palabras, después de haber dicho muchas muy ásperas le dijo que no le entrase en su casa, que él era quien había menester curarse, junto con todos los que habían determinado semejante desatino. Y él en oyendo esto salió, muy alborotado, a los demás que fuera le aguardaban, diciendo:

—Díjelo yo: no tenemos que aguardar, sino manos a la obra. Yo me encargo de lo que es menester.

La mujer frunciendo el rosto fingía sentimiento, diciendo que fuese Dios loado, que ya que por sus pecados le había dado semejante castigo, le enviaba por su mano el remedio. Los demás apretaban encargándole mucho el mérito de tan buena obra, y él satisfaciendo a todos, después de largas ofertas de que en toda ocasión no faltaría su amparo, y particularmente en ésta, donde no había que agradecer nada, que para eso eran los vecinos honrados: para acudir a tan forzosas necesidades, que todos estaban sujetos a desgracias. Y volviendo a los demás prosiguió diciendo:

[66] Orig.: 'luagr' (218).

—¡Bonito soy yo cuando me encargo de una cosa de cuidado, y más como ésta! Aguárdeseme un poco, que quiero que conozca todo el mundo que no soy hombre de burlas ni de cumplimiento, como otros, sino de veras.

Y saliendo de la casa encontró con el amante, a quien contó el desdichado suceso del vecino, rogándole mucho que fuese a aguardarle con los demás, que iba a poner orden en lo que convenía, tornándole a encargar que no faltase, cuando no fuese por otra cosa más que para que viese un ejemplo de la miseria en que paran las cosas del mundo. Prometiole que cumpliría lo que le mandaba, mostrando gran sentimiento en lo exterior de tan tristes nuevas, aunque en lo interior se alegró mucho, pareciéndole que por este camino se allanaban inaccesibles montes de dificultades. Con esto se despidieron, y el vecino se fue a sus diligencias. ¡Que nos libre Dios de un vecino necio, que engañado de una obra de piedad da en perseguir a otro! Y más si acaso se junta a esto el preciarse de diligente y allanador de dificultades, que los tales no paran hasta poner al que cogen entre manos en la sepultura.

El amante, pareciéndole a propósito no perder la ocasión que se le ofrecía de ver a su dama, para ver en el estado que estaban las cosas fue a su casa, porque acordándose de la pasada juzgaba ésta por burla trazada de su ingenio. Entretanto los demás estaban con grandes encarecimientos alabando la diligencia y caridad del vecino y lastimándose del infeliz suceso entró el amante, a quien la mujer, sin darle lugar a que pudiese dar cuenta de sí, fingiendo sentimientos le encargaba mucho que se doliese de tanta desventura. Por cuyas señas conociendo que era burla, con la misma correspondencia la consolaba, prosiguiendo que ya sabía que por la recia condición de su esposo huía la familiaridad de su casa, pero que en semejante desdicha, ¿qué había que aguardar sino enviarle a mandar y a valerse de sus muchas obligaciones? Que aunque a aquellos señores les corrían las que todos sabían por su nobleza y[67] vecindad, y cumplían tan bien[68] con ellas, las del parentesco parece que faltando en tal tiempo podían culparse de ingratitud y mala correspondencia.

Todos le dieron gracias. Y estando en esto entró el vecino, muy congojado y sudando, acompañado del más famoso médico que había en el lugar y de un barbero, que a falta de hombres buenos, si le costara la vida no dejara de tomar la vara de alcalde dando sus ciertos medicamentos, tomando el pulso, alegando cuatro o seis textos sin más ocasión que ver cualquier doliente, ya viniesen o no; que esta dotrina había aprendido de los desta facultad, que sin mirar la calidad del enfermo, si les entenderá o no, le saludan con cuatro o seis aforismos que puestos en sus manos son peores que otras tantas balas de artillería; que éstas tal vez pasan por el aire, pero estotros siempre hacen batería en el cuerpo humano a «Dios te la depare», que no ha de perder nuestro hermano en armas el boticario su parte.

[67] Orig.: 'y y' (220).

[68] Orig.: 'tambien' (220).

Venía mi Galeno con una barba de un padre del Yermo, un sortijón de obispo y unos guantes con cuya grasa se pudieran guisar diez ollas de una comunidad, capa y sotana de gorgorán, gorra de rizo y armado de todas armas, sin que le faltase una hebilla. Muy circunspecto recibió la información. Haciéndole la causa al miserable que le esperaba, muy poca fue bastante para que él creyese que había menester curarse, que este género de enemigos nunca reparan más de que corra el oficio, sin examinar lo que se les propone, ni menos el acierto de la cura.

El vecino daba grandes voces, atajando razones y quitando dificultades diciendo:

—Perdemos tiempo. Ya yo traigo informado a su merced y sabe lo que conviene: no hay sino que no se pongan impedimentos en la salud de nuestro enfermo.

Todos lo aprobaron (como les importaba poco), y de común acuerdo entraron a notificar a don Pablo que se aprestase para sufrir la ejecución de tantos desatinos como contra él tenían determinados. Al ruido él se había ya puesto en pie y salía a ver lo que pasaba, que como le vieron en esta forma, y que con grandes voces decía que le dejasen vivir, comenzaron a tenerle nueva lástima, y todos confirmaron de nuevo la evidente sospecha que dél se tenía, determinando con la violencia reducirle al sosiego y cura que se deseaba, y el vecino, como más celoso de su salud, cerró con él, pidiendo a grandes voces favor y procurando volverle a la cama. Aquí fue donde el otro pensó perder el juicio de veras, implorando el auxilio de su mujer y criados para librarse de la fuerza y respeto que se le perdía. Aquí confirmaron todos que estaba rematado, y acudieron a ayudar al que primero comenzó a perderle el respeto; y el otro viendo que su propia mujer y familia eran contra él, casi pensó que hubiese perdido el juicio, pero con todo eso se defendía de los que con color de amigos le trataban como a mortal enemigo, y como le veían furioso, con el enojo creían que fuese falta de seso lo que sólo lo era de paciencia.

Como él vio que nadie le obedecía y que todos le tenían por loco procuró sosegarse por que no procediesen más adelante; pero no le aprovechó su diligencia, porque así como le vieron un poco más sosegado hablaron en secreto el dotor y barbero, y aconsejándose entre los dos, determinaron que en semejante ocasión no se perdiese opinión, porque sería difícil cobrar, y así, determinaron que los dos participasen, por que no dijesen los circunstantes que se habían ido sin hacer ningún remedio. Llegáronse a los demás y dijeron que le tornasen a ver. Entraron de común consentimiento, y hallándole más sosegado, le dijo el dotor que en todo caso era grande menester que obedeciese a la medicina.

—Señores: yo no la he menester obedecer[69] —dijo don Pablo—, que gracias a Dios estoy más sano y bueno que he estado en mi vida.

—Ésta es la más cierta causa de que la ha menester —dijo el dotor—. Venga recado, que aquí no nos hemos de ir con su voluntad, sino acudir a lo que conviene.

[69] Orig.: 'obecer' (225).

El otro espantado de semejante resolución, como cuerdo calló y dijo que se hiciese lo que a su merced le pareciese; y dejándolos descuidar, viendo que de otro modo no había de ser creído, se levantó de la cama y procuró coger la puerta, deseando escapar de sus manos. El vecino que no se descuidaba, se asió fuertemente con él, y implorando la ayuda de los demás le acusaba de que ya aquél fuese caso rematado, cosa que los demás creyeron, y la mujer y el amante casi dudaron, con saber lo contrario: tanto puede una ocasión repentina cuando al parecer de los que la ven la juzgan fuera de propósito. En efeto, ayudaron todos y volviéronle a la cama. Daba el vecino grandes voces:

—¡Llegue vuesa merced, señor dotor!

Llegó su merced, y el barbero su teniente, diciendo:

—Señores: esto está declarado —y asiéndole dijo—. Yo os haré que obedezcáis a la medicina.

Y sin admitirle descargo le condenó a dos docenas de ventosas, que no bastando sus disculpas y razones (porque todas se juzgaban en él por locuras), fue la diligencia del vecino y del barbero de modo que con el favor de los circunstantes, en quien se había revestido y apoderado la necia piedad de su salud, le oprimieron de modo que en él se ejecutó la sentencia. Y cada una que le ponían ponía él los gritos en el cielo, y todos con notable comiseración le ayudaban animándole y diciendo:

—Sufra, que le importa su salud.

Acabado el sacrificio llegó el vecino y le dijo que estuviese quieto y arropado, que, así decían que convenía el dotor y barbero; donde no, que creyese que se le había de hacer un riguroso castigo, porque no era razón, si a él le faltaba el juicio, que[70] los que le tenían le dejasen perecer. Él vista su desdicha y el rigor de su tratamiento, dio muestras de sosiego, porque ya no daban crédito a sus palabras. El dotor no acababa con exageraciones de alabar el buen efeto de aquella medicina; el barbero se hacía lenguas diciendo cuán acertada era y cuán a buen tiempo se había aplicado, alabando y encareciendo qué bien empleado era el dinero en la satisfación y paga de un médico docto y acertado, diciendo:

—Todos los demás desaciertos de las facultades son tolerables; pero el desta en que va la vida, ¿qué remedio tiene? ¿Con qué se pagará a su merced semejante diligencia?

Todos unánimes y conformes, aprobaban su parecer y decían que tenía razón, y el médico, como si le hubiera sacado de las manos de la muerte, muy gozoso decía:

—Cómome yo las manos tras estas curas, porque las entiendo. ¡Bonito soy yo para escapárseme el conocimiento de las enfermedades! Mi señora doña Adriana no tenga pena, que yo se le pondré en la calle con más juicio que yo tengo.

Aunque al otro le faltara, no era muy dificultosa la promesa. Ella, y el amante por lo pariente, le daban infinitas gracias, juzgando en sí el poco caso que se puede hacer de los profesores desta que quieren ellos que lo poco que saben sea

[70] Suplo 'que' (224).

ciencia teniendo tan contrarios efetos, pues no hay ninguno que por ellos conozca las causas, sino que acaso aplican los remedios en todo género de enfermedad, para ver si hay alguno que tope, y en viendo que no hacen el efeto que desean, en habiendo jugado de todos sientan la espada tajante de sus recetas. Saliéronse todos fuera; dejaron solo al[71] enfermo (digo, al que ellos querían que lo fuese), que considerando su desdicha le pareció que era bien consentir en su enfermedad y dar indicios de que mejoraba con las medicinas, porque no había otro remedio para salir de sus manos. Y entretanto tomó el dotor la suya, que acompañada de su lengua comenzó a encarecer lo que le costaban sus generales estudios (que no eran solos de la medicina), diciendo:

—A la Corte voy forzado de mi buen celo, que tal vez me ha puesto en los términos que a nuestro enfermo, perdiendo algunos ignorantes el respeto a mi autoridad haciéndome pesadas burlas, pisando tal vez, por industria de algún mal intencionado, para mi remedio el hospital donde asisten[72] aquellos cuya cura sólo es reservada al tiempo, cuyo retor, engañado de las propias letras que yo llevaba, deseoso de aprovechar y reducirme a la verdadera salud, no con poco trabajo me escapé de sus manos. Y esto nació de verme escribir sobre lo político, que sin pasión del amor propio, que pudiera obligarme, aventajo a Tácito en el gobierno, porque no sólo trato del público, sino del de mi casa y de las ajenas. ¿Qué cosa que importe no se ha hecho por mi erudición y advertimientos? En la guerra he derramado más sangre de enemigos con mi espada que de amigos con mi ciencia, que dudo sea creíble. No hay para mí puerta de ministro cerrada, porque quiera o no quiera yo le curo y le advierto prestándole mis escritos, que han sido muchos sobre diversas facultades, y en casa de los más austeros y recatados me entro por sus puertas. No el propio Rey se puede librar de mis continuos advertimientos y consejos. Procuro hablar a todos en las horas más extraordinarias y diputadas para el sosiego, y que me vean los que me envidian, porque es menester ganar opinión con el vulgo quien trata negocios públicos. Al que veo más enojado le aplico cuatro nuevas, inventadas de mis embelecos, con la confección de dos lisonjas de lo bien que hace su oficio, y con esto soy señor, aunque les pese, de sus casas. Todos murmuran mi osadía atribuyéndolo a locura; pero, si bien se mira, ellos son los locos, pues yo con la capa de los públicos hago mis negocios y como, aunque les pese. Y escúchenme al propósito. Había en Toledo un hidalgo que visitaba a horas trasordinarias a unas damas, sin darles lugar para vestirse ni tocarse. Quejáronse ellas a un amigo. suyo para que se lo advirtiese. Él lo hizo así, diciéndole que las cansaba con sus visitas, que lo remediase. Respondió él: «¿Qué importa que se cansen si yo me huelgo, y son tan necias que pudiendo remediallo me sufren?».

Pues al fin de algún pequeño espacio llamó el enfermo con mucho sosiego, haciendo de la necesidad virtud, porque de veras perdía su juicio con[73] la

[71] Suplo 'al' (225).

[72] Orig.: 'esten' (227).

[73] Orig.: 'con que' (227).

consideración de que había gente en casa, y más su pariente, a quien él no miraba con buenos ojos, y que su mujer faltase de su presencia,. Entraron todos, y él les rogó que le diesen de comer, que fue hecho con grandísima puntualidad y presteza, teniéndolo por verdadero pronóstico de su salud. El médico loco de contento de la mejoría, no dejaba de la boca el medicamento que tan a propósito aplicaba en sus aforismos el divino Hipócrates, no quitándose a sí la gloria de haber entendido y usado tan a tiempo el texto, diciendo:

—Señores: todos estudiamos por unas mismas letras, pero el modo de la aplicación consiste en el ingenio, y esa es la diferencia que hay entre[74] nosotros, que otro le hubiera cogido entre sus manos que le hubiera puesto en la sepultura. ¡Ea, ya no hay sino animarse a comer, que no es nada! A fe que le hemos de dejar como conviene.

Mirábale don Pablo como a mortal enemigo, y temiendo no morir a sus manos condecendía con cuanto hablaba, sólo por granjearle para que no le hiciese otro remedio. Cuando todos estaban quietos, el médico (incitado del Demonio, o, más propiamente, de su propia ignorancia) le preguntó cuánto había que no purgaba el cuerpo, y el otro viendo a lo que iba, le dijo:

—Señor: anoche.

A lo que replicaron los criados:

—¡Bueno es eso! Más ha de tres días.

Dijo el médico:

—Diga la verdad, que a nosotros y a los confesores no deben negarse. ¡Ea, ea, traigan tinta y pluma!

Preguntaba el desdichado para qué. Él escribió, y dijo, tomando la receta en la mano:

—No se aflija, que eso le echa a perder: es una ayuda para desembarazarle ese estómago, que la puede recebir una criatura.

—¡Oh señor, —replicó el otro—, que ha cuatro días que no como!

—Tanto le será de más provecho— decía el médico—, que le arrancará todas esas crudezas de que le suben al celebro vapores que le destruyen—y volviendo a los demás decía—: He hallado su total remedio. Yo tengo en todo y por todo entendida esta enfermedad: por mi cuenta si no sucediere el efeto que deseamos.

Aprobáronlo todos, diciendo que le creían y que había comido bien (y no era mucho, que rabiaba de hambre). Él decía:

—Es así, pero es con ciertas señales que nosotros llamamos «frémidas»,[75] y es menester no dejarle un punto de la mano.

Aprobaban todos su parecer por caído del cielo. Vino en esto un oficial del boticario con la jeringa, diciendo con mucha prisa que no diese lugar a que se enfriase. Aquí fue cuando el otro, viendo delante la ejecución de lo que entendió que por algún tiempo se suspendiera, pensó perder el juicio, y valiéndose de los ruegos (porque de la fuerza eran muchos; de la fuga no era posible, por el

[74] Orig.: 'etre' (228).

[75] Espasmos.

cuidado que con él tenían), viendo que nada aprovechaba y que no le faltaba voto hubo de sujetarse a su contraria fortuna. Y animado de todos se puso en cuatro pies, porque vio que se disponían a tenerle, y el médico y boticario le apretaban que tuviese el aliento, amenazándolo, si no lo hacía, que le habían de echar aquélla y otras muchas hasta que se consiguiese el efeto que se deseaba, y no confiando de sus promesas (que con el miedo prometía cuanto le decían), no quisieron partirse de allí hasta ver el efeto, que se siguió con mucha brevedad.

Arropáronle luego y dejáronle sosegar, con nuevas amenazas si no la retenía. Él haciendo el esfuerzo posible, por que cesasen los remedios lo procuraba, aunque reventaba con ella. Al fin ella hizo el efeto de tornarse a salir como entró, y después de pequeño espacio entraron todos, y él procuraba hablar lo más sosegado que podía. El médico afirmaba que había sido la ayuda de su restauración, y mirándola (porque no había vuelto otra cosa) decía a los demás:

—Lleguen y vean: si esto le quedará en el cuerpo, o no viviera o, si sucediera al contrario, fuera para tormento de quien bien le quiere, porque no cobrara jamás el juicio. Dénmele de comer y regalénmele, que lo ha hecho muy bien y lo merece. Cuarenta años ha que curo, y no he hallado en todos ellos tal rebeldía de humor: no me le dejen un punto solo, que importa a su salud, que por la mayor parte estos males proceden de humor melancólico. Yo me voy ahora a ver mis enfermos, y volveré por acá, que si yo puedo, pues él tuvo tanta ventura que una vez cayó en mis manos, yo le dejaré tan acomodado y como debe, que tenga bien por acordarse de mí, que yo cobro, al punto que se me encarga una cura, notable voluntad a los enfermos. Y a fe que mientras come, pues ya le voy sintiendo mejor, que le he de contar un cuento bien a propósito de mi condición. Había en mi tierra, que yo soy de un pequeño lugar de la Montaña, grandísima necesidad de agua, y valiéndose, como suelen, de algunas devotas rogativas y procesiones de diciplina, se hizo esta vez, obligando a los cofrades, que entran con esa obligación, que la cumpliesen. Pues como uno déstos fuese muy llagado y se azotase con gran furia, llegaron a él los mayordomos y dijéronle: «Hermano: mire que le puede suceder una desgracia. ¿Quiere matarse?». Respondió él entonces: «Nadie me vaya a la mano, sino consuélense, que pues yo vengo a que llueva, o el agua o yo hemos de caer». Así, señor, en cogiendo yo el enfermo nadie tiene que irme a la mano. Yo ¿no vengo a curarle? Pues todo el mundo tenga por cierto que él o[76] yo hemos de caer, que no soy hombre de burlas.

Rieron todos la aplicación, a su parecer aguda. Sólo don Pablo pensó morir de pena, viendo que si Dios no le remediaba por algún camino había de perecer. Fuese prometiendo la presta vuelta, dejando admirados a los circunstantes con la profundidad de su ciencia, diciendo cuán dichosa podía llamarse la tierra que gozaba de tal sujeto; que los que ejercen esta facultad es menester que sean entremetidos, bulliciosos y habladores, y que no dejen holgar un punto al que cae en sus manos, porque si acaso entra un médico docto (que los hay) a visitar a un enfermo y vee que es menester aguardar tiempo para aplicarle los remedios, si

[76] Orig.: 'y' (231).

esto pasa de segunda visita dice luego la familia: «¿A qué viene este hombre». Y así, hay[77] algunos que por no desacreditarse con el vulgo, aunque ven que no es menester, cargan de remedios al miserable doliente, así por esto como por tener recebidos debajo de su protección a los boticarios, que pagan su tributo y reconocimiento con mucha puntualidad, por sus tercios, las Pascuas, sin que en esto haya género de omisión, porque la habría en el despacho de sus drogas y tasación dellas; que es cosa ridícula cuando éstos envían una memoria al que por misericordia divina escapó sus manos, siempre con dos partes más de lo que tienen determinado entre los dos que se robe, de acuerdo para que quite el dotor, que es quien ha de hacer la tasa, y ver con el contento que queda al que paga después que los otros hacen su negocio, pareciéndole que no ha pagado lo que vale. Como si boticario y dotor no fuesen una misma cosa cuando el que ha de padecer no es de los nuestros, que entre los que lo son no es mercancía la de la botica, que cuesta dinero, y aun siendo esto así, los escusan para lo que les toca, siendo más liberales en repartirlas a otros que un heredero de padre avaro. Y lo peor es que no hay nadie que no conozca esto, ni quien trate de remediarlo.

Ido el dotor se despidieron los demás, y entre ellos el amante, con grandes cumplimientos y ofertas; pero así como se llegó a despedir al piadoso vecino no había remedio ni razón que bastase, alegando que había tomado a su cargo al vecino, y hasta que le dejase bueno que no le perdería de vista. En efeto, con grandes ruegos, cuasi por fuerza, y con promesa de llamarle si sucediese nuevo acidente, y él prometiendo que vendría allí cien veces cada momento, le despidieron, encargando él a todos con grande cuidado que mirasen por él.

Viendo don Pablo en parte sosegada la borrasca, cuidadosamente comenzó a dar señales de sosiego y a rogar a su mujer que le escuchase, y queriendo ella obedecerle (como quien sabía que no había qué temer) se renovaron en él las pasadas desdichas, porque los criados asieron della con grandes alaridos reprehendiendo su osadía y la poca estimación que hacía de su vida, y jurando que no lo consentirían la sacaron del aposento. A ella le fue forzoso sosegarlos y agradecerles su buen celo y ponerlos en razón.

Entró en esto el amante a pedir licencia a su señora, porque le era forzoso partir a la Corte a gozar de la merced que Su Majestad le había hecho de un oficio en premio de sus estudios, y prometiéndola que no perdía la esperanza de que se viesen, porque con el tiempo procuraría entablar las cosas de modo que don Pablo en el mismo lugar ocupase honroso puesto, doña Adriana agradeció su voluntad, y dándole el parabién de la nueva provisión, le rogó que llevase consigo al criado. Él lo acetó, tanto por parecerle a propósito como por quien se lo mandaba. Despidiéronse, y sabiendo él lo que pasaba, agradeció a su señora la buena memoria, como a él el agradecimiento de lo poco que le había servido.

Los dos prosiguieron su viaje, y ella quedó, si hallaba reducción en su marido, con mucho deseo de acudir a sus obligaciones. Y viendo que todo estaba

[77] Orig.: 'sy' (231).

sosegado entró donde él estaba, que así como la vio sin ministros de su cura fue para él de notable consuelo. Y sentándose sobre la cama la empezó a hablar así:

—Amada prenda, a quien Dios, sin que yo lo mereciese, me concedió por compañera: el modo con que yo he vivido después que venistes a mi casa, y lo poco que he sabido estimar vuestros merecimientos, no me espanto que en castigo mío me hayan puesto en el estado en que me veo —y refiriendo todo lo hasta allí sucedido, prosiguió—. La necia piedad de mi vecino, y de los demás que con el mismo intento le favorecen, me tienen en el estado presente. De vos no me espanto que hayáis creído lo mismo que ellos, porque habéis tenido bastante causa; pero yo os prometo que en lo por venir haya tanta enmienda en serviros, que desde hoy adelante, con lo que pienso regalaros y vivir con la confianza que vuestra virtud merece he de dar evidentes muestras de que he cobrado el juicio que hasta aquí, llevado de mi celosa condición, confieso que me faltaba.

Doña Adriana con mucha disimulación dio muchas gracias a Dios por la cobrada salud, prometiéndole que sumamente la había afligido siempre, no su cuidado. porque ése antes la obligaba, conociendo que procedía de lo mucho que la amaba, sino su continuo desasosiego, que temía que había de causar la falta de su salud; que lo que podía ofrecerle era ser la que siempre en amarle, servirle y acudir a su regalo, porque así le tocaba al cumplimiento de sus obligaciones. Y determinando que cesasen las curas, pareciéndole la menor de las referidas castigo bastante de mayores culpas, refirió al marido el nuevo oficio del amante, su partida y la del criado. Él se holgó, porque le pareció que con su ausencia cesaba su sospecha y tenía un enemigo menos para su cura. Pesole por el criado, y aunque no se lo debía preguntó cuidadosamente a su mujer si le había acomodado de dinero, que le había criado. Ella le respondió que sí, que descuidase.

Y estando todos en el sosiego posible llegó el dotor con su barbero (que como eI perro de San Roque no le perdía el lado), acompañado de los piadosos vecinos, y sin aguardar licencia, usando de su juridición se entró diciendo:

—¡Dios sea en esta casa! ¿Cómo está nuestro enfermo? Mi señora doña Adriana se consuele, que si esto pasa adelante traigo estudiado una dotrina del divino Hipócrates que le volverá el alma al cuerpo.

—Yo estoy muy consolada y agradecida del cuidado —respondió ella—, pero gracias a Dios ya no es menester. Lo pasado fue alguna flaqueza de celebro: ya él tiene entera salud.

—¡Divina advertencia!—replicó él—. ¡Venga tinta y pluma, que se le confortaremos. Quiero que quede muy bueno: no soy amigo de hacer curas a remiendo.

—No es menester remedio ninguno, que está bueno y sano —dijo ella.

Y los circunstantes lo creyeron, viendo la cordura de sus razones. El dotor entonces replicó diciendo:

—Aquí está quien no los dirá —y tomándole el pulso prosiguió—: es indubitable. Venga pluma y tinta: no me iré sin confortarle, si me costase la vida. ¡Buena quedaría mi reputación!

Decía el barbero, cuando los demás lo contradecían:

—No hay sino callar y dejarle, que su merced sabe lo que ha de hacer. Obre vuesa merced, señor dotor, y Dios sobre todo.

Los unos contradiciendo la cura, y los otros que se había de hacer, se llegó a tan grande controversia y voces, que un alguacil que pasaba al mismo punto por la calle, obligado del ruido subió a ver lo que podría ser, e informado del caso asió del dotor para sacarle fuera, y él se asió del alguacil diciendo que no consentiría que se le hiciese agravio, y que apelaba para la Real Chancillería, donde aquellos señores sabían castigar muy bien los excesos hechos contra hombres tan doctos y dignos de veneración como él era. El alguacil creyendo que estaba loco quiso dejarle, pero él le trabó tan fuertemente, que el otro procurando desasirse, y los demás despartirlos y reportarlos, salieron todos a la calle, a cuyas voces se juntó una copiosa tropa de muchachos que con las suyas le acompañaron de modo que unos a otros no se entendían. El alguacil se libró otras veces de sus manos, creyendo de nuevo que le faltaba el juicio por las razones que le oía decir, y huyendo dél, que con descomunales voces le seguía, y los demás a los dos procurando detenerle, despareciéronse de la vista de la casa, y entretanto doña Adriana mandó que se cerrase la puerta de la calle.

Y el Alcalde mayor acudió al ruido, y, en efeto, informado del caso detuvo los muchachos, y con admiración y risa los puso en paz, aunque el dotor en ningún modo acetaba las condiciones della si primero y ante todas cosas no le dejaban curar el enfermo, porque lo contrario juzgaba por conocida mengua de su reputación. Al fin, a ruegos del juez y de todo el lugar se resolvió en que protestaba ante Dios y los hombres que se le hacía notable fuerza y agravio, y asimismo de pedir su justicia donde le conviniese, y que corriesen por su cuenta los daños que se podían seguir, junto con la salud del enfermo.

Con esto y con increíble risa se fueron todos a sus casas, y don Pablo y doña Adriana en la suya vinieron muy contentos. Él tan mudado de condición, que los que antes le habían visto no le conocían, viviendo y dejando vivir a uso de marido de la Corte, pero con diferente efeto, de forma que lo restante de la vida fue con mucha paz y quietud Acrecentándose ésta por los amables lazos del matrimonio, y ella ocupada en su crianza y gobierno, fue un ejemplo de virtuosas casadas, que una mujer noble y que cumple con sus obligaciones es recia cosa verse afligida con tantas persecuciones que ponen duda en sus merecimientos, cuyas discretas burlas le dejaron tan corregido de sus celos, que a todos los que conocía tocados de tan penosa enfermedad persuadía con mucha instancia que no se dejasen arrastrar de tan peligrosa como insufrible pasión.

— o O o —

En el deseo que don Pablo muestra de casarse y de acrecentar con su grado nobleza se advierte a los que la han menester que confíen más de su afabilidad que de su poder si quieren alcanzarla, y asimismo con las veras que los hombres desean perpetuarse en el mundo, sabiendo que sólo el Cielo es verdadera patria

suya; su poca confianza y celos, que los que no tienen muy claro nacimiento, por la mayor parte son sospechosos y de malas costumbres.

Las burlas que su mujer y criado le hicieron nos muestran que en queriendo los hombres salirse del camino de la razón es forzoso ser juzgados por locos, y que de las mujeres propias no se debe dudar cuando no dan ocasión, y si la dan, hasta averiguarlo se debe proceder de modo que no sientan que se desconfía dellas.

Las burlas que hizo doña Adriana al marido nos enseña lo que puede la fuerza de las sinrazones, y advierte a las nobles y virtuosas que sean sus venganzas sólo para enmienda de las faltas que conocen en los maridos. Y en el criado y su poca fidelidad se nos enseña lo poco que hay que fiar de los que parece que nos están más obligados.

La necia piedad de los vecinos nos advierte que si no se usan con prudencia las más piadosas acciones podremos dañar con ellas.

Olvidar el amante con tanta facilidad sus deseos hallándose constituido en dignidad enseña a los ministros que los que cuando eran hombres particulares tuvieron algunas mocedades, es bien que en teniendo mano en la república olviden lo pasado y den buen ejemplo.

Los desatinos del médico y barbero deseando curar al otro, no sólo avisa a ellos, sino generalmente a todos, que por interés nadie se encargue de lo que no entiende.

Llegar el alguacil, obligado del ruido, la obligación que tienen a ser vigilantes aquellos de quien la república ha fiado su quietud. Tener por loco al médico y querer huir de sus manos, que los delitos no importantes y que se conocen cometidos por ignorancia no se han de acriminar, porque es latrocinio manifiesto.

Ponerlos en paz el Alcalde mayor advierte a los superiores que cuando no ven fundamento en los casos que se les ofrecen los concierten y aplaquen los ministros inferiores, sin querer a costa de los miserables ampliar su juridición y aprovechar y alentar a aquellos que con su favor hacen mal sus oficios y son causa de que en su casa se reverencie el ídolo y que muchas veces reciba el incienso y ofrenda que ni conforme a su deidad se le debía ni él la debiera acetar, cuando no fuera por otra cosa que por no ser con su mal ejemplo causa de mayores daños.

LA OCASIÓN DESDICHADA

NOVELA SEXTA

EN Madrid, la más insigne y noble villa de España por sus muchas excelencias, salubres aires, abundancia y comodidades que para la vida humana posee, gozando de animados serafines cuyo donaire, brío y hermosura es general hechizo de todas las naciones, que en esta parte confiesan inferiores los propios nacimientos, prueba bastante de tan evidente verdad, cuya antigua nobleza manifiesta tantas casas[78] de caballeros mayorazgos, que de más de nuevecientos años a esta parte se conservan en ella los solares originarios de sus antiguos linajes, cuyos apellidos no refiero porque fuera proceder en infinito y porque, pidiendo sus alabanzas copiosos volúmenes, no fuera razón agraviar con el silencio caballeros tan indignos de agravio, como porque piden más elevada pluma tantos merecimientos, digna empresa de los más superiores ingenios, si temeraria para la corta limitación del pequeño talento del más humilde hijo suyo, cuyas desdichas si dependieran, como no depende,[79] de su arbitrio, pudiera más propiamente haberle dado nombre de cruel madrastra; pero como al hombre, si es virtuoso y noble todo el mundo le sea patria (que así respondió aquel divino Filósofo preguntándole por la suya: que era de todo el mundo), no deben los que son cuerdos, siendo esto así, encogerse en el corto límite de su nacimiento, que tal vez se le señala el Cielo en una parte y en otra las felicidades, que con la libre elección del albedrío señorea el prudente las estrellas, disponiendo la voluntad del que las rige para su aumento; y en la parte que digo, de comodidad, lustre y nobleza, puede este famoso lugar igualarse con el más célebre de la antigüedad como con el más conocido de nuestros tiempos, y aventajarse, como lo hace, a unos y a otros en haber dado al mundo al Tercero Filipo, que Dios nos guarde por muchos años, con los hermosos pedazos de su alma, dél tan estimados como justamente merecidos, y por tener la silla de su gloriosa Monarquía y haber más de sesenta años que la tiene, y la tendrá los siglos que ella durare, que quiera Dios que sean infinitos y que merezcan sus virtudes (pues sin lisonja se pueden conocer, mas no darles número) lo que desmerecieren nuestros efetos, conservando Dios este firme pilar sobre que estriba el soberano edificio de su Iglesia militante, áncora que en el puerto de su obediencia asegura en este proceloso mar del mundo la fluctuante barca de Pedro.

Digo, pues, que en este lugar vivía un hidalgo de mediocre hacienda, de bastantes años, a temer la más temida carrera de los mortales. Éste tenía una hija

[78] Orig.: 'cosas' (241).

[79] Suplo 'de' (242).

única, consuelo de su vejez y alivio de las pesadumbres que causa semejante edad, más alabada de todos por su honesto recato y entendimiento que por su hermosura. Poseía lo referido con grandísima ventaja en la común[80] opinión de todos los que en el lugar tenían noticia della. Esta virtuosísima señora, cuyo nombre era doña Luisa, atendía a sólo el regalo de su padre, cuidando de las cosas y gobierno de su casa. Vivía una vida contenta y asosegada, no del todo libre del tributo que los mortales pagan a la ciega deidad, disculpa de tantos yerros sin que ella tenga culpa de infinitos que se le aplican. Tenía puestos los ojos, guiados de su voluntad, en un caballero cuyo nombre era don Pedro, que gozaba de muchos favores de la Fortuna, que desde su infancia se habían criado juntos, y la comunicación y trato de los padres había en ellos[81] causado la amorosa correspondencia, de modo que ya sus designios estaban tan adelante que sólo los impedía que él no era muy rico, sino tan pobre que le faltase una hermosa medianía, bastante para un honrado ciudadano.

Mas el padre, que como es ordinario en todos los hombres amaba a la hija y queriendo gozar del privilegio de su hermosura procuraba adelantarla en riquezas (falta común en los desta edad), y así, no ostante que dél le había sido diversas veces pedida poniéndole delante lo que por la amistad de su padre debía favorecerle, no habiendo sido por el impedimento que digo posible que condecendiese con su voluntad, le atajaba siempre con honrosos agradecimientos (como lo deben hacer los que son cuerdos aunque de parte del que pide haya desigualdad, que no se debe mirar a ella, sino a lo que propone, que es modo en que reconoce con semejante acción superioridad al que ruega). Disculpábase con el impedimento que había en la poca edad de su hija, asegurándole que al tiempo de su disposición no se mostraría ingrato a las veras con que mostraba honrarle.

Afligíanse los dos amantes, proponiendo firmemente de perder primero las vidas que ajenarse sus albedríos si no es con la conformidad del lazo tan igualmente de los dos deseado. Proseguían en su intento, aunque con grandísimo recato, porque por lo sucedido el viejo andaba cuidadoso, y como las amorosas pasiones sean tan difíciles de disimular por más cuidado con que se procure, en el hablar de don Pedro cuando se ofrecía, en el mirarle en las ocasiones forzosas, parece que ya en doña Luisa se habían conocido evidentes muestras de voluntad, y así, procuraba que no llegasen a ejecución las suyas por falta de su diligencia.

Guiábase esta correspondencia por una antigua criada cuyo nombre era Damiana, de quien se tenía tanto crédito y confianza que sus palabras eran leyes inviolables, y su fidelidad el gobierno de toda esta máquina. Y aunque ella manejaba estos negocios por su cuenta, no era con la voluntad y cuidado que pedían, sino con una lenta disposición hasta este tiempo de ningún contrario impedida, cuya causa debía de ser que don Pedro (como favorecido, no tan cuidadoso como debiera) lo debía de andar poco en su regalo, remitiéndolo todo a largas promesas para cuando a la causa se siguiese el efeto.

[80] Orig.: 'comum' (243).

[81] Orig.: 'ella' (243).

En este tiempo cierto vecino suyo cuyo nombre era don Francisco, hombre mozo, sin padres y libre, así por esta causa como por haberse criado hasta que le faltaron sirviendo en la milicia, a que ellos le habían guiado causados del modo libre de su vida; y, en efeto, aunque dejó el ejercicio para venir a gozar de una grandiosa herencia en que sucedió por su muerte, no dejó con él las costumbres, trujo consigo un criado que había nombre Martín, a quien llevó de España porque fue siempre fiel compañero en sus mocedades, mozo de buen ingenio en lo que a un hombre sin letras ni buena educación puede concedérsele, libre y arrojado para todo peligroso atrevimiento sin mirar su peligro, cosa que si él empleara en cosas justas y honestas pudiera ser en él de alabanza y acrecentamiento, como por el contrario, por ser el instrumento de sus desórdenes, le era su fidelidad, cerca de los que bien sienten de las cosas, de mucho vituperio.

Pues este don Francisco se enamoró de modo de doña Luisa, que el punto que carecía de su vista juzgaba su vida por más penosa que la más rigurosa muerte. Comenzó como es ordinario a los que desean (sin que Martín le faltase un punto del lado, a quien en toda ocasión hacía archivo de los más escondidos secretos): seguíala en los lugares forzosos, como eran los templos y en las fiestas y comedias, procurando con su continua asistencia, acompañada de dádivas, conquistar el agradecimiento y aceptación de sus servicios. Ella usando de su prudencia, en ninguna ocasión se daba por entendida, haciéndole en las no escusables el acogimiento forzoso, cosa que no se puede negar al más estraño, de que él vivía con notable descontento. Al fin, viendo su rigor, nombró por su abogado y procuradora a Damiana, sabiendo que era el gobierno de la casa y voluntad de sus dueños, y señalándole por el presente el salario de una cadena de oro, a quien ella interpuso una risueña y amigable resistencia al modo de la que[82] hacen los médicos cuando estienden la mano a recoger lo que se les ofrece, que[83] cumplen con muchas y suaves palabras, significando el agravio que se les hace con semejante modo de regalo. Con que el pretendiente, visto que se admitía el cohecho, empezó a confiar que su pleito no se perdería por falta de diligencia, y dejándosela en las manos se fue por entonces sin hablarla ni dar respuesta a la frialdad con que ella le rogaba que se la llevase.

Y volviendo de allí a tres o cuatro días con otro tercio en escudos, ella con no pocos melindres y encarecimientos le señaló audiencia, cuyo tiempo llegado y propuesta su pretensión, le desengañó Damiana (que no fue poco, habiendo interés de por medio) advirtiéndole que se cansaba sin que pudiese esperar fruto de su esperanza, que lo que podía hacer por servirle era que él la pidiese a su padre, y que ella lo facilitaría lo posible ofreciéndose ocasión (sabiendo muy cierto que había de tener la misma dificultad, mas quiso, como todos, viendo que era de provecho el enfermo, alargar la cura y que no se desengañase tan presto el pleiteante, por que durase la ofrenda). Ofreciole, como es ordinario a los que

[82] Orig.: 'que que' (246).

[83] Suplo 'que' (246).

pretenden, montes de oro, y Martín a ella su voluntad, pareciéndole que por este camino facilitaba la pretensión. A quien ella, no menos astuta que agradecida, a ninguno daba lugar para que del todo perdiese las esperanzas.

Despidiéronse, y don Francisco determinando seguir el parecer recebido, sin un punto de sosiego le puso en ejecución enviando al padre de doña Luisa a proponerle su deseo por el medio de un deudo suyo de mucha autoridad, que pareciéndole que por ser rico, y tantas las ventajas que ofrecía, era negocio que les estaba bien lo trató con él, y después que entre los dos se hubo conferido, aunque le halló del mismo parecer, no queriendo, como cuerdo, prometer lo que el cumplimiento no estaba en su mano, le dijo que le diese buenas palabras, porque aunque él lo deseaba, quería, primero que lo asegurase, saber la voluntad de su hija, de cuya prudencia y buenos respetos confiaba que un punto no saldría de su voluntad cuando lo que él le propusiese fuese contra la suya, y que, así, siendo esto tan a propósito, no sólo tenía la prometida esperanza por infalible, sino certeza del cumplimiento de lo que decía; pero que en ninguna ocasión era la prevención de lo que podía suceder dañosa.

Con esto se despidieron, quedando entre los dos concertado que dentro de dos días volviese por la respuesta. Él se fue a don Francisco, y contándole lo que había pasado, le dio de parte del padre de doña Luisa muchos agradecimientos, estimando la elección con que le honraba, prometiéndole con mucha brevedad el cumplimiento de su pretensión, y él le rogó, que no se descuidase hasta que dejase acabado este negocio como se deseaba. Prometiolo así el otro, y apartáronse.

Don Francisco juzgó por concluido su deseo viendo lo bien que les estaba su parentesco, y pareciéndole la presente detención nacida del recato que les es lícito a las damas, no le fue penosa. El deudo habiendo dado lugar al tiempo, volvió por la prometida resolución, en cuyo medio el padre había propuesto a doña Luisa el referido casamiento encareciéndole las ventajas, demás de su gusto, con que en esta ocasión podría disponer de sus muchos merecimientos, y que, así, la rogaba que dispusiese su voluntad para que tuviese el deseado fin este negocio. Ella temiendo que las palabras del padre no fuesen de cumplimiento, y que con alguna violencia no se diese que decir en el lugar, donde tenía tan buena opinión, pensando en sí, con determinada deliberación de morir mil veces antes que mal lograr su empleo, y que en el tiempo que se difiriese podría trazar el poder conseguir su intento sin que quedase defraudado su pensamiento, respondió que siempre había sido hija obediente a sus mandamientos, y que en esta ocasión no pensaba salir de lo que tenía propuesto en su ánimo, que era obedecerle, sin hacer más examen de lo que se le mandase que el que tendría hecho quien, llevado del amor paternal y deseo de su acrecentamiento, se lo mandaba, y que para esta elección sabía cuán escusadas eran sus diligencias; que sólo le suplicaba, sin tener por blanco al interés (causa por donde tantas mujeres viven en poder de sus enemigos), hiciese riguroso examen de las costumbres de don Francisco, para que en lugar de hijo no metiese en su casa un tirano injusto de su libertad, y en vez del alivio de sus cuidados un

verdugo de los cortos años de su vida. Él alabó su determinación como sus consejos, prometiéndole que la suya no sería por sólo su parecer, ni el menos estimable y ponderado el suyo en la última resolución.

Salió el padre muy contento, habiéndole avisado que su deudo le aguardaba, y alabándole primero la obediencia y cordura de su hija, se declaró con él contándole lo que pasaba, cosa que el otro aprobó por muy cuerda, y loando su advertencia dijo que en toda ocasión tendría por más a propósito un mozo cuerdo y de buenas costumbres con una honrosa medianía, que la más poderosa hacienda con otro al contrario; porque si éste la gana en sus vicios, ¿qué importa que la tenga? Y si el otro en sus obligaciones, por poca que sea lucirá más que la que se disipa, y hoy y siempre fue la necesidad el mayor peligro de la honra depositada en el frágil barro de una belleza.

Despidiéronse, ofreciendo él por su parte que también haría su diligencia, deseoso de que cosa que corriese por su mano tuviese el fin que se deseaba. Y dándole a don Francisco una muy honrosa respuesta le dejó con nuevas esperanzas, y se despidió del ofreciéndole que no dejaría la comenzada solicitud hasta que se consiguiese el pretendido intento. Y él entonces, con más tibios agradecimientos que pedía tanta voluntad, le volvió las gracias, quedando con grandísima confusión vacilando en qué podría ser la causa de semejante detención. Mirábase rico, noble, heredado a su parecer con bastantes servicios para fundar grandes acrecentamientos; pero cuantas veces se miró jamás se hallaba de malas costumbres, que la desdicha de los que las tienen no es otra sino que, ciegos de sus pasiones, no se ven; que huirían de sí mismos, porque es cierto que las más depravadas no hay ninguno que, siendo propias, se lo parezcan. En fin, disimuló su enojo hasta que el padre del desengaño le sacase del laberinto de sus dudas.

No se descuidaba doña Luisa del remedio de sus desdichas: envió a llamar a don Pedro, y entre los dos se resolvió que llegase el último fin de sus deseos, que ella fiándose de la que había alcanzado parte dellos como de su palabra, pondría por su orden en estado las cosas que fuesen irremediables. Él sumamente agradecido, se la dio de esposo confirmándola con mil juramentos, recibiendo en cambio el deseado «sí» de su hermosa boca, y haciendo la debida estimación de su lealtad como disgustado del no esperado casamiento de don Francisco, ofreció que dispusiese dél en el modo que le pareciese conveniente.

Despidiéronse, y ella muy contenta de la recebida seguridad comunicó con Damiana su intento junto con lo que había pasado, y entre las dos determinaron, supuesto que la más estimable prenda, que era el honor, estaba segura, que entrase don Pedro, con el posible recato, a gozar la posesión que por su palabra se le debía, cuya ejecución les era fácil, por ser ellas dueños de la puerta de su casa; y así, Damiana avisó a don Pedro de la determinación de su señora, y le advirtió que a las dos de la noche llegase a su casa, y arrimándose a un postigo que hallaría abierto se dejase guiar de su próspera fortuna.

Fue tanto el contento de don Pedro que casi dudaba lo que se le[84] decía, y agradecido, satisfizo la mensajera con cierta cadenilla de oro acompañada del mismo metal acreditado con las reales amas y ofreciéndose a ser la misma puntualidad. Ella se despidió, quedando él con la alegría que de la certidumbre del próspero fin de una deseada pretensión se alcanza, y aunque se dé lugar a la de los ambiciosos, no llega ninguna al contento de conseguir una amorosa.

Empezó a hacer notables prevenciones para ir bizarro a los ojos de su dama. Pasose el día, para él largo y pesado, como estorbo del cumplimiento del mayor de sus deseos. En fin, llegó la noche, y él sin sosegar un momento, preguntaba a todos «¿Qué hora es?», y no fiándose de nadie, no se apartó un punto de adonde pudiese oír el reloj, y así como oyó la una fue a hallarse puntual en el puesto que le habían señalado, donde estando aguardando el deseado fin que esperaba, premio de sus trabajos, oyó ruido de cuchilladas con una dolorosa voz que decía «¡Confesión, que me han muerto!», y vio pasar por delante de sí dos hombres, con las espadas en las manos, huyendo, y él prevenido (como lo deben hacer en toda ocasión los que son cuerdos), como no le acometieron no los siguió, no teniendo deseo sino de quietud.

A este ruido acudió un alcalde, que venía de ronda retirándose a su casa, y como vio aquel hombre herido preguntó, como es ordinario, la causa. Él respondió que casualmente había trabado cuestión con unos hombres, que así como le hirieron echaron por aquella calle arrib a(señalándole la misma en que don Pedro estaba). Ya sosegado, viendo que parecía que todo gozaba de quietud, dijo el alcalde a los ministros que reconociesen, y él poco o poco se fue en su seguimiento llevando consigo al herido.

Pues así como don Pedro los vio quiso retirarse, porque la tropa y linternas le avisó de lo que podía ser, y siendo seguido y alcanzado, fue forzoso que llegase a la obediencia del alcalde, que le preguntó quién era y qué hacía allí. Dijo su nombre y que se había salido a pasear, a que replicaron los que le reconocieron que le hallaron parado y que se retiraba cuando los vio, acriminando, como ellos suelen, todas las cosas, porque son enemigos del género humano y parecen otra especie de hombres. Y con ser tan virtuosos y vivir tan ajustadamente como viven, jamás se les conoce delito (propio efeto de la virtud); y si por desdicha se sabe alguno (porque su inocencia no deja que se oculte), ¡con qué suave piedad se castiga! ¡Con qué brevedad se despacha! ¡Qué a poca costa se compone! Dejémoslo así, que sólo alabar lo bueno es lícito.

Dijo el alcalde:

—Lo que me dicen no es «salir a pasearse», sino a buscar ocasiones escusadas.

Preguntole la referida, a que él respondió lo que había visto. Hizo al herido que le reconociese, y él dijo:

—Ya digo que no conozco a nadie; pero así, de su cuerpo, me parecieron los que me han descalabrado.

Prosiguió el alcalde, entonces muy severo:

[84] Suplo 'le' (252).

—Yo no conozco al señor don Pedro: hallo este hombre como se ve, y bastantes indicios en las dos confesiones para hacer las diligencias que sé convienen. Esta herida podría ser de muerte, y así, hasta la averiguación que se pretende le poned en la cárcel.

Aprobó la escuadra su resolución por caída del cielo, y alabando su rectitud y prudencia, decían:

—Si tuviera Su Majestad una docena de ropas como ésta, ¡qué bien gobernada estuviera la Corte!

Sintiolo el pobre caballero lo que puede creerse. Suplicábale con humildes ruegos que se sirviese que, ya que su prisión no podía escusarse, fuese conforme a su calidad. Él respondió:

—Yo deseo proceder con el recato y acierto que es justo: por la mañana mirará la Sala lo que conviene.

Y es ésta la resolución que debe tomarse hasta tener conocimiento de las personas, porque en esto se usa de un modo de grande agravio a la nobleza, pues por aprovechar un ministro inferior no hay hombre bajo que no tenga la casa por cárcel. Modos hay de castigarlos en el dinero, sin que la gente común se iguale con los nobles. Sucedió a este propósito que riñió un caballero con otro hombre ordinario y rico. Llegose a un juez, y mandó: «Pónganlos[85] en sus casas con dos guardas», cosa que el rico acetó con muchas gracias de tanta merced. Replicó el caballero: «Yo no he menester hacer actos de tal: quiero ir a la cárcel». Dijo el juez entonces: «Así, yo sé cómo ha de ser esto: vayanse ellos cuatro por guardias con Fulano». Y así como le llevaron dijo al caballero: «Y vuesa merced, señor don Fulano, váyase con Dios y tenga la villa por cárcel».

Ejecutose la orden. Procuró don Pedro tratar con el[86] alcaide de redimir la vejación en que le había puesto su desgracia. Hizo diligencia para verle: no fue posible, porque él ni el teniente no se hallaron allí. Los ministros no se atrevieron, aunque lo deseaban, a dispensar en el caso, como oyeron a los que le habían traído que el otro quedaba con peligro de la vida. Y él viendo que no tenía remedio su desgracia, desesperado del suceso, lo restante de la noche lo pasó cargando de culpas a su adversa fortuna.

En el tiempo que sucedió lo que digo dieron las dos, a cuya hora don Francisco se retiraba a acostarse (que en los hombres mozos de la Corte no es tarde), y pareciéndole que cometía una traición en irse a recoger sin ver las paredes que ocultaban su adorado serafín, despidiendo la compañía, solo, se fue acercando a la puerta para consolarse con sólo tocar sus umbrales. Doña Luisa que no estaba descuidada de la promesa y había tiempo que aguardaba el cumplimiento de la concertada ocasión, apenas sintió tocarla cuando, abriendo con mucho recato, le metió dentro, dándole grandes disculpas de su determinación, cargando toda la culpa della a las veras con que don Francisco solicitaba sus bodas.

[85] Orig.: 'ponganlo' (255).

[86] Orig.: 'del' (255).

Aquí acabó él de conocer que su propicia fortuna le había concedido ajeno lugar, y condecendiendo con lo que decía, sin dar respuesta procuraba apartarse de la puerta. Aquí prosiguió ella diciendo que la siguiese, y él considerando que habiendo sido tenido por otro no aventuraba nada dejándose guiar, entró por tres o cuatro aposentos, hasta que llegó a uno donde ella dormía, y allí con sumisa voz le dijo que se acostase, porque en el de más adelante dormía su padre. Él viendo ocasión tan a su propósito como se le ofrecía, sirviéndose de las manos en lugar de palabras, con mil amorosas caricias acreditaba sus deseos.

Acostose, y ella, aunque temerosa, con la libertad y obligaciones del nuevo estado y el poco lugar de valerse de los ordinarios melindres que semejante ocasión pide, hizo lo mismo, a quien el venturoso amante recibió en sus brazos, y como en tal ocasión era fuerza disimular los más forzosos sentimientos antes que valerse de honestas detenciones, en breve espacio cogió el galán el último desengaño de los más afectuosos deseos. Y hallándose los dos en diferente estado, ella, más libre, con desenvueltas caricias acreditaba sus bien logradas resoluciones, y como es ordinario en los que gozan el fin que se desea referir las pasadas diligencias, los favores, celos y dificultades, juzgando los que fueron a tiempo, los que sin él (borrascas, en efeto, pasadas, que ya en el seguro puerto del matrimonio se cuentan con gusto), ella le entretenía con muchas destas cosas, a quien él, como ignoraba lo que le decían, tal vez acaso respondía a propósito; pero fueron tantas las que respondió fuera dél, que así del desconcierto de sus palabras como de las pocas que decía temeroso de no ser descubierto, vino a causar sospecha en doña Luisa de que no tenía la gustosa correspondencia que habían prometido sus deseos.

Fue de modo lo que deseaba satisfacer su sospecha, que fue forzoso reconocer su engaño, y como celosa tigre que viendo robados los amables hijuelos hace furiosa pequeñas piezas los más robustos troncos, viendo robada la más preciosa e inestimable prenda de su alma, representándosele el peligro que podría tener la desigualdad del atrevido amante, la pérdida de su gusto como de su opinión, tan justamente adquerida (que efetos semejantes salen de disponer las mujeres de las propias voluntades contra el gusto de quien ha de gozar los buenos o malos sucesos de su disposición), furiosa y fuera de juicio, sin ponérsele delante humano respeto, sino sólo su agravio, le dijo:

—Ingrato y villano dueño, que tal puedo justamente llamarte seas quien fueres, pues contra toda razón violando el derecho de los humanos, pretendiste de mí tan cruel venganza señoreándote tiránicamente de lo menos importante, como lo es el fugitivo deleite que tan injustamente usurpaste (que del alma será imposible por más que con la posible satisfación recuperes, digo, procures, que recuperar tan grande injuria no puede ser): dime tu nombre. No dudes; porque si mi desgracia permitiere que no iguales mi calidad, haciendo que antes que pases los umbrales de la casa que injustamente ofendiste llegues a los de la muerte hecho pedazos haré que pagues alguna pequeña parte de tanto atrevimiento, pues para toda el mayor caudal es imposible. Mas supliré yo la satisfación que

faltare con el sacrificio de mi inocente sangre, tan justamente debido a tanta desventura.

Don Francisco entonces, considerando el caso presente, oprimido del temor de su peligro (que acobarda los pechos más animosos una ofensa injusta, una sinrazón conocida), asiéndole el blanco marfil de sus manos procuraba sosegarla, y siendo tan imposible como intentar mover la más inmóvil roca, ya sólo con afectuosas palabras la rogaba que le oyese y que luego dispusiese de su vida, diciendo que aunque su culpa había sido tan grave como a ella le parecía, él queria que lo fuese, pero que no había delincuente tan indigno de la vida que siquiera para cumplir los jueces con un acto de piedad no mereciese ser oído, y que la aseguraba que cuando la suya no estuviera en la ocasión presente tan a peligro, cada y cuando que fuese su gusto la pondría él en sus manos sólo para que dispusiese della a su voluntad, tomando satisfación de los que sin haberle oído juzgaba por tan grandes agravios y que a él no se lo parecían, y más estando cometidos debajo del honroso título de matrimonio que tanto había que deseaba; y que no dudase que el suyo lo había sido, porque aunque ella le había desconocido, creyese que él no la desconoció jamás, y que de su misma voluntad fue siempre con el intento, que tenía al presente más deseo de cumplirle que al principio; que aunque es verdad que la Fortuna le había ofrecido la presente ocasión con que poder satisfacerse[87] de tantos desprecios y sinrazones como por su causa había padecido, creyese que un amor verdadero como el suyo jamás deseaba venganza, sino solo cumplimiento de sus deseos.

Ella entonces más sosegada, le dijo que le dijese su nombre, advirtiéndole que si della no fuese conocido, antes que de allí saliese haría, aunque a costa de su honor, que pagase tan injusta correspondencia. Él entonces le dio el propio, de que ella quedó de nuevo confusa y con determinado intento de tomar venganza, y prosiguiendo, le rogó que le declarase qué ocasión le había dado para semejante resolución. A quien él, valiéndose de la cortesía, viéndose en el estado en que se veía, no obstante que tenía determinado satisfacerse[88] del agravio que a su parecer había recebido en verse despreciado cuando con humildes ruegos pidió lo que ahora era forzoso que por el no pensado suceso se le rogase (que tal vez en los más nobles suele continuarse un desprecio en deseo tan apretado de venganza que no perdonan la más pequeña ocasión que se les ofrezca), dijo:

—La causa que tuve fue veros, y como era forzoso que de ella naciese el adoraros, guardando el decoro a la que con afectuosos deseos deseé para mujer propia puse los medios decentes para que tuviese el efeto de mí tan deseado. Y cuando de vos y de vuestro padre me vi despreciado por ocultas causas, si ya no dijese mejor por mis pocos merecimientos como por los muchos que alcanzáis, entretenido con frívolas palabras, más con deseo de ofrecerme con ellas una cortés respuesta que no de efetuar lo que nunca dudé que tuviera efeto; cuando

[87] Orig.: 'satisfazer' (259).

[88] Orig.: 'satisfazerle' (260).

desesperado temía[89] un fin desastrado de mi vida; cuando ya me daba por respondido y sujeto a mi contraria suerte, y como inútiles despreciaba las más afectuosas diligencias, las estrellas, que, seguidas de los humanos, los guían al próspero o infeliz suceso cuando por suerte fatal está de superior causa determinado, arrastrándolos, por el contrario, cuando las huyen no valiéndose de los modos proporcionados y convenientes a los sucesos; cuando me hallé más desesperado, como digo, arrastrado, sin poder imaginar el cómo me metieron en vuestra casa, y con la misma facilidad en vuestros brazos. Cesen los pasados disgustos, las iras tan injustamente contra mí concebidas, considerando, como debéis sin pasión considerarlo, que si eso fue contra vuestra disposición fue con la del Cielo, y que los humanos no tenemos más licencia que proponer nuestras intenciones, trazar, guiados de nuestra voluntad y afectos, nuestros sucesos, cuya disposición en todo reservó para sí, como quien tan bien sabe lo que nos conviene, aquel divino Señor y Artífice de la fábrica humana, y que debemos conformarnos en todo con su voluntad. Y de los sucesos que carecen de remedio no se le halla otro mejor que no buscársele, demás que el presente que os ha sucedido no del todo carece dél. Yo confieso que no os merezco, que pudierais ellar más bien empleada con la elección de vuestro gusto, y cuando no fuera como digo, más gustosa; pero también quiero que confeséis que no soy tan indigno bárbaro que no conozca vuestros merecimientos. No podréis quejaros que de mí fuistes por indigno modo solicitada: como os lo ofrecí primero os doy de nuevo la palabra de esposo, porque no es nuevo que de nuevo os ame quien es más partícipe de vuestros merecimientos.

Ella entonces perdiendo parte de su furor, se mostraba en lo exterior agradecida a las fingidas palabras del amante, sin que en lo interior pudiese un punto aplacar el concebido enojo con la memoria del bien perdido de la violada voluntad, y disimulando para mejor ocasión, después de infinitos agradecimientos le dijo:

—Don Francisco: ya sabes que en calidad te soy igual, si no es que el atrevimiento presente haya por leyes del mundo quitado alguna de mi nacimiento. El no haberte recebido por esposo cuando arrastrado de tus deseos gustabas de honrarme con el honroso título que hoy por mi culpa no merezco, aunque sólo confieso la del quererme casar por mi elección, si ésta lo es; que el no conformarse las voluntades, supuesto que sean iguales los nacimientos no es causa de que puede nacer agravio. Confieso que puse los ojos en un caballero igual mío y que nos habíamos criado juntos, causa que parece que facilita más mi determinación. Mi padre la hubiera aprobado si yo, como debía, le diera cuenta; pero luego vi el castigo de tanto yerro como has visto, si ya puedo decir mejor que merced inestimable, de mí no merecida. Corren ya tantas causas en tu favor, que si prosigues en el que me prometes gozarás del amor más firme que puede ofrecerte un pecho noble obligado de tantas causas y acreditado de tu mucha cortesía; que cuando yo sumamente te aborreciera, que nunca tal me pasó por el

[89] Orig.: 'tembla' (260).

pensamiento, sino que siempre tuviste en mi alma la correspondencia que puede ofrecer una noble doncella de mis obligaciones, ella sola bastara a deshelar la más fría voluntad. Y yo fiada della, digo que de mi dispongas a la tuya, porque cuando te tuviera muy ofendido eres noble, y más rendida a la piedad que espero conseguir de quien por obligaciones y nacimiento sabrá[90] también acudir a lo que debe.

Él con nuevas promesas y juramentos acreditó su amor y el deseo que tenía de mostrar con obras lo que significaban sus palabras, y así, de común acuerdo quedó concertado que este suceso quedase oculto y que él prosiguiese en el tratado casamiento, que pues tenía el favor de su padre, su voluntad no la hallaría contraria a lo que tanto deseaba. Con esto, con mucho recato e infinitas caricias se dispidieron. Él se fue contento del suceso como de lo bien que dél había salido, cosa que al principio le pareció imposible y que le había obligado a proceder con la blandura y caricias referidas. Y como se halló en posesión, juzgando injustamente de los humanos acaecimientos se hallaba digno de mayor empleo, pareciéndole que el galán que se aguardaba, como el que había sido escogido, había de ser forzoso y eterno dueño de la mejor prenda del alma, y él sólo una cubierta del infeliz suceso que la Fortuna había trazado. Ella quedó con la pena posible, culpando su desdicha como la tardanza de don Pero, de quien alguna vez se atrevía a sospechar no hubiese tenido trato doble; y juzgando siglos los momentos que tardaba de verse con él determinó de ponerlo en ejecución lo más presto que le fuese posible.

En este tiempo, en el refulgente carro venía el despreciado amante, mostrándose galán y vistoso por los orientales balcones, comunicando con más presteza a los más encumbrados montes su deseado resplandor, y desterrando las fugitivas sombras matizaba de varios colores y hermosura las verdes alfombras de las espaciosas campañas, sacudiendo el ocio del perezoso villano y convidando al trabajo los domésticos irracionales, cuando doña Luisa, acudiendo al gobierno de su familia, solicitaba lo que para ello convenía, y don Pedro, que con la consideración de su suceso estaba fuera de todo sentido, pensando qué se podría haber juzgado de su descuido, que en todas las ocasiones los que son cuerdos temen más el juicio del vulgo que la principal salida que ellas piden.

Pues llegando la hora en que se juntan aquellos jueces para despacho de la república se juntaron, y conocida la causa de don Pedro ser de muy poca consideración, junto con el debido decoro y respeto que se debía a su calidad, y también llegando con certidumbre a sus oídos la verdad de la herida (que era de poca importancia), que no es poco que se atraviese a llegar; no porque allí es mal recibida ni mal tratada, sino por la opresión y malos tratamientos que recibe de los ministros inferiores antes que llegue; que tal vez, aunque indigna, es en los superiores razón de estado disimular, si bien la que llega a sus oídos halla tan seguro amparo en su buen celo, letras y cristiandad, que, satisfecha de lo que digo, no desea sino que no se le impida el llegar, porque sabe que en eso solo

[90] Orig.: 'sobra' (263).

consiste el buen gobierno público. Y cierto que los que gobiernan este tribunal debían tener particular cuidado, no sólo de amparar y favorecer la que llega a su presencia, sino de procurar quitarle los impedimentos para que llegue; porque hay algunos tan conocidos, que ver su poco remedio escandaliza los ánimos de los que sienten cristiana y piadosamente, como deben, de las cosas. Porque allí se trata de vidas, honras y haciendas, y bástales a los miserables que van a pagar sus culpas que paguen las que cometieron, sin que hallen quien se las alargue o acorte al paso del interés. No importa que sean los oficios costosos y vendibles, que por eso tienen otras muchas comodidades; demás de que, aunque lo sean, se encargaron de ellos los que los sirven con obligación de usarlos bien, y los jueces con la misma de hacer que lo cumplan; que no basta al superior ser limpio, justo y bien intencionado; que todo esto le falta el día que no hace que sus inferiores lo sean, que ha menester desvelarse corrigiendo y castigando a todos los que hallare con diferente intención de la que se pretende No mire los pilares que los sustentan, que importan mucho la paz y quietud de la república. Porque crean los que gobiernan que todas las desórdenes que se cometen, que son muchas, corren más por cuenta de los que no las remedian que no por la del mismo que las hace; pero los unos y los otros proceden tan cuidadosamente y con tan cristiano celo, que merecen con mucha razón la justa confianza que dellos se hace, y esperen que no sólo en este mundo, pero en el otro tendrán el justo premio de su administración.

Digo, pues, que viendo que el negocio tenía en sí poca sustancia mandaron aquellos señores que tuviese la villa por cárcel. Trató de desembarazarla y aquí fue ello, porque todos cuantos hasta allí no le habían querido mirar a la cara se presentaron delante dél alegando de su derecho y del buen despacho de su negocio, junto con la mucha merced y cortesía que aquellos señores le habían hecho, como si el tener más o menos culpa, de que dependía su cortés y breve despacho, hubiera estado en su mano dellos, sino en la de aquella entendida jurisprudencia, que no saldrá de sus bocas una descortesía, no digo yo para un caballero, pero para el más indigno de respeto, aunque aventurasen la propia vida: tanto puede el buen natural acompañado de la nobleza.

En efeto, entre el procurador, escribano, alguacil, alcaide y porteros, hecho la justa cuenta de lo que debía (porque se hace allí con la misma justificación que en una venta) sumaron las partidas siguientes: treinta y seis maravedís de carcelaje, treinta y cuatro para el alguacil que hizo la prisión, dos reales de procurador; del mandamiento y lo demás que quisieron aplicarle las dejaron en blanco, prosiguiendo el procurador (que era quien había tomado la mano), diciendo:

—No somos tan codiciosos e intratables como para allá se dice, sino tan agradables y cortesanos como lo dirá esta ocasión, que me huelgo que se haya ofrecido para que tengamos quien vuelva por nuestro crédito, y más con los caballeros tan principales y conocidos como vuesa merced, con quien no se ha de tirar la barra, sino que, pues es justo y conveniente, todos nos acomodemos con la razón, que ocasiones podrán ofrecerse en que las recibamos mayores.

Aprobaron todos su parecer y cortesía, abonándole y diciendo:

—No es él para estas cosas: más convenía su buena vida y ejemplo para reformar un monasterio de monjes cartujos que para el oficio que ejerce, que para esto es menester un hombre más desenfadado y menos escrupuloso cuando se determina a ganar de comer.

Y poniendo todos su voluntad en la disposición de la suya, él con grandes cumplimientos agradeció lo que se le honraba, aplicándolo más a la ajena virtud que a propios merecimientos, y prosiguió:

—Yo sé que se han de quejar; pero no importa, que yo de hacer lo que debo. Nadie replique, que no hay para qué, y escusemos cuentas: con docientos reales hay para todo, que en mi conciencia que se han de poner dineros de casa y que no se ha visto soltura tan barata desde que la Corte es corte.

—Señor caballero: valen muy caros los oficios y es muy notable el trabajo que aquí se padece. Y no soy amigo de gastar palabras, porque deseo que todo el mundo goce de su libertad, más dignamente estimada que los tesoros de la tierra.

Todos quedaron diciendo que otra vez no se pondría negocio de maravedís en sus manos, pues no era para ello, que los destruía, que ésta ya su merced lo había dicho, y que así pudiera decir dos blancas.

No hubo replica, porque a cuantas don Pedro hacía las tachaban todos en él por miseria, afeándole que quisiese moderar cosa tan moderada y puesta en razón, añadiendo:

—Ello está más justificado que debía, que no es justificación quitar a nadie su hacienda, como el señor ha hecho, y ésta lo es nuestra, que no tenemos otros juros. Pero cuando no fuera tan justificado, más se había de gastar en la detención y en el esperar aquí tres o cuatro días de todo lo que ello monta; demás que no es conviniente a la reputación en persona de tanta calidad visitarse por niñerías de tan poca importancia, cosa que aquí ninguno la favorece —y es así, porque, como causa común, todos la contradicen. Y prosiguió diciendo—. Esto, señor, sucede una vez en la vida, y a nadie le parecerá bien, ni aun a los mismos jueces, que haya en esta parte cortedad en un caballero tan conocido a quien la Sala ha honrado, y no es justo aventurar la opinión por cosa de tan pequeño interés.

Los amigos que habían acudido aprobaron lo dicho, alegando en propios términos algunos textos de lo que en semejantes ocasiones les había sucedido, con que fue forzoso pagar su dinero y redimir su vejación. Y encareciéndole todos que estimase lo que le habían servido le echaron fuera, y partiendo la capa del justo, digo, en aquella parte, se quedaron riendo de ver que se hubiese querido hacer fuerte y dar leyes a los que no guardan ninguna pidiéndoles razón de lo que le pedían; que sus constituciones son parecidas a las del Alcorán, que no se permite contra ellas más defensa que las armas, y éstas no consienten valerse de otras que de las reales, porque no admiten disculpa tan justificados preceptos.

He contado esto tan por extenso para que adviertan quien les toca que no es buena razón, como yo he oído a algún ministro, «¿Qué importa que se prenda sin mucha ocasión?». Importa mucho, porque en entrando en este inhumano Argel

de la cárcel, ya sea de paz o de guerra, se ha de pagar el rescate a satisfación del que vende.

Llegó don Pedro a su casa falto de sueño, comodidad y dineros, como si el haber encontrado la justicia fuera encontrar algún cosario, y así, se acostó luego, no le pareciendo hora decente de ir a saber lo que había sucedido, creyendo que con haber él faltado se estarían las cosas en el estado que las dejo, para efetuarlas con las venideras tinieblas. Cuán precioso y cuán irreparable de restaurar sea un punto de tiempo perdido en ocasión, por lo referido puede coligirse.

Vino Damiana, y con zurdo semblante (muestra evidente de su enojo, aunque ella no entendió lo que había sucedido), sin quererle oír palabra en su disculpa (que nunca viene una desdicha sola), culpaba su poca estimación, su descuido. En efecto, después que más por fuerza que porque quisiese escucharle él dio cuenta del suceso y prisión, ella muy admirada e incrédula, le refirió un largo recado de su señora, que vino a rematarse en que la fuese a ver de día, y que esto se podría hacer así porque ella con mucho recato le tendría escondido en su aposento hasta que hubiese comodidad de poderla hablar. Quedó esto concertado, con que se despidió, y después que él hubo pagado el tributo al más quieto de los dioses (que iguala los cetros con los humildes cayados, suspendiendo generalmente las desdichas como las felicidades) se vistió y fue a a misa al monasterio de la Santísima Trinidad.

Y al entrar por su vistosa lonja, adorno de la más frecuente y hermosa calle de Madrid, llamada de Atocha (cuyo nombre adquirió de ser el camino principal por donde se va al famoso templo donde asiste aquella santísima imagen de la celestial princesa Madre de Dios y Señora nuestra, concebida sin pecado original, con el mismo nombre, cuyas maravillas, que Dios obra por su intercesión piadosa, tienen con general devoción y con el debido reconocimiento así a los que las reciben como a los que las ven y aunque en ajeno sujeto las gozan, por cuya razón, con muy justa causa se tiene en toda España, y particularmente en esta insigne villa, en suma veneración este santuario), aquí vio algunos de sus amigos, que esperaban a las once misa, hora propia de los que, haciendo de la noche día, son sus más virtuosas ocupaciones comedias, calle Mayor y Prado, frecuentando las iglesias (cosa indigna de decirse y lastimosa de que no tenga el debido remedio de quien puede) más por entretenimiento que por el fin que se debe, donde oyendo en conversación los divinos oficios hacen siempre más daño que provecho.

Llegose a ellos. Tratose de las novedades, gobernose el mundo contrapesando y midiendo el poder y fuerza de los príncipes, ordenaron la república proveyendo cada uno a su gusto los magistrados della, repartiendo entre ellos, como entre otros particulares ciudadanos, premios y castigos, según a los unos se tenía afición como a los otros odio. Llegaron a los teatros (que hay pocas conversaciones de mozos que no lleguen a ellos), donde primero discurriendo por las comedias, vituperaron su poca inventiva, la frialdad de lo jocoso,[91] la falta

[91] Orig.: 'yocoso' (272).

del argumento y suspensión, más ocasionada del corto trabajo que de cortedad de ingenio, diciendo que parecía que se acertaban acaso, pues los que más había que las profesaban hacían más conocidos yerros. Reprobaban las divinas, por no ser decente que ocupen tan indigno lugar como porque valerse de apariencias y historias arguye poco caudal.

—Todas ellas no han menester mucho —replicó otro—, pues hemos visto algunas de hombres ignorantes, que sin saber leer ni escribir se llevaron tras sí el vulgo, que es el fin de los que las escriben.

—Éstos acerraron acaso —dijo otro.

A quien respondió uno de los circunstantes:

—Lo mismo les sucede a todos, si bien no hay ninguno que aunque se lo diga a gritos y silbos el pueblo, le dé crédito y se desengañe; que por diversos caminos hay en el mundo infinitos vinorres de capa negra, y por el cómico inumerables, y que podrían vender a gruesa estos que, como ellos dicen, conforme al arte se han de llamar «papeles», y los no tan entendidos artistas llaman «farsas». Y esta desdicha no sólo se ha apoderado de los de capa y espada, sino de muchos eclesiásticos, que pudiendo, si le tienen, emplear el ingenio en cosas decentes a su profesión, le ocupan en cosa tan indigna como es fomentar con la materia de sus escritos los teatros con irrisión del vulgo, y aprobación y sangre, si lo es el dinero de aquellos miserables, cuya ignorancia puede sólo disculpar su vida. Acuérdome que oí al propósito a un hombre docto que había leído un autor antiguo que un sacerdote de aquellos falsos dioses escribió en Roma una comedia y con mucho secreto hizo que la representasen los histriones. Tuvo aviso el Senado, y haciendo cuidadosas diligencias, aunque no pudo jurídicamente probarlo, se enteró que era verdadera la relación, y confiriendo el caso resolvió de absolverle. Dejó un senador su asiento, y puesto en pie dijo: «¡Oh padres conscriptos! ¿Por ventura estáis olvidados de vuestra justicia, o por la desdicha desta república falta de vuestros pechos la antigua piedad? Si en la casa de César no es bien que haya la más pequeña sospecha, ¿será justo que se halle en la de los dioses, que dedicaron y admitieron en la suya a estos hombres?». Obraron de modo en ellos estas palabras, que de común acuerdo le mandaron enterrar vivo.

Replicó uno:

—¡Ay si lo que durase el mundo se ejecutase entre nosotros tan justa ley, pues tenemos más obligaciones! Por la piedad con que veneraban su religión, por la rectitud de sus juicios, les concedió Dios el imperio del mundo. Juzgaron rectamente, que no es bien que los que han de ejemplificar al pueblo hagan lo contrario, ni sirva el respeto que se debe a la dignidad de reprimir el brazo de la justicia para que no castigue los escandalosos defetos de quien con sólo ese fin se valió della. ¡Qué dijéramos de algunos de nuestros tiempos, cuyas costumbres son tan depravadas que lo más loable dellas fuera el escribirlas! Pero quédese aquí, que son amigos, y dirán que somos ignorantes y nos meterán en alguna farsa o entremés, o nos dirigirán algún papel, que es lo mismo, pensando armarnos caballeros, y donde está tan bien probada la intención sería sospechoso el desatino de su ejecutoria.

A este tiempo llegó don Francisco a la rueda, y con notable admiración de todos los que allí estaban contó el referido suceso, y don Pedro, que así como le oyó juzgó su desventura, aunque procuró disimularlo, no fue posible que el rostro no diese algunas muestras de la inquietud de su ánimo.

El otro ya arrepentido de haberle contado, que es forzoso que se arrepienta el que hablare sin meditarlo primero y considerar el lugar y los que le oyen, que de hacer lo contrario han sucedido notables dificultades, y así, el mejor modo de atajarlas es en todas las ocasiones hablar bien y con buena intención de todas las cosas. Pues pareciéndole a don Francisco, por las exteriores señales, que había reconocido el dueño de su aventura y que don Pedro era el aguardado galán, procuró con otras diferentes pláticas que la que estaba comenzada se atajase; pero no fue posible, porque de la suerte que en una junta de hombres mozos sacando uno dellos la espada, si alaba y encarece lo que la estima es imposible que cada uno de los circunstantes no saque la suya y haga la propia acción del mismo modo, así como se oyó el cuento sacó cada uno el suyo de diversos sucesos amorosos, porque no hay nadie que en ninguna ocasión quiera quedar inferior; que cuando se entiende que es mentira lo que otro cuenta, pagarle con otra mayor es razón de estado, y no admirarse de lo que dice.

Estaban ya tan adelante las cosas, que sólo pudo meter paz diversas damas que venían a misa, cuyas corónicas interrumpieron las propias, ya verdaderas o fingidas, discurriendo por sus dotes, condición, hermosura y pensamientos (que hasta esto no perdona la ociosa juventud, no digo en las mujeres libres y que no importan, mas en las doncellas honestas y recatadas, de quien siempre es lo mejor dejallas; pero ya que no sea posible en toda ocasión, a las mas indignas se les debe mucho respeto y cortesía) y alabando en una los ojos; en otras, la boca, cabellos, bizarría, donaire, desenvoltura, manos, discreción y desenfado, sin perdonar yal vez lo que es más digno de considerarse que de referirse, aunque sea con su alabanza.

Vino en esto doña Luisa acompañada de dos escuderos sus criados, con el manto cubierto el rostro, a cuya vista generalmente todos haciéndole la debida sumisión (privilegio que se debe a la beldad y hermosura) le dijeron mil alabanzas y encarecimientos que ella agradeció con una cortesana correspondencia, sin enojarse como otras, que jamás fue desestimable la cortesía, pero no hay que espantarse de las que no la admiten, que hay unos mozuelos libres, necios y caballerosos que sola su vista ofende, porque les falta todo lo que ellos piensan que les sobra.

Allí se vieron nuevos acidentes, porque a doña Luisa de nuevo se le representó su agravio. Temió si tenía publicidad su desdicha, porque juzgó, y con razón, que en las conversaciones de hombres mozos no muy entendidos que hacen profesión de libres, cuando les falta qué hablar tienen mucho peligro las honras que llegan a sus manos, y aun las que no llegan. Con la vista de don Pedro se le representaron tantos años de amor perdidos, tantos deseos tan justos como mal logrados, y por no dar que decir procuró refrenar los mares que acudían a sus ojos, general alivio de los mujeriles desconsuelos.

A don Pedro le ofrecía su imaginación la sospecha que ya juzgaba por cierta, tantos trabajos y disgustos como le había costado la solicitud de su adorada prenda que hallaba por su contraria fortuna perdida; y viendo delante de sí la causa de su daño ya le miraba como a mortal enemigo, proponiendo en su pecho la venganza del que juzgaba por el mayor de sus agravios.

Don Francisco, ya no le parecía tan hermosa la que un tiempo con sus rigores y desprecios afligió tanto su encendido deseo, su abrasada voluntad. Representábale el mayor enemigo de los hombres, la memoria, todo el suceso y el atrevimiento pasado; resistía la voluntad la debida paga, por ser tan diferente la hermosura que retrata la idea pintándola en la tabla de la deseada posesión, o el desengaño que la vista ofrece después de la adquirida propiedad, causa de que muchos que se casaron muy enamorados y gustosos gocen de poco contento, menos gusto y ninguna conformidad, porque como cesa la causa es forzoso que falte el efeto, aunque en algunos suele ser al contrario. Decía consigo mismo: «¿Cómo podré ser tan inhumano que dé tanto castigo a quien carece de culpa, desengañándome siempre de la imposibilidad de mis pretensiones, que es el mayor bien que recibe el que no ha de tener buen suceso en ellas, pues no se le impide el tiempo para que pueda disponerle en lo más conveniente?».

Consideraba la calidad de doña Luisa junto con las obligaciones de don Pedro, a quien ya no sólo en ley de amante, sino de cortesía, tocaba acudir a la venganza. Y entre tantas dificultades juzgaba por la mayor el pago de la debida deuda, y combatido de varios pensamientos, como fluctuante bajel que acometido de las inconstantes olas se mueve ya a una y a otra parte esperando el último trance de su perdición, así él fluctuando entre varias determinaciones, de todas esperaba[92] su daño, en todas tenía su ruina. Y algo mas consolado, le alentaba el propio amor, cruel enemigo de los que no alcanzan superior inteligencia, diciendo en su favor: «No será la primera a quien haya sucedido semejante desacierto; ni ya que sucedió ha de ser uno[93] solo el camino de su remedio, ni ése ha de ser tan a costa de mi vida que yo la aventure por satisfacer a quien sólo debo desprecios y malas correspondencias. Sólo el Cielo, ella y yo alcanzamos el suceso. Por el Cielo, yo aseguro que no se entienda; por mí, también puedo prometer la misma seguridad. Si ella descubriere semejante secreto no tendrá de quien quejarse, pues es a quien más le importa, demás que yo no era el aguardado. Y si lo miro con desapasionados ojos, ¿qué seguridad podré tener de voluntad tan bien correspondida? Cuando con más agrado gozare el tributo de su hermosura, ¿cómo, si tuviere libre el juicio, mientras me durare la memoria (cruel verdugo en los hombres de indignas acciones) podré tener la debida satisfación de quien sin el lazo del matrimonio entregó las más importantes prendas? Si las promesas hechas con furor o peligro no obligan, ¿quién duda que por las que prometí no quedo obligado a su cumplimiento, pues fueron las mías hechas con el temor de la justicia junto con la evidencia del

[92] Orig.: 'espaua' (277).

[93] Orig.: 'vn' (278).

peligro? En la verdadera eleción del alma no cupo jamás sino un sujeto, y ése fue siempre el de la primera determinación, que en los pechos nobles dura eterna, sin haber obligación, por fuerte que sea, que haga en ellos mudanza. Pues siendo esto así, ¿cómo estando en mi elección, y yo con verdadero conocimiento, escogeré segundo lugar, y más alcanzando, como alcanzó, el primero? El amor que consiguió mi engaño viene a ser más nacido de honrosas obligaciones que de poderosos afectos, pero si cuerdamente lo considero tiene por fundamento un agravio, y aunque en este sujeto conozco honor y cordura, no es cuerdo el que en el pecho de una mujer no teme la fuerza de una venganza, que rompe los más fuertes lazos, vence y atropella las mas forzosas obligaciones, y no hallo que sea puesto en razón poner yo a tan evidente peligro las más importantes mías por satisfacer las que, al fin, son ajenas. Caminos hay de satisfación en todas las cosas: hacienda tengo que puede satisfacer mayores agravios, si los nacidos de la voluntad lo son; que cuando lo sean, es forzoso juzgarlos menos culpables».

Al fin de semejante discurso volvió a los demás, y con escusa de que iba a negocios forzosos, encargando a todos que se viesen y dejando concertado dónde, se fue cada uno por su parte, quedando solo don Pedro, inmóvil como un mármol, arrebatado de la consideración de sus desdichas, ponderando, como prudente, en las forzosas obligaciones que sin culpa suya le había puesto su contraria fortuna. Representábale la memoria tantos años gastados en sólo reducir al deseado fin un lícito amor junto con el entendimiento, recato y nobleza de su adorada señora, y ponderando su desdicha le ponía en la última desesperación, juzgándose por merecedor de todo lo que le había sucedido como por indigno de gozar tan alto sujeto, y con nuevo tormento procuraba echar del archivo de su alma (como si fuera posible) tan penosas consideraciones.

En esta confusión de pensamientos salió de misa doña Luisa, a quien hizo don Pedro la debida cortesía hallando en ella la misma correspondencia, que no se atrevió, aunque solo, a tomar más licencia en público, porque en él pudiera ser sospechosa. ¡Oh poderosa deidad que concediste a los que te siguen tantos privilegios de correspondientes gustos como gozan! Sólo no les fue concedido que por largo término encubran la fuerza de tu poder. Quien viera lo que sucedió en esta ocasión, con qué facilidad alcanzara sus más íntimos pensamientos, pues así como se vieron, las palabras del alma acudieron a un mismo tiempo a sus ojos, que, oprimidas de los que por la publicidad deseaban ocultarlas, ellas con más violencia procuraban mostrar la razón que tenían de no encubrirse en semejante ocasión y de ser en ella liberales, por si acaso no hallaban tan presto otra tan a propósito en que poder emplearse. Sólo el amor permite, y justamente, lágrimas en los hombres, que en todas las demás acciones es notable pusilanimidad, y de los que las usan se puede tener poca confianza; pero los que aman lloren, que justa cosa es no pierdan tan precioso tesoro como las lágrimas, que no le poseen mayor las voluntades humanas, que ya sea por felices sucesos o por los infelices de sus acaecimientos no hay acción ninguna por que entre dos amantes no sean amables y dignas de toda estimación.

Apartáronse, y con justa razón, temerosos de que la correspondencia de dos tan conformes almas en tan apretada ocasión no inundasen mares de sentimientos que, alterados de sus afectos, se imposibilitasen de encubrirlos.[94] Ella llegó a su casa, y disimulando la fuerza de su pasión (que viene a ser la más insufrible la que obliga a no poder manifestarse) acudió, como solía, a las cosas de su gobierno y regalo de su padre, que parece bien en las más nobles que pasen todas por su mano, que no hay calidad que disculpe lo contrario.

Era ya la primera hora de las dos en que nuestra débil naturaleza recibiendo la refección paga el tributo de su fragilidad. Don Pedro sin perderla de vista hasta que la encubrieron las paredes venturosas de su alojamiento, estuvo considerando la piedad de sus lágrimas, confirmación más cierta de su desdicha, que tanto era para él de mayor sentimiento cuanto se le representaba más irremediable. Al fin dejó aquel puesto, y aguardando la hora concertada se fue a donde, siendo de Damiana recebido, estuvo esperando[95] la ocasión que, aunque la deseaba, había de ser para él de mayor tormento. Llegó, porque al fin no hay cosa en esta vida que no llegue y se acabe, causa por que son menos de temer las infelicidades y poco de estimar los buenos sucesos. Sólo se diferencian en que éstos parece que como se goza dellos con deseo de que duren, alargan de modo el paso, que se desparecen, como la luz fugitiva con la ausencia del Sol, y como aquéllas se padecen por castigo de propias culpas, con el deseo de que se acaben, sus más breves instantes juzga por siglos el humano juicio.

Doña Luisa, así como su padre salió de casa dio orden de verse con don Pedro[96] con la intervención de Damiana (que solo faltó su presencia lo que duró la relación del miserable cuento). Llegaron a verse, y en el mismo punto conformes lágrimas suspendieron sus palabras, pronóstico cierto de tanta desventura, y él, en efeto temeroso que lo que durase[97] la deseada como temida visita no le faltase su adorada prenda tiempo de poder hablarle, la animaba y procuraba consolarla, estando él igualmente menesteroso de ánimo y de consuelo para oír la rigurosa sentencia que esperaba. Al fin ella, después que con no pequeña dificultad pudo reprimir las caudalosas corrientes de sus ojos, ocupada de un mortal desmayo hicieron suspensión sus sentidos, y al fin de algún pequeño espacio, en que se valieron de las posibles diligencias, volvió con un profundo suspiro arrancado de lo más íntimo del alma, y con[98] mil sollozos, sin poder formar las palabras que deseaba (causa verdadera de la pena mortal que afligía su corazón), le habló desta manera:

—Don Pedro, señor mío, único consuelo de mis desdichas: delante de vuestros ojos tenéis la que tantas veces, llevado de vuestra cortesía más que de mis merecimientos, nombrasteis dueño absoluto de vuestra voluntad. Ya sabéis que, aunque nunca menos que con el debido respeto que se debe a mis

[94] Orig.: 'encbrirlos' (281).
[95] Orig.: 'esperanda' (281).
[96] Suplo 'de verse con don Pedro' (282).
[97] Orig.: 'y el efeto temeroso, que lo durasse' (282).
[98] Suplo 'con' (283).

obligaciones, he sido siempre más vuestra que mía, obligada, séame lícito deciros a vos mismo verdades, de vuestra cortesía, de vuestras virtudes generalmente amables. Si alguna vez me mostré invencible contra ese generoso ánimo contradiciendo vuestra voluntad, ocasión os ha ofrecido en la presente la Fortuna que de mí toméis[99] satisfación y venganza. Mas ¡ay de mí!, Conociendo vuestra bien intencionada generosidad, cuán diferentes esperanzas son las mías; que si el rostro es verdadera señal del ánimo, y más propiamente las operaciones, ¿cómo podré esperar de vos sino cortesía? ¿Cómo podrá temer engaño quien tiene conocimiento del amor verdadero con que siempre me amasteis, y sabiendo, como sé que conocéis, que con justa causa fuistes de mí igualmente correspondido? Bien sabéis en los cuidados que os pusieron las diligencias y pretensiones que contra mi gusto don Francisco hizo, más fundadas en sus riquezas que en sus merecimientos, y el poco lugar que hallaron en mi alma, pues me obligó, sin la voluntad de mi padre, a tomar la última resolución, contrastada de sólo mi desdicha cuando aguardaba el cumplimiento de nuestro concierto, fin de tantos trabajos, paga de tantos servicios tan dignos de premio. Sólo podré deciros que engañada, tanto de la puntualidad como de mi recato, cuando pensé con esa amable compañía haber conducido a glorioso fin mis designios hallé a mi lado, ¡ay triste!, al mayor de mis enemigos, que valiéndose de la violencia del engaño, con forzosas obligaciones sujetó a la suya mi oprimida y engañada[100] voluntad —y aquí contó todo el referido suceso, prosiguiendo—. Aunque si mi vida durase siglos no será posible que él tenga parte en mi alma cuando de la suya cumpla con la más honorosa satisfación, que aunque no hay otra posible para mí, no podrá haber ninguna bastante a satisfacer mi ofensa.

Y aquí, interrumpida del dolor, dio fin a su plática. Quedó don Pedro, oyendo semejantes razones, como los que oprimidos[101] de un repentino suceso pierden el sentimiento, y después que cobraron libertad los opresos espíritus dudan lo que oyeron. Y sin responder a nada de lo que había oído dio cuenta de su desdichada prisión, causa de tanto daño (de que ella no quedó menos suspensa, viendo con cuánto acuerdo había su contraria fortuna prevenido su desdicha), y así, con la tristeza que pedía tanta desventura respondió:

—Señora: yo pienso que el tiempo, mis diligencias y vuestros merecimientos tendrán cerca de vos acreditado por verdadero mi amor. Delante tenéis la ocasión de vuestro engaño, no quiera el Cielo que yo haya dado causa de sospecha en la más pequeña acción acerca de vuestras obligaciones, por cuya conservación tened por cierto que no haré estimación de mi propia sangre; mas si en vos pudiese tanto mi amor que os obligase a la justa correspondencia, pues no es posible por ahora tener otra paga, deseo sólo que me améis como yo os amo.

Replicó ella:

[99] Orig.: 'teneys' (283).
[100] Orig.: 'engñada' (284).
[101] Orig.: 'opridos' (284).

—Don Pedro: he querido que vengáis a verme, aunque ya con diferentes obligaciones, que es forzoso que estorben mientras estuvieren de por medio el cumplimiento del mayor de mis deseos. La paga de tanta voluntad como tengo en vos conocida no dio[102] principio a amaros con tiempo limitado, que si como lo es el de mi vida ella fuera eterna, lo fuera mi amor. Sólo quiero aseguraros que durará con la firmeza que en el vuestro conozco lo que ella durare, sin que puedan tan forzosos accidentes hacer que falte un punto de la primera determinación. Mares de lágrimas serán mis ojos lo que durare mi esclavitud, que juzgaré tal la que pasare, violentada en ajeno poder, sin vuestra compañía. Casada estoy (¡mirad si puede hallarse desdicha igual!) contra mi propia voluntad cuando os adoro y sé con certidumbre que soy de vuestros justos deseos correspondida, pero tan imposibilitada de pagarlos, que puso en ajena mano mi caudal el honor, verdugo cruel de las más conformes voluntades. Solo os ruego, para que con obras vea yo acreditadas vuestras palabras, si es que es posible que dure amor sin la justa correspondencia, que no me olvidéis, que no ocupe mi lugar estralño dueño, ya que el vuestro ocupó mi desgracia; no el que tenéis en mi alma, que ése será imposible que hasta que ella deje esta penosa cárcel se desocupe.

Aquí de nuevo violentaron sentimientos las palabras, prometiendo don Pedro que eternamente sería suyo, y que ya no sentía tanto la propia pena como la que ella padecería con hombre tan indigno de sus merecimientos, y que para que viese cuánto lo era, no obstante ser injusto desacreditar al propio enemigo, aunque sin nombrar partes, había contado entre aquellos hombres mozos todo el suceso, por cuyas señas él tenía ya hecho pronóstico de su desgracia, y que por el peligro de la honra no había dádole el merecido premio de tan injusta hazaña; que él, por ver si se había engañado, había dado lugar a oír de su misma boca la sentencia, y que cuando, cierto de ella, había quedado con vida, era prueba bastante de que todos sus encarecimientos lo eran; pero que creyese que la había procurado guardar sólo para emplearla en su servicio, que le tocaba su agravio, porque aunque por su parte podía sentirse el que dejaba imaginarse y con mucha dificultad podía referirse, donde había causa tan superior como la suya prevenía y privaba de remedio la que era tan inferior como la propia.

Estuvo doña Luisa tan atenta a estas razones como si fuera de mármol, y viéndolas acreditadas de algunas infalibles, que sólo podían haber sido manifestadas del dueño de su agravio, encendido de nuevo el fuego de la ira con la descortés estimación de la publicidad (porque el pasado enojo parece que en parte le había mitigado la disculpa del amoroso afecto), dijo:

—¿Posible es que por tantos caminos sea yo tan desgraciada? Grandes son las fuerzas de mis culpas, pues bajó[103] del piadoso Cielo tan riguroso castigo. Cesen mis honrosas obligaciones, que no pierden un punto de sus merecimientos por tomar la debida satisfación. Don Pedro: vos sois el primer empleo de mi

[102] Orig.: 'di' (285).

[103] Orig.: ' baxaron' (287).

voluntad, que esto basta para aseguraros que es imposible que nuevos accidentes puedan perturbar la primera posesión del alma. Caballero sois, con obligaciones nacisteis, y cierta de que alcanzáis las que son como de vuestro valor, no dejará de llevar el debido cumplimiento la menor de las que os toquen. No ignoro que sabréis que es forzoso, en los que son nobles, que corran por su cuenta las obligaciones de las mujeres principales que, imposibilitadas de satisfacer sus agravios, los ponen en sus manos. Yo sola, agraviada y afligida,[104] llego a vuestros pies a que cobréis mi honor, tan injustamente perdido. Disimulé el tiempo que con la capa del amoroso accidente vi cubierta la temeridad de su atrevimiento, contentándome con el posible remedio; pero ya carece dél, pues, conozco con la descortesía de su publicidad que lo que ocasionó su engaño fue sólo mi agravio y deseo de satisfacer alguna injuria, y no lo que significaron la fuerza de sus fingimientos. Suplícoos, por el amor que decís que me tenéis y yo creo, que en tan fuerte ocasión no quede yo desamparada, con certidumbre que si fuera menester para vuestro gusto mi sangre, tuviera por género de ingratitud ocultar una sola gota que toda no se derramara en vuestro servicio. Vuestra soy, y no indigna de vuestros merecimientos, pues la ofensa ha de depender de propia voluntad; que al limpio ánimo, entero e inculpable le deja la humana malicia, de que no hay quien sea poderoso a librarse, porque todos los humanos que en el discurso de su vida hacen lo que deben no están sujetos a padecer las inconstantes efetos de la ciega deidad, que tal vez castiga al que conocidamente es más digno por su virtud de premio. No quiero advertiros, pues se que no lo ignoráis, la parte que os cabe de tomar la debida satisfación. Conozca yo en esta ocasión que soy amada para que sea imposible que en ninguna os olvide, asegurándoos, como os aseguro, que si sucediese al contrario de lo que fío de mi justicia, vuestra vida y la mía en un mismo punto tendrían el no merecido fin que espero en el Cielo, que obligado de su piedad lo dispondrá al contrario de lo que mis culpas merecen.

Y abrazándose ya de sus pies y ya de su cuello acreditaba con hechizos su bien compuesto razonamiento, que yerran mucho[105] los que piensan que hay otros que tengan fuerza de oprimir la voluntad sino éstos. Él loco de lo que oía, considerando cuán poderoso es el afecto de la venganza en las mujeres, particularmente en las nobles cuando su honor padece algún detrimento, y viendo cuán a su propósito y conforme a su deseo era lo que se le proponía, respondió:

—Prenda adorada de mi entendimiento, prueba bastante de su buena elección: ahora, de que doy gracias a mi suerte, he conocido con certidumbre la que tienen vuestros favores; y no os espante si he dudado dellos, que es propio de los desdichados que les ofrezca su fortuna superiores venturas, para que con mayor rigor les atormente el perderlas que les dio gloria el adquirirlas. Si fuera un hombre muy vil bastaran a alentarme tantas mercedes vuestras. Cuando no

[104] Orig.: 'fligida' (288).

[105] Orig.: 'muchos' (289).

alcanzara lo que me toca, ¿qué mayor suerte que haber conocido vuestro gusto? Y así, señora, yo no quiero admitir otras obligaciones más de aquellas en que me pone[106] el saber que gustáis que os sirva. Cumpliré de modo con ellas, que sólo sea bastante satisfación mi muerte o vuestra venganza; que para que veáis lo que os estimo, no osara yo volver por mi reputación sin vuestra licencia, última[107] prueba en los que son nobles, y la tienen dada de modo que en ellos semejante respeto no arguya cobardía, no osara yo deciros mi parecer hasta que he visto cuán justamente indignada[108] habéis tomado resolución de decirme el vuestro.

Y sin aguardar más réplica, temiendo no revocase su determinación, dejó su presencia. Y ella quedo tan obstinada en su propósito, que cada momento de suspensión era en su imaginación siglos, pareciéndole que ya importaba poco su honor como se siguiese su venganza, propia determinación de mujer ofendida.

Púsose a una ventana, y al mismo tiempo pasó don Francisco, y con muestras risueñas, ya como dueño propio, quiso hacerle cortesía, a quien ella, sin atender a lo que dirían los que viesen semejante acción (y viven siempre colgados de las ajenas, sin que en llegando a su tribunal alcance ninguna sentencia en favor), con la furia que el enojado cierzo impele el opreso pino que en las anchurosos alcázares de Neptuno se opone a su violencia, con la misma, sin corresponder con la debida cortesía[109] cerró las ventanas y se quitó dellas, renovando de nuevo el odio, ya concepto de su agravio, teniendo sólo pena particular de haber cometido a ajena mano la venganza.

Él viendo a sus ojos tan estraña novedad, pareciéndole el modo diverso del que para obligar se usa con aquellos que se pretende (donde los que merecen se postran a los pies de los más indignos que alcanzaron mano en poderlos favorecer) quedó admirado, confirmando de nuevo el poco gusto que tenía de cumplir con sus obligaciones, agradeciendo por particular favor de su buena suerte el no entendido desdén, coligiendo de nuevo lo poco que a su voluntad le debía y lo menos que della podía fiarse, y que se[110] puede tener por cuerdo el que oye a su enemigo con advertencia de sacar de sus palabras la prevención de su defensa, y el que dél hace confianza, cuán injustamente puede quejarse de su engaño. Ya sólo trazaba, pesaroso y arrepentido, la salida del laberinto en que se había metido, como les sucede a los que, sin considerarlo, llevados de la propia pasión se arrojan lo que sin ella no se atrevieran, y así, en desamparándolos el ciego afecto que los guio es forzoso que hallen dificultosa la salida.

Dejó el puesto atormentado de varias imaginaciones, buscando para divertirlas algunos amigos, que no lo son todos aquellos a quien el vulgo da este título, como son los que se saludan, se juntan a discurrir, y lo más ordinario en lo que no debían, ya porque no les toca o porque no lo alcanzan, y a título de donaire suelen decirle al más amigo media docena de pesadumbres disfrazadas

[106] Orig.: 'ponen' (289).
[107] Suplo 'última' (290). El sintagma 'última prueba' se lee varias veces en el texto.
[108] Orig.: 'indigna' (290).
[109] Orig.: 'certesia' (290).
[110] Suplo 'se' (291).

de modo que no obliguen, porque tienen hecha experiencia de sí, con su daño, de la mala salida que dan a sus obligaciones. Éstos llaman otros «conocidos», y cierto son dignos de escusarse, que el verdadero amigo en toda ocasión ha de honrar a su amigo evitando de sus oídos todo lo que pudiere enojarle, si no es que le sea forzoso a su honra responder por él si estuviere ausente y lo pidiere la ocasión; que no haciéndolo, aunque se ofrezca venirle a decir «esto dijeron de vos», no es más que decirle: «la pesadumbre que no osó vuestro enemigo deciros, vengo yo a que lo oigáis».

Pues yendo, como digo, deseoso de divertirse encontró a don Pedro, que con mucho cuidado le buscaba: saludole con mucha cortesía (que no hay agravio que la niegue al más conocido enemigo, antes es un acto que en todas las ocasiones justifica más la causa de los sucesos), y después de algunos cumplimientos, con maliciosa disimulación le dijo don Francisco cuán disgustado andaba, a quien don Pedro replicó:

—Si queréis que divirtamos vuestras melancolías como las que yo padezco, el campo pienso que nos será muy a propósito, porque su soledad ocasionará a que varias pláticas nos entretengan, que a quien no tiene mucho gusto le cansa la confusa variedad de la muchedumbre.

Al punto a don Francisco se le representó en la imaginación el desdén de doña Luisa, y reconociendo el intento con que le llevaba, le dijo:

—No ignoro que el desear como deseáis semejante lugar sea con diferente intención de la que los dos hemos propuesto; pero sea la que fuere, si aquí no puede saberse. Sé con la seguridad que puedo ir, de quien sois, de que no saldréis un punto del cumplimiento de vuestras obligaciones, y así, donde son las prevenciones tan escusadas será forzoso obedeceros, advirtiéndoos que llevo para serviros, si se ofreciere emplearlo en vuestra defensa, mi capa y espada. Sólo os suplico divirtamos la tarde, por que con las tinieblas tengamos menos estorbos para que yo pueda con más puntualidad obedeceros.

Él le dijo que en todo se hiciese lo que mandaba, y agradeciéndole la cortesía de su confianza, digna de su nobleza, le aseguró que para el mismo efeto que le había significado no llevaba otra prevención. Anduviéronse divertiendo, hasta que faltó el día, hablando de cosas bien diferentes de las que pensaban tratar, y después que llegaron al campo y escogiendo la parte que juzgaron más imposibilitada de testigos, dijo don Pedro:

—Para lo que os he sacado a este lugar os daré la debida satisfación, porque no es justo no hacer de vuestra persona el caudal y estimación que se debe a tan honrado caballero y que tan bien[111] sabe cumplir con lo que le toca, porque una vez ocupado este puesto no hay otra satisfación que lo sea sino la de las armas; y así, si no es a las cosas que son forzosas, es tan poca cordura venir a él cuanto menos opinión salir sin la prueba que digo —y aquí prosiguió contando todo el suceso que se ha referido, diciendo—. Por esto veréis que ha sido forzoso, y no llevado de causa que pudiera escusarse.

[111] Orig.: 'tambien' (293).

Estuvo don Francisco muy atento a sus razones, y luego dijo:

—Aunque este no es lugar de que palabras satisfagan, hay ocasiones que las piden, y por las vuestras he colegido que son forzosas las más, suponiendo, ante todas cosas, que en este lugar, ya sea o no justa la ocasión, las obras son inescusables. Y así, digo que yo no entendí jamás vuestro empleo; pero cuando lo supiera, ni vos me habíais dado cuenta dél ni hay entre los dos lazo de estrecha amistad para que no me fuese lícito hacer en cualquiera ocasión las diligencias que me pareciesen a propósito para el cumplimiento de mis deseos. En lo demás del suceso, él lo dice por sí mismo, sin que yo lo acredite, cuán acaso fue. Totalmente yo ignoraba vuestras pretensiones, no porque no consiguiera el conseguido efeto cuando alcanzara lo contrario: las cosas una vez sucedidas, es imposible que dejen de ser. Yo estaba, como era justo viendo tanta igualdad acompañada con tantos merecimientos, muy llano a la satisfación del engaño, no digo mío, que no me valí dellos jamás, sino del que en aquel punto facilitó la no solicitada ocasión. Mas, visto que la paga destas obligaciones no ha sido cordura cobrarla por este ni por otro ningún camino, porque si no os toca por deudo, ya os declaráis, bien contra lo que yo no pensaba, por amante, y lo otro, porque yo no[112] acostumbro a cumplir nada, aunque sea justo, que no sea con mi voluntad, y así, habéis imposibilitado lo que no tenía dificultad ninguna.

—En cuanto a lo que decís —dijo don Pedro—, que donde hay la igualdad que sabéis se hayan atrevido honrosos pensamientos (que otros, más acreditaran su dueño por fuera de toda razón y juicio que a ellos por fundamentales para sus esperanzas), no es muy fuera de propósito. De lo que estoy quejoso es de que usásedes conmigo lo que yo no usara con el mayor de mis enemigos.

Aquí replicó entonces don Francisco, sacando la espada, diciendo:

—No es cosa justa que lo que han de acreditar las manos se remita a las razones.

Y valiéndose don Pedro de la suya, al cabo de diversos lances y venidas, con que cada uno procuraba con la muerte de su contrario acreditar la prueba de su intención, se halló don Pedro con una herida de muy poca consideración en un brazo, y don Francisco pasado el cuerpo de una mortal, de que cayó en el suelo. Y al punto el contrario, como lo deben hacer los que son nobles, se retiró de su ofensa, y el herido le dijo cómo lo estaba muy peligrosamente, prosiguiendo:

—Y pues por vos hubiera podido suceder, os ruego me pongáis en parte donde se remedie lo más importante; que en cuanto a vuestro peligro, caballeros somos y como tales hemos procedido, y así, eso correrá por mi cuenta, pues por la del Cielo ha corrido la ejecución de mi castigo.

Entonces le levantó don Pedro del suelo, y con las debidas gracias, animándole, le procuró guiar hacia el lugar, para el efeto que decía, y viendo que era imposible que él hiciese el viaje, por la gravedad de la herida, y que las tinieblas de la noche daban lugar, hecho un nuevo Eneas, no de su padre, sino de su enemigo, que es más piadosa acción, se le puso en los hombros, y al punto que

[112] Suplo 'no' (294).

llegaba con él a los mismos umbrales de su dama, temeroso de la gente, por ser la calle tan frecuente, le dejó en ellos y fue a ponerse en salvo retirándose en el monasterio de la Santísima Trinidad. Acudió mucha gente, y hallándole desmayado, confusamente trataban de remediarle. A este tiempo se recogía el viejo padre de doña Luisa, que admirado del confuso tropel que le impedía la entrada, llegó a ver, como los demás, la causa, y reconociendo a don Francisco lleno de sangre y privado del sentimiento llamó, y con ayuda de sus criados le llevó a su cuarto, donde con grandísima presteza ordenó que en su misma cama le desnudasen, enviando llamar cirujanos que le curasen, y junto con ellos la más importante medecina.

Envió también por su hija, que había pasado de visita en casa de una señora vecina, y dándole breve y confusa relación del suceso, cuando ella vio a tu enemigo tan rendido a la crueldad de su desdicha comovida a piedad (propia acción de pechos nobles) ya le pesaba del rigor con que había ocasionado su daño. Y con más amplia relación informada del suceso y de cómo había venido al lugar donde estaba, de nuevo culpaba su contraria suerte. Aunque en medio de tantas desventuras la consolaba la consideración de ver que en don Pedro prometía feliz suceso el desdichado que tenía presente, quedando sumamente consolada cuando supo que estaba en salvo y la herida no era de consideración. Sentía verse forzosa enfermera del que aborrecía, como imposibilitada de acudir al regalo del que por su cuenta se había metido en tan incómodos inconvenientes.

Al fin, después que curaron a don Francisco y que de allí apoco tiempo, con los regalos, que en parte restauraron la falta de la perdida sangre, volvió en sí y reconoció dónde se hallaba, de nuevo se le representó su castigo junto con su arrepentimiento, hallándose y viéndose, sin saber cómo, tratar tan piadosamente de quien tan poco le debía, que al ingrato no hay para él más penoso tormento que el ver pagada su ingratitud con el no merecido beneficio.

Tratose de la prevención de su alma, porque decían los que le curaban cuán menesteroso se hallaba de la espiritual medicina, para cuya disposición vino un doctísimo hijo de aquel que en la cárcel de la humana fragilidad mereció nombre de Serafín, por cuyos consejos, después que él le hubo dado cuenta de lo que debía, se llamó a un hermano suyo, que con otros deudos había acudido, en cuya presencia y del padre de doña Luisa se trató lo que se debía hacer, cosa que no tuvo poca dificultad para acreditarla con el noble viejo, que puede tanto el tener adquirido buen crédito. Mas acudiendo a lo que importaba se sacó una licencia del Ordinario, porque lo pedía así la violencia de la ocasión, y se casó públicamente, con la asistencia de todos sus deudos y amigos, junto con todos los parientes de su esposa, que quiso él que se hallasen presentes. En cuya presencia, después que se hizo la forma del sacramento, pidió a doña Luisa y a su padre con muchas veras perdón de su atrevimiento, y agradeciendo mucho al Cielo que no hubiese diferido su castigo, se conformó con grandes veras con la divina voluntad, con que no hubo ninguno de los presentes que, admirados de la novedad, no la estrañasen, y que asimismo con abundantes arroyos de lágrimas no celebrasen las infaustas bodas ocasionadas de tan desdichado suceso,

cargando toda la culpa dél, como es ordinario, a aquellos a quien se hallaban menos afectos.

Doña Luisa, ya de veras pesarosa de su mal pensada resolución, por escusar las forzosas como impertinentes visitas de pésames y parabienes que la esperaban, acompañada de su cuñado (por cuyo consejo, como sucesor de su hermano, se guiaba todo) se metió en el monasterio de las Vallecas después que se despidió con grandes sentimientos de su esposo, que agradeció infinito tan honrosa resolución, y prometiendo mayor agradecimiento si Dios le daba lugar de mostrar el nuevo modo que tenía trazado de vida, rogó a su hermano que para que él quedase con el consuelo que deseaba le trujese alli a don Pedro. Prometiolo así, y después que dejó a su cuñada donde estaba determinado trujo consigo el cumplimiento de su promesa, que obligado de su palabra, previniendo lo que le había menester para todo lo que le sucediese, quiso tenerle grato. Entró donde don Francisco estaba, que sin dejarle hablar le dijo:

—Amigo mío, a quien todo lo que Dios fuere servido de concederme de vida tendré en tal lugar: lo que al presente os pido es que me perdonéis, pues sé yo, y sabéis muy bien, que di la causa del estado en que me veo. Y otra cosa he de rogar a mi hermano, que me la ha de prometer con juramento si quiere saberla de mí y que yo, si viviere, quede con satisfación de que me ama y de que he cumplido con mis obligaciones, y si Dios ordenare de mí otra cosa, parta muy consolado.

Él deseando agradarle, concedió con grandes encarecimientos lo que le pedía, diciéndole que le declarase su voluntad, que sólo eso se diferiría su cumplimiento que tardase en manifestarla, jurándolo para más satisfación suya. Dijo él entonces:

—Lo que quiero es que en toda ocasión seáis muy buen amigo de don Pedro, porque yo le di la causa desta desdicha, y cuando no se la hubiera dado, procedió siempre con tanta cortesía conmigo cuanta de vos pudiera esperar, y anduvo en todo tan como caballero, que lo que trocó la suerte fue el ser primeras sus armas que las mías, cosa que pudiera suceder tan al contrario. Y así, os ruego que si Dios dispusiere de mí, al mismo punto tenga el perdón vuestro; que cuando entre dos caballeros no hay mal trato de por medio es cosa indigna que por la justicia ni otro camino se sigan sus diferencias con odios ni enemistades escusadas, que no es justo que duren más de lo que durare el tiempo señalado para tomar con las armas la debida satisfación.

Él lo prometió así, en cuyo cumplimiento le abrazó como amigo, y él muy consolado a los dos, agradeciendo sumamente acto tan noble. Y volviendo a don Pedro le dijo:

—Amigo: en lo que me diere Dios de vida procuraré dar muestras verdaderas de que no estoy quejoso de vos, sino agradecido de vuestro buen proceder.

Y despedido dél (que con infinito dolor, después de los debidos agradecimientos, estimara, aunque hubiera intervenido la pérdida de su gusto, no haber sido causa de tanto daño), pidió don Francisco que le dejasen reposar. Y otro día hizo su testamento, en que mandó a don Pedro una generosa manda, y a

su esposa hizo heredera de sus bienes libres, cortesía que su hermano perdonara. Y de allí a dos días dio el alma con muestras conocidas de que habían sido verdaderas las diligencias, tan corteses como cristianas, que había hecho.

Fue general el sentimiento que causó en todos el modo de su muerte, y así, se le honró con el más fastuoso entierro que jamás se hizo a caballero particular, y el hermano, en cumplimiento de su palabra, hizo luego el prometido perdón, que junto con la piedad del suceso, con el común aplauso concedió el suyo Su Majestad, digna hazaña de su grandiosa clemencia, con que mostró que como piadoso padre ama a sus súbditos. Pasó algún tiempo, con que todas las cosas, como es ordinario, se vieron diferentes. Moderáronse[113] las tristezas de la viuda sosegáronse los inexcusables juicios del vulgo, ocupado en otras novedades, que duran en la Corte lo que se carece de nuevos sucesos.

Después, como digo, que estuvo todo sosegado, de común acuerdo de los deudos hizo don Pedro diligencia con el padre de doña Luisa pidiéndola por esposa, cosa que al fin de muchos agradecimientos él remitió a la voluntad de la reclusa señora, a quien después que se le hubo dado larga cuenta de Io tratado, habiendo hecho las públicas dernonstraciones que pedía semejante atrevimiento, aunque en lo interior culpaba el poco cuidado del amante, después de pasados algunos días dio lugar a dejarse rogar y persuadir, poniéndole el padre su mocedad y obediencia por estorbo de sus deseos, junto con la falta de sucesión de su casa, aplicando para esto el respeto que se le debía. Entonces ella haciendo grandes melindres y protestando con aparencias la fuerza que padecía en sacarla de la religión, donde tenía determinado de pasar lo restante de la vida, vino a resolverse en que no era suya, y que, así, como su padre y señor, a quien debía obedecer, dispusiese della a su voluntad, que la suya era obedecerle, porque eso le parecía el más aceto sacrificio.

Hiciéronse las debidas diligencias, y después que todo tuvo el cumplimiento que debía, con mucho secreto, convidando sólo al hermano del difunto, se salieron a un lugar donde se celebraron las bodas; y quedaron todos muy contentos, los novios del deseado de sus intentos, y el heredero viéndose, de un aborrecible escudero de su hermano (que todos los segundos lo son debajo del pretexto de la mayoría, y mirado como se debe, no viene a ser sino oprimidos de su necesidad, que puede tanto en los que la padecen, que los sujeta a lo que más desaman y aborrecen), dueño de su mayorazgo con su violenta muerte por la variedad de tan no pensados sucesos, cosa que en él templó mucho el sentimiento, efeto ordinario y natural en todos los que heredan.

Volviose a Madrid, y ellos se quedaron por algunos días en aquella aldea, y hallándose don Pedro con la deseada posesión, con el honesto color de su remedio apartó de sí a Damiana, que aquellos que de galanes llegan a maridos aborrecen, y con razón, todos los medios de sus pretensiones. Y después que se sintió doña Luisa en términos de no dejar su casa sin heredero se volvieron a gozar de su agradable patria, donde su viejo padre a pocos días pagó la deuda

[113] Orig.: 'moderandose' (301).

contraída de la miserable y forzosa herencia humana, y ellos vivieron lo restante de su vida con la alegre conformidad que puede más fácilmente imaginarse que decirse.

— o O o —

En don Francisco se nos muestra la poca consideración de un hombre apasionado y mozo, pues contra toda razón quiso con su peligro gozar de la ocasión; hallarla tan a propósito, que tal vez se cumplen nuestros deseos más por castigo que premio, y así, debemos siempre remitirlos a la voluntad divina. Diferir el cumplimiento de su palabra denota con cuánta dificultad se cumplen las que se dan violentadas de temor o afición, cuán diferentes parecen los deleites deseados que poseídos. Las acciones honrosas de su desafío y muerte, que siempre los nobles, desocupados de la pasión, obran conforme a sus obligaciones. Su muerte, ocasionada no tanto de su atrevimiento como de sus inconsideradas palabras, denota[114] cuán corteses deber ser las que pueden tocar a mujeres principales, y cuánto es más seguro no acordarse dellas si no es para servirlas y honrarlas, obligación más propia de los caballeros.

Perdonar el heredero con tanta facilidad, el poder de la codicia, y a veces el de la sinrazón que padecen, que cuando no se acompaña de prudencia tienen gran dificultad de encubrirse tan poderosas pasiones. Alcanzar el postrero el padre de dona Luisa suceso tan importante a su honra, nos enseña que es muy ordinario alcanzarlos los postreros los que más les tocan.

Don Pedro, en la resolución que tomó por las persuasiones de doña Luisa, nos advierte lo que pueden los ruegos de las mujeres cuando se acompañan con los propios deseos. La cortesía que usó viendo a don Francisco herido, la que deben usar los nobles con los contrarios rendidos no por falta de valor, sino de fortuna. Deshacerse de la criada que ayudó sus pretensiones premiándola, que es cordura evitar inconvenientes y no dar a entender que se sospechan: El estorbo que halló don Pedro de la impensada y no merecida prisión, que no tenemos más poder que la proposición de nuestros deseos, porque la disposición y el suceso depende de la divina voluntad,

El engaño que le sucedió a doña Luisa por trazar por sola voluntad su casamiento, poniéndose a peligro de perder su honor, y cobrarle después por la violenta muerte de su esposo, avisa a las mujeres nobles que sin el gusto de sus padres o mayores no concluyan por su albedrío la más lícita y aventajada correspondencia. El deseo de venganza, obligada de su desprecio, que no hay otro agravio de mayor sentimiento para las mujeres ni que con más razón les haga perder el respeto a sus obligaciones.

[114] Orig.: 'denotan' (303).

LA RESISTENCIA PREMIADA

NOVELA SÉPTIMA

HABIENDO el rey Alfonso dejado en sus Reinos de Aragón y Cataluña por gobernadora a la reina María su mujer, pasando la silla de su señorío a Nápoles, que con tantos trabajos había conquistado, atendía sólo con suma diligencia a pacificar el Reino, que por muchos años atrás las guerras le habían puesto en tal estado, que dél se podía temer la última ruina. Entre algunos caballeros que pasaron con el Rey y le habían servido en las diversas ocasiones destas guerras, a quien él premió con varias mercedes particulares servicios que dellos había recibido, fue uno don Juan de Aragón, de quien hacía estimación tanto por deudo como por valiente caballero en las ocasiones y prudente consejero en la paz. A éste, entre otras mercedes, le dio el Marquesado de Cotrón, dándole parte de su pecho y privanza como particular comunicación en todos los negocios de importancia, cuyo despacho y más importantes resoluciones corrían por su mano, y así, de todos era generalmente estimado, tanto por lo que él merecía como por ser el medio por donde se había de conseguir la gracia del Príncipe.

Era la Corte de Alfonso la escuela que debieran imitar los reyes, porque en ella hallaban premio las armas y las letras, que con la protección real florecían. Sucedió que haciéndose unas justas reales para el ejercicio de los caballeros (que a esto deben mirar las fiestas que se hacen en las bien ordenadas repúblicas) se hallaron a verlas todas las más hermosas damas de la ciudad, y entre ellas doña Gracia Carrafa, de edad de veinte años, cuya hermosura escurecía de modo las demás que se le acercaban, que se diferenciaba como el Sol de las estrellas Ésta era casada con Juan Tomás, caballero principal y rico, mancebo galán y brioso, acompañado de tanta afabilidad y modestia, que de todos era querido y estimado. Ella, por el contrario, era tan esquiva y hacía tanta estimación de sí, que jamás se le conoció mirar con agrado si no es a su marido, de suerte que en toda la ciudad ya no la nombraban con su proprio nombre, sino con el de «la Dama desdeñosa».

Don Juan puso los ojos en ella creyendo que fuese su condición conforme con su belleza, no juzgando que pudiese caber crueldad en tanta hermosura. No quitó los ojos della lo que duraron las fiestas, y ya sin poder reprimir sus bien empleados deseos, se dejó despeñar al arbitrio de sus apasionadas sentidos, y preso en sus amorosos lazos determinó de usar las mayores diligencias que le fuesen posibles para conseguir su deseo. Él era rico y favorecido, cosa que en su imaginación facilitaba sus esperanzas, de suerte que, haciendo solo la cuenta, la mayor resistencia parecía inútil, las mayores dificultades no le desanimaban. Comenzó a pasearla, y cuando acaso se ofrecía a su vista le hacía la debida

cortesía, de modo que no pudiese dar sospecha. En las fiestas que se ofrecían en que ella se hallase, al fin con mucha modestia le daba a entender su deseo, procurando con su vista alimentar sus ojos, con que su incendio crecía de forma que de nuevo le atormentaba en todas las ocasiones públicas en que ella se hallaba. Salió con particular honor, porque en todo era diestro caballero, y así como ella cortaba de vestir, de aquellas mismas colores se vestía él y salía a caballo y procuraba mostrarse en su presencia tan gallardo como pudiera el más diestro picador. Y al fin, como era mozo, galán y agradable, todos le amaban; sólo con doña Gracia no pudieron acabar su agrado y diligencias que ella le mostrase alegre el rostro ni se diese por entendida de[115] tantas muestras y significaciones de voluntad. Él vivía muy descontento, como el que verdaderamente la amaba y sin quien le parecía imposible vivir, y hallándose en tan penoso estado determinó de enviarle un papel acompañado de muy corteses palabras, bastantes a mover los más inaccesibles peñascos.

Llegando éste a sus manos, con increíble desdén no quiso recibirle, junto con el recado, diciendo que no creía que fuese suyo, por ser tan ajeno de su cortesía y del respeto que a ella se le debía, prosiguiendo con el que le llevaba, que el haberse valido, aunque fingidamente, de tan honrosa protección sólo le pudiera escusar el castigo de tal atrevimiento, que no se fiase en ningún respeto humano si otra vez intentaba con tal medio poner los ojos en la más vil esclava de su casa. Y sin escucharle respuesta se ocultó de su vista, procurando de allí adelante escusar las fiestas y las ventanas, juzgando, como cuerda, que no hay más fuerte ni honrosa resistencia que el huir la ocasión cuando con llaneza se desea escusar el peligro.

Quedó don Juan con la respuesta cerca de perder el juicio, y más loco viendo tan no pensada resistencia. Si en las iglesias la encontraba, al punto cubriéndose con el manto el rostro se salía dellas, y si acaso no podía huirle, con grave entereza le hacía una moderada cortesía. Conociendo él que ya en público le desdeñaba, e informado de su condición, se afligía y congojaba de ver cuán engañado seguía su propio daño, y teniendo con verdad en el alma fijo el nombre de su adorada enemiga, como era magnánimo y constante, con la consideración que no es de soldado valiente morir huyendo determinó perseverar más firme que al principio, deliberando en su pensamiento probar todo lo que puede alcanzar con una dama una verdadera servidumbre y saber si amando y sirviendo podría en parte ablandar tanta dureza, templar tanto rigor. Y así, loco y fuera de juicio empezó con públicas diligencias a publicar sus deseos de modo que en la ciudad públicamente se decía la causa por que él había hecho tantas fiestas y cuán infructuosas le habían salido.

Pasáronse más de dos años, en cuyo tiempo, al paso que en don Juan crecían las penas, parecía que al mismo crecía en ella la crueldad, sintiendo ya por agravio que jamás hubiese creído que pudiese tener fin su constancia ni lograrse sus pensamientos. Estando él un día solo imaginando tanta dureza, después de

[115] Suplo 'de' (307).

haberse largamente paseado, llenos los ojos del húmido licor que tal vez es en los humanos señal de alegría, como las demás de descontento, hablando consigo mismo empezó a decir:

«¡En cuán desdichado punto nací, que pienso que no ha tenido otro igual en el mundo sino aquel en que puse los ojos en tanta belleza! ¿Cómo es posible que debajo de tanta gentileza y hermosura tenga lugar tanta crueldad? Aquella hermosa madeja de quien el Sol toma los más refulgentes rayos suyos; aquella serena frente, que sin admitir competencia vence la nieve; las arqueadas cejas, a quien el más fino ébano robó la color; los dos hermosos soles, luz de la tierra, rayos abrasadores de los mortales; la aguileña nariz, crédito y perfección de tanta hermosura; las dos hermosas mejillas, de quien las rosas se encubren por no verse descoloridas y sin perfeción en su presencia; la hermosa boca, que con cortinas de rubíes oculta las orientales perlas de sus dientes; la cándida y redonda garganta, coluna donde se sustenta todo este soberano edificio, la ebúrnea espalda, el relevado pecho, de quien tomó blancura el más perfeto alabastro, la persona es toda gallarda y bella, cuyas hermosas perfecciones todas dicen que es mujer. Si esto es así, ¿cómo es cruel? Mas ¡ay, que yo con el engaño de mi pasión doy tal nombre al que si juzgara con recto juicio debiera dársele de verdadera honestidad y modestia, de honor verdadero acompañado de justos respetos! Pero vive engañada, que jamás llegó mi pretensión a estenderse a más de desear que no oculte de mi presencia el resplandor y luz de sus ojos, que me acete en su gracia, contentándose con sólo hacerme los lícitos favores que permite tanta, honra, tantos méritos tanto valor; y que cuando otra cosa no fuese posible, no tuviese particular odio al que más que a sí propio la ama, al que otra cosa no le desvela que servirla. Si todas estas cosas la desobligan, ¿qué puedo pensar desea, sino ver inhumanamente derramada mi sangre siendo yo mi propio homicida? Salga tanta ingratitud, tanto desprecio de mi corazón, y seré otro, viviendo seguro de no ser, como hasta aquí he sido, fábula del vulgo».

Así don Juan, al parecer vencido de tanta crueldad, se juzgaba libre de tan tiránica servidumbre, cuando gravemente reprehendiéndose a sí mismo[116] se culpaba de la propia ingratitud que en su señora aborrecía, culpando que aun por breve termino hubiese alimentado su pecho tan indigno pensamiento, diciendo:

«¿Seré tan presuntuoso y temerario que me ponga delante de sus ojos? ¿Qué sé yo si todo lo que se contiene es por reconocer y afinar los quilates de mi fe, la perseverancia de mi firmeza junto con el sufrimiento de sus rigores, que prendas le he yo mostrado de voluntad para que ella viva segura de la mía. Y si tantas veces me he ofrecido por su esclavo, ¿por qué de mí, como de cosa propia, no puede disponer? Haga y disponga, sin que amor permita que yo violente y robe lo que ya no es mío. Cumpliré las obligaciones con que nací, que son servirla y amarla. En lo demás, la Fortuna disponga a su albedrío».

[116] Orig.: 'misma' (311).

Sus amigos viendo que andaba otro del que solía, le reñían y se lastimaban, y el Conde de Celano, que lo era muy íntimo suyo, viniendo a verle, de su soledad y melancolía tomó ocasión para hablarle cerca de sus desvelos, que había mucho que lo deseaba, y quedándose con él a solas, le dijo:

—Algunos días ha, y aun años puedo deciros, que amáis a este indigno dueño de vuestra voluntad. Si pensáis que vuestro amor es secreto vivís engañado, porque es el caso más público que en toda la ciudad se platica. Dejo,[117] como menor daño, aparte los gastos que en su servicio habéis hecho, muestras debidas, por cierto, de vuestra liberalidad y grandeza. Sólo quiero que consideréis que siempre vais peor, sin género de esperanza. ¿Queréis ser homicida de vos mismo? Pues ya que desto tengáis poca piedad, tenelda de vuestros amigos, que os aman como deben y sienten que padezcáis sin causa tantas sinrazones. Los que hablan de estos negocios, lastimados de la infelicidad de tal suceso dicen, y con razón, que no sois el que solíais, mas que vivís transformado en el más vivo ejemplo de crueldad que vieron las edades. Si otra cosa no es posible sino que améis, divertíos, pues cuando no fuera por lo que merecéis, hallaréis agradable acogimiento en las más desdeñosas, obligadas de la piedad que se tiene desa juventud. Y lo más cierto y puesto en razón es que no os dejéis arrastrar de vuestro apetito, que os tiene muy cerca de la muerte, y lo que es más de temer, del eterno vituperio de tan glorioso nombre. Vos que en servicio de vuestro Rey, gloriosamente, con el valor dese brazo tantas veces abristeis camino a la vitoria rompiendo enemigas escuadras; vos que supisteis con vuestro gran valor y gobierno librar tantas vidas, ¿no sabéis librar la propia de los lazos frágiles de una mujer? No puedo negaros que no sea hermosa y noble, que sea casada con un muy conocido caballero, que no sea digno de amor y veneración el casto y firme propósito con que defiende y vuelve por el cumplimiento de sus obligaciones; mas no se pierde el honesto recato en una mujer, cuando vee que un hombre la desea, en procurar con apacibles y corteses medios disuadir al amante de su propósito, antes el guiar las cosas por otro camino es una grosería indigna, indicio evidente de falta de cortesía. Esta belleza que tanto estimáis es flor que marchita la más pequeña enfermedad, y por lo menos no puede librarse del curso veloz que sin sentimiento nuestro nos roba a sí mismo, prenda inestimable, y hasta que la perdemos, de[118] nosotros no conocida, Perdonad si os he causado en semejante ocasión enojo, que soy vuestro amigo, y no sería piadoso el cirujano que, siendo forzosos los remedios ásperos para la cura de la herida, aplicase sólo aquellos que, suspendiendo el sentimiento della, la dejasen[119] en peor estado. El desengaño de los mortales, que, como sombra fugitiva, cuando más le han menester desaparece de su presencia, os desengañará de mi intento, como espero que alumbrará vuestro entendimiento

[117] Orig.: 'dexò' (312).
[118] Orig.: 'de de' (313).
[119] Orig.: 'dexasse' (313).

con la luz del deseado desengaño. Sólo temo que no sea en ocasión que carezcáis de remedio.

Aquí dio fin el Conde, esperando la respuesta de don Juan, que, atravesada el alma de las verdades dichas tan a tiempo del amigo, trocado el color del rostro estuvo un rato suspenso, y después, con un profundo suspiro, respondió:

—Yo conozco que todas vuestras palabras son verdaderas y nacidas del mucho amor que me tenéis, de que quedaré, demás de mis muchas obligaciones, perpetuamente obligado. Vevid seguro que espero en Dios que por vuestro medio todo Nápoles conozca en mí lo que vale y debe estimarse un buen amigo, de que como tal y caballero os doy la palabra. Y para que sepáis que el enfermo que procura usar de la medicina, no obstante el rigor de su aspereza, es con deseo de su salud, sin que os apartéis de mi presencia quiero que[120] veáis el milagroso efeto de vuestra justa pretensión.

Y pidiendo un coche se fueron los dos juntos a Palacio, y después de haber besado al Rey la mano le pidió licencia para dar una vuelta a su Estado. Él se la dio, con muchos favores, porque le amaba, encareciéndole la mucha falta que le había de hacer su ausencia y encargándole con favorables palabras que fuese la más corta que le fuese posible. Él lo prometió así, y besándole de nuevo la mano por tantas mercedes se despidió dél, y tomando el coche, dio orden que no volviese a su casa, sino que guiase fuera de Nápoles. El Conde le preguntó qué resolución era la suya, a quien él replicó que deseo de su salud, porque, aunque amarga y penosa de llevar, juzgaba[121] por importante la medicina de apartar de su presencia la causa de su daño. Él le hizo muchas cortesías y agradecimientos, sin querer apartarse un punto de su compañía, haciéndole muy alegre un cierto pronóstico de su salud.

Llegaron a un lugar, donde se aguardó la casa del Marqués y lo que él desde allí envió a mandar que se previniese para su viaje. En la Corte hubo varios movimientos viendo la improvisa determinación, y unos la aplicaban a la perdida gracia del Rey y otros a algún negocio muy arduo y dificultoso, sabiendo que los más importantes corrían por su mano. Él prosiguió su viaje, llegó a su tierra, donde fue recebido con muestras de voluntad, y entretenido en la caza y en poner orden en las cosas de su hacienda para lo de adelante se divertía, procurando olvidar la causa de su daño; que aunque su imaginación le representaba tantas sinrazones recebidas, el entendimiento dándole el lugar debido a tan honrosa como justa resistencia, no daba lugar a que de todo punto del archivo de la memoria saliese la estimación de tan honrosos méritos.

Y al cabo de algunos días, que sobremesa estaba hablando con doña Gracia su marido en diversas cosas, llegaron a tratar de la ausencia del Marqués. Maravillándose él mucho del modo, ella (o que lo supiese, o obligada de su propio desdén) preguntó cómo había sido, de que él la informó del todo, alabando sumamente lo mucho que él merecía y con las conocidas muestras de

[120] Suplo 'que' (314).

[121] Orig.: 'juzgara' (314).

voluntad que todos generalmente la habían sentido. Ella habiendo entendido lo que pasaba, bien conoció que sola la verdadera causa había salido de su aspereza, y casi comovida de tanta impiedad le pesaba del suceso y deseara no hallarse[122] imposibilitada de su honor para pagar tanta lealtad, y viendo que esto no era posible, quisiera que en el Marqués se acabara la causa de su daño, tan imposibilitada de remedio.

Él en estos días, si bien no se hallaba del todo sano, pareciéndole señal de salud cuando no aprieta la enfermedad con el rigor que comienza y acordándose de la palabra que había dado al Rey, determinó de volverse, y obligado de no hacer mala obra al que por divertirle, aunque lo disimulaba, debía de llevar con poco gusto la falta de la Corte. Volviose, y fue en ella recebido con notable alegría de sus amigos, con particulares favores del Rey que alentaron más sus deseos, que hay pocas amistades que lo sean cuando no se hallan acompañadas de la buena fortuna. Él prosiguió como solía en el despacho de los negocios, cosa que confirmó en su favor los neutrales y volvió a su devoción y respeto los poco afectos; que ordinariamente en las Cortes crece al paso de la prosperidad la voluntad de los cortesanos que la siguen, donde en viendo que ésa falta, con cuatro palabras (más salidas de la que ellos llaman cortesanía[123] que del alma) cumplen con las mayores obligaciones, y éstas escusan cuando pueden. Porque[124] los privados y poderosos vienen a ser los más infelices de las repúblicas, porque jamás hallan quien les hable verdad y porque son los hombres de quien menos caso se hace, que todas las lisonjas que oyen, las reverencias que ven, no vienen a ser sino desprecio suyo, pues sólo miran al blanco de su poder, que, en faltando, no hay gente más odiosa ni aborrecible, aun de aquellos mismos a quien hicieron bien. Y esto nace de que por la mayor parte echan ellos mano de los más indignos; y en prueba desta verdad, díganlo tantos hijos de ministros que por la falta de sus padres (si no dijera mejor de la de sus oficios) andan defraudados de su antigua estimación y respeto, rogando a aquellos que tenían por sumo favor ser empleados en lo que les tocaba.

Volvió a Nápoles, y en prueba de su libertad no pasó en muchos días por delante de la casa de su dama, y cuando acaso pasaba, más llevado de la compañía que de su gusto, si acaso la hallaba en la ventana hacía la vista de favorecido, hasta que, siendo forzoso por la cortesía que los demás le hacían, acudía a la que le tocaba, guardando el mismo estilo en las demás publicidades. En efeto, por todos los caminos a él posibles procuraba huirle el rostro, cosa que notada de todo el lugar (que estaba muy advertido deste suceso, como si a cada uno en particular le importara), se holgaban infinito, porque aborrecían con estremo el demasiado desdén de esta dama. Empezó a divertirse el Marqués con nuevo empleo, pero nada llegaba a borrar el carácter que el primero amor y tan honrada resistencia habían impreso en su alma.

[122] Orig.: 'hallarle' (316).

[123] Orig.: 'cortesanio' (316).

[124] Orig.: 'pueden, como porque' (317).

Sucedió en este tiempo que a Juan Tomás le pusieron sus parientes un importante pleito en que le pedían cuenta de cierta hacienda que de presente tenía, que era lo más principal de la que poseía, porque importaba más de sesenta mil ducados; y esto era con intento, como se usa el día de hoy, de que, aunque los contrarios sabían que la poseía con justo título, querían, confiados en su favor y diligencia, obligalle a que se difiniese este negocio con algún concierto. Él se halló tan afligido como puede considerar quien ha pasado semejante desventura representándosele la pérdida de su sosiego, el peligro de su hacienda, el favor de su contrario, la falta de sus pretensiones (que en las Cortes, pocos por un camino o por otro están sin ellas, si bien unos acuden con mayor solicitud y cuidado, causa de su feliz y breve despacho, y otros con tan poca diligencia, que las igualan con su vida, donde, faltándoles, no tienen necesidad de lo que desean). Poníasele delante los tribunales y audiencias, y particularmente la loable vida y costumbre de los escribanos, que muy contentos con que lo fue San Ginés, les parece que él negoció cielo para todos, y que, así, no hay que hacer diligencia, que a cualquier tiempo que vayan hallarán buen lugar. Y la verdad es que el Mártir divino negoció para sí solo.

Tratábase de quitarle los bienes sobre que se pleiteaba, y que dellos se hiciese depósito y luego alargar el pleito para que por vía desta exhortación viniese él mismo a rogar con el[125] intento que se deseaba. Viendo él que sus contrarios llevaban bien trazado su intento, y que sus propios abogados (gente bien escusada en la república, porque sin ellos careciéramos de la mitad de los pleitos, si no inventados de su malicia, fomentados de su ignorancia) temían y le aconsejaban que se previniese de las solícitas diligencias de hacerse los jueces propicios, porque aunque tenía justicia, era mucha parte della arbitraria y había de qué temerse (porque ésta ordinariamente la alcanzan sólo los poderosos siendo en razón debida al que menos puede). Aconsejábanle lo mismo sus amigos, y él procuraba ya valerse de los más importantes medios, que los hallaba todos por la mayor parte obligados al favor de sus contrarios, y los más desapasionados neutrales, sin querer por su causa granjearlos por enemigos. Entre esta confusión acordándose de lo mucho que el Marqués valía y cuán inclinado era a favorecer la justicia, determinó valerse dél, sino que no hallaba modo de introducirse, causa por que muchos que merecen están arrinconados; pero ¿cómo será posible introducirse el digno con el indigno, el bueno con el malo?

Comunicó su pensamiento y dificultad, y todos le animaban con la bondad del que había escogido por patrocinio de su defensa. Al fin determinado, por parecerle que carecía de otro humano remedio, le fue otro día a hablar, y encomendando a un paje que le dijese al Marqués su deseo, él lo hizo así, cuya visita le causó admiración, aplicando varios sucesos a semejante causa. Mandó que entrase, y él llegó con las humildes demostraciones que el que iba a pedir. Levantose el Marqués, y haciéndole benévolo acogimiento se apartó en secreto

[125] Suplo 'el' (319).

con él, donde después de las debidas ceremonias le pidió que le dijese qué era en lo quería emplearle de su acrecentamiento. A quien él respondió deste modo:

—Señor Marqués: aunque con vos no he tenido correspondencia ni os he servido en nada por donde me pueda prometer vuestro favor en un importante negocio que se me ha ofrecido —y dándole cuenta de todo el suceso, prosiguió—, cierto del nombre que en este Reino acerca de todos tiene adquirido vuestro valor y cortesía, y que no ha faltado por mi parte el serviros sino por la que me ha quitado mi corta fortuna en no ofrecerme ocasión para el cumplimiento de mi deseo, me ha animado a venir suplicaros que en esta ocasión me favorezcan vuestras palabras, que en los poderosos son obras bastantes para el amparo y defensa de los humildes y menesterosos, y pues en vos he hallado más que la fama publica, sólo quiero que entendáis que ninguna merced se pierde en sujeto noble, y que os quedaré obligado de mi vida, honor y hacienda, porque restaurándola por este camino vendré a conservar lo que sin ella el día de hoy es imposible.

Aquí acabó Juan Tomás su humilde razonamiento, y el Marqués con alegre rostro, muestra evidente de su esperanza, le respondió:

—Señor Juan Tomás: yo holgara mucho que el favor que me pedís no le hubierais menester; no porque yo tenga intento de negárosle en esta ni en otra ocasión, mas porque quisiera veros en tal estado que antes pudierais hacer el oficio que de mí deseáis que pedirle. Yo os agradezco y os quedo muy obligado de la merced que me hacéis, porque para cumplir con mis obligaciones, ya que en mí falte lo que se dice, procuraré que las obras correspondan con la opinión. Lo que os aseguro, que toda la merced que Su Majestad me hace la estimo más por los amigos que con ella cobro que por otros humanos intereses; que los que alcanzan la gracia de los príncipes, cuando por imprudencia o codicia no lo comunican más que a sólo su particular, con justa razón de los más domésticos aficionados hacen crueles enemigos. Acudiré a lo que me pedís con todas mis fuerzas, con la diligencia y cuidado que a las cosas que más me importen, y estimaré el buen suceso como vos proprio. Y si acaso no sucediese como deseamos, no será porque no haya yo hecho en vuestro servicio lo que debo, que confieso que os quedo obligado en quereros haber valido de mí y en el haberme recebido en el número de uno de vuestros amigos, cosa que yo estimo de suerte, que entiendo que hoy he hecho una muy grande ganancia, porque las del interés son propias de los mercaderes, indignas de los nobles, que sólo nacieron para que todos con sus obras gocen de su liberalidad. Y así, os ofrezco la parte de mi hacienda que para esto y para todas las demás ocasiones hubiereis menester, con seguridad que será esto tan cierto, que el día que entendiese que os valíais por otro camino de lo que yo os ofrezco me daría que sospechar de si me teníais en el lugar que yo deseo. La experiencia os mostrará con las obras el cumplimiento de mis palabras.

Él se despidió dándole las gracias de tanto favor. Fue a su casa, contó a su mujer todo lo que con el Marqués le había acontecido, alabando sumamente su cortesía y encareciendo las muchas obligaciones en que le quedaba, fundando

alegre sus esperanzas en el prometido favor. Ella maravillándose de tal humanidad y cortesía donde no sólo había obligaciones, por su aspereza, de tanta benevolencia, sino que parecía que la Fortuna le había llevado a sus manos la ocasión de venganza de que ella le había juzgado deseoso, y teniéndole, por la nobleza de su ánimo, por perfeto caballero, pues en tan apretada ocasión se había sabido vencer a sí mismo, representáronsele delante todos los servicios dél recebidos, tantos gustos, fiestas y magnificencias como por ella había hecho sin que le fuese deudor de haberle favorecido una sola vez con mirarle con agrado; y conociendo su verdadero amor, ya le pesaba de tanta crueldad, corriéndose de recebir en cambio de su ingratitud tan desigual recompensa (que es el mayor tormento de los ingratos), ya pensaba mirarle más afable llevada de tantas obligaciones, y volviendo en sí, se decía a sí misma: «Soy desdichada, pues confieso y conozco lo que debo, pero es imposible pagarlo, porque cuando yo determinase sólo mirar con afabilidad a este caballero, que otra cosa no se puede imaginar de mis obligaciones, ¿quién quitará al vulgo, a cuyo juicio están todas las cosas generalmente sujetas, que viendo en mí cosa tan nueva no la juzgue por bastante prueba de la más indigna? Pues antes que yo ponga a tal peligro mi reputación se pierda mi hacienda y yo adquiera nombre de ingrata. Piérdase mil veces mi vida como se conserve como debe mi fama». Y sin darse por entendida alababa con el marido la cortesía y favores del Marqués recebidos, su agrado y la mucha confianza que se podría tener de su favor.

El Marqués quedó muy alegre de la ocasión que se había ofrecido, y muy dudoso de si había sido aconsejado de su mujer, alabando de nuevo su recato, pues en una ocasión tan importante no había querido aventurar su opinión hablándole, siendo tan ordinario como mal entendido que las mujeres, teniendo maridos, vayan a solicitar sus pleitos y pretensiones, como si aquellos con quien se solicitan no fuesen hombres. Al fin, aunque cargado[126] de varios pensamientos, viéndose obligado de su palabra, deseoso de su cumplimiento quiso[127] ponerla por obra: fue a Palacio, y dando cuenta al Rey de lo que pasaba y de su deseo, le suplicó muy instantemente que favoreciese al nuevo despacho desta causa, encargando que se le guardase justicia a Juan Tomás (que importa sumamente que entiendan los ministros que el Rey tiene noticia de todas las cosas, para que sepan que no son dueños absolutos de los negocios). El Rey lo envió a mandar así, estimando en mucho que el Marqués se hubiese valido de su favor y no de su autoridad, cosa en que deben tener mucha cuenta los privados, no valiéndose para nada de la propia, sino de la de su príncipe, porque lo demás es perderles conocidamente el respeto y es una tácita tiranía.

De allí a pocos días se vio el pleito y salió la sentencia por Juan Tomás, y el Marqués procuró darles él la nueva (que cierto de quien se reciben las alegres parece que se agradece el buen suceso dellas). Él le dio infinitas gracias, y acudiendo por su orden a dar las debidas al Rey y a los jueces que habían

[126] Orig.: 'cargados' (324).

[127] Orig.: 'que quiso' (324).

sentenciado el pleito procuró su despacho, que alcanzó por el mismo camino con mucha brevedad, para resguardo de la mala intención de sus deudos. Y por no parecer ingrato al recebido beneficio, como porque para sus pretensiones no le pareció poco a propósito su favor (que no hay correspondencia humana que no lleve designio), comenzó a visitarle y a comer en su casa, y en prueba de su agradecimiento a mostrarse uno de sus amigos más familiares. Un día viéndole allí en conversación, le dijo el Conde, compañero de su destierro, al Marqués, apartándole en secreto:

—Si durarán las cenizas de aquel encendido fuego que tanto abrasó vuestro corazón, bien a propósito, si bien se mira, os había sucedido la amistad de Juan Tomás.

A quien él dijo estas palabras:

—Señor Conde: está tanto más vivo en mi alma ahora que a los principios, que no puedo ni hallo comparación ninguna con que significarlo, pero bien os fue notoria la pasada dificultad. Pues ahora, al paso que ha crecido mi deseo se ha ofrecido otra más imposible de allanar conmigo mismo; que primero, cuando estuviera en mi voluntad el facilitarla,[128] quisiera que se acabara mi vida. Conde amigo: la honrosa resistencia de doña Gracia de nuevo me abrasa, de nuevo me atormenta, de nuevo me aflige. Con la ausencia que tan a propósito hice parece que, si no se acabó, se templó en[129] mí aquel conocido furor que me consumía, pero con su presencia de nuevo me atormenta. Cuando puse los ojos en su hermosura no tenía obligaciones, sino aquellas que se debían a su honor, que ella y yo sé, por mi desdicha, cuán bien sabe defenderle; pero al presente está de por medio el propio mío. Su marido se ha valido de mí, se ha dado por mi amigo. Yo le he recebido en tal lugar, y no he adquirido ni procurado su amistad para semejante efeto. Pues si esto es así, cuando yo fuese tan indigno caballero que rompiese con mis obligaciones, ¿qué confianza podrían tener de mí mis amigos? Cuando estuviera llana la voluntad desta señora, que primero pienso que sería posible allanarse los más inaccesibles y levantados montes, pasara primero por mi muerte que por su agravio. ¿Qué diría el mundo, que me juzga por más digno de lo que yo merezco, viendo que vendí por la paga de su propio honor el beneficio a aquel que me honró con quererle recibir de mi mano? Tened por cierto que si sucediera por mí el mayor de los imposibles, que fuera el ver en mi adorada prenda los deseos que veo en mí, no me moviera un punto a romper las leyes de la amistad que una vez profesé, que más vale que peligre mi vida que no que corra detrimento mi fama. Lo que he determinado para defensa deste lento veneno que me ha de matar es alentar a su marido a que pretenda, y favoreciéndole con Su Majestad para que le ocupe en su servicio, pues es benemérito, que de otra manera no me atreviera a agraviar república que tanto me honra ni a poner en duda la reputación de mi Rey, que se fía de mí, será

[128] Orig.: 'facilitarlas' (325).

[129] Orig.: 'con' (325).

forzoso que quite de delante de mis ojos esta irremediable causa de mi inquietud que tanto me aflige y me atormenta.

Estuvo muy atento el Conde a tan honroso cuanto cuerdo razonamiento, a que no respondió otra cosa sino que no sin causa le favorecía el Rey y le estimaba el Reino, agradeciendo que para su beneficio hubiese hecho en su persona tan acertada elección, que en él era dificultoso el juzgarse a qué virtud era más inclinado, porque todas las poseía igualmente, acompañadas de un superior entendimiento y de una bien intencionada voluntad. Y aprobando lo que tenía determinado, de nuevo le aconsejó que no se descuidase en poner por obra cosa. que tanto a él y a sus amigos les importaba.

Saliéronse en esto en una carroza a gozar del fresco los dos solos, que no hay compañía más a propósito que la de un amigo de quien se tenga satisfación y con quien pueda hablar un hombre sin el penoso cuidado de que todos dependen de sus razones, y más las de los favorecidos, estimadas siempre de los que las oyen por oráculos. Llegaron a Santa Lucía (que es una salida a la marina en esta ciudad muy frecuentada) solos, sin la confusa barahúnda de criados, que por ir a pasearse, como es sólito, los habían desamparado aguardándolos a la vuelta (que yo pienso que es forzoso que sea insufrible, si no fuese por ser los ministros de la ostentación y vanidad de su ambición, el verse un hombre siempre rodeado de unos apasionados jueces de sus acciones, porque no hacen ninguna sus dueños que a ellos les parezca bien).

Divertidos y hablando llegaron a la casa de Juan Tomás (que la tenía en esta parte), que siendo avisado de un criado suyo, con infinitos ruegos rogó a su mujer que pues se había ofrecido tan buena ocasión, él suplicaría al Marqués que honrase su casa, que ella con mucho agrado le acariciase y agradeciese la merced que dél habían recebido, pues sabía que por su favor gozaban con quietud de su hacienda. Ella replicó que no le parecía a propósito la visita, pero que, aunque contra su voluntad, por lo que le debían, y más porque el que podía se lo mandaba, pues estaba puesto el coche podrían cuidadosamente aguardar a que el suyo llegase y entonces hacerle la debida cortesía dándole las gracias de tantas mercedes recibidas, porque en tal ocasión parecía inescusable el hablarle y ofrecerle lo que decía, que él era tan cuerdo que echaría de ver que estando en ella su mujer tal oferta procedía sólo de cumplimiento, y no la acetaría.

Como no pudo reducirla a otra cosa, le fue forzoso obedecer su resolución. Bajaron, y al querer tomar ella el coche, llevándola de mano su marido, llegó el Marqués, a quien Juan Tomás se acercó haciendo que apartasen el suyo, y después de besarle las manos, suplicándole con mucha instancia que se sirviese de honrarle en su casa él se escusaba, a que replicó Tomás que también se lo suplicaba doña Gracia, que tomaba a esta ocasión el coche para irse a pasear. Dijo el Marqués:

—¿Es posible que yo haya sido causa de su detención? Ya será forzoso cumplir vuestro mandamiento.

Salió, y en compañía del marido con grandísima cortesía le besó las manos. Y ella entonces levantando el manto, correspondió con la que se debía, y

cambiando el color, con los ojos puestos en el suelo, le dio muchas gracias por la merced recebida. Y tornando a cubrir el rostro, prosiguió:

—Por dos cosas no os ofrezco lo que es tan vuestro: la primera, porque sería escusado ofreceros lo que os es propio, pues lo recebimos de vuestra liberalidad, y lo otro, porque está delante el dueño de mi voluntad. Mas yo cierta de la suya, os ruego que más de espacio goce yo de semejante merced y visita.

Él respondió, haciendo mucha estimación de tanto favor, que le recibiera a no ser hora tan descómoda cuanto propia de no perder los frescos embates del mar a que convidaba tanto calor; que no por esta dificultad en mejor ocasión dejaría de recebir tanta merced. Y haciendo él lo que le tocaba mandó que la llegasen al coche, cosa que della y de su marido con mucho cuidado fue defendida, hasta que el Marqués atajó sus cumplimientos jurando la vida del Rey que se le había de hacer merced de no poner estorbo a cosa tan justa, a que todos obedecieron (que tanto puede comúnmente la lisonja), y él la fue acompañando y sin consentir que llegase ningún criado quitó el estribo, y después que ella tomó su coche se despidió con muchas muestras de agradecimiento de la recebida merced.

Y así como partió entró él en su carroza, y llevando consigo a Juan Tomás, le vino rodeando, después de varias pláticas, lo mal que hacía en olvidarse de sus pretensiones y no emplear la voluntad del Rey, que le deseaba hacer merced, como la suya, que hallaría siempre muy pronta para servirle y facilitar su justicia acordando en la ocasión sus méritos. Él le besó las manos por el nuevo favor, y le dijo que aunque sabía la razón que había para no dejar perder el premio de tantos servicios como sus pasados hicieron a esta Corona, le había desanimado tanto sus pocos brazos, para que con el Rey hiciesen la estimación dellos que merecían, cuanto su corta fortuna; pero que ya que le había conocido por señor había de procurar con su favor vencer estas y mayores dificultades, y así, quedaron de acuerdo que con la mayor brevedad posible diese principio a lo que se le proponía.

Dieron vuelta gozando del fresco junto con las agradables tropas de serafines que al mismo efeto habían salido a entretener el tiempo, que generalmente hay en esta ciudad bellísimas damas que, acompañada su hermosura de la copia de galas de que abunda, con las exquisitas colores que el arte parece que aquí más cuidadosamente ha inventado,[130] quien con atención mira en ello se le representa una florida primavera, deleitosa y agradable a la vista. Son tantos los coches que salen a esta salida el día que es a propósito a recrearse, que, fuera de los que por varias partes se dividen, llega su número a más de mil. Aquí se ven infinitos caballeros, que con la licencia de la bizarría decente a la soldadesca, imitando su hábito en alguna parte valiéndose de plumas y colores en las cortes donde no hay soldados no permitidas, acrecientan la hermosa variedad de la vistosa multitud.

Murmuraban todos, como es ordinario, tantos favores, juzgando el honestísimo recato de doña Gracia por más cuerdo y cuidadoso que verdadero,

[130] Orig.: 'inventada' (331).

porque es tal la malicia humana, que la virtud, cuando con certidumbre lo es, vive con menos seguridad entre los hombres; que es muy ordinario desear todos, cada uno de por sí, gobernar al modo de su condición y deseo no sólo lo particular, sino generalmente toda la república, y en no siendo esto así, no hay cosa que se acierte, no hay nadie celoso del bien público: tanto pueden los ciegos afectos humanos.

Llegaron a su casa del Marqués, y despedidos dél se volvió Juan Tomás a la suya, donde halló a su mujer muy contenta del buen suceso de la visita, del agrado y cortesía del Marqués, encareciendo y alabando mucho el cuidado que había tenido de obligarla con la vida del Rey para que no escusase, como debiera, tan demasiada cortesía, que en toda ocasión, y más en las públicas, deben escusar las mujeres de su estado y obligaciones. Él la replicó que «no hay cosa que con él deba escusarse», porque su bondad, agrado y modestia le tenía tiranizada la voluntad, si puede llamarse tiranía el hacerse señor della por tan justos medios, que sólo deseaba y andaba procurando ocasión de hacerle algún notable servicio que le agradase, que estaba corrido de verse tan cargado de obligaciones y tan imposibilitado de recompensar la menor de las que tenía recebidas; y que en prueba de lo que decía supiese que era tan cortés que el haber pasado por su casa no había sido acaso, sino por no usar del modo superior de enviarle a llamar,[131] pudiendo con tan justa causa: la primera, por sus obligaciones, y lo otro, porque le quería hablar en negocios de su acrecentamiento. Y aquí le contó todo lo que el Marqués le había aconsejado cerca de sus pretensiones y el favor que en ellas le había prometido, junto con su determinación.

Ella la aprobó, y disimulando ayudaba la prosecución de sus alabanzas, y penetrando luego el intento del aconsejarle que pretendiese, que era el apartarla de sus ojos, atajando por este camino el ruido que habían hecho sus diligencias, cosa que a los suyos fue muy agradable, estimando en mucho lo que estimaba su recato. ¡Oh, cuánta fuerza tiene la razón cuando se acompaña con la cortesía! Pues lo que no pudo en tantos años justas, torneos, músicas, suspiros y ruegos, interés y favores para que hiciese estimación dellos, pudo una cortés acción sólo porque le pareció guiada a la conservación y aumento de su honra. ¡Oh ánimo valeroso, más digno de las mayores alabanzas humanas que pueden imaginarse, si hay alguna que no sea pequeña, corta y limitada a tantos merecimientos! Ejemplo de quien pudieran tomarle los antiguos sujetos que con su heroica virtud honraron sus patrias.

Al fin empezó su pretensión cargado de memoriales y visitas, de cumplimientos, sumisiones y reverencias hechas a aquellos que, como negociaron por el propio camino, en alcanzando lo que pretendían se acuerdan de las que dejaron en propósito de aquellos a quien solicitaban y las cobran con logro de los miserables que, despeñados de su propia ambición, caen en sus manos. En fin, facilitaba algo destas dificultades el favor y patrocinio del Marqués, polo sobre que se movía esta máquina. De allí a algunos días que el

[131] Suplo 'a llamar' (332).

Rey reconoció el sujeto y méritos del pretendiente, y con la consulta del tribunal a quien le tocaba las[132] justas prevenciones para disponer de los cargos de administrar justicia, y con el recuerdo de quién facilitaba las demás diligencias (que toda esta máquina es menester que se acuerde para que haya buen efeto lo que se desea, y así, es casi imposible su conformidad si no hay quien poderosamente lo facilite, aunque haya méritos en el que pide), enviole el Rey a llamar por orden de su protector. A quien él, muy alegre, suplicaba que le dijese la merced determinada. Escusábase con corteses rodeos, y al fin, viendo que porfiaba, le dijo:

—Señor Juan Tomás: pude[133] ayudaros en acordar a tiempo vuestros merecimientos al Rey; pero como él es dueño de todo, no alcanzamos los que no lo somos la disposición de su voluntad, que podría ser que fuese muy diversa de lo que los dos imaginamos. Demás que cuando yo lo supiera no era conveniente decirlo, sino que a boca recibáis la nueva de su resolución; que deciros para lo que os llama fuera usurpar lo que no es mío, y de los príncipes es bien que sepan los vasallos las mercedes, por que el amor de su liberalidad acreciente el de su servicio.

Y sin aguardar respuesta dio orden de que hablase al Rey, que con pocas y graves palabras le dijo cómo por sus servicios y de sus padres, acompañados de lo que merecía y del deseo de ocuparse en el suyo, había determinado que fuese a gobernar la provincia de Calabria (aquí es de advertir que en aquel Reino, no obstante que ellos son gobernadores de provincia, se nombran con título de virreyes), que procurase, como lo esperaba, de obligarle a su acrecentamiento, de que con el tiempo tendría particular cuidado. Él le besó la mano por la merced, prometiendo de que procuraría cumplir con las nuevas obligaciones en que le ponían tantos favores y mercedes, y le pidió licencia para ir a cumplir lo que le mandaba.

Salió acompañado así del Marqués como de la confusa tropa de cortesanos que asisten en los palacios alimentándose del viento de la ambición y anhelando a ganar las voluntades de los poderosos, siendo tan diferente su ánimo de sus palabras como lo dicen todas sus acciones, pues sufren su menosprecio, siendo la misma soberbia, sólo por llegar a la cumbre que desean para compensar lo padecido. Déstos llevó un confuso tropel de parabienes, sin perdonarle otro mayor de murmuraciones, que, incitados de su envidia, le tasaban el tiempo de su pretensión como el buen suceso della, atribuyéndolo[134] a la amistad adquirida.

Llegó a su casa, donde el Marqués con un breve razonamiento dio el parabién de la nueva merced a doña Gracia, añadiendo que, aunque era corta para sus merecimientos, la estimaba, porque había de ser causa de darse a conocer, y conocidos, de muy grandes acrecentamientos. Ella cortésmente hizo grande estimación del recebido favor, diciendo que sabía muy bien que la que deseaba

[132] Suplo 'las' (334).
[133] Orig.: 'puede' (334).
[134] Orig.: 'atribuyendo' (335).

hacer a Juan Tomás había facilitado con Su Majestad, por su intercesión, la recebida, de que junto con él estaba muy agradecida, y con mucha entereza y cortesía dio a todos las gracias de la voluntad que mostraban, honrándolos con los diversos y lícitos favores que la ocasión pedía. Y con esto se despidieron todos, sin que el Marqués quisiese, por grandes esfuerzos que Juan Tomás hizo, consentir que volviese a acompañarle.

Fue generalmente visitado de toda la ciudad, damas y caballeros, que con alegres parabienes celebraban el buen suceso, sabiendo todos de dónde había procedido la brevedad de su efeto. Unos dudaban, pareciéndoles que tan honrosa y presta paga fuese muestra cierta de gran recibo; pero los que desapasionadamente juzgaban (que siempre suelen ser los menos), sabiendo el rigor de doña Gracia, su recato, su honestidad, su ánimo generoso, tenían por corto premio de su virtud el recibo, juzgándola por digna de eterna alabanza, y al Marqués por merecedor de eternos loores, pues se había obligado con su mismo desdén a la paga de su virtud, que es digna hazaña de pechos nobles premiarla y honrarla, aunque obre contra lo mismo que desean.

Duraron los cumplimientos algunos días, y ellos fueron previniendo lo necesario y aprestando su viaje, alentados siempre del Marqués con nuevos favores y ofertas (que ya estaba arrepentido de haber sido la causa de su ausencia), pareciéndole que aunque por su incontrastable rigor como por la amistad de su marido estaba imposibilitado de otras pretensiones, su hermosa vista le consolaba en tanto desconsuelo; que ya no estaba sólo enamorado de su belleza, sino del constante ánimo con que acudía a sus obligaciones, de la generosidad con que atropellaba los mayores inconvenientes, de la entereza con que obligaba a que se tuviese el debido respeto a su honor. Ya temeroso, temía el día de la ejecución de su traza, teniéndole[135] por el último de su vida.

Estando combatido de tanta variedad de pensamientos entró el Conde, a quien él, aunque corrido de su instabilidad, dio cuenta de su arrepentimiento, que en los casos amorosos no hay que correrse de no ser firmes en las determinaciones como esto no falte en la primera de la voluntad. Decía, con notables muestras de sentimiento:

—¡Ay Conde amigo, que hice ausencia procurando mi remedio, que me privé de su vista, como de todo fuistes verdadero testigo, siendo por vuestra cortesía fiel compañero de mis peregrinaciones, consuelo de mis desdichas, pero siempre consolado con ver en mi mano el poder tornar a verla, el poder, sin nota, dar fin a mi destierro. Pero ahora ¿cómo podré vivir, si me siento más afligido de mi pasión, más arrastrado de mis deseos? Y con esta ausencia forzosa, trazada por mi inadvertencia para remedio de mi vida, que pienso que ha de ser el cuchillo que la acabe privándome de su vista, ¿cómo hallaré a vuestro parecer ocasión que lo sea para verla? Y cuando pusiese yo en ejecución semejante desatino, ¿no era forzoso que del Rey fuese reprehendido, confirmando en él y en el vulgo las injustas sospechas que yo estimara tanto que fueran verdaderas? Yo mismo con

[135] Orig.: 'temiendole' (337).

mi inadvertido consejo di la sentencia de mi muerte; yo solicité mi daño, y como imprudente me enlacé, llevado de mi necia confianza, en el lazo de mi dañosa determinación. Yo que, deseoso de su vista, me parecieron los momentos que della carecía siglos, hoy temiendo su ausencia, por el contrario, juzgo los siglos por instantes, como el reo que, esperando el fin de su vida, mide el tiempo no con la propia velocidad suya, sino con la de su temerosa imaginación.

El Conde después que estuvo muy atento a sus lastimosas razones (que es parte de consuelo para los apasionados el ser oídos), con piadosos afectos le dijo:

—Siempre fie de vuestra cordura que del todo no era posible que la arrastrase la más desenfrenada pasión. Las cosas que una vez se hicieron es imposible que dejen de ser. Ya se hizo el error de trazar la ausencia que entendistes, y yo lo entendí, que fuera vuestra salud: salió tan al contrario como lo dicen sus efetos. El remedio en las cosas que no le tienen es no buscarle. Si amáis a doña Gracia, como lo publican tantos trabajos en vano por ella padecidos, si estimáis lo que ella estima, que es su honor, como con vuestro daño habéis visto tan bastante prueba, el día que intentareis el verla le destruís, y sin culpa suya, como lo es cuando vos, que no lo espero de vuestra cordura, intentaseis semejante desacierto, hacíaisle notable agravio, y en buena razón de estado no conviene disgustar, sino antes agradar al que está nuestro remedio en su mano, ni hacer agravio al que cumple con sus obligaciones. Dejad correr el tiempo, que él solo, con la mudanza de las cosas, es quien puede dar remedio, y no temáis antes de entrar en la batalla, que todas las cosas miradas desde lejos parecen menos tratables. Mirasteis de cerca la ausencia hecha por vuestro gusto, pareciosos menos penosa: haced lo mismo con ésta, que no lo es, y no adivinéis hasta que veáis el efeto, que os ha de ser insufrible, que podrá ser que os sucediese muy al contrario.

El Marqués le agradeció la voluntad con que le aconsejaba, y le dijo que la fuerza de sus razones le daban notable consuelo, y que, así, le suplicaba no le desamparase, porque temía que su ausencia y la de su vida serían todas a un tiempo. Él se lo prometió así y le consoló de nuevo. Y estando en esto vino Juan Tomás a despedirse para proseguir su viaje. Le hizo grandes ofertas y cumplimientos, y después, pareciéndole no detenerle, por gozar el último consuelo que se le ofrecía pidió caballo y con el Conde le fueron acompañando hasta sacalle dos millas de la ciudad, y allí llegándose a la litera en que iba doña Gracia, le dijo el Marqués con equívocas palabras que creyese que eternamente olvidaría el servirla, a quien ella cortésmente respondió, con el mismo modo, que tantas mercedes como le había hecho sin merecerlas, creyese que habían alcanzado eterno lugar en su memoria, donde jamás se perderían si hubiese conveniente lugar del debido agradecimiento, y que advirtiese que en el que está imposibilitado, el deseo de pagar viene a ser suficiente paga.

Con esto y muchos cumplimientos se partieron, y el Marqués loco del placer de sus agradables razones, las interpretaba, como es ordinario en los que desean, todas en su favor, y acordándose de lo pasado tornaba a desconsolarse, atribuyéndolas todas a cortesía y agradecimiento. Llegaron a la ciudad, donde

después de algunos días empezó a apretarle al Marqués la melancolía de modo que se temía de su salud, porque imaginaba que cuando había oído palabras de agradecimiento en quien jamás podían esperarse se la había quitado la Fortuna de delante para mayor tormento suyo.

De allí a seis meses que Juan Tomás llegó a su gobierno, y gobernaba con general aplauso de los súbditos, vinieron al Rey cartas suyas de que había parecido por aquellas costas la armada del Turco, y que estaba en la Fosa de San Juan[136] (que es un puerto en la marina de Calabria, desierto, y así, común al que con más poder le ocupa), diciendo que él, temeroso de sus invasiones había fortificado la ciudad de Rijoles[137] (que es de la que más hay que temer, por ser la de menos defensa en aquellas costas). El Rey temiendo lo que podía suceder,[138] ordenó al Marqués (que, como he dicho, era valiente y prático) que con la presteza posible previniese los inconvenientes, presidiendo los lugares marítimos de que pudiese haber sospecha y asistiese en persona a la defensa de los que le pareciesen más importantes.

Hízose la prevención necesaria con gran presteza y embarcáronse dos mil hombres en doce galeras reforzadas, por el peligro que podía temerse del armada. En este tiempo Juan Tomás había dejado a Catanzaro (que es una ciudad, cabeza de su gobierno) y venido a hallarse presente en Rijoles, a las prevenciones[139] que había avisado, y viendo que los Turcos andaban con alguna desorden, deseoso de hacer algún notable servicio como de reprimir el orgullo que traían, les hizo una emboscada en que él se halló en persona, y dando con una escuadra que se había alargado a robar, como poco prático en cosas de guerra, los siguió tan inadvertidamente que, siendo vistos de los de su armada, con increíble presteza y valor fueron socorridos, y trabose una tan sangrienta escaramuza, que con mucha pérdida de los suyos le fue forzoso retirarse, y él tan mal herido de un mosquetazo, que no con pequeño trabajo y valor de los soldados pudieron retirarle; pero a esto ayudó el lugar que, como práticos, dieron los Turcos, no queriendo aventurarse habiendo valerosamente socorrido a los suyos, que era lo que pretendían, y así, se retiraron alegres por haber logrado su intento. Y los nuestros así como llegaron trataron de curar a Juan Tomás, cuya herida no pareció a los principios tan grave como era.

En este tiempo llegó el Marqués, pareciéndole que era ésta la parte que más se podía temer, e informado del suceso, le pesó mucho de la desgracia. Reforzando el presidio de la tierra, dio orden que las galeras llevasen aquella gente y la repartiesen[140] donde tenía ordenado, y que luego se retirasen a Nápoles, por no ser suficiente número para picar la retaguardia del enemigo cuando se retirase. Con su presencia se animaron todos, y él fue luego a visitar a su amigo, que fue tanta la alegría de su visita, que le alivió gran parte del dolor de su herida, que

[136] La actual Villa San Giovanni.
[137] Reggio Calabria.
[138] Orig.: 'sudceder' (341).
[139] Orig.: 'prevensiones' (341).
[140] Orig.: 'repartiesse' (342).

dentro de poco tiempo dio muestras de su encubierta malicia. Doña Gracia recibió la nueva con mucho valor, y más con el aviso de que no era peligrosa. Pasaron entre los dos grandes cumplimientos, y el Marqués con gran cuidado acudía a su regalo.

En estos días la armada enemiga, sin saberse con qué designio, se retiró a Levante, sin que por esto faltase un punto la vigilancia de las costas. Declarose la enfermedad de Juan Tomás por mortal, y empezó él a prevenirse enviando por su mujer para la última despedida. El Marqués envió para su seguridad y compañía una lucida escuadra de soldados. Llegó y fue del Marqués cortésmente recebida, y ella con la debida correspondencia agradeció sus ofertas y con notable tristeza asistió a las últimas prevenciones de su esposo, que después de su llegada tardó poco en pagar la deuda causada de la humana inobediencia.

Dejaba Juan Tomás en su testamento encomendados sus negocios al Marqués, y muy encarecidamente el regalo y amparo de su mujer, que él acetó con la voluntad que puede creerse. Y ella después que el cuerpo de su marido se embalsamó y hizo el acostumbrado depósito, se retiró a Catanzaro con promesa del Marqués que haría venir galeras para facilitar más su forzoso viaje. Ella muy agradecida, con el más cuidadoso recogimiento que se puede imaginar, sin dejarse ver de nadie, pasó aguardando lo que se le había prometido. Y el Marqués escribió al Rey de la retirada del enemigo y suceso de Juan Tomás (que el primero dio mucha alegría como el segundo mucha tristeza) y suplicándole se sirviese de enviar algunas galeras para que pudiese más cómodamente llevarse el cuerpo de su difunto amigo.

El Rey lo hizo así, enviando al punto seis, en que se embarcaron algunos deudos de doña Gracia para acompañarla en tan forzosa ocasión, y con orden del Rey al Marqués para que no desamparase aquellas costas hasta que la seguridad del invierno quitase dellas el temor de la enemiga armada. Fueron los huéspedes regalados y recebidos con espléndido acogimiento, y después que se previno todo fueron con licencia del Marqués por ella, que viniendo, sin querer aposentarse en tierra se embarcó. Y después de muchos cumplimientos y provisión de refresco con que la sirvió para su regalo prosiguió su viaje, y sin dar lugar a visitas se metió en el monasterio, de Santa Clara, cuyo recogimiento y poca munición era muy conforme al recato honesto de su condición.

El Marqués con el impensado suceso quedó lleno de mil esperanzas de su remedio; sólo temía no hubiese dado en nuevo estremo que pudiese apartar su deseo, y más con la nueva de la elección tan acertada cuanto conveniente a su estado que había hecho, En efeto, llegó el[141] fin de otubre, cuando ya no había qué temer, y las galeras acudieron por él, y embarcándose, retiró toda la gente que había traído de los presidios, dejando a todos muy satisfechos de su valor, prudencia y agrado. Llegó a Nápoles, donde fue del Rey con grande honra y agradecimiento de sus servicios recebido, y en toda la ciudad, de todos era generalmente alabado de su proceder.

[141] Orig.: 'al' (344).

De allí a algunos días trató con su amigo el Conde cómo él deseaba mucho casarse con doña Gracia, así por lo mucho que merecía como porque le parecía imposible vivir sin ella, y que, así, le suplicaba que como quien había sido, llevado de su amor y buena correspondencia, el fiel Acates de sus trabajos, el bienintencionado consejero de sus aciertos, en éste, que era el que más deseaba, le guiase con su prudencia de modo que tuviese el suceso deseado, porque se temía mucho que no hubiese tomado diferente resolución de la que él pretendía, porque ya él veía, cuando esto fuese así, cuán incontrastable era en sus determinaciones. Él le dijo que estaba de su misma opinión, y que de su recato podía temerse, y de su firmeza, su perseverancia; pero que a él le parecía que el camino que más podía facilitar este negocio era que el Rey lo tratase, interponiendo su autoridad para que, siquiera obligada del respeto, diese la respuesta deseada. Pareciole bien al Marqués: fue a Palacio, y de rodillas le pidió al Rey que le otorgase una merced que venía a suplicarle, que no le importaba menos que la vida. El Rey con alterado semblante le dijo:

—Marqués: ya sabéis lo que os quiero. Pedid lo que fuere vuestra voluntad, con certeza de que cuando no importara lo que me significáis sino sólo vuestro gusto, si interviniera la del Duque de Calabria mi hijo no acudiera al remedio con más voluntad, por que por vuestros merecimientos siempre os tuve y tengo en el mismo lugar. Medid con vuestro deseo el poder mío, que quisiera en esta ocasión abrazara la máquina del universo para que viérades mi voluntad,

Él le besó la mano por la merced y le dio larga cuenta de todo lo que le había sucedido con doña Gracia, y últimamente, del estado en que se hallaba, y que, así, quería suplicarle que interpusiese con ella su autoridad para que él no careciese de remedio. Él le replicó:

—Vos, según lo que me habéis referido, habéis hecho tan buena elección, que si yo la hubiera de hacer para el Príncipe os doy mi palabra, por ser más de estimar el propio valor que el hereditario, y particularmente en las mujeres, y éste no le falta, pues deciende de clara e ilustre sangre, que la hiciera della para lo que os digo. Y para que veáis con el gusto que yo acudo al vuestro al punto quiero ir a Santa Clara y que no tengamos qué desear, que no hay en los hombres cosa de más pena.

Y enviando a la abadesa a decir que iba a tratar con ella cosas de grande importancia, la tuvo suspensa esperando su venida. Y después que llegó entró en el monasterio, favoreciendo a todos con mucho cuidado y advirtiendo a la abadesa que hiciese llamar a doña Gracia y que ordenase que se quedasen a solas. Hízose así, y ella vino toda cubierta de luto, los ojos en el suelo, y con una profunda reverencia, inclinada pidió al Rey la mano, que hizo con mucha cortesía que se levantase, y luego que las dos se sentasen, y después le dijo:

—Aunque yo había de haber hecho esto desde el día que llegastes a esta ciudad por tantas obligaciones como tengo, la primera, por lo que yo os quiero, y la segunda por los buenos servicios que recebí de Juan Tomás, mis ocupaciones lo han estorbado; pero al punto que se ofrecieron cosas que os toquen y os estén

bien rompí por todas estas dificultades y vine[142] a cumplir con lo que debo. El Marqués de Cotrón es mi deudo, y a quien yo más por su virtud que por lo que he dicho le estimo. Deseo restituiros lo que perdistes por mi causa, que es justo.

Entonces ella interrompiendo sus razones, dijo:

—Vos sois mi señor y padre, porque aunque me falta, lo sois de toda la república. Estimo al Marqués igualmente por lo que de vos es estimado. Mi voluntad no puede apartarse un punto de vuestro gusto, pero mi disposición no depende de mí, sino de mis deudos.

Y haciendo una humilde cortesía, sin escuchar respuesta volvió las espaldas, dejando al Rey admirado tanta prudencia y entereza, que no se empleaba sino en sus alabanzas. Y despidiéndose de la abadesa y demás monjas salió del monasterio, y metiendo en el coche al Marqués, le dijo:

—¡Basta, que erramos el modo! —y le contó con grande admiración lo que le había sucedido, ensalzando sus merecimientos y prometiendo de premiarlos en parre, porque en todo le parecía imposible.

Hizo llamar sus deudos, a quien pareció[143] que por su edad y el respeto que ella les tenía vendría por su orden a lo que deseaba, y les dio cuenta de su voluntad, que la[144] recibieron ellos por muy grande merced, y después que se hicieron las debidas prevenciones el Rey se encargó de enviarle joyas, y se las envió ricas y preciosas como se puede imaginar. Trazáronse grandiosas fiestas, en que el Rey quiso dar por su cuenta premio a los vencedores, que fueron como de su mano, y un día antes que se hubiesen de celebrar las bodas, el Marqués, con ocasión de que llevaba un recado del Rey la obligó a que saliese a hablarle a una reja, y después que él le dio el que quiso fingir, loco de contento le dio gracias por la merced recebida, a quien ella con breves palabras le respondió:

—Señor Marqués: de muy pocos años entré en el poder de mi marido, de que pueden dar testimonio los que ahora tengo. No le vi si no es al punto que se casó conmigo, que este es el debido recato de las que tienen mis obligaciones, que nacen sin más voluntad, que las de sus padres y de aquellos a quien les toca cuidar de su remedio. Fue forzoso el veros, porque como tenía diferente estado, y lo era seguir el gusto de mi esposo, también lo fue el ser vista. El desear apartaros de mi servicio no fue jamás desestimación de los vuestros, que sumamente amé siempre vuestra cortesía, con el límite de mis justos respetos; pero como no sólo sea obligación forzosa la conservación del honor, sino la de la buena fama, temía, aunque de mi parte no hubiese culpa, lo que en esto me podía suceder, y porque también me parecía ingratitud dejar tantos y tan leales servicios sin paga; y como ésa era imposible, no quisiera en ningún modo parecer ingrata. Y el Cielo, a quien el reconocimiento de los beneficios es tan agradable, parece que ha querido pagar los vuestros como satisfacer por mi parte mis obligaciones, que eternamente agradeceré a vuestra cortesía.

[142] Orig.: 'viene' (347).

[143] Orig.: 'parece' (347).

[144] Orig.: 'le' (347).

Él con tos debidos reconocimientos (que pueden mejor imaginarse que decirse) estimó tantos favores, y con la sólita cortesía se despidieron. Y llegado el día, todos los caballeros de la ciudad fueron acompañando con el Marqués al Duque de Calabria, hijo primogénito de Alfonso, que por su orden fue a honrarle rodeado de su real guarda. Y llegando a Santa Clara hallaron todas las damas principales de la Corte, que, ricamente aderezadas, habían tratado de privar a la novia de los lúgubres paños, muestra de su tristeza, adornándola de los festivos y nupciales. Apeose el Duque, y después de haber saludado y favorecido a la Marquesa, en vistoso acompañamiento fueron a Palacio deste modo: todos los caballeros, como habían venido, y las damas de dos en dos en bizarras hacaneas adornadas de gualdrapas de terciopelo de varias colores bordado de oro, y sillones de plata. Remataba el vistoso escuadrón el Duque, con la Marquesa a su lado derecho, y luego seguían muchas criadas en varios palafrenes y dueñas en mulas adornadas de gualdrapas de terciopelo negro.

Llegaron con esta orden a Palacio, y el Rey avisado de su venida, la salió a recibir a la escalera dél, y después que la recibió con la debida cortesía, dándole el mismo lugar que el Duque prosiguió el acompañamiento. Llegaron a la capilla real, donde la música los recibió con el *Te deum laudamus*; hízose el desposorio siendo el Rey el padrino; prosiguiéronse con mucha solenidad los divinos oficios, y acabados se siguió un opulento banquete a que se hallaron el Rey y el Duque, y se sentaron a todas las damas del acompañamiento y los caballeros las sirvieron a la mesa, y después se siguieron varias representaciones y entretenimientos, y a la noche un vistoso sarao que duró dos horas. Y acabado esto, el Rey la acompañó hasta el lugar que la había recebido, donde por su ausencia ocupó el suyo el Duque.

Y con la misma orden que habían venido, acompañados de multitud grandiosa de hachas blancas que hacían una hermosa vista, la llevaron a su casa, estando todas las calles por donde había de ir tan adornadas de luminarias, que parecía que se abrasaban. Llegaron a ella, donde se quedaron todas las damas con la Marquesa, y los caballeros volvieron con la misma orden al Duque a Palacio, donde, despedidos, volvieron a ver a la Marquesa, y después del confuso tropel de parabienes se despidieron unos y otros, yendo a sus casas a descansar, y los Marqueses gozaron de las primicias y regalos que raras veces suelen ser disgustosos. Y con el Conde su amigo, que no fue el que menos gozó de sus felicidades, envió el Rey a la mañana un cumplido recado, con más la merced del Ducado de Altavila para chapines[145] a la Marquesa y para que quedase en su casa para siempre, que valía diez mil ducados, de que ellos dándole las debidas al mensajero, le enviaron infinitas gracias y después le besaron la mano.

Duraron las fiestas un mes entero, las más grandiosas y regocijadas que jamás[146] se vieron en aquel Reino, y ellos al tiempo conveniente tuvieron el debido fruto del matrimonio en dos hijos que les sucedieron, viviendo lo restante

[145] Como regalo de boda a la novia.

[146] Orig: 'que jamas|que jamas' (351).

de su vida con mucha conformidad, que nunca falta ni hay que temer, aunque haya sido el marido galán, cuando halla en la dama que sirve tan honrosa resistencia, porque entonces ya él la recibe por esposa más por premio de su valor y virtud, que no por el deseo de Ia deseada y largo tiempo esperada correspondencia.

— o O o —

En el Marqués se nos muestra un perfeto caballero en la ausencia que hizo por olvidar su pasión amorosa, que a veces se apodera de modo del corazón humano, que con dificultad la aparta de sí el más prudente. La cortesía con que sirvió, la que deben guardar en semejantes ocasiones los hombres nobles. En el favorecer caballerosamente al que se valió dél se advierte a los poderosos que no sean por interés sus favores, que es más acción de mercaderes que de señores. Valerse de la autoridad del Rey para favorecerle avisa a los privados que los que se valen de la suya propia para lo que desean desestiman la de su príncipe, y es especie de tiranía. Mirar, para proponerle al oficio, que tuviese méritos, enseña a los mismos que lo[147] deben hacer así, porque lo contrario es especie de traición, engañando al príncipe que se fía dél y agraviando a los buenos y defraudando a la república. Casarse después de viuda con doña Gracia, lo que obliga a los que son cuerdos el ver a las mujeres observar sus obligaciones.

Los favores y mercedes del Rey denota un Rey justo y prudente, en quien es propia virtud el premiar los servicios como el castigar los yerros

En el Conde y sus consejos, deseoso de aprovechar a su amigo, que deben los que lo son advertirles lo que les está mal cuando están apasionados, por que cuando no lo estén no conozcan lo poco que les deben.

En Juan Tomás, que sin conocerle se valió del Marqués, denota que los que se ven opresos de fuerte necesidad no hay medio que no intenten, por áspero que sea. Hallarle sin pensarlo con el grandioso cargo que fue causa de su muerte, denota que tal vez las que juzgamos felicidades suelen ser nuestro castigo, y así, se debe dejar a voluntad divina la disposición de nuestros deseos. Las murmuraciones del pueblo y cortesanos, que en los que tienen mujeres hermosas siempre por la mayor parte son peligrosos los impensados adelantamientos, aunque sean virtuosos los sujetos: tal es la humana malicia.

La honrosa resistencia de doña Gracia, y escusar de ser vista, denota la que deben hacer las mujeres nobles. Agradecer las diligencias hechas para conservación de su fama, que las mujeres deben hacer igual estimación della que de su honor. El casarse tan aventajadamente por su virtud, les avisa que éste es el camino más cierto de su adelantamiento, porque más agrada generalmente en una mujer la honestidad y el recato que el cumplimiento del mas encendido deseo. Y finalmente, Dios es tan justo que no deja ninguna cosa que lo sea sin premio, como ninguna injusta sin castigo.

[147] Orig.: 'lo que' (352).

EL PREMIO DE LA TRAICIÓN

NOVELA OCTAVA

EN Sevilla, nobilísima ciudad de España, epílogo de grandezas, cabeza de la Andalucía, vivía un riquísimo mercader llamado Juan de la Casa, cuyo hidalgo trato tenía robadas la voluntades de aquella ciudad porque era hombre que, sin las ilícitas usuras y ganancias que otros hacen, sabía con mucho gusto socorrer las más apretadas necesidades. Era asimismo cortés y puntual en su palabra, que ella sola era de todos más estimada que la escritura de los más acreditados de su oficio. Éste había largo tiempo que vivía enamorado de una doncella su igual en nacimiento como sin igual en honestidad, recato, cordura y belleza, y habiendo muchos días que sus poderosas diligencias no habían podido alcanzar della ni aun los lícitos favores a la cortesía concedidos del más recatado pecho, viendo la imposibilidad de su pretensión como el crecimiento de su deseo, alentado de tan honrosa resistencia determinó, aunque contra la voluntad de sus deudos (que con grandísimas diligencias lo contradecían, llevados de sus particulares intereses), pedirla por mujer, codicioso del dote grandioso de sus virtudes (que no es pequeño para los que desapasionadamente juzgan de las cosas). Púsolo por obra, y al punto le fue de los padres concedida, teniendo por ventura de emparentar con su igual, acompañado de tanta riqueza, de que no se juzgaban menos partícipes por el medio que digo que la que iba a ser señora de todo.

Adornaron a la hermosísima Damiana (que así era el nombre de la hija y por el que generalmente era en la ciudad y en otras muchas partes conocida), ya que no les fue posible de costosas joyas, de lucidas galas, de la que el viento de la vanidad concede a todos y nadie la[148] desestima, que es de un muy cumplido «don»; en las mujeres, y particularmente en las hermosas, por dignas de suma veneración, justamente permitida, mas en los hombres cosa bien digna de remediar que no los diferencien los estados, siendo ellos conforme a razón en sí tan diferentes, y que el que ayer conocimos tundidor o zapatero con pública tienda hoy sea don Fulano; que muchos muy barbados, pareciéndoles error de sus padres el no haberles dado lo que con su cordura vieron que no merecían, se confirmen de autoridad propia. Dios lo remedie.

Hiciéronse las bodas con la opulencia que se puede imaginar de un hombre rico, bienquisto y no muy guardoso de su hacienda. Pasáronse algunos días, como suele ser ordinario en los recién casados, con mucho gusto, y más en quien había tantos que era éste el principal fin de sus deseos. No fue en él como suele en otros, que el cumplimiento dellos suele enfriar la más abrasada voluntad,

[148] Orig.: 'las' (355).

antes de nuevo la amaba, estimando con el trato y comunicación en más sus costumbres y sus méritos, y así, vivían con mucha paz, con una recíproca correspondencia, que, alcanzada en el matrimonio, viven con suma felicidad los que la poseen.

Tenía éste una criada llamada Clara, a quien desde pequeña edad había criado y era el gobierno suyo y de su casa, que no menos[149] que sus parientes sintió la disposición de su dueño, por ver que el nuevo que había cobrado era forzoso que no le diese tanta mano en las cosas. Ésta trataba amores a título de casamiento con un mozo valiente de los que aquella ciudad cría, mulato de rostro, bigote terrible, bebedor de toda ocasión y compañero de toda maldad como se trazase cómodamente, dando para escusar la campaña, como todos los que cometen ruindades hacen, la general disculpa de la justicia. Éste se llamaba Garrido, de quien cuando estaban sus cascos con los ordinarios vapores con que le contribuía su estómago no había cosa en su opinión y lengua segura. La casa era rica; la moza, quien la gobernaba, y él andaba, como dicen, como un palmito: Pues con la vigilancia del nuevo gobierno Clara empezó a sentir la falta de sus visitas, y Garrido la de su provisión, cosa que para los dos fue de notable pena. Rondaba la calle aguardando ocasión en que sin descrédito de la sirviente como hasta allí (porque de su ama era juzgada una santa) se prosiguiesen sus comenzados empleos.

Sucedió a su propósito que doña Damiana, como no se visitaba con los parientes del marido, pasaba muchos ratos del día en un convento de monjas que tenía a cuatro casas de la suya, de ejemplar y religiosa vida. El mercader había salido fuera, y ella a su ordinaria estación. Clara no salía sino muy raras veces, porque era, como digo, el gobierno. Hizo, incitada de la ocasión, la sólita seña, a que acudió puntual Garrido. Trataron del remedio de sus daños, y fue esto con tanto descuido que ya doña Damiana volvía de su visita, cuyas voces avisaron a Clara de su peligro, y visto el presente escondió al amante entre la ropa de la cama de sus dueños, pareciéndole que aquellas piezas no se ocupaban hasta la hora de acostarse y que con facilidad podría salir con honor de la empresa, porque como cumpliese con los señores, de los demás criados no se temía, a quien ella para toda ocasión tenía muy obligados con sus regalos. Respondió a las voces. Entró el hermoso serafín, quitose el manto, y así como Clara vio que se sosegaba donde ella no quisiera, le dijo:

—La cama está por hacer por descuido mío, y así, será bien que se desocupe esta sala para dar lugar.

A que ella respondió:

—¡Ay Clara, por tu vida déjame, que estoy cansada. Demás, que ha sido muy a mi propósito tu descuido, que te prometo que anoche estaba tan mal hecha que no pegué mis ojos; y así, quita esa ropa, que quiero, ayudándote, advertirte para delante.

Ella se vio perdida, y dijo:

[149] Orig.: 'meno' (356).

—No ha dicho otro tanto mi señor en más de veinte años que ha que le sirvo. Quédese ahora, que hay otra hacienda que hacer y ésta tiene tiempo.

—Los hombres —dijo ella— no entienden esto: todo les contenta. Ve y haz lo que es menester, que entretanto, ya que estoy[150] más descansada, quitaré[151] la ropa a la cama y te llamaré después para que me ayudes.

—¡Por el siglo de mi padre! No estuviese una hora más en esta casa si tal viese —replicó la temerosa doncella— ¿Eso había yo de consentir? Puedo yo hacer la del Rey.

En esta controversia entró el marido, que como oyó dónde estaba su mujer[152] vino luego a buscarla. Venía mohíno, e informado del caso, como quien la quería bien, aprobó su parecer y mandó que por ahora se dejase, que se haría otra vez aquello que decía, cuando no estuviese en casa. Estaba en este tiempo nuestro Garrido más deseoso de verse en la calle que adonde estaba, temeroso de su peligro, sin osar moverse. Dijo el marido:

—Clara: trae luz. ¿No ves que es hora?

Fue por ella, y en el ínter la traía él se quitó el cuello y, desciñiéndose la espada, la arrimó a un lado de la sala. Ella entró en esto con la vela, y con la turbación que traía con el pensamiento si acaso se había de manifestar el oculto ébano, al irla a poner en el bufete tropezó con la espada. Dio con ella en el suelo. Él que venía mohíno, la cogió y con notable furia le tiró a la cama (donde el otro estaba) diciendo:

—¡Cierto que hoy me sucede todo al revés de lo que deseo!

Y dando a Garrido un gran golpe en la cabeza con ella, tiró consecutivamente con la misma furia la pretina y la daga, que acertando en el mismo blanco que la otra, con los yerros de sus guarniciones habían causado en el lugar que digo algunos chichones Él callaba y sufría su desdicha; pero para darle a entender la Fortuna que no lo es la que viene sola sucedió la siguiente.

Como él se vio aporreado, temiendo, como era de temer, que descubierto le sucediese mayor castigo y más irremediable daño, por el enojo que había conocido en quien podía causársele, bonitamente fue dejándose caer detrás de la cama,[153] por parecerle más seguro asilo de su peligro, y de que se vio donde deseaba comenzó a invocar todos los santos a quien tenía por más devotos, que le sacasen de aquella aflición;[154] pero como con su mala vida los debía de tener poco obligados, parece que quisieron dejarle en mayor aprieto para que por el castigo volviese al verdadero conocimiento.

Pues sucedió que como doña Damiana viese tan enojado a su marido le dejó solo. Dando una vuelta a la cocina (como deben hacer todas las que se precian de mujeres caseras y estiman el regalo de su dueño y el suyo, que en la que más se estima es loable semejante prevención), procuraba que todo estuviese puesto en

[150] Orig.: 'estàs' (358).
[151] Orig.: 'quitale' (358).
[152] Orig.: 'muher' (358).
[153] Orig.: 'las camas' (359).
[154] Orig.: ' aflicipn ' (359).

orden para cuando él quisiese cenar, por que la falta de puntualidad no creciese en él el[155] enojo que al parecer traía, guardando, como cuerda, para mejor ocasión el preguntarle la causa.

Él se estuvo un rato paseando con mil varios pensamientos de sus negocios, y al fin de un pequeño espacio de tiempo oyó un rumor y alboroto que con grandes voces encarecía el poco cuidado de haber dado lugar al gato que se llevase la mayor parte y la mejor de la cena, y vio juntamente que él entraba huyendo con la presa en la boca. Y de nuevo renovándose la causa del poco gusto que tenía, vio que el gato se metía debajo de la cama, que así como vio a Garrido, temiendo la pérdida del robo junto con su castigo cerró con él, y con la furia que estos animales suelen cuando se sienten oprimir, viendo que el otro para su defensa le apretaba con las manos, con las uñas y dientes se le asió del rostro, sacando de la muchedumbre de heridas que en él hizo infinidad de sangre. Sufría el miserable, temeroso de mayor desventura; gruñía el animal; perseguíale toda la familia, aunque no se atrevían a oponérsele. A cuyas voces el mercader tomó la espada, y con vaina y todo le daba fuertes estocadas por debajo de la cama, que con mucha paciencia sufría el mulato, culpando consigo mismo la infeliz hora de su venida; y Clara no menos temerosa, temía la destruición de su opinión como el rigor de su castigo, y daba grandes voces que lo que dejasen, que ya no podía ser de provecho nada de lo que se le quitase.

Debajo de la cama duraba la desigual batalla. Doña Damiana detenía al marido diciendo que lo dejase, no saliese aquel animal y sucediese una desgracia, porque apretado se volvía un león. Él la desviaba diciendo que por tantos y cuantos que había de acabar con su vida, sin quedar más sujeto a sus latrocinios. Quiso la suerte que en esto él vio un grueso garrote que servía de igualar la cama cuando se hacía, y soltando la espada dijo:

—Hacia la pared se me ha arrinconado. Pues no le ha de valer, que yo estoy enojado ya de veras.

Y llegándose a los pies de la cama empezó, pensando que daba en el gato, a dar desapoderados garrotazos así en las obras muertas como en las espaldas del mulato, que por una parte las uñas y dientes del que con notable amor se las comunicaba, y por otra la furiosa leña que con un donoso menudeado le sacudía el polvo, le tenían en el último trance, y él temeroso de peor estado, sufría el miserable en que se hallaba, hasta que, cansado el mercader de molerle, y más de la obstinación del gato, dijo:

—¡Válgate el diablo el animal, que no en balde dicen que tienes siete almas! —y arrojó el palo diciendo—. No sé qué diga, sino que parece que cuantos golpes he dado han sido en lana, porque al tiempo me lo ha parecido.

—¡Ah pecadora de mí —dijo ella—, que se debe de haber caído el almohada y no habéis hecho sino moleros en balde!

Salió en esto el gato, más bañado en la sangre de su enemigo que si se hubiera hallado en la de Roncesvalles, y todos fueron en su seguimiento. Doña Damiana

[155] Suplo 'el' (360).

pensando que fuese lo que decía, fue a alzar las almohadas, que a su parecer[156] se habían caído, cuando ya su marido se había salido a la sala y sentado en una silla aguardaba el fin del suceso. Cuando ella fue, como digo, a alzarlas y encontró con los doce puntos[157] del amante conoció la maldad y quién podía haber sido la causa de semejante atrevimiento, y pareciéndole que si lo manifestaba, ya que della por las muchas muestras que tenía dadas de su virtud no se pudiese creer semejante bajeza, por lo menos había de dar ocasión a que nuevo enojo oprimiese al apasionado pecho de su esposo, juzgando que le podía servir de parte de pena el castigo que a su parecer había hecho, sin pensarlo, el que más le tocaba la venganza de semejante injuria, al fin disimuló y ordenó a Clara que pusiese en otra cuadra donde solía ponerse la mesa.

Y el marido llamado della, salió a cenar, y entretanto dijo a la criada que ya había echado de ver la desvergüenza de su atrevimiento; que fuese luego y sacase de donde había metido aquel miserable testigo de su fidelidad, y que creyese que el no haber hecho que luego tuviese el uno y el otro el merecido castigo no había sido por otra cosa que por no acrecentar el enojo de su marido y ocasionarle a que acabase sus días.

Ella le agradeció mucho la merced que la hacía, culpando con mucha instancia su contraria fortuna y acreditando con mil juramentos que aquel hombre no le conocía, sino que huido de la justicia había hallado la puerta abierta y ocupado el lugar que había visto, y que a esta ocasión su merced había venido, y ella ocupada del temor del repentino suceso, junto con la consideración de que semejante caso no pareciese embeleco suyo, y pareciéndole que no podía ser visto, había callado; que ésta era sólo su culpa, que con el tiempo daría crédito a sus palabras, y la verdad no podía encubrirse.[158]

Con esto, sin aguardar respuesta, se fue doña Damiana a cenar y Clara con mucha presteza a despedir a Garrido, a quien halló bañado en su propia sangre y tan molido que apenas podía moverse, renegando de su desdicha. A quien ella consoló con mucha ternura diciendo que lo tomaba por su cuenta, y que por la misma, pues se había hecho por ella el daño, se acudiría al regalo: y que se fuese con mucha brevedad, porque su señora le había sentido. Entonces él con nuevo temor se esforzó y como pudo se puso en la calle, bien diferente de lo que había venido, que no hay hora segura en esta vida. Cenaron doña Damiana y su esposo, y después de varias pláticas se acostaron. Y Clara, aunque que mostraba mucho amor y agradecimiento a su señora acusada de su mala conciencia, no podía olvidar la mala voluntad que la tenía, aunque como sagaz disimulaba, aguardando ocasión para satisfacerse.

Sucedió que al fin de algunos días solicitó doña Damiana con su marido que se deshiciese desta criada, y él imaginando que esto fuese porque ella sentía que la otra mostrase algún sentimiento de no verse, como solía, señora de casa,

[156] Orig.: 'parrcer' (362).

[157] Los zapatos.

[158] Orig.: 'encubrse' (363).

disimulaba dando varias escusas. Ella porfió tanto en su propuesto intento, que él casi empezó a sospechar que fuese más importante la causa de tanta instancia. En este tiempo sucedió que él se juntaba de noche con otros mercaderes a concluir unas cuentas muy importantes, de que las más dellas venía muy tarde, porque de día, por sus muchas ocupaciones, no era posible. Y por no desasosegar su casa gustaba de que se recogiese, y él venía y, abriendo la puerta con una llave della, subía a acostarse.

No pudo ser tan secreta la diligencia de doña Damiana que no la alcanzase Clara, que con temor de lo que podía suceder cuidadosamente los escuchaba cuando los veía solos, y coligiendo por lo que una vez oyó que no era aquella la primera que lo había intentado determinó adelantarse y de nuevo granjear la gracia de su señor. Pues comunicando lo que pasaba y el modo como pensaba ejecutarlo con Garrido (que medio sano de sus heridas no dejaba sus antiguas pretensiones), deseoso de venganza como de no perder el interés que se le seguía, viendo que con su nueva traza había de ser de nuevo señora de aquella máquina, y él, por participación, no de los peor librados, como era inclinado a toda maldad, a título de venganza prometió su favor, pareciéndole que llevaba buen camino lo que se le proponía. Dividiéronse dejando concertado que se viesen siempre para socorrer lo más importante de su invención.

Y Clara dando principio a ella, hallando solo a Juan de la Casa, entró y le dijo:

—Ya, señor, sabéis con la voluntad y amor que ha tantos años que os sirvo. Pues en premio dellos no quiero sino que me deis licencia, porque yo, aunque siento en el alma el dejaros, siento más ser ocasión de vuestro disgusto, porque como sé que procuráis evitar el de mi señora, sé también que esto no será posible con mi presencia, por lo poco que yo soy agradable a sus ojos.

Él le respondió:

—Clara: ya sabes lo que yo te quiero. Y si lo sabes, ¿cómo, sin saber la causa, haré lo que me pides? Es verdad que mi mujer con instancia me ruega que no[159] te premie, mas que te aparte de mí, cosa que no haré de ningún modo. Yo estoy lleno de confusiones viendo cuán conformes estáis las dos en esto. Dime lo que es; que será como yo sospecho, que siempre una mujer con otra no se llevan bien, y si esto es así, poco importa que yo lo sepa y que tú lo sufras, porque yo la quiero bien y sabré satisfacer toda la incomodidad que en esto padecieres y desde hoy quiero que corra por mi cuenta.

Como ella vio ocasión cortada tan a medida de su deseo para su engaño, prosiguió, con algunas lágrimas, diciendo:

—Pluguiera a Dios, señor, que fuera la causa de mi desabrimiento esas niñerías, pero son cosas muy diferentes: yo os amo, y no es posible que pueda sufrirlo. Vos sois cuerdo y pondréis conveniente remedio en lo que lo hubiere menester, que yo destas cosas, ¿qué puedo granjear sino pesadumbres? No me mandéis que diga lo que primero que salga de mi bien intencionado pecho permitiré que se derramen mis venas.

[159] Suplo 'no' (365).

Él al confuso razonamiento de la criada más deseoso y con gran temor de su daño, la representaba sus obligaciones, acompañadas de mil largas promesas. Y viendo que eran todas en vano, con la daga en la mano, vencido de la ira, dijo:

—Hoy me dirás lo que deseo, o este acero que aquí ves sacará de tu pecho el encubierto secreto que tan contra razón guardas.

Ella entonces viendo aquello, fingiendo mucho miedo le dijo que creyese que no era por falta de lealtad el no decir lo que deseaba, sino deseo de escusar su enojo, su inquietud e incomodidad; y que supiese que desear su señora apartar la de sí con tanto cuidado no era por deservicios que le hubiese hecho ni disgustos que le hubiese dado, sino porque…

—Las demasiadas visitas que ella hace a estas santas monjas nuestras vecinas, de su parte no son todas buenas, porque con el tiempo se ha granjeado un amante que lo que vos faltáis estas noches de vuestra casa ocupa vuestro lugar, y no me basta la desventura mía, sino que por su voluntad soy el instrumento de vuestro daño: yo le abro la puerta. Digo: sin saber lo que era, hizo que yo pensando bien al contrario se la abriese. Luego, aunque quisiera, no fue posible negársela, porque vivo[160] presa contra mi voluntad de sus fuerzas. Y ha llegado a tanto su desorden, que el otro día, cuando veníais tan enojado, estaba él en vuestra casa, y parece que el Cielo os hizo juez de vuestro agravio poniendo en vuestras manos su castigo.

Aquí le ocurrió[161] a él la presta respuesta de su mujer, que debía de ser el haberse caído el almohada, y disimulando su sospecha (de que en parte le imposibilitaba la certidumbre de sus costumbres y vida) volvió a la inventora de su daño y dijo:

—¡Ay ingrata, desleal, poco temerosa de justicia divina, de quien espero que tendrás el castigo de tus maldades! ¿Es posible que a mí, que conozco a doña Damiana, tengas atrevimiento de venir con semejante embeleco?

Ella entonces replicó, sin turbarse:[162]

—Pues si la conocéis y estáis satisfecho no tenemos que pasar adelante, que yo lo quedo mucho de no veros con el debido enojo que pensaba. Cumplido he con mis obligaciones, porque no quiero que nadie me juzgue por ingrata. Lo que os advierto es que por vuestros ojos, si queréis, os haré ver el efeto de mis palabras; que a otro del mundo no las dijera, porque no quiero ser causa del daño que desto puede suceder.

Él viendo su constancia, faltó poco en su afligido ánimo para que el vital aliento no le desamparase. Y pensando que no hay cosa que no pueda ser se ofreció a querer ver el último desengaño, ofreciéndola que, pues le conocía, creyese dél que jamás le hallaría ingrato a tanto beneficio; pero que advirtiese que, hallándolo en contrario, no bastarían obligaciones ningunas para librarla que de sus manos no recibiese el merecido castigo. Ella se contentó de pasar por

[160] Orig.: 'vio' (367)

[161] Orig.: 'acurrio' (367).

[162] Orig.: 'turbase' (367).

lo que decía, diciendo que esta noche estaba concertado que, como otras veces, se vieren los amantes, que él fingiese de no venir a casa, y que ella le ocultaría en ella y lo trazaría de modo que se le pusiese en las manos en su mismo lecho; que él procurase prevenirse con mucho recato para la seguridad de su persona.

Preguntole él quién fuese este hombre, y ella con mucha destreza le respondió que eso no había podido alcanzar, mas que por lo que había visto de su rostro (que él con particular cuidado le ocultaba) le parecía mancebo, y en cuanto a las galas de su persona, le juzgó rico, y que venía siempre solo; que él conforme a esto se previniese, y que a su mujer no le diese en ningún modo a entender su enojo si quería que su promesa llegase a efeto, porque si no disimulaba era imposible satisfacerle.

Quedó entre los dos concertado lo que se había de hacer, y quedándose el solo en casa con la melancolía que se puede imaginar, se fue Clara, y muy contenta dio cuenta a Garrido[163] de todo cuanto pasaba. Él que vio el camino que se le abría para su aprovechamiento, ofreció con mucho gusto su favor, alabando sumamente su ingenio. Apartáronse dejando tratado para su tiempo entre los dos la ejecución de su engaño.

Vino en esto doña Damiana a su casa (que había pasado la tarde en aquel monasterio que solía), y el marido deseoso de su venganza, con nuevas caricias y regalos disimuló su aflicción, y con alegre rostro, después de haberla un rato entretenido con diversas pláticas, le dijo que le perdonase, que se le ofrecían cosas de tanta importancia que sería muy posible que aquella noche no volviese a su casa, pero que él procuraría ajustar de modo sus negocios que no le ocasionasen a perder su comodidad. Ella le respondió que la disgustaba mucho que le obligasen a esto, pero que ya que era forzoso, sería mejor irse lo más presto que le fuese posible, así porque mientras más entraba la noche era más dañoso el sereno como por la poca seguridad que aquel lugar tenía.

Estas palabras, dichas de su esposa con el amor que debía, causaron en el marido más evidentes sospechas con la prevención que la engañosa criada había hecho, porque le pareció que nacían de sólo el deseo de apartarle de su presencia, deseosa de la del amante. Y diciendo él que quería seguir su consejo se salió de casa y dio la vuelta de allí a poco, escondiéndose donde Clara, que le aguardaba, le encerró para tenerle a su voluntad y sacarle de allí al tiempo sólo que con más verisimilitud pudiese acreditar la maldad prometida.

Pues doña Damiana, como quien no esperaba a su marido, llamó a Clara para que, como solía, la desnudase. Estaba la cama en una cuadra que caía a un jardín, y éste a la calle, cuyas paredes con el tiempo y el descuido de sus dueños estaban medio caídas. Después que estuvo recogida toda la casa vino Garrido, como estaba entre los dos concertado, con un vestido muy galán que había alquilado por orden de Clara y con dineros que ella le había dado para el efeto, destos que los alquilan para las farsas, oficio no sólo escusado en la república, pero mal permitido. Entró bien informado de lo que había de hacer, y ella le puso en una

[163] Orig.: 'Garripo' (369).

sala antes de la cuadra en que su señora dormía y fue a avisar a su amo diciéndole que ya había llegado la hora de su desengaño, de que ella no estaba poco cuidadosa, y llevándole hacia su cuarto abrió la sala.

El otro que estaba con cuidado, viendo que en él consistía el buen efeto de su traza como el salir bien de tan gran peligro, así como oyó el ruido de la llave no hizo más de ponerse a la puerta de la cuadra, dejándose ver a la luz de una pequeña lamparilla que en ella había, y en el espacio que el otro, furioso, llegaba a tomar la debida satisfación de tan gran agravio, él echó al postigo una pequeña aldaba, y abriendo la ventana que caía al jardín se arrojó por ella. Estotro, que con la furia de su enojo no había fuerza que le resistiese, de dos puntapiés derribó la flaca defensa de la aldabilla, y viendo la ventana abierta, desatinadamente se echó por ella tras su enemigo, que al mismo punto, con la ventaja que le llevaba, saltaba ya las derribadas paredes. Siguiole, y a dos o tres calles (como son muy estrechas las de aquella ciudad) al volver de una esquina le perdió de vista, y teniendo ya por cierto su agravio, furioso maldecía la elección de su voluntad y el presente desengaño.

Y volviendo a hacer la venganza que su furor pedía se volvió hacia su casa, y Garrido se fue a la suya muy contento del buen suceso de su embeleco y que no hubiese estorbado en el haber encontrado justicia o con haberle alcanzado el ofendido esposo, y así, se acostó, volviendo por la mañana los alquilados vestidos al ropero. En este tiempo doña Damiana despertó a los golpes del marido, e informada con la brevedad que el tiempo pedía, y creyendo para sí que hubiese sido ladrón quien con semejante atrevimiento se hubiese atrevido a entrar en su casa, y por otra parte cierta de la contraria opinión del marido, no se[164] atrevió a aguardar su furia (que en todos los negocios, por arduos que sean, templados los primeros movimientos se procede por lo menos en ellos sin la pasión que a los principios ocasiona la primera información), y así, vistiéndose con mucha brevedad se fue a aquel monasterio donde solía ir a visitar aquellas santas señoras que con su reclusión, resignando su voluntad, se entierran en vida haciendo el mayor de los sacrificios.

A cuyos golpes respondió el sacristán (que vivía, como es ordinario, en unos aposentos arrimados a la iglesia), y reconociendo quién era la que llamaba, con la mayor quietud que le fue posible le abrió el templo. A este mismo tiempo estaban las monjas diciendo maitines, y admiradas cuanto temerosas de semejante novedad quisieron retirarse, para pedir favor, por donde les fuese más cómodo, creyendo que fuesen ladrones, pero las más animosas y que más aguardaron, viendo entrar una mujer y luego el sacristán, con cuyo conocimiento perdido el temor, ya sólo deseaban saber el suceso de tal novedad.

Llegó doña Damiana, y con el lugar que le dio la pena y la congoja que traía les dio cuenta del suceso, que todas le atribuyeron a lo mismo que ella le había atribuido con la certidumbre y experiencia que tenían de su bondad, y así, la consolaron mucho aquellas siervas de Dios, diciéndole que fiase en él, que

[164] Suplo 'se' (372).

cuando menos se pensase descubriría su inocencia, con el castigo del autor de tanto daño, y abriendo una puerta que todos los monasterios de monjas ordinariamente tienen, que cae a la iglesia, para el adorno de los altares, la recogieron dentro, y el sacristán volvió a cerrar la que caía a la calle y se fue a sus aposentos, y ellas, acabados sus maitines, a sus celdas, aposentando la abadesa en la suya a doña Damiana, de quien era muy particular amiga, y quedando ella combatida de varios pensamientos con la aflicción que se puede imaginar.

El marido, vista su desdicha como el impedimento de su venganza, arrebatado de su ira, sin pensar lo que podía haber sucedido, volvió a su casa con determinación de, aunque fuese con pérdida de su vida, tomar la debida satisfación en la inocente sangre de su mujer, y llegando a las puertas de su alojamiento, sin tener flema para aguardar a que le abriesen subió por la misma parte que había bajado en seguimiento de su enemigo, y halló que Clara le tenía, para mayor instrumento de su indignación, trazado otro nuevo embeleco: viola toda descabellada, y que con muchas lágrimas le encarecía que su señora la había puesto de aquella manera creyendo, como era verdad, que ella le hubiese dado cuenta de su agravio, causa del presente suceso, y no, como ella la había procurado persuadir, que hubiese sucedido acaso; y que después de haber hecho la venganza que su mal tratamiento demostraba había desamparado su casa sin saber dónde estuviese.

Aquí fue donde él pensó perder el juicio, viendo cuán fuera dél seguía a su enemigo teniendo el más importante dentro de su misma casa y cuán sin pensarlo había perdido la debida satisfación que tan fácilmente pudiera haber tomado. Dábase, furioso. con la cabeza por las paredes, queriendo quitarse la propia vida, que le estorbaron los criados, que después que doña Damiana se fue, para más crédito de su nuevo embeleco con gritos y quejas había despertado Clara para darle más evidencia. En efeto, teniéndole le consolaron, y él sobre la cama, sin querer desnudarse pasó lo restante de la noche sin que ellos le dejasen un punto solo. Y venida la mañana se levantó con la misma furia, y llamando a Clara, abrió todos los cofres y escritorios de su mujer, y dándole cuantos vestidos y joyas en ellos había, le dijo:

—Toma, amiga, restauración de mi honor. Y sólo lo que te ruego es que dispongas luego destas prendas de modo que jamás las vea yo delante de mis ojos por que su vista[165] no despierte en mí la memoria de aquella ingrata a quien al paso que adoré aborrezco; que como importan cosa para mí de tan poco momento quisiera que importaran todo cuanto tengo. Lo primero, porque con ello quedara en parte premiada tu fidelidad, que no sólo esto será con lo que yo pienso premiar tanto beneficio como de ti he recebido; y lo otro, por que conociera el mundo que cuando importara lo que digo, hiciera dello la misma estimación que hago.[166]

[165] Orig.: 'vsta' (374).

[166] Orig.: 'digo' (375).

Ella con una lenta resistencia procuraba reportarle, que es el más cierto medio de incitar a los que están apasionados. Al fin, él la rogó que no replicase, cosa que ella dijo (de palabra) que obedecía por no disgustarle, y con efeto era della obedecida, por el provecho que se le seguía, con mucho gusto. Llamó al dueño del suyo y diole cuenta de lo que había resultado, que viendo tanta multitud de despojos no ocupaba su lengua sino en la alabanza de su invención como en acreditar lo bien que él la había proseguido y en exhortarla a que no dejase de las manos tan importante empresa.

No se atrevió él a hacerse[167] dueño de cosas de tanto caudal, y así, la aconsejó que con el crédito de su amo se deshiciese de tanto bueno. Hízolo ella así, y comunicándolo con él, le pareció bien su traza: trujo a casa quien se lo comprase, que fue con su consentimiento, en una gran suma. Suplicole que lo guardase como cosa suya. Él de nuevo le dio todo lo que dello había procedido, y ella se hizo tesorera de lo que ya era señora, y en breve espacio de tiempo empezó a tratarse Garrido como príncipe: jugaba largo, echaba galas y hacía otras magnificencias más dignas de un gran caballero que de tan vil sujeto.

Creyó doña Damiana, informada por la mañana del ruido que el suceso había hecho, que su marido, cansado de su compañía, había trazado semejante engaño deseoso de deshacerse della, porque otra causa no le hallaba, por más que escudriñaba su vida (y no hay nadie como la propia persona que, si se juzga sin pasión, pueda ser más recto juez de sí mismo). Acudía a este monasterio una señora[168] principal, mujer del Teniente de la justicia de la ciudad, a quien así como vio doña Damiana que, como solía, venía a su estación y acordándose que con ella había tenido particular amistad, con un mar de lágrimas le dio cuenta de toda su desdicha, encargándole mucho el secreto y advirtiéndola juntamente las sospechas que tenía. Ella se dio por advertida y la consoló mucho, diciéndola que esperase en Dios que no había de dejar que padeciese tanta inocencia; y que, con todo eso, si gustaba que metiese medios para hacer las paces entre ella y su marido, lo haría. Ella le agradeció mucho la merced que le hacía, asegurando que no había cosa en el mundo que más desease, pero que por ahora le parecía imposible, y que, así, le suplicaba que viese primero la orden que Dios daba, o si quería que ella sufriese por sus grandes pecados aquel castigo, cosa que llevaría con mucha paciencia. Con esto determinaron que se aguardase a mejor tiempo, y en este mismo el marido haciendo diligencias, vino a saber dónde estaba su mujer, y como la veía en parte segura daba a entender, como cuerdo, que no lo sabía, viendo que era imposible el satisfacerse.

Pasáronse muchos días, en que Clara, restituida en su nuevo estado, gozaba de su libertad, teniéndola su dueño por el único amparo de su reputación, y por este mismo respeto la trataba de modo que sólo en el nombre no igualaba con el que su mujer tenía. Y ella con grandísima suavidad le robaba, sin perder ninguna ocasión que para esto se le ofreciese. Sucedió que, como es ordinario crecer los

[167] Orig.: 'hacerle' (375).

[168] Orig.: 'señera' (376).

pensamientos de los poderosos conformes con su poder, como Garrido se halló en la próspera fortuna que digo empezó poner los ojos en una mozuela doncella, no de las más feas del lugar ni de las más ingratas dél, con bastantes gracias para el empleo de mayores prendas. Doraba él su color con la magnificencia de sus gastos, añadiendo que por descuido de su padre, que era un conocido caballero, había comunicado el hidalgo marfil de su nobleza con el ébano de su madre, cuya pensión él pagaba al presente de la indigna mezcla de su nacimiento. Daba músicas, ofrecía comedias, pedía casamiento (cosa de cualquiera mujer tan bien admitida, que en pocas partes hay que no halle entrada), y como las damas que desean[169] su remedio son fáciles de persuadir, ya ella obligada de las torres de viento que él había fabricado sobre el frágil cimiento de sus palabras, tenía por lo menos dificultoso la disculpada color, como él fuese lo que prometía, y lo más difícil de convencer la voluntad de sus padres: no les osaba dar cuenta del nuevo empleo sin primero informarse de la verdad, temiendo tanto el castigo de su desorden como el de su amante, y así, a él le daba esperanzas de que con el tiempo se dispondrían de modo las cosas que no quedase defraudado de sus justos intentos ni ella reputada por ingrata de los que alcanzasen su correspondencia. Y así, él llevado de tan vanas promesas, no perdía jamás las ocasiones que se ofrecían de verla, y ella con mucho recato correspondía sólo con los favores decentes a tal estado, si mal empleados en tan indigno sujeto.

Él viendo que sólo en la brevedad consistía su buen despacho, venciendo dificultades allanaba todas las que podían ofrecerse, diciendo que cuando faltase la voluntad de sus padres no les podría faltar su hacienda, con que no habría qué temer de nada que sucediese. Apretaba de modo su pretensión, que ella deseó informarse de lo que digo para tomar resolución de lo que le estuviese bien, porque no debió de conocer en sus padres tanto deseo de emplearla como ella tenía de que no hubiese dilación. Y para esto determinó de valerse de cierto primo suyo que no la[170] miraba con mala voluntad, y cuando se ofrecía le decía algunos concetos, explicados con un ingenio lego y apoyados con dos o tres encarecimientos de los que a él le parecían más a propósito. A éste le dijo un día que tenía una diligencia que comunicarle, en que deseaba mucho que le hiciese gusto de saber cierta cosa que le encargaría. El otro que sin pensarlo vio tan gran ventura, no dejó dificultades ni imposibles que no ofreció a su servicio. Al fin ella le dijo:

—Lo que quiero que hagáis por mí es que aquel caballero moreno que acude a la iglesia mayor, me sepáis con mucho cuidado su nacimiento y hacienda, porque, como es ordinario en los mozos, para honesto fin ha puesto los ojos en cierta dama doncella y amiga mía, y ella por no dar que sospechar hame encomendado a mí que, como más desinteresada, haga de mi mano semejante diligencia; que en premio de lo que os habéis de ocupar en ella os ofrezco deciros quién es la que tiene tan buen gusto, si ya no dijésemos, siendo verdaderas, que

[169] Orig.: 'desseauan' (377).

[170] Otig.: 'le' (378).

las buenas colores de que él se ha pintado pueden disculpar la mala suya y la elección de quien desea saber lo que os digo.

Él prometió con mucho gusto de que con grande cuidado haría lo que se le mandaba, sin querer más premio que honrarle con tal empleo, añadiendo que el que él[171] tuviera por el más a su propósito era ofrecerse cosas de más importancia en que con más estimación pudiese mostrar sus deseos. Despidiose della, y acertando a ser el día siguiente de fiesta, se fue con tiempo a la iglesia mayor, donde por las señas sacó al negro Macías, que, muy puntual, deseaba parecerlo a su señora; y llegándose a un corrillo destos que viven en las ciudades hecho registro de vivos y muertos (que es tan amplia su jurisdición, que nadie se libra della, en cuyo archivo no se pierde una gota de sangre, de cualquier calidad que sea, saliendo la que pasa por sus manos más limpia que la de Laín Calvo),[172] preguntoles, señalándoselas, quién era aquel gentil hombre, o si le conocían. A quien uno de los más entendidos en el arte le respondió:

—¿Qué trabacuenta tenéis con este caballero, que según su improviso lucimiento no podemos creer los que le conocemos sino que debe de haber heredado al Gran Kan su abuelo, o que se hallado algún tesoro, si ya la solicitud de su aquisto no le facilita su salvación sabiendo, y no por santo, la hora de su muerte? Y para que no paséis más adelante, éste es un vil mulato a quien ahorró[173] su amo por inútil, y viendo que no le era posible vivir sin oficio tomó el de valiente. Y ya os digo que si sus improvisas galas, ya que en los que le conocen no han acreditado, ni pueden, su nobleza, han hecho lo contrario en sus uñas.

Entró en esto la señora, y él muy a lo cortesano y recatado empezó a galantearla, a quien el primo, por parecerle puntual, con la licencia de pariente le dio la información referida, diciendo que no hubiera echado mal lance si la que le codiciaba fuera para cochero y no para esposo. Ella disimulando, sin hacer desmán que al galán le pudiere dar a entender que le conocía, rogó a su primo que no la desamparase, porque quería ocuparle en cierta cosa que le importaba. Concluyéronse los divinos oficios, y él sin apartarse de su lado la acompañó a su casa, donde ella le dijo que queda fiar dél un secreto, como le prometiese venganza de cierto atrevimiento; pero que ésta se había de moderar sólo con que en ella no interviniese sangre. Él lo prometió así, y entonces le dio cuenta de lo que se ha referido. Él viendo la ocasión tan a propósito, no sólo trató de querer cumplir la palabra dada, sino que en todo caso quería borrar del mundo semejante color. En efeto, a ruegos de la dama y a recuerdos de su promesa templó Dios su ira y tornó a revalidar la escritura tomando a su cargo el modo de la burla, que el caballero trazó desta manera, deseoso de darle una apretada colación de encina, tan merecida de sus atrevidos embelecos:

[171] Suplo 'que él' (379).
[172] Orig.: 'Lacaluo' (380).
[173] Liberó.

Enviole en nombre de la dama un recado con una de su color, tan a propósito como las hay para esto en esta tierra, en que le decía que habiendo considerado lo que debía a su voluntad quería ponerse en sus manos por orden de la justicia eclesiástica, que no deja que a nadie se le violente la suya, porque por la de su padre le parecía imposible; mas que después que no tuviesen remedio las cosas, metiéndose buenos de por medio se haría todo muy bien, y que para dar la traza de lo que convenía que se pusiese en ejecución se había ofrecido la ocasión más a propósito que podía desearse, porque ella y su madre habían de quedarse aquella noche en casa de su tía, donde, con el favor de la que llevaba la embajada, después que estuviese la casa recogida podría por una ventana subir a hablarla, adonde le aguardaría, y que él no tenía más que, en la casa que le fuese mostrada, llegar como que pasaba de largo cuando estuviese muy cierto de que no había nadie en la calle, que se le daría el punto de la ocasión, y que no dejándola perder sucedería todo muy a propósito.

Hizo grandes promesas y agradecimientos Garrido a la embajadora, acompañados de algunos dinerillos dados con libertad y desenfado, prometiéndola que si por su mano, de quien reconocería la presente, alcanzaba tanta ventura, que, como era justo, había de ser señora de todo. Ella lo agradeció mucho, recibiendo por prendas de voluntad lo que así como pasó a segundo poseedor guardó con mucho cuidado, incorporándolo en los bienes de su mayorazgo y diciéndole que mi señora doña Fulana estaba muy bien empleada, como la mensajera muy obligada a su favor; que no se perdiese tiempo, que la siguiese a lo largo con mucho cuidado y recato, y lo dicho dicho. A que él replicó que deso perdiese el cuidado, que a él le importaba, y que era hijo de Sevilla, y por la misericordia de Dios nada zurdo en lo que convenía.

Reconoció la casa (cuya altura le desconsoló un poco) y así, a lo zaíno se informó de los dueños, y como convenía con la relación que se le había dado, aunque redomado, creyó que podía ser (que es gran lisonjero el amor propio cuando se acompaña del deseo). Llegó la hora, y sucediole muy otro de lo que estaba trazado, que el caballero tenía prevenidos para cierta venganza otros hombres mozos (que buscarlos en esta ciudad para hacer este efeto es como pregonar una indulgencia plenaria); y era el caso que se aguardaba a que, avisado de la que había guiado el engaño, así como cayese en el lazo, a fuer de inquisición (que por ser penitencia se les cuentan los que faltan) pensaban regalar sus carnes con hasta el número de cuatrocientos o quinientos ramalazos, y si[174] con esta tempestad duraba coronarle por firme amante.

En efeto, a cosa de la una de la noche, siendo muy reconocida la calle llegó su puerta y fuele avisado que subiese al tercer cuarto, que podría subir con facilidad por las rejas, donde hallaría segura la campaña. Tornó a reconocer, y visto que al parecer estaba seguro empezó a poner en ejecución su daño, No tenía mucha facilidad la subida, y así, con mucho tiento procuraba no bajar de un paso lo que le había costado tantos.

[174] Suplo 'si' (383).

A este tiempo salía la justicia de casa de una cortesana que vivía en la misma calle, donde un alguacil que venía con otros amigos se habían estado entreteniendo (que es la más cuidadosa ronda que generalmente ellos hacen); vieron a la luz de sus linternas aquel hombre que subía por las ventanas, y creyendo que fuese ladrón (porque hurto amoroso conocían que en ella no había caudal que diese codicia) llegaron con el alboroto que ellos suelen, gritando «¡Al ladrón! ¡Favor a la justicia!», cuyo poderoso nombre, así como llegó a sus oídos, como si fuera bala de artillería le derribó de la escalada muralla, y dando una gran porrada en el suelo cayó en sus manos muy bien descalabrado, que reconocido el sujeto, se confirmaron más en su opinión.

Salieron los de arriba al ruido, no obstante que ya se contentaban de verle herido en pago de los azotes. Procuraron, diciéndole el caso al alguacil, reportarlo, a que él con toda resolución dijo que era conocidamente aquel hombre de mal vivir, que le hallaba escalando una casa y que no dejaría de hacer su oficio, y con esto le hizo curar y dio con él en la cárcel. A la mañana contó el otro el suceso a su prima, que, muy lastimada, le agradó la primera resolución, rogándole mucho que por su causa no peligrase en el segundo desmán. Él se lo prometió así: hablose al teniente de la justicia, que entendiendo el caso, aunque tenía notable afición a regalarle, se dejó vencer de los ruegos. Y contento el alguacil lo quedó él, haciéndole fraternal protesta que a la primera que le sucediese, lo menos que pensaba hacer por él era ponerle en el servicio de Su Majestad.

Con esto salió mi mulato tan maltratado como agradecido de los mismos que le habían hecho el daño, pareciéndole que con deberle lo poco que le debían, pues iba a injuriarlos, le habían librado de las manos de su buen amigo el teniente, y proponiendo de allí adelante olvidar su intento en agradecimiento del recibido beneficio, y no intentar otras empresas sino la de Clara, teniéndola siempre por norte y guía de su comodidad. Ella informada de la herida, como ignorante de la causa, acudió a lo que debía, atribuyéndola él a cierta pendencia honrosa e inescusable. De que ella loca de contento, robaba a su amo para el premio de tan honrosos servicios, considerando que algún día podrían aprovecharle, y teniéndolos por su cuenta lo pasó como un príncipe lo que duró la herida, de que viéndose sano, quedó tan escarmentado que vivía como un cartujo.

En ese tiempo eran notables las diligencias que todos hacían con Juan de la Casa cerca de paciguarle con su mujer, porque era tanta la fama de su virtud y buen proceder, que nadie podía creer no fuese testimonio semejante maldad. A sus padres les libró Dios de tan penoso trabajo, porque pocos días antes que sucediese habían pagado la forzosa deuda a que todos nacimos obligados. Ayudaba Clara con la intención que puede creerse, estos negocios, porque de modo se había apoderado de su señor, que con mil sospechas de todos los que lo veían le gobernaba adelantándose a sus parientes, que no perdían ocasión de vituperarle, como no había sido con su gusto la elección que había hecho.

Él respondía a todos cuerdamente, diciendo que tenía a su mujer por virtuosa, sino que sus pecados merecían mayores castigos. Al fin, a ruegos de todos alcanzaron dél que con mucha liberalidad la socorriese de todo cuanto había menester; que aunque esto no la faltaba, porque todos generalmente hacían estimación della por su virtud y acudían con gran gusto a este ministerio, lo estimó mucho por ser de su mano y señal de que estaba más mitigado el enojo que contra ella tenía.

Hacía tal vida, que las monjas no podían creer que lo que se le imputaba fuese cierto, porque su humildad, sus lágrimas, su penitencia, el resignar su voluntad en la divina, llevando con la paciencia que llevaba esta tribulación, la frecuencia de los sacramentos, no convenía con lo que el marido sospechaba. La mujer del teniente la consolaba mucho, diciéndola que creyese que lo que más estimaba, que era su opinión, la tenía tan acreditada su virtud, que jamás había peligrado en el juicio de nadie que le tuviese, ni corrido el más pequeño detrimento; y que ella, con todas las señoras mujeres de aquellos señores de la Audiencia, tenían, ciertas de su inocencia, tan a cargo sus negocios, que no los dejarían de la mano hasta darles el[175] deseado fin que todas deseaban. Ella con infinitas lágrimas le daba gracias, y por hallarse imposibilitada remitía a Dios la paga de tanto beneficio.

Ya Clara y Garrido, acusados de su mala conciencia, andaban temerosos viendo que el pilar en que estribaba su engaño daba esperanzas de paz, y desto tenía Clara más ciertas evidencias, porque como él no pensaba que hablaba con sus propios enemigos le comunicaba muchas veces que le desvelaba el buscar medio para quietar su conciencia y que quedase su opinión como debía, diciendo:

—Pluguiera al Cielo que aquella triste noche en que vi mi desventura muriera a las manos de mi enemigo, para que yo saliera de este confuso laberinto donde pienso que tengo de dejar la vida, que cada momento pierdo mil veces con la frecuencia de los que con indiscretos ruegos renuevan mi agravio. Fatigo mi memoria, aflijo mi entendimiento para disponer mi voluntad, pero mientras más lo deseo lo hallo más imposible.

A que ella, muy justificada, respondía:

—Nadie, señor, sabe to que le conviene, como a quien le importa. Sólo Dios es quien puede dar el verdadero remedio en todas las cosas.

A que él replicaba:

—Si dél no me viene, como yo lo espero, téngome por irremediable —y los ojos con mil señales piadosas, evidentes muestras de su sentimiento, atajaban sus palabras.

Doña Damiana en todo el tiempo que duró su calamidad, aunque hacía, como debe creerse, varios discursos de su vida, como la hallaba inculpable y bien intencionada, jamás le fue posible imaginar el autor de su daño, y así, como buena, tenía una firme confianza en la divina piedad (que no castiga para herir,

[175] Orig.: 'en el' (386).

sino sólo para señalar el trabajo) que había de abrir camino para que declarándose su inocencia saliese de aquel en que al presente se hallaba. En el convento con mucho cuidado se encomendaba a Dios este negocio por toda la comunidad, que es verdad inefable que no hay ninguna que no sea justa, santa y buena, y así, cuando se vee particular hijo o hija dellas que a nuestros ojos no procede como debe es justo creer que nos engañamos; y cuando sea forzoso lo contrario, que el cuerpo de las comunidades se compone de tan varios sujetos que no es mucho el no sean todos iguales; pero es muy cierto que el peor que nos lo parece es mejor que el mejor que le murmura, y que las más veces son juicios temerarios los que se hacen en esta materia, y lo más seguro no hacerlos dellos ni de nadie. Pues Dios, que como piadoso padre mide con las fuerzas el castigo, y del mismo modo permite que proceda lo que lo parece y por particular merced nos envía para el propio aprovechamiento, llegó el término determinado de la corona del justo y oyó los ruegos de su pueblo.

Sucedió, pues, que Garrido, como solía, llegó a pedir a Clara ciertos dinerillos, y ella deseosa de reprimir su pródiga condición (como es ordinario en las mujeres) le dijo que no los tenía. El apretando con alegar la forzosa necesidad, replicó Clara que se volviese por allí y le tendría buscada una prenda sobre que los buscase. Hízolo así, y como se fue llegó al escritorio de su amo (de que ella tenía llave falsa), y teniendo abierto un cajón dél oyó que llamaba a la puerta, y turbada, acertó a tomar una sortija de un diamante de mucho valor. Echósela en la faldriquera, cerró con mucha presteza y fue a abrir. Diole la comida, y al mismo punto que él salió de casa volvió Garrido, a quien ella dio la sortija diciendo:

—No sé lo que vale: del escritorio de mi señor la tomé. Busca sobre ella los cien reales que pides. Y advierte que no se pierda, que en la primera ocasión que entre dinero adonde ella salió te daré para quitarla.

Recibiola prometiendo hacer lo que le decía y agradeciéndole la puntualidad. Y como se apartó della, codicioso de saber lo que valía se pasó por la Platería, y mostrándola a un conocido suyo, le dijo que se lo dijese. Él le respondió que daría él por ella docientos ducados. Pues codicioso el galgo de quedarse con la presa, dijo que él se la daría en buen precio porque se la había hallado y no le llamaba Dios por el camino de manifestarla. Juzgó el platero diferente, y pareciéndole que aquello se había de descubrir y él había de participar del daño, para asegurarse porfió con él en tomarla en el más bajo precio que pudo, y concertado en ciento y treinta escudos, le dijo:

—Dejalda aquí, y dentro de una hora venid por el dinero.

Respondió que lo haría así, y que mirase que vendría puntual.

—No hay que dudar —replicó el platero—, que a mí me importa satisfaceros.

Fuéronse los dos, el uno su camino, haciéndosele siglos los instantes, y el otro en casa del teniente, a quien dio cuenta de lo que pasaba, y él se fue a esconder con sus ministros a su casa, y de allí a poco rato vino Garrido por su dinero, a quien el otro dijo que había ido por una cantidad y no se la podían dar hasta de allí a quince días.

—¡Para la priesa que yo tengo es bueno eso! ¡Venga mi diamante! —replicó Garrido.

—Aquí está —respondió el otro—: no hay nada perdido.

Prosiguió, en tomándole, su camino, y a cuatro pasos le salió el teniente, que, gustoso de haberle conocido, porque desde la pasada le deseaba todo acrecentamiento, rodeole con los ministros, y delante dellos con temerosa severidad le sacó la sortija, diciéndole:

—Ya se sabe vuestra vida, que será lo más breve que yo pudiere.

Él turbado de muerte, juzgaba la suya muy cerca, y sin dejarle (como dicen) poner los pies en el suelo le puso en la cárcel y al punto presentó delante de sus ojos los miserables instrumentos que lo suelen ser del último daño, con el ejecutor de la justicia, a cuya vista él tembló como la hoja en el árbol, ofreciendo de decir con verdad toda su vida. Y opremido del miedo, como hombre bajo, dijo quién y cómo le había dado la sortija, y que había muchos días que tan lucido como se veía le sustentaba en este lugar, y que para que ella volviese al antiguo señorío que había perdido con el matrimonio de su señor, ella misma de su voluntad, con su favor había tratado contra doña Damiana el embeleco por cuya causa había tantos días que ella estaba apartada de su marido y toda la ciudad escandalizada, y aquí dio cuenta de todo lo que se ha referido, diciendo para su disculpa que él había disuadídole a Clara este intento, aunque pudiera estar más quejoso que ella (refiriendo el suceso que detrás de la cama le había sucedido, de que el teniente y los circunstantes rieron mucho). Dijo también lo del escalamiento y cómo no lo había sido, sino un suceso amoroso[176] (que él creía tal).

No estaba en sí de contento el Teniente oyendo lo que oía, y viendo cómo la divina justicia sin pensar había descubierto tantas maldades y quería que no estuviese oprimida tanta inocencia como la de doña Damiana, y cómo su mujer era la que con más veras trataba de la compasión de este negocio, diole notable gusto que por su orden se descubriese, y así, sin dejar perder la ocasión, dejó a Garrido encerrado con los oficiales que allí se habían hallado, y llevando él propio las llaves, sin fiarlas de nadie, con nuevos ministros llegó a la casa del mercader, y la primera cosa con quien encontró fue con Clara, a quien sin poder disimular un punto asió con sus propias manos, diciendo:

—Ya ha llegado el castigo de tantas maldades como tienes cometidas —y sin dejarla responder palabra la puso donde Garrido estaba.

Preguntándola si le conocía, ella desmayada cayó en el suelo, y después que cobró sus sentidos respondió que sí. Y mostrole la sortija: ella dijo que se la había dado, muy consolada pensando que en sólo esto venía a parar su delito, y al punto se le leyó toda la confesión de Garrido, estando él delante, que de nuevo la confirmaba, a que ella empezó a estar dudosa, diciendo turbada mil desatinos. El juez mandó que se le pusiese delante el potro y demás instrumentos, con cuya vista empezó a confirmar todo lo que Garrido había dicho, añadiendo que se había movido a semejante maldad porque su señora, habiendo hallado a Garrido

[176] Orig.: 'amaroso' (391).

en el lugar que él había dicho, por no dar pesadumbre a su señor con el conocimiento de su mala vida, había procurado que la echase de su servicio, y que ella viendo que por este camino se privaba de tantos robos como le hacía para sustentar a Garrido, que en todos había sido partícipe, con su favor, como él tenía declarado, había puesto en ejecución tan grande maldad contra su señora, que era una santa, cuya inocencia, indignamente ofendida, había impetrado ante Dios tan justa venganza como sería la de su castigo.

En esto entró Juan de la Casa, que, yendo a la suya, informado de lo que había pasado llegó a la cárcel a saber lo que era. Entró y fuele mostrada su sortija, que él reconoció al punto, y las confesiones de los reos, que con muchas lágrimas ante sus pies le pedían perdón, y Garrido muy por extenso le contó todas las señas que habían pasado cuando le seguía y en la calle que se le apartó de su vista, que como habían pasado entre los dos solos le sirvió del más verdadero desengaño. Y alabando a Dios, que tan impensadamente con tanta reputación le había sacado de semejante peligro, corrido de las dudas que con tanta razón había tenido como del riesgo que tuvo la vida de su esposa, le dijo al juez que intercediese con la señora doña Mencía su mujer, que era quien había tomado la mano en este negocio, para que a él le sirviese de bastante disculpa los evidentes engaños que habían representado delante de sus ojos aquellos malvados que tan cerca le habían puerto de perderse; y volviendo a ellos les dijo que aunque su culpa era grande él los perdonaba, y rogaba a Dios los castigase, no como merecían, sino con su acostumbrada misericordia.

El juez muy alegre, le prometió que haría cuanto le pedía y que en cuanto al castigo se tendría cuidado, y los mandó poner en dos lugares apartados con guardas que no los perdiesen de vista, por que no les causase alguna desesperación la poca esperanza que podían tener de su vida. Y los dos se fueron en casa del teniente, donde informaron a su mujer de todo lo sucedido, que fue de modo su contento, viendo que en ella jamás había hallado crédito tan grande maldad, que hizo notables demostraciones de alegría, y dando infinitas gracias a Dios por la recibida merced hizo poner :el coche y los tres se fueron al monasterio, donde hicieron que en presencia de todas las monjas se contase el estado de las cosas, de que todas con suma alegría dieron infinitas gracias a Nuestro Señor, y el mercader se arrojó a los pies de doña Damiana pidiéndole con muchas lágrimas perdón de lo que, sin culpa, por su causa había padecido. Ella le recibió con las mismas, respondiendo cortésmente que la fuerza de la ocasión le tenía disculpado, que ella no había sentido tanto sus trabajos como su disgusto.

En esto ya se había divulgado el caso, y así, como todos deseaban el buen fin dél, no quedó ninguna mujer de aquellos señores de la Audiencia que no viniesen a ver lo que había. Informadas con certidumbre, alababan la divina misericordia, tan igual con la justicia, que no había querido dejar sin castigo a quien tan bien le merecía. Y sin detenerse un punto, despedidas de las monjas la llevaron a pasear por toda la ciudad como en señal de su vencimiento y triunfo,

de que toda generalmente se alegró, y dejándolos en su casa se volvieron a las suyas.

El mercader hizo al convento grandiosas limosnas, de modo que quedó muy satisfecho de su cortés acogimiento, y al sacristán le regaló de suerte que quedó con qué comer para todos los días de su vida. Doña Damiana, después que hizo decir infinitas misas acompañadas de copiosas limosnas en hacimiento de gracias, empezó en persona a solicitar el perdón de los que la habían perseguido, y halló de modo los jueces, que aunque todos con nueva estimación alababan tanta virtud, no pudo alcanzar dellos sino que la muerte fuese piadosa, porque tenían determinado de hacer una notable demostración. Y así, después de pocos días, prevenidos y dispuestos de varones religiosos y píos, fueron arrastrados y ahorcados, sufriendo los dos con notable conformidad y paciencia el suplicio, agradeciendo mucho a Dios que su castigo se le librase en esta vida; y así, pasaron a la otra con mucha esperanza de los circunstantes de que alcanzaron la suma felicidad para que fuimos criados.

Doña Damiana lloró su muerte con la piedad que si fueran sus hijos, y alabó a Dios por el buen fin que hicieron. Hízolos enterrar con mucho cuidado y hizo mucho bien por sus almas. Y de allí a dos años, que se halló sin su marido y hecha hija heredera de sus bienes (que eran muchos) aunque quedó muy moza se recogió al monasterio que la había amparado, poniendo en él el cuerpo de su difunto esposo e instituyendo[177] de toda su hacienda, por vía de memoria para después de sus días, heredero al convento. Y lo que le duraron vivió en él santamente, distribuyendo sus bienes, muy conforme a su virtud, en diversas obras de caridad. Donde al fin de muchos años que vivió como digo, por sus méritos estimada de todos, murió santamente y fue sepultada en el mismo sepulcro que ella había labrado para su marido, en la capilla mayor, al lado del Evangelio, donde reposa en su compañía hasta el día que por el general llamamiento de los mortales se le conceda a su cuerpo que goce de la gloria que desde su división goza su alma.

— o O o —

En Juan de la Casa, que sin pensar, por su criada le sucedió tan gran desgracia, se nos enseña que los que son cuerdos deben examinar mucho las vidas y costumbres de los criados, y cuando haya mucha confianza dellos no los deben hacer dueños propios, sino estimar y premiar su buen proceder con moderación. El suceso que le sucedió de su evidente sospecha en lo más próspero de su fortuna, que no hay ninguna firme en esta vida. Perdonar a los que le ofendieron viéndolos afligidos y en poder de justicia es acto de piedad. Pedir perdón a su mujer y premiar los que la habían favorecido y dejarla después de sus días por heredera, nos enseña que es justo premiar a los que con buena intención favorecen las cosas y a los que por nuestra causa, sin que ellos lo mereciesen, pasaron algún peligro o trabajo.

[177] Orig.: 'instruyendo' (395).

Sucederle a doña Damiana, por no dar cuenta a su marido, el trabajo que le sucedió, avisa a todas las que son criadas, que no sólo de las cosas importantes, mas de las que no lo son den cuenta a sus dueños. Huir el peligro de la vida, que es cordura en los negocios, por leves que sean, no aguardar la primera furia, y más cuando el contrario es poderoso. Hallar el amparo que halló en las monjas, lo que importa la compañía y comunicación de los buenos para librarnos de los peligros. No imaginar quién la había hecho tan gran mal, la seguridad de los que viven bien, que jamás hallan sino a sí mismos a quien echar la culpa de sus aflicciones. Hallar favores y consuelo con tantas evidencias de culpas, que cuando Dios regala a los suyos no del todo los desampara, sino que les enseña camino y les provee de guía por donde salgan de la tribulación. Rogar por los que tan gravemente la ofendieron es acto heroico, digno de toda alabanza. Disponer tan bien de su persona y hacienda, distribuyéndola en beneficio de su esposo, que los buenos jamás son desagradecidos, y siempre disponen las cosas ajustadas con la razón y celo cristiano que poseen.

Clara y Garrido castigados tan fuera de su pensamiento advierte a los malos que el día que vieren al justo más desamparado del mundo, está más favorecido de Dios, que tiene medido el término del premio y el castigo, y así, les vendrá cuando menos le esperen prevenido de los mismos consejos con que pensaron escusarle.

El favor que doña Mencía y las demás señoras hicieron a doña Damiana advierte a los nobles la obligación que les corre de favorecer la virtud, particularmente en los casos piadosos.

El dar cuenta el platero a la justicia de la sortija que le pareció hurtada, por donde se remedió tanto daño, advierte a los que les toca que no por pequeño interés dejen de cumplir las obligaciones de sus oficios, pues de no cumplirlas pueden hacer daño en su reputación y las ajenas, siguiéndose peligrosos inconvenientes.

La burla que la dama hizo a Garrido por orden de su primo, que sin pensar se vino a saber, avisa que no hay acción más acertada en las mujeres que el suceso que yerran procurar sepultarle en eterno silencio. Volver por Garrido el caballero y sacarle del peligro en que le metió sin querer, a lo que están obligados los nobles, que es a favorecer a todos y que nadie, aunque lo merezca, peligre por su ocasión.

La costancia del alguacil en procurar el castigo del delito sin dejarse vencer de ruegos, avisa a los buenos ministros, de quien la república fía la seguridad de sus ciudadanos, lo que deben hacer siendo rectos jueces y vigilantes guardias de sus leyes. El ser la causa el haberse entretenido en casa de la cortesana de ver el delito que a su parecer cometía Garrido escalando la casa, que la justicia de Dios de una acción indigna suele siempre prevenir el remedio de otra peor.

Desear el teniente con tantas veras castigar el delito, aborreciéndole a él, y no al que le cometió, y acudir tan cuidadosamente al aviso del platero, sin fiar de los inferiores lo que él podía hacer por su persona, advierte las obligaciones de un buen juez; que el castigo y la ira no le debe ejecutar ni tener sino contra los delitos

que inquietan la república, cuyos ciudadanos debe amar como a hijos, sin fiar de los inferiores sino lo inescusable, por el peligro a que pone la mala administración de la justicia. Holgarse de haber descubierto aquel testimonio por el contento de su mujer, advierte a los maridos que cuando ven que las propias se ocupan en lo que deben, que procuren en todo lo que fuere conforme a razón mostrarles que las aman y las estiman.

No admitir ningún ruego la Audiencia para el perdón de tan gran maldad, alabando la virtud de doña Damiana en rogar por los delincuentes, advierte a los superiores que no hay modo más cierto para administrar bien que aborrecer los vicios y premiar a los virtuosos.

LA CORRESPONDENCIA HONROSA

NOVELA NONA

EN la insigne ciudad de Barcelona, cabeza del Principado de Cataluña, inestimable y digna de memoria, así por las muchas grandezas y comodidades de que participa como por los humanos serafines que con suma honestidad y discreción admiran las más remotas naciones que gozan de sus hermosas vistas, esparciendo por todo el orbe dignamente sus alabanzas, como con justa y debida causa las de sus hijos, cuya gentileza y correspondencia iguala sus hermosuras y aventaja el más cortés hospedaje que se conoce, siendo, sin encarecimiento, general amparo de los necesitados forasteros que se valen de su favor, teniendo los nobles por lisonja particular que quieran valerse de sus fuerzas, aventurando para la defensa de su protección el respeto de su sangre, la perdida de sus haciendas junto con el riesgo de sus vidas, como por el contrario son castigo de los inadvertidos soberbios que en virtud propia quieren gozar en ajena patria de los privilegios de la cortesía, y en toda ocasión los que en la suya a propios ni a estraños consienten que padezcan opresión, juzgando las cosas igualmente entre los que más les tocan y los menos conocidos, regulando todas sus acciones con el nivel de la razón, acompañada del agrado y afabilidad con que generalmente roban las voluntades de los que sin pasión juzgan el premio que merecen tan dignas hazañas.

Pues en esta ciudad, no de menos gloria, esplendor y defensa para España que en los antiguos siglos fue para Italia Roma, vivía un caballero cuyo nombre era don Diego, hombre valeroso, de magnánimo corazón, cortes, liberal y cumplido y de afable condición; tan puntual en la debida correspondencia de sus obligaciones, que por el cumplimiento de la más pequeña aventurara mil veces la vida; intrépido y cuidadoso en las cosas de su honor. Tenía muchos amigos a quien comunicaba, haciendo dellos mucha estimación y honrándolos en las ocasiones, sin admitir tratos que no fuesen de cosas de veras e importantes; que este es el más verdadero modo de conservarlos, que una gracia descortés a tiempo descompone la más afectuosa voluntad.

Este caballero estaba casado con una dama de lo más principal desta ciudad, cuyo nombre era doña Jusepa, bellísima señora y por estremo virtuosa, y así por sus merecimientos era dél sumamente amada como della pagado con igual correspondencia. Había hecho el amor (como es ordinario cuando es lícito en los que bien se quieren) de los dos un alma, así gozando de gloria en el suelo (que la gozan dos conformes casados): por una voluntad se gobernaban, en una vida vivían, procurando cada uno saber en qué podía mostrar lo que deseaba el

cumplimiento de la de su compañía, durando en ellos la misma cortesía, con haber muchos días que eran casados, que cuando duraba el deseo de conseguir la posesión dél tan deseada; que la basa fundamental sobre que estriba la paz de los casados, aunque no sean muy conformes las voluntades, es el no perderse los respetos, porque una vez perdidos, con dificultad vuelven a lo que solían las cosas; y así, decía cierto cortesano que los que se casan no habían de imaginar matrimonio el suyo, sino una agradable posesión de las que sin él se gozan, y olvidando la obligación de la perpetua correspondencia se había de pensar que aquella voluntad podía perderse, como en efeto suelen ser tales las causas, que tal vez se atropella por todas y se pierde; y así, para conservarse en una amable conformidad, el marido no se juzgase tal y procediese como galán, y la mujer siguiese el mismo ejemplo[178] y se gobernase como dama. Y con este concierto sería eterno el edificio del matrimonio; que lo que se escogió por el propio deseo no puede llamarse esclavitud si no es de los que, ciegos de la propia pasión, arrebatados de injustos respetos no quieren ir por el camino de la razón.

Viviendo don Diego y doña Jusepa con la conformidad que digo, sucedió que un mozo, cuyo nombre era don Sancho, de buen nacimiento, destos de quien no hay en las ciudades cosa segura, que venciendo dificultades y atropellando inconvenientes todo lo pretenden oprimidos de la mocedad y del poco juicio que, arrebatado de su furia, se puede hacer de las cosas. Era rico, que cuando esto se junta a lo referido tiene grande dificultad el refrenarse, porque ordinariamente mocedad y riqueza se acompañan de ciertos amigos que a título de valientes, entendidos y diligentes son la ruina del miserable que cogen entre manos, y son indignos de que en el real servicio se les dé plaza conveniente al daño irreparable que ellos hacen en la repúblicas, de que se siguen forzosos inconvenientes.

Éste puso los ojos en doña Jusepa con determinado intento de aventurar en su servicio hacienda, vida y honra. Empezó a informarse con el mayor secreto que pudo de las costumbres y vida del amado sujeto, porque de la calidad de su nacimiento y esposo estaba bastantemente informado, y aunque pudieran desanimarle, le parecía (y no iba muy fuera de camino) que importan poco muchas obligaciones si la voluntad no se halla con caudal de cumplirlas, pero halló la información tan contraria de lo que deseaba, que se desanimó notablemente a la prosecución de la empresa. Mas volviendo de allí a algunos días a verla pasar en un coche por la calle acompañada de su esposo, haciéndoles la debida cortesía[179] de nuevo tornó a encenderse el fuego que estaba en parte templado de la desesperación en que le habían puesto sus diligencias; de nuevo empezó a abrasarse y con varios pensamientos a afligirse, buscando trazas e invenciones para contrastar tanto honor, tan superior empleo.

Con estas imaginaciones no tenía hora de contento, andaba ocupado de una continua tristeza. Los amigos procuraban divertirle, cada uno con lo que tocaba a su arte: los valientes le representaban cuatro imaginarías pendencias como ellos

[178] Orig.: 'exeemplo' (402).

[179] Orig.: 'certesia' (404)

suelen, trocando los sucesos de modo que jamás quedase inferior el caballero del libro. Venía el entendido, llenábale los cascos de seis sonetos, diez[180] redondillas, una traza de una farsa, y viendo. que no se conseguía su intento decía a los demás: «No le alegrará Virgilio ni Homero, que la poesía, mejor que ellos la tengo yo entendida, y en la alteza de mis concetos y pensamientos ninguno dellos me iguala. Mejor escribimos en este tiempo». Llegaban los que, imposibilitados de lo referido, vivían de buscones de gusto, componedores de voluntades, participando a ratos, si no de lo principal de la mercancía, de lo accesorio, con adminículos de ropa blanca y parte de los bienes confiscados a título de empréstido y comedia por la conservación de la fama del corredor, caballero en lo público, tanteador en los juegos y acompañante de los tahúres, que llevar en cortesanía a desenfadar a los amigos cosa es que se permite, y que si se murmura todos la favorecen.

Llegó, como digo, diciendo:

—Yo os prometo que ha venido una sevillana gentil moza. ¡Qué pico! ¡Qué limpieza! ¡Qué cortesía! Y lo mejor de todo, nada interesable, que es donde quería yo ver empleados a mis amigos, que estas bellaconas que son el mismo interés y tiranía, huir dellas como del Diablo, y allá para forasteros y boquirrubios, que el real de los que yo quiero bien, y particularmente el de mis camaradas, a fe que en esta mercancía que ha de ser de regidor, y que no nos han de vender gato por liebre.

En fin, por divertirse y divertille (que era lo todos deseaban) fueron en casa de la desinteresable recién venida (con quien el corredor iba a la parte), y después que ella hubo encarecido con infinitos melindres que no podía creer que hubiese mujeres interesables le rogó mucho a don Sancho que fuese su huésped. Él se escusaba con corteses razones, y el adalid le decía en secreto:

—¡Acetá, pecador de mí, que es una corderilla si se pica! Que ya me parece que le habéis parecido bien, y si vos fuerais de otro humor y obligaciones saliera desnuda de vuestras manos. ¡No cayera ella en las mías1 ¡Que en mi vida me diese mujer un maravedí, sino bubas y pesadumbre!

Replicó ella:

—No soy merecedora de recebir tanta merced. Pues esto no lo escusaréis, siquiera[181] en cortesía.

Hizo sacar algunos dulces y vinos, a que la escuadra acometieron como a despojo de enemigos, y el guión de rato en rato volvía a decirle:

—Bien conocido tengo yo su término: perderéisos por ella. Es la misma liberalidad: no habéis de gastar un cuarto.

Después que en breve espacio se despareció el dulce, faltó el vino y ellos quedaron como debían, dejando al ahijado con obligación de satisfacer los daños, sacó el que iba fuera de peligro cien reales y se los dio a la señora, suplicándola que perdonase y mañana por su cuenta oyese la comedia, que por el debido

[180] Orig.: 'dies' (404).

[181] Orig.: 'siguiera' (406).

recato no hacía la forzosa prevención. Ella los recibió muy agradecida, diciendo que los tomaba por no se mostrar descortés, que en él estrañaba el modo, teniendo noticia del proceder de su casa.

Aquí don Sancho muy agraviado volvió al camarada y le dijo que hacía mal, conociéndole, en cumplir con lo que le tocaba, sabiendo con la puntualidad que él procuraba cumplirlo, que no le aconteciese otra vez (cosa que los demás camaradas aprobaron), y él prosiguió que en casa le daría su dinero, porque allí se hallaba con poco para que mi señora doña Fulana hiciese en su nombre semejante estación, y sacando el bolsillo se le dio con hasta veinte escudos, de que ella con nuevo agravio a fuer de médico sólo le sintió del pequeño volumen, jurando que otro día había de ser diferente. Con esto se despidieron, encareciendo el otro siempre que era un ángel, y volviendo con tiempo por su parte la llevó y se volvió a cenar. Y como veían que nada le divertía, todos le rogaron que, pues eran sus amigos, les comunicase su pena, para ver el remedio que se podía dar.

Él echando fuera los criados, con grandes encarecimientos contó su empleo, a que el bravo le ofreció que a pesar della y de su marido la traería a su casa; el otro, la ayuda de su ingenio en siendo menester correspondencia, y el más plático en la materia le dijo que le pesaba de lo que le había oído, porque era inaccesible el sujeto (tanto puede la virtud, que aun halla lugar la boca de los que menos estimación hacen della), pero que no se desanimase, que le aseguraba que en este caso su industria y consejos no le habían de ayudar poco; que ésa le ofrecía, y que estuviese cierto que si ello era posible por algún camino, que él lograría su pretensión.

Empezó a intentar las sólitas diligencias, procurando todas las ocasiones que se le ofrecían para ponérsele delante festejándola y dándola a entender sus deseos. Confiando en el interés el buen suceso de su pretensión, empezó a tentar la voluntad de cierta criada, que, aunque deseosa de su provecho, con el temor de su daño le disuadía por imposible de su pretensión, y por curarse en salud para lo que adelante pudiese sucederle dio cuenta a su señora de lo que pasaba. Ella la advirtió que no hablase en semejante desatino, y a él con evidentes demostraciones procuraba darle a entender en las ocasiones cuán vanamente perdía el tiempo. Y viendo que un punto no se apartaba de su pretensión se afligía, pareciéndole que tan públicas y notadas diligencias, aunque sin su consentimiento, no podían ser sino con mucha pérdida y detrimento de su honor, que estimaba en más que la propia vida, como deben todas las que conocen cuanto es más estimable. Por otra parte consideraba que el marido la adoraba, y cuando la aborreciera, que en alcanzando algo de lo que pasaba podía temerse una conocida desgracia, y tras esto, que él sospechase que no fuese sin su consentimiento, cosa que en él quitase parte de la buena opinión en que la tenía. No se atrevía a darle cuenta, hallando por todas partes mil inconvenientes. Hablar a don Sancho y rogarle que no la inquietase tampoco le parecía a

propósito, por que, como mozo y apasionado, no le pareciese ocasión buscada[182] para favorecerle. Pues sus deudos, temía en ellos la misma diligencia que en su esposo, y así, confusa y melancólica, no sabía qué consejo tomar para librarse del daño que por todas partes la amenazaba.

Últimamente se resolvió en hablar a su confesor y darle cuenta de su trabajo, para que él (como hombre, por religioso, de autoridad y respeto) tratase el remedio que más le pareciese que convenía. Hízolo así: fue a la iglesia; enviole a llamar (que esta es la más decente parte cuando las mujeres tienen negocios forzosos, que las casas, a los propios y estraños, en las de más virtud son sospechosas); bajó el buen religioso, que era de muy aprobada virtud, venerable presencia, adquirida de larga edad que poseía (que para la confesión de mujeres no se debían permitir sino aquellos que por la imposibilidad de los años fuesen libres de toda sospecha). Llegó, como digo, y ella con muchas lágrimas le encareció el peligro en que estaba de perder su reputación y marido por las vanas diligencias de aquel mozuelo. Él le ofreció de poner el breve remedio que el caso pedía.

No habían bien pasado estas razones cuando don Sancho, acompañado de sus dos camaradas, en prosecución de su comenzado desatino entraba por la iglesia (que aun en ella no estaba la pobre señora con seguridad de sus demasías). El fraile le salió al encuentro, y después de la debida cortesía le dijo que tenía un negocio con él que le importaba mucho. Quiso don Sancho remitirlo a otra ocasión, a que replicó el religioso diciendo que era imposible, y así, aunque contra su voluntad fueron a su celda, y allí advirtió a los que le acompañaban que importaba la falta de su presencia para lo que se había de tratar, quedáronse, y le dijo:

—Señor don Sancho: maravillado estaréis de la presente ocasión por el poco conocimiento que tenéis de mi persona. Y aunque esto sea así, os aseguro, como religioso, que deseo los acrecentamientos de la vuestra por las muchas partes que de vos confiesan los que os comunican. Todos los que recibieron más del Cielo es forzoso que le estén más obligados. Más obligación tendrá un caballero como vos, que recibió nobleza y caudal, y el mayor, que es el entendimiento, que el rústico villano que halló por el contrario en su estado todas las cosas. Si esto es así, corresponded a lo que debéis. Y con vuestra licencia he de tener cuidado de vuestro empleo, y a mí me la habéis de hacer de apartaros del peligroso en que andáis perdido, porque lo es tanto, que si por desdicha fuese entendido del que le toca el remedio me prometo una gran desgracia. No porque no os tenga por tan buen caballero que sabréis, como dicen, defender vuestra capa, pero cuando en este caso seáis el agresor, será muy pequeña. ¿No será mal contado que no habiendo para vuestra satisfación[183] cosa que importe pongáis a peligro la vida, hacienda y reputación? Que ésta no queda muy sana cuando los caballeros sin ocasión en caso tan importante pierden el debido respeto a sus amigos; demás

[182] Orig.: 'bascuda' (408).

[183] Orig.: 'satisfancion' (410). En el texto nunca se lee 'satisfacción'.

que si, como decís, estimáis el gusto de la que amáis, indigna diligencia será disgustarla y ponerla en evidente peligro. Vos sois cuerdo, y como tal juzgando en vos mismo el suceso, no os podrá apartar la apasionada voluntad, a lo yo pienso, del camino de la razón.

Él le escuchó muy atento, y respondió:

—Al principio os pareció que estaría muy maravillado por vuestro poco conocimiento, pero aunque es verdad que lo estuve, ahora me ha dejado mucho más vuestras palabras, de que con evidencia colijo que me debéis de haber tenido por otro, porque ni sé, aunque en este breve espacio he revuelto toda mi vida, que nada della convenga con lo que he oído ni con el modo que yo acostumbro a acudir a lo que me toca. A que acudiré como debo; y vos padre acudiendo a lo mismo, tendremos todos la quietud que se desea: no será necesario que os ocupen negocios del siglo, de que por propia voluntad os apartastes, sino aquellos que por la misma escogistes. Acudiré al remedio que me conviniere, agradeciendo, como agradezco, vuestros buenos deseos, pero distantes de mis pensamientos, que proseguiré sin que os desvelen mis peligros. Y con esto me tened por vuestro para lo que yo fuere a propósito.

Y sin aguardar respuesta, con moderada cortesía, muestra de su disgusto, abrió la celda y se fue sin que corteses ruegos bastasen a detenerle, y por no dar que sospechar se salió de la iglesia. Bajó el fraile, y muy espantado de su resolución contó a doña Jusepa lo que pasaba, que muy desconsolada se fue a su casa, a cuya entrada halló a don Sancho con sus camaradas, a quien con mucha risa había dado cuenta de lo que con el religioso le había pasado. Pues ella temiendo que ajena culpa no la hiciese partícipe de la que no tenía, en viniendo su marido, con muchas lágrimas le dijo, preguntándole él la causa:

—Dueño y señor mío: Dios sabe lo que yo he procurado evitaros la pesadumbre que sé que forzosamente habéis de recebir, porque os amo, mas temo los inconvenientes que se me pueden seguir —y aquí le refirió todo cuanto pasaba y la diligencia hecha por sólo escusar la presente.

Él la escucho muy suspenso, y le dijo que era tanta la confianza que tenía de su virtud y de la lealtad con que le[184] amaba, que no pudiera ningún humano suceso borrar de su entendimiento lo que decía; que estimaba mucho su celo, aunque igualmente le pesaba de que con nadie le hubiese comunicado ni que a él le hubiesen hablado; pero que como a lo hecho no podía haber remedio, él creía que este caso le tendría muy fácil, porque don Sancho era su amigo, y la inadvertencia del poco conocimiento habría causado semejante desalumbramiento; que lo que la advertía y rogaba era que en ningún modo diese a nadie cuenta destos negocios, porque ellos en sí son de tal calidad que con sola la comunicación ofenden. Y disimulando la rabiosa furia que tenía en el corazón empezó con notable agrado a hacerle muchas caricias para darle a entender que había gustado de su aviso y que con su quietud pensaba remediarlo, diciéndole:

[184] Orig.: 'la' (412).

—No quiero, querida compañera de mis trabajos, que por la ajena locura tú pierdas la alegría desos hermosos soles luz de mis ojos. No te dé pena que él, llevado de su imprudencia, intente tan gran imposible, porque yo sé que para mí has de ser la que siempre cuando se ofrecieran más forzosas ocasiones.

Y con esto se apartó de su presencia, quedando doña Jusepa recelosa de la condición de su marido y con mucho pesar de haberle dado cuenta de lo que a ella le parecía que pudiera haber remediado por otro camino, y con notable afecto y lágrimas rogaba a Dios que guiase la buena salida deste negocio, de modo que a ella y a su esposo no le costase su desasosiego.

Don Diego en esto, loco y furioso, anduvo diversas partes, donde[185] pensó hallarle, en busca de don Sancho, y al fin le encontró en una casa de conversación donde como otras veces solía entretenerse. Entró con mucha quietud, fingiendo que igual deseo de entretener el tiempo le hubiese traído allí. Discurriose de varias materias, no dejando ninguna cosa en su lugar, perdonando sólo la honra de los presente, porque podían volver por sí, que el que se iba pagaba el delito de dejarlos huérfanos de su ayuda; que no causan semejantes entretenimientos el daño solo de perder la hacienda, sino que a vueltas va el alma con juramentos, blasfemias y murmuraciones, porque todos los que pierden, ayudados de los que miran, parecen que toman por género de venganza el satisfacer con las lenguas el daño que se hicieron con las manos guiados de su propia voluntad.

Pues así como don Diego vio que todos estaban divertidos, unos con el juego, otros con la conversación, con la mayor disimulación que pudo se llegó a don Sancho y le dijo que había mucho que andaba a buscarle para que se fuesen un rato a pasear y a ver ciertas damas forasteras que habían venido. Pues él no receloso, ni con pensamiento de que él supiese[186] nada de sus deseos, y como solían andar juntos cuando se ofrecía, se lo agradeció mucho, certificándole que le había hecho merced, porque había algunos días que, sin saber de qué, le señoreaba la más profunda melancolía que había tenido en su vida, prosiguiendo:

—Será bien que llevemos con nosotros dos o tres amigos de buen gusto por que nos holguemos, que os prometo que lo deseo.

A que replicó don Diego:

—Si no vamos solos no nos hemos de poder entretener, porque son gente de recato, de venerable madre, cuyo respeto se estina con mucho cuidado para dar calidad a la mercancía. Tañen y cantan su poco, tienen casa propia, no van a los templos sino muy de mañana, por no ser vistas; no carecen de poderoso brazo de ministro que las ampare, a cuya sombra las respeta la justicia, dependiendo de su voluntad todo el gobierno della, porque ya sabéis lo que éstos unos a otros, no por voluntad que se tengan, sino por razón de estado, se respetan. Y, en efeto, al que allí se admite para mercante es a título de[187] matrimonio, porque con el

[185] Orig.: 'dde' (413).
[186] Orig.: 'pusiesse' (414).
[187] Suplo 'de' (414).

mismo disculpan la correspondencia de su amparo, que atento a su gusto y al poco provecho no escusa que con color suya le saquen de otra parte. Y así, conviene que vamos solos y que llevándoles el humor saque cada uno lo que le pareciere bien; que ésta es la mercando de maestro conocido, que no puede replicarse el precio que él le tiene puesto, porque entra en ella el arquiler de la tienda y su adorno, con los oficiales que la sirven.

Aprobó don Sacho su parecer, y así, sin admitir otra compañía de muchos de los circunstantes que se la ofrecieron, se fueron solos, y al cabo de poco tiempo le fue guiando don Diego hacia la marina, y después que le tuvo en lugar apartado de testigos y que pudieran, metiéndose de por medio, impedir su intento, le dijo así:

—Don Sancho: las damas que yo os traigo a ver las tenemos presentes. Aquí estamos solos para preguntaros si aunque es verdad que entre nosotros no hay estrecha amistad me tenéis por vuestro amigo. Y ya que no sea esto así, sí sabéis cuán honrado caballero soy, y puntual en todas las cosas que toquen[188] al cumplimiento de mis obligaciones.

Él le respondió:

—No tenemos amistad estrecha, pero téngoos generalmente por mi amigo, como los demás con quien me comunico. Sé que todo lo que habéis referido es cierto, y pienso que no me habéis tenido en la misma opinión, cosa que de vos debo sentir por notable agravio, y en prueba desto lo manifiesta el modo con que aquí me habéis traído. Pues si es que tenéis conmigo algún disgusto, caballero soy y obligaciones tengo de volver por lo que me toca; y si fuera avisado, no soy hombre que dejara de satisfaceros; pero esta estratagema, perdonadme si la doy este nombre, es tan indigna de vos como del respeto que a mí se me debe, que aunque el conocimiento de vuestro valor puede asegurar la prevención que pudierais haber hecho, bien es escusar sospechas en las cosas más asentadas. Ya estamos en el lugar que veis, y yo con sola mi capa y espada. Sabiendo vos a lo que veníais, sé que será de la misma manera, y así, podréis decirme lo que fuere vuestro gusto.

Don Diego le dijo:

—Aunque pudiera valerme, conforme a la más rigurosa ley del duelo, no sólo de la ventaja de las armas, sino de la comodidad de usar dellas en razón del justo sentimiento de mi agravio, no quiera el Cielo que con semejante demasía escurezca la clara e ilustre sangre de mis progenitores; que yo sabiendo, como decís, a lo que vengo, traigo solas las que vos traéis, que cuando trujera otras las dejara en esta ocasión, remitiendo sólo a la igualdad mi[189] defensa. Y viniendo al caso, ya sabéis que es mi mujer dona Jusepa, y si esto es así, que lo sabéis, ¿cómo habéis tenido atrevimiento de poner en ella los ojos? Y no sólo eso, sino de hacer escusadas diligencias, habiendo ella con las suyas procurado apartaros de tan

[188] Orig.: 'toquel' (415).

[189] Orig.: 'ygualdad de mi' (416).

injusta pretensión. ¿Es posible que tanta honestidad, tanto recato, tanta virtud y compostura pudieron ocasionaros a perderla el debido decoro?

Él le atajó entonces, y dijo:

—No paséis adelante: es verdad que, como mozo, los puse, ocasionado de lo que decís que pudiera desviarme de semejante pretensión, pero en las cortas ocasiones que pudieron hallar mis diligencias fui correspondido del mismo modo que referistes y del que se podía esperar de tantos méritos. El deseo de amar lo hermoso, de alcanzar lo imposible, dificultoso es el escusarlo; mas ya que las cosas están en estos términos, que holgara yo que se hubieran escusado, pero ya que no es así, en el caso presente vos me pedís cosa justa, y así, yo os prometo que para adelante haya en esas cosas el más fundamental remedio, que es ponerlas en el perpetuo olvido que merecen. Y esto procede de mi propia voluntad y obligaciones, sin que yo en la disposición suya conozca a nadie por juez della.

Replicó don Diego:

—Para que entendáis que no ha sido poca estimación vuestra sacaros al lugar donde os he sacado ni con el modo que os saqué, quien sabe lo que le toca en las cosas de su honor conocerá que su ofensa no sólo consiste en la ejecución de su agravio, que igualmente la recibe de aquel que la intenta, ya sea enemigo o amigo. La causa del sacaros como vistes fue porque en las cosas forzosas y de honor no es bien dar lugar a que los terceros, que no les importan, medien en lo escusado. Ya estamos en parte donde, aunque no tuviera la ocasión que digo, ni ninguna que impidiera nuestra amistad, no pudiéramos con honra salir della sin la última prueba a que los caballeros están obligados; porque se pueden mirar las cosas antes que se allegue a este lugar, pero llegados, no hay otra alguna que mirar sino que cada uno mire por sí —y sacando la espada se fue para él.

Lo mismo hizo don Sancho, y con gallardo denuedo y bizarría se acometieron, y a pocos golpes sucedió que la suerte favoreció más a don Diego (no porque don Sancho en la ocasión faltase de sus obligaciones, que los que las cumplen como deben no quedan un punto inferiores a los que la Fortuna concedió lo mejor de las ocasiones). Pues, como digo, se halló don Sancho con una mortal herida que le pasó el pecho hasta la espalda, y sin poder hacer defensa cayó en el suelo, pidiendo a Dios socorro en semejante aflición.

Llegó entonces don Diego con mucha cortesía, suspendido el rigor del acero, diciendo que le pesaba infinito de su desgracia, que se animase lo más que fuese posible y mirase dónde quería que le pusiese. Él se lo agradeció como debía, diciendo que previniese su peligro y le dejase: porque estimaría en más ver padecer tanta cortesía que la pérdida de su vida. Y él replicando que aunque perdiese la suya no había de desampararle, levantándole del suelo le puso en los hombros y le llevó al convento de San Francisco,[190] donde, habiendo avisado, salieron aquellos santos religiosos, y procurando cumplir con sus obligaciones

[190] Estaba al final de la Rambla, frente al mar. Fue demolido en el s. XIX.

dieron remedio a lo más importante, y estuvo allí hasta la mañana, donde le curaron, con poca esperanza de su vida.

Don Diego se fue en casa de un caballero mozo su amigo, cuyo nombre era don Pedro. Éste vivía en casa de sus padres, y dándole cuenta de lo que le había sucedido fue forzoso que, comunicándolo con el padre, se le hiciese un largo socorro para su viaje, que después con mucha puntualidad y agradecimiento pagó su mujer por orden de sus deudos. Él se embarcó aquella misma noche, y siéndole el mar favorable, con un viento fresco, en menos de treinta horas se vio con seguridad en las Pomas de Marsella,[191] pero con grandísimo cuidado de imaginar lo que habría sucedido en su casa con las diligencias que en semejantes ocasiones suele hacer la justicia, que por la mañana, informada de lo que había pasado, hizo información con grandísimas demonstraciones procurando prenderle, y visto que no era posible, le embargó con mucho rigor los bienes. Y los amigos del herido procuraban también buscarle, con la certidumbre de que estaba ausente; que los parientes de una y otra parte, informados de la justa razón que había y lo caballeroso que por su parte los dos habían procedido, antes trataban de mediar como caballeros y mitigar los rigores de la justicia.

Acudieron con mucha puntualidad todos los deudos de doña Jusepa a ofrecerle sus casas, y por su parte los de don Diego para que en su ausencia pudiese, siendo necesario, valerse de su favor para disponer más cómodamente de los negocios. Ella con el sentimiento que puede imaginarse viéndose causa de tanto daño y desasosiego (aunque algo templado por tener nuevas ciertas de que estaba puesto en cobro su dueño), agradeció, como convenía, a todos cortésmente las honrosas ofertas que le hacían, y tomando la más conveniente resolución en semejantes sucesos se metió en un monasterio, donde por la mano de sus parientes gobernaba con mucha prudencia su hacienda.

Pasados cuatro o seis días (en que en algo se olvidó, con otro nuevo, el referido suceso) murió don Sancho, con que de nuevo en sus deudos se renovó el sentimiento (faltando sólo en el heredero), y con nuevas diligencias la justicia, ya que de otro modo no era posible, procuró satisfacer a la parte echando un riguroso bando en que prometía al que entregase la persona de de don Diego dos mil ducados, con más el perdón del delito que escogiese, y si éste tuviese parte, que procuraría, siendo posible, componerse, para que con certidumbre gozase del premio que se le ofrecía.

Don Diego después de algunos días escribió con el mayor secreto que le fue posible a su amigo avisándole de su llegada y encargándole mucho que diese un pliego a un pariente suyo. Él lo hizo así y le llevó a quien se le encomendaba, que fue dél con mucho gusto recibido, y abriéndole, llevó al monasterio las cartas que venían para doña Jusepa, que le fueron de notable consuelo, porque con ellas tuvo certidumbre de cómo estaba fuera del peligro que tanto podía temerse,

[191] 'Las Pomas de Marsella… unos montones muy altos y pelados, sin yerba ni cosa verde, estériles de árboles y de todo lo demás que puede dar gusto a la vista' (Espinel, *Marcos de Obregón*, Descanso X).

.

junto con la de su salud. Y pareciéndole que como esto estuviese en el estado que deseaba, el tiempo (que remedia las cosas que al parecer más carecen de remedio) le pondría en la justa pretensión de sus negocios (que el modo del suceso y la causa generalmente no los desayudaba, y aun los propios interesados no hablaban en ellos apasionadamente: tanto puede la fuerza de la razón cuando se junta con la loable opinión del que padece); y así, con estas esperanzas entretenía la penosa aflicción de su ausencia, y con particular cuidado hacía que aquellas santas señoras de su compañía acudiesen al verdadero remedio encomendando afectuosamente a Dios que guiase estos negocios de modo que se acabasen con la paz que se deseaba.

Todos los deudos muy alegres por el buen suceso, juzgaban que su justificación le había librado de su peligro. Y con esto doña Jusepa le escribió largo, dándole cuenta de todo lo que había pasado como de la determinación suya, junto con esperanzas del fin de sus trabajos, encareciendo con muchas quejas su poca correspondencia, pues había estimado en tan poco el perderla, aunque esto no podía entenderse como lo decía, pues estaba allí sujeta a lo que quisiese disponer della, cosa que juzgaría por la más conveniente. Y haciendo el mayor esfuerzo que pudo, con la venta de las mejores de sus joyas, por orden de algunos mercaderes correspondientes que en la ciudad había le envió no pequeña suma de dineros, diciendo que la traza que había dado de recogerse a aquel monasterio sólo había sido con intento de gastar lo menos que le fuese posible, para acudirle con lo demás viendo que estaba fuera de su casa, donde era menester que anduviese más lucido, y así, era forzoso que fuesen los gastos diferentes; que sólo le suplicaba que tratase su persona no sólo conforme se trataba en Barcelona, sino mucho más aventajadamente, porque en su casa era señor de sola su hacienda, pero que en la ajena, con la ocasión desta desdicha había de serlo de la suya y de la de todos sus deudos, y que nada le afligiese, porque sería socorrido de todos con alguna puntualidad,[192] más que si estuviera presente; y que le advertía que si en algo faltaba de lo que le suplicaba, con ella había de ser peor y más dificultoso de acabar su perdón que el que esperaba con sus enemigos, Y que pues era tan cierta la correspondencia, no dejase en toda ocasión de avisarla de su salud, ni reparase en que la hubiese escrito, sino que aunque fuese una misma cosa le escribiese muchas cartas, porque pensaba juntarlas todas y hacer dellas un libro que, leyéndole muchas veces, le sirviese de consuelo a tanta desventura, y que mientras fuese mayor su volumen sería para ella de mayor gusto, por ser prueba el ver muchas de que se escribían con certidumbre de su estimación, y no pequeña del cuidado del escritor, y que no faltase en nada si gustaba de tener en este mundo una vida que sólo de la suya dependía.

Esto contenía la carta de doña Jusepa que con otras muchas de parientes y amigos recibió don Diego, que haciendo en su alma mil nuevas estimaciones de su adorada prenda y sintiendo más la ausencia de tanto amor, de tanta

[192] Orig.: 'puntualida' (422).

discreción, de tanta hermosura y virtud en[193] sus trabajos, leía mil veces sus cartas, con que apartaba de su cansada imaginación sus enfados. Aprobaba con sumo gusto la acertada elección del monasterio. No hallaba en sí capacidad bastante para agradecer su puntualidad, porque le parecía que sus amorosas prevenciones hechas tan a tiempo le atajaban todos los caminos de la cortesía, y así, siempre se desvelaba en procurar exquisitos modos para la debida correspondencia, y no hallándolos, concluía con sólo dar infinitas gracias al Cielo por tanto beneficio, de cuya poderosa mano sabía que sólo podía reconocerse la merced de la posesión agradable de tan precioso e inestimable tesoro.

Pasáronse muchos días en estas amorosas correspondencias, que ella se ocupaba en enviarle toda la ropa blanca necesaria para su persona con infinitos regalos hechos de su mano, que de la de don Diego eran recibidos con el gusto que puede imaginarse, no porque a él le faltasen (que sobra todo a quien no le falta dinero), sino por las muestras verdaderas de su amor que prometía su cuidado. Él tenía el mismo, regalándola con mil curiosidades de coral y nácar (que hay muchas y muy trasordinarias en aquella ciudad, porque esto se coge en abundancia en aquellas marinas). La correspondencia era muy continua, por las infinitas falúas[194] que de una ciudad a otra ordinariamente por el propio interés navegan, cuyo viaje es tan corto que, favorecido del viento, no tiene más de veinte y cuatro horas de dilación. Don Diego en todas sus cartas no encargaba a sus deudos y a sus amigos la solicitud de sus negocios ni otra cosa, sino el regalo de doña Jusepa, y a ella, que si deseaba (como él lo tenía bien creído) su gusto y su vida, que mirase por sí, que la aseguraba que el día que esto no se hiciese con mucho cuidado se había, aunque fuese con el peligro que sabía, de volver a Barcelona. Ella le respondía con la misma cortesía, y en esta amorosa cuanto cortés correspondencia pasaban su vida, aguardando que las cosas (que raras veces suelen estar en un ser) se mudasen. La Fortuna, que ya parecía que había tomado a cargo este pobre[195] caballero (que de que comienza sus persecuciones no puede juzgarse por contraria cuando con sola alza la mano del que persigue), por un camino no pensado trazó de ponerle en el último peligro.

Sucedió en este tiempo que el padre de don Pedro, cuyo nombre era don Alonso, había cometido cierto delito, que era que en unas caserías suyas había amparado a unos caballeros que en aquella ciudad habían hecho un delito grave de sacar cierta noble doncella, y aunque el que la llevaba era con título de esposo, había sido contra la voluntad de sus padres. Pues huyendo éstos el rigor de la justicia, se valieron de don Alonso, que los regaló como debía y les proveyó de dineros contra los rigurosos, si justos bandos que el Virrey había echado en contrario. Ellos agradecidos como debían, prosiguieron su camino hasta ponerse en salvo, y un criado de don Alonso, pensando granjear la gracia y favor del Virrey le dio cuenta de todo lo que pasaba, de que él muy indignado, quiso

[193] Orig.: 'que' (423).
[194] Orig.: 'faltas (424).
[195] Orig.: 'poreb' (424).

prender su persona para ejecutar en él su indignación, pareciéndole, como era verdad, que él había ido toda la causa de que se librasen aquellos caballeros, cuyo escandaloso delito con tan justa razón había deseado castigar, y así, con el mayor secreto que le fue posible dio orden a los ministros a quien tocaba de que con todo cuidado se prendiese su persona.

Pues en este tiempo don Pedro y don Alonso recelosos de si se habría sabido lo que él había hecho (que el don Pedro no se había hallado allí, mas contándole el padre el caso, no se aseguraba mucho del poco recato con que se había hecho, por ser tan de temer el enojo de un príncipe de cuya mano depende la justicia, que por ejemplificar lo que importa la observancia de sus bandos no ejecutase alguna violencia en un caso que al presente estaba tan sangriento), pues como en estas consideraciones echasen menos al criado, recelosos de lo que podía ser se puso en cobro don Alonso, y no pasó mucho tiempo que la justicia, guiada de lo que se temían, venía a buscarle, y como no le halló, junto con que la casa no estaba muy sosegada y el que los traía se había apartado un poco antes, creyó el que le buscaba que él mismo le había dado aviso queriendo jugar a dos manos, granjeando con el Virrey el premio del haberle dado noticia del delito y con don Alonso el que se le debía por avisarle, quitando con esto toda la sospecha de que él podía haber hecho el daño.

Pues él, pareciéndole que le traerían preso, por no[196] ser visto se retiró a la ciudad, y el que venía a hacer la prisión se volvió, y como al volverse no hallase en el puesto al criado confirmó su sospecha, y discurriendo por toda la ciudad, le halló acaso que pasaba por una calle. Pues como el otro no le hubiese visto y se pasase sin hablarle, creyó el capitán de justicia que le huía, y con notable prisa le asió, y con malas palabras y peores obras le puso en la cárcel y fue a dar cuenta al Virrey de lo que pasaba, que, confirmadas las sospechas que el otro le contó con la suya, le confirmó por espía doble, y corrido que hubiese tenido en poco su autoridad le mandó poner a su voluntad en galera, que sin valerle al miserable réplicas ni razones fue ejecutado con la puntualidad que todas las ordenes de los virreyes lo son, no siendo en nada menos obedecidas y estimadas que las reales.

Don Alonso informado del suceso, teniendo a ventura haber escapado bien del, dejando orden a su hijo de lo que había de hacer, con mucho secreto se embarcó a Marsella, donde llegó con próspero viaje, y fue de don Diego cortés y alegremente recibido y hospedado, con cuya compañía pasaban los dos con más alivio la penosa ausencia que los afligía. Pasáronse más de seis meses, y don Alonso no tenía malas esperanzas del buen suceso de sus negocios, que sólo dependían de la voluntad del Virrey, que, instado de la parte, hasta que ella se satisficiese se detenía, y con ella había ya esperanzas de que con el tiempo se compondría todo.

En este mismo le dio a doña Juana, mujer de don Alonso, el último mal, con que acabó su destierro, y hallándose en lo postrero, sin que le viese don Pedro llamó a su confesor y le dio una carta cerrada, obligándole con juramento que sin

[196] Suplo 'no' (426).

dar cuenta a nadie pondría aquélla en manos de su marido. Él lo prometió así, y ella le dio en secreto cantidad de dineros, bastante para el viaje. Murió, dejando por heredero a su marido, y después que don Pedro cumplió con los oficios de piedad que a la difunta se le debían quiso ir a dar cuenta a su padre de todo lo que pasaba, y comunicándolo con el confesor que había ayudado en esta ocasión a todo lo que le tocaba, con sumo cuidado lo aprobó, y visto la que se le ofrecía de cumplir su palabra, confirmada con su juramento, ofreció su compañía, que de don Pedro con muchas gracias fue acetada, y así, los dos hicieron su viaje.

Y llegando a Marsella, el religioso, con un bien concertado razonamiento de lo poco que hay que fiar en las cosas del mundo le dio cuenta a don Alonso de todo lo que pasaba. Él viendo la última prueba de lo que su mujer le amaba aprobada de la herencia, sintió mucho su muerte, y comunicando con su hijo que pues él no podía entrar en Barcelona le hiciese en su peregrinación compañía, él lo sintió mucho, porque tenía cosas que le obligaban en[197] la ciudad. Disimuló diciendo que lo que él le mandaba tenía el intento de suplicarle, que le concediese que sola la anticipación del tiempo le había aventajado. El padre muy agradecido, le dio sus brazos, y de allí adelante don Pedro sólo se desvelaba en buscar ocasión de que él y su padre pudiesen volverse.

Hallola el religioso de ver solo a don Alonso, y le dijo:

—Señor: mi venida no es tan fuera de propósito como la habréis juzgado.

Refiriole lo que doña Juana le había encargado y cómo él lo había prometido con juramento, tornándole a hacer de nuevo que no sabía lo que contenía aquella carta que en cumplimiento de su obligación ponía en sus manos. Él le agradeció el trabajo que por él había tomado ofreciéndole que no sería con ingratitud reconocido, y muy admirado de lo que podía ser tomó la carta, y despidiendo cortésmente la visita, la leyó a solas, y decía lo siguiente:

> *Amado esposo mío: sabe Dios con las veras que siempre deseé serviros y acudir a las cosas de vuestro gusto. En los primeros seis años de nuestro casamiento os vi muy sin él por la falta de sucesión; y como ésa dependía del Cielo, y no de mi voluntad, viendo que no me era posible, por el cumplimiento de la vuestra me fingí preñada, y a dos meses de mi fingimiento os fue forzoso acudir a Nápoles a importantes e inescusables negocios, donde os detuvistes un año, en cuyo tiempo, viéndole yo tan a propósito para mi engaño, con mucho secreto tuve prevenido para el día de mi parto ese que tenéis por hijo y yo le crie, sólo por vuestro contento, en el mismo lugar. Con la crianza le amé de modo que esta ocasión sola bastara a obligarme a hacer esto, porque es forzoso que se anteponga lo más importante y no quiero ser causa de que nadie pierda lo que le toca. Déjoos por mi heredero, como lo hiciera a ser señora de los humanos tesoros. Ruégoos por lo que me amasteis, sin que yo lo mereciese, que me perdonéis y cuidéis de ese mozo como cosa que yo amo y vos habéis criado.*

[197] Orig.: 'ello en' (428).

Quedó don Alonso loco del suceso, y disimulando, como cuerdo, tratábale del modo que antes; y buscando al fraile le dio cuerdamente a entender que en aquella carta le encargaba su mujer cosas tocantes a su alma, en cuyo cumplimiento le dio limosna para alguna cantidad de sufragios y lo bastante para que regalado y contento se volviese. Él lo hizo así, con mucha satisfacion de haber cumplido su promesa.

De allí a algunos días, con el deseo que don Pedro tenía de salir de su destierro, viendo que no había otro modo de acabarse si no era con la vida o el perdón de su padre, dio en un pensamiento, y comunicándole con otros, que por sus pocas obligaciones condecendieron fácilmente con su voluntad y la[198] pusieron en ejecución, dio a entender a don Diego que para divertir su melancolía quería salirse a espaciar al mar. El otro que nada sospechaba, con mucha seguridad salió con él, y así como se alargaron del puerto les salió otra barca al encuentro, donde venían aquellos con quien don Pedro tenía trazada la maldad más inhumana que pudiera caber en el humano pecho para salir con esta orden del destierro que tanto aborrecía.

Llegaron, y como amigos convidándose unos a otros saltaron en su barca, y sin que pudiese valerse (como iba descuidado) oprimieron a un tiempo a don Diego de modo que le ligaron a su voluntad sin que le valiesen las quejas que con tan justa razón daba a don Pedro de semejante maldad. Él sin hablarle palabra, le dejó en poder de los que le tenían a buen recado, con orden que se alargasen a una isleta despoblada que allí cerca estaba hasta que él volviese y la diese de lo que se había de hacer, y tomando la otra barca se fue a Marsella a buscar a su padre. Y entretanto los otros llevaron a don Diego, que con la aflición que puede pensarse de semejante desgracia, tal vez pensaba que la amistad de don Alonso hubiese sido vencida del poder de sus contrarios para ponerle por su orden en manos de la justicia, de quien esperaba una cierta muerte. Y con estos pensamientos, sin saber la certidumbre, aguardaba con buen ánimo el fin de tanta desventura.

Llegó en esto don Pedro a su padre, diciéndole que para que viese lo que deseaba su quietud, conforme a los bandos de Barcelona ya le tenía libre (y aquí le dio cuenta de todo lo que había hecho). De que el padre admirado de tan inaudita traición, confirmó por verdad lo que su mujer le había escrito, creyendo que si fuera su hijo no fuera posible que tan viles pensamientos cupieran en su noble sangre, y disimulando le agradeció mucho lo que deseaba su quietud, y le dijo que para que este suceso tuviese buen fin sería cordura prevenirse de más compañeros, a quien él replicó que hiciese su gusto. Y previniéndose de los que le pareció que bastaban para su seguridad fue hacia allá, y llegando donde don Diego estaba, de compasión se le vinieron las lágrimas a los ojos, y con mucha ternura le dio los brazos, diciendo:

—Amigo y señor mío: nunca Dios quiera que con vuestra muerte compre yo mi libertad. Cuando entre infieles padeciera la más insufrible y penosa esclavitud

[198] Orig.: 'las' (430).

que puede imaginarse y no hubiera otro modo con que tuvieran fin mis trabajos, de buena gana los padeciera por no incurrir en semejante bajeza.

Y desligándole, le puso en su libertad entregándole sus armas, a que don Diego, con falta de palabras para el agradecimiento de tanto beneficio, con algunas y con los brazos mostró la estimación que hacía del recibido favor. Y volviéndose don Alonso a don Pedro, le dijo:

—Y tú, indigno del honroso título de mi hijo que injustamente poseías, no tengas atrevimiento a ponerte delante de mis ojos, porque desde hoy no lo eres.

A quien él respondió, corrido y afrentado del indigno embeleco que había puesto en ejecución:

—Pues si es como dices, que por no agradecer de mi mano tantas prendas de voluntad sales con esa imaginaria invención, por lo menos, pues no te debo el respeto que pensaba, no consentiré que en ningún modo contradigas mi voluntad disponiendo a la tuya de lo que no te toca.

Don Alonso,[199] movido de la justa ira a que le incitó semejante desvergüenza, le puso las manos de modo que sin poder valerse le arrojó en el mar oponiéndose a los que quisieron arrojarse a socorrerle (que como eran marineros, gente no muy piadosa y que les importaba poco, bastó moderada resistencia para estorbarlo). Pero don Diego se opuso de modo al enojado padre, que alcanzó dél que pudiese ser socorrido, mas en la dilación que pasó en la controversia la resaca le había metido tan adentro que aunque se procuró fue imposible, y así pagó justamente la indigna resolución que había tomado.

Visto lo sucedido determinaron volverse a Barcelona, como lo hicieron, don Alonso y don Diego, embarcándose en las falúas que allí tenían, temiendo que no había de ser oculta la muerte de don Pedro, y los demás criados temiendo tener el pago de su favor se volvieron a Marsella. Y dando cuenta de lo sucedido a los magistrados, no callando la muerte referida, a los que hallaron culpados en la prisión de don Diego, por atreverse a quebrantar ajena juridición, con que habían dado causa a tanto daño, pareciéndoles que usaban de piedad los metieron en vida en galera: justo pago de los que favorecen lo que no es justo.

Don Alonso, y don Diego llegaron con mucha brevedad a Barcelona, y se fueron al monasterio donde su mujer estaba, siendo de doña Jusepa con las muestras que de su virtud pueden colegirse recibidos, e informada del suceso, dio muchas gracias a don Alonso junto con el pésame de la pérdida del hijo, a quien él volvió los debidos agradecimientos, prosiguiendo que para que saliesen de semejante cuidado leyesen aquella carta que su mujer le había escrito en el último trance de su vida. Ellos la leyeron y, muy admirados, dijeron que era creíble, porque semejante suceso como el pasado confirmaba con evidencia la misma verdad referida.

Teníalos hospedados en un cuarto que estaba junto con la misma iglesia, donde se fueron a descansar, y desde allí trataron de procurar componer sus partes para poder con sosiego gozar del regalo de sus casas y dar fin a tantos

[199] Orig.: 'Alanso' (432).

trabajos como la ausencia dellas causa en los que más cómodamente lo pasan. En esto se pasaron muchos días, por no ser tan fácil de componer las cosas que en sí tienen dificultad. Pues sucedió en este tiempo que, andado en prosecución de lo que digo, la justicia, que estaba con aviso de las cosas más ocultas que hacían (porque les tenían puestas espías a todos cuantos pasos daban), sucedió que saliendo don Alonso inadvertidamente a un negocio que le importaba mucho dio en las manos de un capitán de justicia, que con mucho cuidado y recato le puso en la cárcel y luego dio cuenta al Virrey de su diligencia, que aunque dio muestras de holgarse de su prisión, en lo interior le pesó infinito, por parecerle que la instancia de las partes le había de obligar a que hiciese la rigurosa demostración que él, llevado de su buen natural y nobleza, deseaba templar (que raras veces se ha visto que reine la crueldad en los pechos nobles).

Pues como los contrarios de don Alonso supiesen su prisión acudían con importunos ruegos a suplicar al Virrey que les hiciese justicia de tanto agravio como dél habían recibido, y aunque él los templaba, procurando que, pues ya no tenía otro remedio, una conforme paz le diese a tantos disgustos, no siendo con ellos posible que hubiese género de concierto, porque a ninguno arrostraban, a ninguno admitían, al fin fue forzoso que el Virrey lo remitiese a los jueces para que hiciesen justicia, con intento de suspender, pues estaba en su mano, la que le pareciese rigurosa. Y como es ordinario, particularmente en las causas criminales, que las primeras sentencias siempre suelen ser rigurosas, remitiendo a las postreras la piedad, o por lo menos cuando es forzoso a la gracia del príncipe (porque con esto se da temor a los reos y satisfación a las partes), fue la primera que le cortasen la cabeza.

Don Diego, que con suma tristeza estaba esperando el suceso, viendo en lo que había parado, y el peligro de su amigo, y las obligaciones en que le estaba, hizo la mayor prueba de la nobleza y amistad que pienso que hasta hoy en los siglos pasados ni presentes han alcanzado los hombres, y fue que así como entendió lo que digo, sin comunicar con nadie su determinación fue en casa del Virrey y le entró a hablar ayudado de un criado su grande amigo (que considerado el peligro que podía tener en ser visto buscó ocasión que su dueño estuviese solo y desocupado, y haciendo guardia a don Diego le puso en su presencia). Y así como se vio en ella le dijo quién era, de que el Virrey admirado, respondió si se le había olvidado el delito tan grave que en aquella ciudad había cometido, y que si no se le había olvidado, cómo se atrevía a venir en su presencia; que se fuese della, porque por haberse puesto en sus manos no querría usar de juridición de la justicia, pero que no diese lugar a que, reconocido de inferiores ministros, no fuese posible hallarle en su clemencia. Él le replicó:

—Señor excelentísimo: no he perdido la memoria de mi delito, cometido más de la fuerza de mi satisfación que no por la naturaleza de mis costumbres, de que Vuesa Excelencia pienso que estará bastantemente informado. Lo que ahora me trae a sus pies no es otra cosa que deseo de ganar el premio que por mi persona está prometido. No digo del interés, que ése fuera indigno de mi nobleza y obligaciones, sino el de la libertad del delincuente que escogiere quien me

presentare. Yo me presento para que la justicia, y Vuesa Excelencia como cabeza della, que en nombre de Su Majestad la administra, haga de mí lo que conviniere a su satisfación, dándome lo que justamente se me debe en cumplimiento del bando.

El Virrey más suspenso, casi dudoso de lo que veía y había oído, le preguntó con mucha admiración la causa que le moviese a tan cruel determinación, y él entonces le dio cuenta de lo que había pasado junto con lo que pretendía, a que el Virrey le respondió que estimara más haber hecho la acción de don Alonso en el castigo del ingrato don Pedro, o la suya en procurar tan a su costa su libertad en agradecimiento de la que recibió, que todos cuantos acrecentamientos en el mundo pudiesen sucederle;, y que creyese que había estimado mucho el conocerle, y que no sin fundamento generalmente le juzgaban todos indigno de los trabajos que padecía; que se presentase debajo de su palabra, que todo le sucedería bien, porque deseaba tener por amigo a quien lo sabía ser tan verdadero.

Y con esto don Diego, besándole las manos por tantos favores, se fue desde allí a presentar. Cosa que, sabida de sus contrarios, la tenían por imposible, y llamando el Virrey al heredero de don Sancho, que se llamaba don Lope, le refirió todo lo que con don Diego le había pasado, y que él, movido de tan justas causas, le había hecho presentar debajo de su palabra, y que siendo esto así, este negocio corría por su cuenta; y que don Diego era su amigo, y conforme a esto, él lo había de ser de todos los que le fuesen suyos, y, por el contrario, enemigo de los que no lo fuesen, y que, así, viese en el lugar que le quería tener, que él siempre le había tenido por amigo. El respondió:

—Y yo a Vuesa ExceIencia por señor. Y pues se ofrece cosa de su gusto en que servirle, desde luego lo ofrezco; y me holgara que don Diego me hubiera dado ocasión en que yo hiciera algo por quien me lo manda, pero el procedió tan honrosamente, que yo de mi voluntad estaba determinado a ofrecerle la amistad que ahora le ofrezco.

El Virrey entonces, dándole muchas gracias se lo agradeció, diciendo que de las nobles obligaciones le corrían nunca había esperado menos honrosa resolución, y enviando por los demás parientes y por don Diego, en su presencia los hizo amigos, con que todos que quedaron muy contentos y satisfechos. Y don Diego con mil honrosos encarecimientos dio gracias al dueño tanta merced, y él respondió que creyese que en todas ocasiones que se le ofreciesen pensaba acudirle como amigo, y que no estaba olvidado del premio que se le debía, que haría que con toda puntualidad se le cumpliese. Y él de nuevo le besó las manos, atribuyendo, no a sus méritos, sino a su grandeza, tanto favor. Y despedidos todos, quedaron con verdadera amistad y honrosa correspondencia muy conformes.

Y don Diego sacó a su mujer del monasterio y volvieron con mucho contento a su quietud y casa; que a los principios doña Jusepa, con el temor de la improvisa resolución de su marido, había estado tan temerosa que el sentimiento la tenía fuera de sí, y con el no pensado suceso daba infinitas gracias a Dios, que

por tan nuevo camino había dado fin a los trabajos de que ella había sido, sin pensar, causa.

El Virrey llamo a las partes que seguían a don Alonso y los conformó contándoles el suceso de todo. Y concertó que él se casase con una hermana de la que amparó, que de los padres le fue con mucho gusto concedida, y celebrando las bodas con grandes alegrías y regocijos, para muestras dello acudieron a los parientes del otro, que se había casado contra su voluntad, y dándoles seguridad hicieron que le enviasen a llamar, que con muchos agradecimientos fue puesto en ejecución, y ellos vinieron muy alegres de venir a gozar de su patria como de la compañía y comunicación de sus deudos. Y el Virrey los juntó a todos después que vinieron, junto con don Diego y doña Jusepa (a quien amaba por la fama de su valor y virtudes), y a don Lope y a sus deudos, y hallándose presente a honrarlos les hizo un suntuosísimo banquete y de nuevo confirmó entre ellos la paz, que todos con mucha voluntad y gracias por tanto beneficio acetaron.

Y él entonces, atento a las justas causas de su indignación y a no haber parte, perdonó a don Alonso la muerte de don Pedro, y por que todos gozasen de su magnificencia mandó, aunque no lo merecía, sacar de galera al criado que tuvo por espía doble, pareciéndole bastante pena de su delito el haber asistido en tan estrecha comunidad el tiempo que duraron estos sucesos. Y él viéndose sin pensar libre, se salió de la ciudad, que aún no lo creía: tal es la poca seguridad de la mala conciencia.

Y todos con infinitas mercedes y favores del Virrey, alabando su clemencia, su buena intención y valor, quedaron por sus muchas obligaciones hechos unos verdaderos coronistas de sus merecimientos. Y se fueron a sus casas, donde quietos y alegres vivieron lo que les duró la vida dando infinitas gracias al Cielo, que había premiado sus intenciones librándolos de tantos trabajos por el medio de un príncipe prudente, generoso y bien intencionado, tesoro digno de grande estimación para los súbditos a[200] quien Dios favorece con tan inestimable merced.

— o O o —

En don Diego se nos enseña que tal vez en el mundo no basta vivir un hombre como debe para que no se le ofrezcan desgracias, y que a las forzosas, los que profesan honra no es posible huirles el rosto. El agradecimiento que con el peligro mostró a don Alonso fue acto heroico, en cuyo premio alcanzó la quietud que no esperaba. Las diligencias que hizo en buscar a su enemigo para que no le escusasen el satisfacerse, y después de herido ayudarle, a lo que están obligados todos los caballeros en semejantes ocasiones, que es a usar de prudencia para conseguir lo que desean, y de templanza y cortesía cuando se ven favorecidos de su fortuna.

Las diligencias de doña Jusepa fueron todas dignas de sus obligaciones. a de su marido, indiscreta, pues siempre las mujeres han de procurar apartarlos de lo que les puede ocasionar a perder su sosiego. No acetar en su ausencia la casa de

[200] Suplo 'a' (440).

ningún deudo, sino un monasterio, y enviar con cuidado dineros a su esposo, enseña la prudencia, recato y amor con que deben proceder las mujeres para adquirir la estimación y correspondencia de sus dueños. Hallarle en libertad cuando menos la esperaba, que quien vive bien, por diversos y no entendidos caminos guía el Cielo sus deseos cuando son justos.

En don Sancho, mozo rico y soberbio, se nos enseña que las riquezas son castigo, pues le causaron su muerte, cuando no se usa bien dellas. El daño que hacen los malos amigos se echa de ver en el que a él le hicieron, trayéndole en malos pasos, y con sus consejos apartándole de las justas amonestaciones del religioso y alentándole para la pretensión injusta de doña Jusepa, pues, demás del agravio de su marido, era contra su voluntad, que fue causa de su daño. Las quejas que dio a don Diego, y el[201] salir sin la vida de la pendencia que él mismo se buscó, enseña que los caballeros que en toda ocasión proceden bien, como acudan a lo que deben, no por quedar inferiores en las armas lo quedan en el valor.

Hallar don Alonso que su mujer por su gusto hubiese hecho aquel fingimiento, haciéndole criar el hijo que no era suyo, avisa a los maridos que no den a entender a sus mujeres que desean lo que ellas no pueden remediar, pues tal vez el deseo de no verse desestimadas, por no disgustarlos suele traer semejantes inconvenientes. Parecerle mal la bajeza de don Pedro y ocasionar[202] su muerte, certificándose desde allí que no era su hijo; librar a don Diego y hallarse por tan piadoso acto libre, avisa a los nobles que no sólo no deben valerse de las traiciones, sino castigar a quien las hace, y que juzga cuerdamente el noble que duda de su sangre cuando la vee degenerar de sus obligaciones, y que todo acto piadoso y noble jamás deja de ser premiado, y así, siempre debe gobernarse el hombre por la razón. Favorecer a los que se valieron dél, acto digno de los nobles, premiado con hallar deudos los que pensó que serían enemigos.

La traición tan indigna de don Pedro, que le costó la vida, que el mal nacimiento raras veces desdice. El castigo que él y los que le ayudaron recibieron fue justo, porque la fe se debe guardar inviolable a los amigos, y los criados no deben dar favor a sus dueños sino en lo que fuere justo.

Creer el Virrey que el criado que acusó a don Alonso le había engañado, y hacerle poner en galera hasta que libró a los demás, justa paga de la traición, que ella misma sirva de lazo y castigo al que la comete. Aficionarse el Virrey a la honrosa correspondencia de don Diego, concertarlos y hacerlos amigos, denota lo que a los pechos ilustres y nobles los obligan las acciones honrosas y cuán justo es en ellos el favorecerlas y honrarlas y premiarlas, como él hizo.

Condecender don Lope y los demás deudos e interesados con los justos ruegos del Virrey avisa a los nobles que deben perdonar las injurias que tienen remedio y las que carecen dél, como no haya habido cosa indigna de por medio; que no es agravio ni cosa que debe seguirse cuando por justa causa riñen

[201] Orig.: 'en' (441).

[202] Orig.: 'ocosionar' (442).

igualmente dos caballeros con la cortesía y razón que don Diego y don Sancho riñeron.

Hallar los otros pariente y amigo en don Alonso cuando le juzgaban enemigo, cobrando por su ocasión la hija que por su exceso tenían apartada de su voluntad, avisa que por el medio de la paz los disgustos más penosos y desabridos se transforman en gustos y comodidades de los que guían sus negocios, libres de pasiones y odios, por el camino de la templanza y piedad, y no llevan todas las cosas por el rigor que podrían.

FEDERICO Y ARDENIA

NOVELA DÉCIMA

VINCISLAO, rey de Hungría, fue en su tiempo poderosísimo príncipe, tan temido de todos sus comarcanos por su valor como estimado de los fronterizos otomanos, cuyos impetuosos movimientos refrenaba con su cuidado, y así, era dellos juzgado por notable estorbo de sus designios, por freno de sus invasiones: por esto deseaban verle apartado de sus fronteras. Era por estremo cruel, cosa que raras veces suele acompañarse con la valentía, por nacer la crueldad de vileza de ánimo. Acompañole su fortuna con una hermosa dama en quien tuvo algunos hijos, y por pequeña e improbable sospecha que imaginó de sus obligaciones, sin remitir a tercero la venganza, por sus propias manos la ejecutó, tan cruel, que a un tiempo se halló viudo y sin sucesores.

A éste quedó una hija única cuyo nombre era Ardenia, que de otra mujer había tenido: hermosa sobre manera, gallarda y de gentil disposición, sino cruel. Sus ejercicios eran más de varón robusto que los que de tan hermosos y amables años podían esperarse, porque los más continuos en ella eran la caza de las más feroces fieras, para cuyo efeto se servía de gallardos caballos, pasando con mucho gusto las incomodidades que el seguirla suele traer consigo. Y con su prudencia llevaba de modo la condición del padre, que dél era sobre todas las cosas del mundo amada, siendo su disposición el gobierno por donde él se gobernaba y causa de escusar muchas crueldades que a su propia inclinación le guiaba.

Publicáronse por su gusto unas reales justas, de que el Rey quiso ser mantenedor, y a su tiempo, de diversas partes, llevados del deseo de ganar honra, vinieron infinitos caballeros, y entre ellos vino uno cuyo nombre era Federico, gallardo y por estremo valeroso. Llegando el tiempo determinado se empezaron las reales fiestas, siendo juez dellas la hermosa Ardenia. Húbose Federico tan valerosamente, que con muy conocida ventaja se adelantó a todos los caballeros que con él se probaron, igualando la real persona (que era de los más diestros y esforzados que en todas aquellas partes se conocían). Aficionose sumamente el Rey a su valor, y el vulgo generalmente le aclamaba por valeroso. La hermosa Ardenia no apartaba dél sus ojos, inclinando la altiveza de sus costumbres al hechizo de tantos merecimientos.

Todas estas cosas despertaba en los demás tan conocida envidia, que ya cada uno se juzgaba por agraviado de que un estranjero los aventajase. Y apoderose dellos de modo que, habiendo ya el Rey dejado el puesto, y él como en su lugar atendiendo a sus obligaciones, no mirando las que a todos los caballeros corren de amparar a los estranjeros, con deseo de satisfacerse de los conocidos favores que le hacía la Princesa acetando con mucho agrado los premios que él cortésmente le ofrecía y alabando a su padre (que no apartaba dél un punto la

vista) su virtud, procuraron trabar con él pequeña ocasión para que con este título se cubriese el apasionado rencor con que le aborrecían. Mas él defendiéndose con la cortesía (armas importantes y defensivas de los forasteros) lo escusaba.

Visto que no les salía como deseaban su intento, descubiertamente le acometieron, sin que la real presencia pudiese en ellos reprimir tan indigna hazaña. Airose el Rey de modo del poco respeto que se le tenía, junto con la no debida correspondencia, que bajó en persona sin que pudiese ser detenido, y con su vista atemorizó los culpados. Mandó prender los que se lo parecieron, y llegando al caballero le preguntó quién era, asegurándole que se usaría con él la debida cortesía, por tanta virtud merecida. Él le dio con muchas sumisiones las debidas gracias, y le dijo, respondiendo a lo que le mandaba:

—Señor: mi nombre es Federico; mi patria, Albania, y mi facultad tan poca que, aunque soy conocido caballero por la ilustre sangre heredada de mis progenitores, me obliga a que como tal siga la guerra.

Ofreciole hacer merced si quisiese quedar en su servicio, porque le habían aficionado sus muchos merecimientos. Besole Federico la mano, y acompañando la persona real volvieron a la ventana donde estaba su hija, a quien refirió lo sucedido. Ella lo agradeció, diciendo la obligación que tienen los príncipes a favorecer las cosas justas, y cuánto lo era ésta. En esta conformidad fue recibido humanamente, honrándole con muchas alabanzas y favores.

A pocos días alcanzaron libertad, a su ruego, los caballeros presos por su causa, entre quien quedaron hechas amistades, no haciendo en ellos el Rey, por su intercesión, la justa demostración que pedía su delito y que su rigorosa condición le dictaba. Él en poco tiempo granjeó las voluntades de modo que generalmente era amado, y la del Rey de suerte que todo se gobernaba por su mano. Con envidia de sus émulos, que valiéndose del favor de la Princesa se quejaban del poco que el Rey les hacía como del que comunicaba a aquel estranjero, de quien, con notable ofensa suya, parece que hacía más confianza. Respondió procuraría con su intercesión poner el conveniente remedio, y pareciéndole granjear por este camino sus voluntades como deslumbrar a su padre del lugar que Federico tenía en su pecho desde el día que le vio, y el que había adquerido el trato y comunicación (que no sólo fomenta cuando halla disposición, sino que allana y dispone lo más distante), dio al Rey las querellas de los cortesanos junto con su parecer, a quien él respondió:

—Quéjense los que quisieren, que si los aventajó su fortuna en riquezas y sangre, los dotes del alma, que aventaja sólo la virtud, están en tan superior grado en Federico, que le juzgo digno de mayor estimación de la que tiene. Y para que veáis que es esto como digo, y que no agravio a nadie con tan acertada elección, quiero que os sirva.

Ella le besó las manos por tanto favor, y otro día el Rey se !e envió con ocasión de enviarle una joya, y visto de Ardenia, entrando con él en varias pláticas, de modo se fijó en su alma su gentileza, que como si le tuviera presente día y noche no le apartaba de su imaginación, juzgando cortas las alabanzas que

su padre le había dado. Y viniendo él después a verla, le preguntó qué le había parecido de sus corteses modos, a quien ella dijo que para poder[203] encarecer sus merecimientos le aprobaba por digna elección de su prudencia. Y volviéndose el Rey a su cuarto, por algunos días se continuó de modo la correspondencia, que aunque no se daba a entender con palabras la vista de los dos amantes, pudiera ser bastante prueba de sus deseos, porque Federico desde el punto que la vio la amaba, mas considerando el gran imposible de su pretensión pasaba con increíble tormento su vida.

Pues saliendo un día con ella a caza, mirándola con atención notó en ella algunas demostraciones más favorables que él pudiera creer, y procuró entonces corresponder con las mismas. Duraron en este estado algún tiempo las cosas, con mucho secreto, sufriendo los dos, ocupados del temor, las ocultas llamas, más insufribles y penosas cuanto más carecen de comunicación. En fin, Ardenia, viendo que el otro no era posible que se declarase, cierta de que no podían faltar las señales que en él había visto, estando con él sola, toda de una noble y honesta vergüenza encendida, con los ojos en el suelo y débil voz le dijo:

—Federico: si la Fortuna se mostró contigo avara de sus bienes, la Virtud, tan liberal que suplió su defeto, pues ella, aunque estranjero en los ojos de mi padre y míos, te ha dado el primer lugar, de que nos has parecido digno, cuya justa estimación jamás padece sino de superior causa, y por ella creo que naciste para dueño de mi vida. Y aunque te parezca poco decente que una doncella en lo mejor de su edad y de real linaje, como yo soy, haya llegado tan libremente a hablarte, es bien que consideres que es verdadero e infinito el amor con que te amo, y que supuesto que había de llegar a lo que ves, no hay medio más conveniente ni menos peligroso que firme de mí misma; y que no es ilícito el amor que te tengo, pues te deseo para esposo desde el día que te vi, disponiéndose con la comunicación mi voluntad de modo que sin ti no quiero vida, estado ni padre. Y para que no pienses que ha sido poca la resistencia que han hecho mi honor y obligaciones, advierte que he sufrido hasta este punto el insufrible fuego que me abrasa, ocasionado de tu mucha virtud y gentileza. Bien veo la infinita distancia que hay de por medio para el cumplimiento de mis deseos, porque se me representa la rigurosa e invencible condición de mi padre, la desigualdad de nuestras[204] calidades, el juicio del vulgo, que, como ciego, siempre se deja vencer de la ambición y codicia; pero los casos que de sí no tienen dificultad, ¿qué se le debe a quien los pone en ejecución? ¿Quién como yo me desea felicidad. Tengo por mejor que mi padre se queje de mí de que hice elección de un caballero virtuoso que yo me queje dél que a algún indigno y fuera de mi gusto me entregase, que según lo que colijo lo puedo tener por cierto. Y espero que cuando libre de pasión juzgue cuán justamente escogí, viendo que es imposible al poder humano deshacer lo que fue se contentará de tenerte por hierno, si es que a mí gustare de tenerme por hija. Y cuando la suerte me fuere

[203] Orig.: 'podor' (448).

[204] Orig.: 'nueseras' (450).

tan contraria que no sucediesen las cosas como digo, ni alcanzasen el deseado remedio, supuesto que en esto puede parar, estimo en menos el perder su gracia y reino que no perderte, y más el vivir a tu lado, que careciendo dél eres digno del imperio del orbe que de algún indigno que le posee más digno de ser señoreado. Lo que yo deseo es que en quien tiene tantas virtudes no falte, como espero que no faltará, la del agradecimiento, estimando como debes mi voluntad; que si como soy dueño della, aunque con tantas dificultades, lo fuera sin ellas de todo el mundo, con el mismo deseo le pusiera a tus pies.

Cesó con esto su amoroso razonamiento, y con atención aguardaba la respuesta. En este breve espacio mil varios pensamientos ocuparon a Federico, considerando la fe, lealtad y amor que al Rey debía, el castigo que justamente podía temerse, y por otra parte pensaba que amaba a la Princesa, y que era cobardía, indigna de su generoso corazón, temer lo que una tierna doncella despreciaba, y cuánto más aventuraba ella en la presente ocasión por su respeto. Y como amante que junto con el conseguir su deseo se le seguía acrecentamiento (los dos más poderosos ídolos de los humanos), atropellando dificultades y facilitando inconvenientes respondió:

—Señora, a quien en todos tiempos reconoceré por tal si me viese en el más supremo lugar de la tierra: pues mi propicia fortuna me ha puesto, sin que yo lo merezca, en tan inestimable lugar como el de vuestra gracia: favoreciéndome con el honroso título de vuestro,[205] ingrato sería quien de vuestras hermosas manos no reconociese tanto beneficio. Yo os adoro, sino que la imposibilidad[206] que podía prometerme la desigualdad mía con vuestra grandeza me tenía temeroso de manifestar el fuego que, careciendo de remedio, abrasaba mi corazón. Vuestro he sido desde que os vi, y siempre seré vuestro, que me juzgara indigno de tanta merced si desde el mismo punto no lo fuera. Y siendo así lo que os digo, como lo es, disponed de mí a vuestra voluntad, que como esto sea, sígase lo que ordenare la Fortuna, que en el más miserable estado que me ponga no me podrá usurpar la gloria de haber sido vuestro. Solo quisiera tener, como tengo una, infinitas vidas; no por el deseo de gozarlas, pero por el que tengo de verlas sujetas a vuestra disposición. No temáis, que espero que como por vuestro padre he tenido felices principios, por el mismo he de tener más felices fines.

Pues la Princesa alegre de semejantes palabras, entre los dos trataron en este modo su casamiento: que fingiendo una caza, como es ordinario, la Princesa se perdiese en ella, y lo mismo hizo Federico con un criado de quien se fiaba, que se llamaba Pompeo y le había criado desde el día que vio la primera luz, y llegando los dos al puesto donde sabía que la Princesa los había de aguardar la hallaron muy puntual, donde de nuevo los dos amantes tornaron con amorosas palabras a hacer nuevas estimaciones de sus deseos. Y Pompeo industriado en lo que había de hacer, llegó a una pequeña aldea que estaba cerca, y quiso la Fortuna (que cuando se muestra propicia no deja humano estorbo que no facilita) que a pocos

[205] Orig.: 'vuestra' (451).

[206] Orig.: 'imposibidad' (452).

pasos antes de entrar en ella encontró un clérigo que estaba cazando, y llegándose a él con mucho alboroto le preguntó quién era. Respondió el buen sacerdote que cura de aquel pequeño lugarejo.

—¡Ay padre, venid conmigo —le replicó Pompeo—, que a pocos pasos que deis remediaréis una alma! Porque viniendo yo y un amo mío que llevaba una dama a quien por algunas obligaciones iba a ser su esposo, sucedió que a una legua de aquí, o por quitársela o robarnos le han puesto en lo último de la vida, aunque él la defendió valerosamente. Traíale a este lugar para que vuestra piedad le amparase, y vile tan en lo último, que me fue forzoso dejarle donde queda y acudir a que se procure el más importante remedio, y Dios, que no desampara los justos deseos, parece que por vuestra presencia facilitó el mío.

El buen cura muy condolido, con notable piedad de la fingida información de Pompeo le dijo que no se perdiese tiempo, sino que le guiase. Él lo hizo así, y a pocos pasos llegaron donde los dos aguardaban, que ciertos de que vendría bien informado el clérigo, ella con fingimiento de notable dolor, rebozada una toca en el rostro, y él con el de los últimos parasismos, le dijo:

—Padre: pues Dios, no mirando mis culpas, ha querido que por vuestro medio yo vaya deste mundo con el último consuelo de mi alma, yo querría que recibáis estos dineros, que podréis sacarme destas faltriqueras, y que deis orden, después que haya cumplido con lo que más me importa, que me lleven a vuestra casa, donde no os será desagradecido el beneficio que en ella recibiré. Y acudiendo a lo más importante, yo tengo grandes obligaciones a esta dama, y holgaré de dejarla honrada con el título de esposa, por que ciertos parientes que me han puesto en el estado que veis, después de mi muerte no la desamparen, por que con mi casamiento queden legítimos y mis herederos dos hijos que en ella tengo y defraudada la codicia de los que por heredarme cometieron semejante maldad.

Pues el buen clérigo admirado del suceso, dijo que cuanto decía era justo, protestando de que seguiría el castigo de los agresores, tan digno de ser el más atroz que jamás se hubiese visto. Y llamando a la Princesa le dijo que se llegase, y entre los dos hizo la forma del Sacramento, y después le dijo a él que, pues había cumplido con la forzosa obligación que tanto le inquietaba, cumpliese con la que en semejante trabajo estaba obligado.

Él le replicó que eran tantos sus dolores que no entendía que podría hacer lo que le mandaba; que llegase al lugar, pues estaba tan cerca, y ordenase que viniesen por él, que según la disposición en que se hallaba le parecía que podría aguardar. Replicó el clérigo que mirase no sucediese alguna desdicha, y viendo que no valían sus réplicas, por que no se perdiese tiempo volvió al lugar, y era tanta la priesa con que iba, llevado de su piadoso celo, que no dio cuenta a nadie de los que le acompañaron a qué venía. Federico y la Princesa, así como le vieron ido tomaron sus caballos (que escondidos tenían en un cercano bosque), y ya con el nuevo estado, con más libres acciones que palabras se despidieron, volviendo ella a buscar a los suyos, que muy alegres de haberla hallado, acompañándola se volvieron a la ciudad, y Federico y Pompeo hicieron lo mismo.

Pues llegando el cura, como no los halló y vio que le habían dejado el dinero, tenía por cosa de sueño lo que por él había pasado. Los otros le pedían cuenta de a[207] qué los había traído, y él, como cuerdo, por lo que pudiese suceder se la dio bien diferente, y todos con mucha risa de la burla que creyeron que había sido, le certificaban de que cuando menos pensase se pagarían en la misma moneda, y que para otra vez había rematado para con ellos crédito. Y todos muy alegres, volvieron acompañándole a su casa, y el cura, por contentarlos, dijo que se daba por condenado, y con ayuda del ama, al olor de cierto hueso de un pernilejo rancio, a fuer de tudescos desangraron una pequeña candiota de hasta dos arrobas[208] sin que ninguno de los presentes quisiese dejar de ser[209] partícipe en el tomar de la sangre. Con que alegres y satisfechos se fueron a sus casas, y el cura mucho más se quedó en la suya, tan incrédulo del suceso, que contó diversas veces el dinero, cuya alegría desacreditaba con el caso, de modo que, temiendo que aquél no fuese tesoro de duende no lo osaba apartar de su vista ni soltarlo de su mano.

La Princesa dio cuenta a una camarera suya, que la había criado y la amaba, de todo el suceso. Ésta se llamaba Violante, por cuyo medio los dos amantes, con el secreto que tanto peligro pedía, gozaron algunos días las deseadas flores del matrimonio. Mas como los casos adversos siguen a los prósperos, y no hay cosa en la humana fragilidad que tenga firmeza, cansada la Fortuna de tanta prosperidad volvioles el rostro que hasta allí les había mostrado propicio, y sucedió así.

El rey Astolfo de Bohemia envió a pedir a Vincislao, para su primogénito, a la hermosa Ardenia, a quien él, visto lo bien que le estaba, por la unión destas dos coronas, determinó de[210] dársela, y entreteniendo los embajadores con diversas fiestas y regalos para entretanto dar cuenta su hija y prevenir lo necesario, quiso, como más importante, avisarla. Llamola a su presencia, y después de muchas caricias, con alegre rostro le dijo:

—Amada prenda mía: ya es tiempo que yo tenga de ti los amables sucesores que deseo, para cuyo cumplimiento el rey de Bohemia te me pide para su heredero. Él es mozo y galán; su estado, grandioso y conveniente para que por este matrimonio se junte con el mío y seáis poderosos príncipes. Atendiendo a esto, y a la seguridad que tengo de que tu voluntad depende la mía, he efetuado este casamiento, de que te doy cuenta no porque era menester, sino por lo que te amo.

Traspasaron el corazón de la afligida señora las resueltas palabras del padre (que en esto son infelices los reyes, pues no pueden disponer de la más inestimable prenda, que es la voluntad, conforme al propio albedrío, pero no hay cosa cumplida en este miserable destierro), y disimulando dijo que su disposición no sólo dependía por sus justas obligaciones de la suya, sino por el entrañable

[207] Suplo 'a' (455).

[208] Una barrica de unos 30 litros de vino.

[209] Orig.: 'se' (455).

[210] Orig.: 'en de' (456).

amor con que le amaba; mas que entendiese que por el camino que pensaba tener acrecentamiento de herederos, por los dudosos que esperaba se persuadiese había de perder[211] el cierto que en ella tenía, pues al punto que se cumpliese el término de su ausencia vería cumplido el de su vida. Acompañaba sus razones con tanta copia de abundantes lágrimas, que aunque fuese diferente la causa, creyendo el padre por verdadera la que ella decía, enternecido estimó su amor, y la consoló diciéndole que advirtiese que las hijas de los reyes no nacían en casa de sus padres para estar siempre en su compañía, sino para ser en los reinos medios de paces y acrecentamientos, y que creyese que su ausencia la sentiría en igual grado que ella la sentía, pero que era cordura voluntariamente acudir a lo forzoso.

Y con esto ella se fue a su cuarto, y llamando a su camarera, con muchos sollozos y lágrimas le contó lo que su padre le había dicho, pidiéndole en tan apretada ocasión remedio para tanto daño. Ella la consoló lo mejor que pudo, y mientras las dos lloraban entró Federico (a quien el Rey había encomendado que procurase consolarla y persuadirla), y aunque él lo sintió lo que puede imaginarse, le dijo:

—Enjugad, señora, las hermosas perlas que adornan vuestros ojos, señales indignas de vuestro magnánimo corazón. No creáis que nos falte remedio, como en otros peligros no ha faltado, sino que como otras veces quedaremos vencedores de la enemiga Fortuna, que con inconstantes vaivenes quiere hacer prueba de vuestro invencible valor.

Y comunicando con ella lo que su padre le había encomendado, trazaron entre los dos la respuesta, y él volvió al Rey y le dijo que después que con las más y eficaces razones que pudo había procurado persuadir a su señora la Princesa cuán justa cosa era la que se le proponía, le respondió que se maravillaba mucho que su padre, cuyo amor estorbaba en ella el común deseo, creyese[212] que ajenas razones pudiesen más que las suyas; que ella, si no se le opusiera su ausencia, no se le ofrecía dificultad, pero que le sería forzoso acudir obediente a lo que le mandase. Él muy agradecido a la buena diligencia, le dio muchas gracias por el buen suceso.

Ofreciéronse[213] en este tiempo en los confines del reino unos tan peligrosos tumultos, que, no fiándolos de nadie el Rey, fue forzoso ir en persona a su remedio. Y despachando a los embajadores representándoles la forzosa ocasión que se le había ofrecido y que venido della efetuaría el trazado casamiento, y dejando en su ausencia por gobernador a Federico, a quien tenía por leal y valeroso, prosiguió su viaje. Con cuya ocasión les dio tiempo a los amantes de salir de su última desesperación y de pensar el más conveniente remedio, y al fin, después de diversas resoluciones, por más segura, resolvieron en ausentarse. Y para ponerlo en efeto, con mucha disimulación fueron previniendo lo

[211] Orig.: 'tener' (457).
[212] Orig.: y creyese' (458).
[213] Orig.: 'Ofreciendose' (458).

conveniente a su viaje, tomando las más ricas joyas que les parecieron, y dineros, y cuando todo estuvo a punto fingió la Princesa que quería ir a un lugar de recreación, cinco leguas de la ciudad, donde solía recrearse, con poca familia, y desde allí tomando caballos, ella y el ama (que lo sabía), y Federico y Pompeo, con otro criado de mucha confianza, partieron a Alemania, y por lugares desiertos hasta salir de Hungría, con presurosas jornadas se pusieron en salvo. Y con el mismo cuidado prosiguieron su peregrinación, y en pocos días llegaron a Praga y besaron al Emperador las manos, a quien dieron cuenta de todo el suceso, y él los recibió benignamente, asegurándolos debajo de su protección y amparo, ofreciéndose medianero para que el Rey se desenojase. Y tratándolos con el debido respeto a semejantes personas aposentolos en su mismo palacio, donde espléndidamente, conforme a su grandeza, eran regalados con la provisión que convenía para sí y su familia.

Pasó toda la noche de su partencia y más otro medio día sin que de los suyos fuesen echados menos, porque hallando los cuartos cerrados y entendiendo que lo ocasionase deseo de sosiego, ninguno se atrevió a inquietarlos, mas después que advertidos de la demasiada detención entraron a buscarlos y no los hallaron, junto con la falta de los caballos, creyeron que algún repentino aviso de negocio importante hubiese causado semejante prevención, y así, confusos, aguardaron hasta otro día. En cuyo tiempo, con el secreto y brevedad posible, Vincislao había llegado a la Corte (que ya dejaba quieto su reino), y por escusar los aduladores magistrados que con fiestas a costa de la república y provecho suyo la molestasen, había querido venir secreto; que los que quieren mostrar las voluntades a sus príncipes las muestran cuando gastan de hacienda propia, que robar las de las comunidades a este título, repartiendo actos caballerosos[214] a quien no los merece (que antes dañan que aprovechan a quien los recibe), más es tiranía digna de castigo que servicio digno de remuneración. Y así, cierto príncipe que visitaba muy ordinario sus reinos, cuando se le ofrecían fiestas preguntaba que a cúya costa eran, y diciéndole: «Señor: la ciudad las hace», respondía, previniendo su codicia y mala intención: «Conozco lo que os debo. ¿Cuánto gastará en ellas?». «Señor: diez mil ducados», «Pues decid que no las haga, sino que me envíe los cinco mil, que han de ser muchas veces las que la visite y no quiero que la molesten y agravien sus mismos ciudadanos». Digno príncipe de eternos loores, que si les toca deshacer agravios a los que lo son, no hay otro que lo sea más conocido ni más digno de remedio que éste.

Pues como no hallase en la Corte a su hija pasó adelante a buscarla donde le dijeron que estaba (que, como soldado, que importa mucho que los reyes lo sean, caminaba a la ligera). Pues informado en el camino de lo que pasaba, hizo por su persona las diligencias, y viendo no ser posible hallarlos por el mucho tiempo que había que faltaban, desesperando de vengar su enojo pensó perder el juicio, haciéndole igual de la inobediente hija que del desleal caballero de quien se había fiado, afrentándose en sí mismo del fingido amor con que ella le engañaba; y

[214] Orig.: 'caballeros' (460)

advirtió, aunque tarde, de las justas quejas de sus vasallos lo poco que se debe fiar de estranjeros y cuán poco acertado es en los reyes comunicar de modo su favor que no penda todo de su voluntad y pase todo por su mano.

No tuvo nuevas dellos en muchos días, hasta que el Emperador, comovido a sus ruegos, le escribió cómo estaban debajo de su protección. Rogole los perdonase. Él más indignado con su intercesión, y proponiendo en sí firmemente su venganza, disimuló, y aunque se mostró enojado, no tanto que no diese esperanzas de tomar piadosa resolución en el negocio que se le proponía. Respondiendo con la debida cortesía, escribió que con mucha brevedad enviaría embajadores a su Cesárea Majestad para que últimamente y a[215] su satisfación concluyesen lo[216] que le mandaba, dándole infinitas gracias por la cortés benignidad con que honraba las cosas que le tocaban, y que creyese que tenía en él un aficionado súbdito para las cosas que se ofreciesen de su servicio.

Llegaron al Emperador estas cartas, que visto cuán bien recibidas habían sido las suyas creyó que ya estuviese desenojado y que con mucha brevedad tendría buen suceso este negocio, de que les dio, mostrándoselas, muy buenas esperanzas. Y ellos más alentados, por la merced, le besaron las manos creyendo que su destierro tendría presto el fin que deseaban. Ardenia en el tiempo que aquí se detuvieron vino a ser madre de dos hijos, que por justas ausencias no sacó el Emperador de pila, pero gustaba mucho de verlos, porque eran hermosísimos, y decía, favoreciéndolos, que si a un príncipe tan alto le fuera licito tener envidia, de ninguna otra cosa en el mundo la tuviera que de sus padres, por el buen fruto de su matrimonio.

Criábanse los infantes, viviendo Ardenia y Federico con suma conformidad y alegría, que cuando la hay entre dos casados no hay trabajo que se atreva a inquietar la deleitosa posesión del matrimonio. En este tiempo llegaron a la Corte del Emperador embajadores de Vincislao, que dél fueron muy cortés y alegremente recibidos, con orden de que viesen a Ardenia y la tratasen con el respeto que se debía a hija única de su señor y, como tal, heredera de sus estados, cosa que ellos cumplieron con mucho gusto, dándoles muy buenas esperanzas de lo presto que pensaban gozar de la mucha merced que les hacía sin quien se hallaban con mucho desconsuelo (que en esta vida los más abatidos de la Fortuna aun no están libres de la adulación), y acudiendo a cortejarla y servirla, lo que en la Corte del Emperador estuvieron haciendo el mismo acogimiento, cortesía y agrado con Federico, presentando a los niños diversas e inestimables cosas a aquella edad concernientes, parece que en los dos amantes fijaron con más razón crédulas confianzas de que Vincislao molestado de la ausencia de su querida hija, vendría con ellos a un conveniente acuerdo, que tal vez el mostrarle mucho amor los padres les hace exceder de lo justo con la adquerida confianza de que todo lo ha de acabar el no hallarse faltos de sus caricias, y suele suceder tan al contrario como lo dirá este caso que sucedió en una principal ciudad de España donde

[215] Suplo 'a' (462).

[216] Orig.: lo|lo' (462).

vivía un caballero rico: éste tenía una hija, hermosa, unica heredera de su hacienda. Amábala con tanto estremo, que más parecía locura que amor de padre el que le mostraba. Ésta se enamoró de cierto mozo, no rico de bienes ni de costumbres, y como entre los dos se concertasen, hizo él que por su parte se la pidiesen al padre, que deseando emplearla al paso que la amaba respondió ásperamente a semejante demanda. Habló a su hija, diciéndole que si había sido con su consentimiento semejante ocasión. Negó la doncella y él tornó a su quietud, viviendo con mucho cuidado della. Pues como los dos se querían bien, trataron de valerse de la justicia eclesiástica, y poniéndolo en ejecución, fueron un día de su parte sus ministros a ponerla en libertad como es ordinario. Hablaron al caballero, por la cortesía que se les debe, diciendo a lo que venían, a lo que él con una sagaz disimulación respondió que si era cierto lo que decían se gastaría poco tiempo en aquel pleito. Y entrando con ellos donde su hija estaba, le dijo lo referido, y que si era verdad que hubiese dado la palabra a Fulano, a que ella turbada, comenzó a temer sabiendo su condición, y no osaba declarar su voluntad. Replicó el padre que no temiese, que él se conformaba luego con su gusto, de que ella alentada, y del ver la presente, que la había de favorecer, dijo que era como decían, y que con su licencia gustaría de efetuarlo. Él dijo que con su gusto no sería jamás que se cumpliese el suyo, y volvió a los que con él entraron diciéndoles que diesen lugar a que se vistiese, y a ella mandó que se pusiese el mejor vestido que tenía, para que fuese como debía. Ellos se salieron muy contentos, no esperando tan pacífica respuesta de su áspera condición. Entró el caballero y mató a la hija a puñaladas, salió y, tomando un caballo, les dijo que entrasen por ella, que ya quedaba adornada como debía. Entraron, y visto el miserable espectáculo se dio cuenta a la justicia, que con mucha le hubo a las manos y le cortó la cabeza, que tales desdichas causan el disponer de sí las mujeres a su albedrío y no al de sus padres, a quien les es debida semejante disposición, no sólo por la natural obediencia, sino por los trabajos y cuidados que les costó su crianza, y a su tiempo su defensa.

Al fin, los embajadores llegaron a la presencia del Emperador, de quien fueron con mucha honra recibidos, a quien de parte de su Rey dijeron que él le suplicaba que se sirviese de no favorecer semejante atrevimiento, pues en las cosas tocantes al honor y respeto debido a la sangre real, especialmente donde no se seguía utilidad a su servicio, no era justo favorecer semejante traición, con cuyo ejemplo no sería más estimado de allí adelante el honor regio que el del más vil plebeyo, y sería dar ocasión a los malos para que con pretexto de lealtad no pudiesen vivir seguros los reyes en sus más fuertes castillos, de sus maldades más que en los más solitarios y desamparados bosques. Y que en tan católico príncipe, debajo de cuyo amparo vivían seguros los buenos, y temerosos de su castigo los malos, él creía que podría más la justicia que otro ningún respeto; y que, así, le suplicaba se los entregase queriéndole por amigo, acordándose que una adúltera y un traidor revolvieron la Asia y destruyeron a Troya, y que le suplicaba no diese ocasión de que con daño de la Cristiandad se valiese del favor del común enemigo para satisfacer la injuria que debía satisfacerle el mayor

amigo, el Juez legitimo de la Cristiana República, y ya que esto no fuese posible, por cumplir con su reputación, a que ellos mismos más que nadie debían mirar, debajo de la seguridad de su palabra se pusiesen en sus manos; que aunque parecía terrible la injuria, ella era su hija; los infantes sus nietos, inocentes y libres de toda culpa, y él era al fin su hierno, caballero y de noble estirpe, que de más ínfimo estado habían salido poderosos príncipes, y que estaba sin herederos ni esperanza de poderlos tener, cosa que allanaba las mayores dificultades.

Aquí cesaron los embajadores, y el Emperador respondió, con rostro severo:

—Si cuando llegaron a mis oídos las cosas que me habéis dicho las hubiera juzgado con la pasión que vuestro rey las juzga, no asegurara con mi palabra a los príncipes, mas al punto los prendiera y, teniendo el debido respeto al real honor, los entregara para que recibieran el merecido castigo; mas como libremente juzgué su causa, será forzoso que vivan seguros con mi amparo. Y el mismo suceso dice que hice recto juicio, y lo dirán todos los que, como yo, desapasionadamente lo juzgaren. ¿Quién condenará por traición digna de muerte una voluntad amorosa puesta en ejecución guardando al honor el debido respeto? Traición sería si hubiese precedido fuerza, si la hubiera gozado sin ser[217] esposo; mas siendo al contrario, sólo es yerro de amor, más digno de perdón que de castigo. Si dice que un particular caballero fue promovido a la real sangre, las antiguas y modernas historias nos testifican cuántos hombres viles por tal camino llegaron al imperio, demás que los ánimos magnánimos y virtuosos son los que hacen a los hombres dignos de reinar, pues los reyes sólo les exceden en la fortuna, y en cosas más importantes les son inferiores. Y decilde en mi nombre que no se queje de lo que puede remediar, y que si[218] dejare, como es justo, por heredera a su hija, dejará hierno con el poder que quisiere[219] dejarle, y si el que tiene es digno o no, él solo quiero que lo juzgue, pues para su gobierno le antepuso a todos. Y que tengo por más acertado que tenga hierno que le sirva que no que le quite el reino, como le pudiera suceder teniéndole príncipe poderoso, y que yo estimo mucho la hija que desestima, pues escogió marido a quien pudiese hacer rey, y no quien de reina la hiciese sierva; y que yo diera gracias a Dios que no me hubiera sucedido peor fortuna cuando hallase tanta virtud en un hombre, a quien de mi voluntad concediera lo que no guardara que sin ella ejecutara, teniendo a merced del Cielo que, ya que tal marido le hubiese destinado, tuviese tantos méritos. Y direisle que, dejando aparte el enojo, no se quejará de mí de que a su hija y hierro he recibido, y que no quiera dar castigo a los que con su virtud pueden facilitar el perdón del mayor yerro, y que cuando, llevado del ímpetu de la ira, quisiere con sus fuerzas y las ajenas satisfacer por injuria el beneficio confío en Dios que les daré castigo de su atrevimiento, como diversas veces el príncipe bárbaro que me propone, con daño suyo tiene bien conocidos los efetos de nuestra indignación por el valor de nuestras armas; y que

[217] Orig.: 'sier' (467).

[218] Orig.: ' y si que' (467).

[219] Orig.: 'qusiere'' (467).

cuando fuera posible perder mis reinos, lo tuviera por menor pérdida que la falta de mi palabra.

Y con esto licenció los embajadores, y despedidos de Federico y Ardenia, le dieron cuenta de todo lo que había pasado. Vincislao abrasado de ira, dijo:

—¿Es posible que el Emperador, y quien le aconseja, ignore que la fe y la palabra que se guardan a los indignos y facinorosos no es otra cosa que hacerse partícipe de sus maldades? Ampárelos el Emperador, cosa que jamás creyera de tan justo príncipe, que no me faltará la justicia divina que me ampare —y prosiguiendo en su disimulación, decía, justificando su demanda—. ¿Quién habrá que no juzgue por justo que yo quiera que mi hija y hierno vengan a valerse de mi clemencia, deseoso de usarla con ellos? Pero pues con tanta ingratitud recibo la paga de tan piadosos deseos, reciban, como deben, la paga justa de mi indignación, tan merecida de su obstinación.

Y luego mandó echar bando por todos sus reinos que el que le diese vivos o muertos a Ardenia y a Federico, o a alguno de sus hijos, le prometía generosos premios de riquezas, honras y estados; pero aunque la esperanza del premio fuese grande el peligro se juzgaba mayor, por ser Federico valiente por su persona, vivir con mucho cuidado della y debajo del amparo de tan poderoso monarca y por las graves penas que para su defensa había puesto; y así, ninguno, teniéndolo por imposible, se atrevió a tentar su fortuna, de que Vincislao vivía muy descontento, no dando a entender cuánto deseaba su venganza.

Crecieron los niños, y pareciéndoles que el tiempo (que habían ya pasado más de ocho años) habría templado parte del enojo, como fuera justo, intentaron grandísimas diligencias valiéndose de intercesiones muy apretadas de poderosos príncipes, a que él, por disimular mejor el oculto veneno, a los principios no daba oídos, respondiendo cortésmente a lo que le rogaban[220] y desobligándolos de semejantes intercesiones. Después que pasó algún tiempo empezó a dar a entender a los que le comunicaban por privados que holgaría de verse tornar a rogar para perdonar a la Princesa, a quien ya en su voluntad tenía perdonada, pero que por la aspereza de sus respuestas dudaba que se le propusiesen nuevas intercesiones. Ellos empezaron a lisonjearle alabando su piedad y lo que el Reino sentía la ausencia de sus herederos, que los cortesanos, como los camaleones, según el viento de las reales palabras mudan ellos el color de su lisonja, aprobando y contradiciendo lo que ellas aprueban o contradicen, sin que un punto pierda los lados de los príncipes semejante desventura.

Vivía en la Corte un caballero venerable y prudente cuyos consejos eran cerca del Rey de mucha estimación, así por ser su deudo como por su virtud. Su nombre era Artemio. Éste deseaba con grandes veras la quietud de los Príncipes, por los amaba, particularmente a Ardenia, que había nacido y criádose en sus brazos, y así, tenía dellos grande compasión, deseando que tuviese fin el odio de Vincislao, reduciéndole al primero amor. Pues como viese a su parecer tan buena

[220] Orig.: 'rogauauan' (470).

ocasión, deseando gozarla,[221] con las más dulces palabras que pudo empezó a persuadirle que cesasen tantas iras y enojos con que no solo a todo su reino, pero a sí mismo turbaba el amable sosiego, y que tuviese piedad de los inconvenientes que, faltando él, podrían suceder en aquella miserable cuanto inocente república si para el común sosiego no dejase entablados de modo sus herederos que pudiesen reprimir los ambiciosos deseos de los que con poca lealtad causaban sediciosos tumultos y alborotos con deseo de introducir novedades a propósito para sus designios.

En efeto, tantas razones le dijo, y con tanta instancia le rogó y representó dificultades, que el engañoso Vincislao dio muestras de comoverse (prosiguiendo su primera proposición de que gustaría, por su autoridad, de ser rogado). Y encargando a Artemio que con mucho secreto, fingiendo que él no lo sabía, por reconocimiento de su amistad los proveyese larga y espléndidamente de lo que hubiesen menester para que se tratasen conforme a la grandeza debida a semejantes príncipes, a que él acudió con mucha liberalidad, dándole licencia que tácitamente pudiese darles a entender de dónde procedía semejante socorro, para que ellos se animasen a hacer con más confianza las diligencias dél tan deseadas, pero que entendiesen siempre que tal aviso procedía de su amor, y no de su consentimiento, el le besó la mano con mil muestras de agradecimiento, creyendo que había llegado el fin de lo que tanto deseaba, y le prometió que todo lo que le mandaba lo pondría en ejecución con tanta destreza, que al cumplimiento de su voluntad no se excedería un punto con sus diligencias, y con esto se partió de su presencia.

Y quedando el Rey muy contento de cuán a su propósito se iban encaminando sus[222] deseos, Artemio, sin detenerse un punto, con el prometido secreto escribió todo lo que pasaba a los Príncipes, haciendo el mensajero destas cartas a un criado suyo de quien se fiaba, encargándole que su secreto no importaba menos que su vida, y en ellas advertía lo mismo a Federico y Ardenia, poniéndoles por delante la recia condición de su padre. Y con esto les envió muy gruesas partidas de dineros, en letras en el nombre del criado que llevaba[223] las cartas, junto con algunas joyas de infinito valor de que pudiesen valerse en sus necesidades.

Llegó el criado, y fue de los Príncipes él y las cartas con el contento que puede imaginarse recibidos, porque con ellos tuvieron por acabada su peregrinación, por llegado el fin de su destierro. Y sumamente agradecidos a la noble y leal amistad de tan buen caballero, después que se hubieron cobrado las letras y recebido las joyas, con el mismo secreto que se les encargaba despacharon al criado con cartas de muy humanas y favorables palabras en agradecimiento[224] de tanto beneficio,[225] dándole en ellas cuenta del amor y merced con que eran ellos y

[221] Orig.: 'gozar' (470).
[222] Orig.: 'sus de sus' (472).
[223] Orig.: ' lleua' (472).
[224] Orig.: 'palabras agrandecimiento' (472).
[225] Orig.: 'beficio' (472).

sus dos hijos tratados del Emperador; pero que todo les era penoso y amargo con la ausencia del Rey su señor, con el forzoso destierro de su patria, y que tenían firme confianza en Dios que, obligado de su inocencia, por medio suyo dispondría favorable el ánimo[226] de Su Majestad, para que ellos volviesen a la antigua que en su real pecho solían tener, cuya felicidad reconocerían siempre de su generosa intención, como de medio eficaz del cumplimiento de su deseo, y que las joyas y dineros recibían de su mano porque su desdicha los tenía en forzoso estado de valerse de su liberal cortesía; que por el presente acetaban, para tener con el tiempo la grata y amable correspondencia que merecía tanto amor, tanta lealtad.

Así como a Artemio le llegaron estas cartas se fue con ellas al Rey, a quien ya había dado cuenta de la cuidadosa y secreta diligencia que había hecho en cumplimiento de lo que le tenía mandado. Pues como él era de perversas costumbres y sobremodo cruel, las tiernas palabras que debieran ser causa de ablandar su vengativo corazón le encendieron de modo que como el primero día del suceso deseaba su venganza, y disimulando su enojo, al parecer enternecido, con rostro alegre le dio gracias por el cuidado y destreza con que había acudido a todo. En esto los Príncipes se volvieron a valer de las intercesiones de los que los habían favorecido, asegurándoles con mostrarles las cartas de Artemio que serían de Vincislao con mucho gusto obedecidas, porque él lo deseaba, y que el quererlo guiar por aquel medio no era sino sólo con el fin de conservar su autoridad para con ellos junto con la aspereza de su condición, que quería que sólo fuese vencida de tan poderosos ruegos.

Pues ciertos por las cartas del caso, volvieron todos con mucho gusto a intervenir y mediar el buen suceso con sus intercesiones. Recibidas las cartas, respondió a ellas con la cortesía debida a tan altos príncipes, diciéndoles que los que se valían de sus favores habían entendido bien la poderosa fuerza de sus mandamientos, a quien el más justo enojo no podía resistir, y agradeciéndoles con mucha estimación los ruegos que en negocio que él tan de veras deseaba le habían hecho, prueba evidente de la voluntad con que le favorecían, rogándoles cautelosamente que no les mostrasen las cartas, pareciéndole que sería muy al contrario. Y escribiendo también al Emperador sobre ello (aunque nunca desde la embajada le había escrito ni querido interceder con él en estos negocios, no fiándose de su cruel infidelidad), agradecíale con corteses palabras la merced y favor de sus hijos, diciendo que viendo cuán justos y libres de pasión eran sus consejos había determinado el valerse dellos.

Con esta embajada dio orden para que sus embajadores visitasen a todos los príncipes a quien escribía y para que trujesen a sus hijos, con cartas muy favorables para ellos. Envió a Artemio, que fue de todos con mil favores recibido y honrado, y mostrándoles las cartas que Vincislao encargaba a los que le escribieron que ocultasen quedaron todos muy contentos, satisfechos y seguros de que ya se había su enojo pasado, y que hallándose imposibilitado de los

[226] Suplo 'el ánimo' (473).

herederos que él quisiera se había conformado con los que la Fortuna le había querido dar. Y despachado de los demás llegó a Praga, donde fue de Ardenia y Federico con mil agradecimientos honrado y reconocido del no pensado favor por su mano recibido, y él les dio cuenta de las letras del Rey que aquellos príncipes les habían mostrado, con las cartas suyas en que, avisándole lo propio, ellos tuvieron por cierto el fin del pasado enojo.

El Emperador le honró mucho, y le agradeció que por su orden hubiese tenido el deseado fin aquel negocio, preguntándole por la salud de su Rey y encareciendo la buena resolución que había tornado en el perdón de sus hijos y cuánto es más loable en los príncipes la clemencia que el rigor. Y aunque él jamás tuvo satisfación de Vincislao, teniéndole por fraudulento y poco observador de su palabra, con mucha grandeza y aparato previno su viaje, y regalándolos con magníficos dones mandó que por todos sus estados se les fuese haciendo el aposento y demonstraciones que a su misma persona. Y despidiéndose dellos con mucho amor, encargándoles que procurasen con su obediencia enmendar con su padre la pasada falta, los salió acompañando una jornada, donde últimamente se despidió haciendo notables favores a la Princesa y a los infantes, y ellos con grandes muestras de agradecimiento le besaron las manos, y despedidos, prosiguieron su camino, y Artemio con ellos, a quien el Emperador dio benévola respuesta de su embajada y ricos y preciosos dones, que le era muy aficionado por la afectuosa voluntad que mostraba a sus Príncipes.

Lo más de su viaje gastaron Federico y Ardenia en preguntar a Artemio los sucesos de su ausencia, que como había sido tan larga, tuvo muchos y muy varios con que poder entretenerlo, encareciéndoles mucho lo que a todo el Reino debían, pues todos generalmente habían sentido con penosos estremos su destierro, de manera como si a cada uno en particular le tocara, diciendo que aquello sólo procedía del agrado y afabilidad con que Su Alteza en todas ocasiones los favorecía. Y ella cortésmente, atribuyéndolo más a su leal cortesía que a propios méritos, sólo imaginaba exquisitos favores con que agradecer a Artemio tantos beneficios.

Al cabo de algunos días llegaron al reino de Hungría, y luego avisaron dello a Vincislao, que con muchas muestras de contento hizo que en su jornada se hiciesen las mismas demonstraciones que con su persona, dando orden que por todas las tierras que pasasen se les hiciesen las mayores fiestas y regocijos que les fuese posible Todo el Reino por los estados le envió embajadores alegrándose mucho de su felicidad, a quien él con fingido gozo recebía y despachaba con muchos agradecimientos y estimaciones de su voluntad. Hizo prevenir en la Corte grandiosas fiestas, y avisado que habían llegado dos jornadas della salió a recebirlos acompañado de toda la nobleza, que adornada y prevenida de vistosas e inestimables galas procuraron para este alegre recebimiento de salir los más lucidos que les fue posible.

Llegó a encontrarlos una legua del lugar donde aquel día habían salido. Así como los Príncipes le vieron se apeó Ardenia con sus hijos de una rica y vistosa litera en que venían, y Federico y Artemio de un coche, y todos juntos se echaron

a sus pies con muchas lágrimas pidiéndole las manos. Él se las dio con grande severidad, y luego apeándose de un hermoso caballo les dio sus brazos, al parecer con mucha ternura y muestras de amor, pero en lo interior con más odio y rabia de ver delante de sus ojos la causa de su agravio, y endureciéndole más el fiero corazón aquellos hermosos pedazos de sus entrañas que a sus pies veía, les hizo las más aleves caricias que jamás en pecho humano se conocieron.

Prosiguió con ellos su camino, honrando a Federico con tantos favores, y acariciando con tantas demonstraciones a Ardenia y a sus nietos, que de nadie fue juzgada menos que verdadera su voluntad, dándole a ella un preciosísimo anillo con que su difunta madre había celebrado las bodas, con otras riquísimas joyas, y a sus nietos otros de inestimable valor, y a Federico, como a sucesor de su reino, un cetro de oro finísimo adornado de preciosísimas piedras. Y todos los días comunicaba con él, como de antes, los más importantes negocios, y con la hija, no apartándola un punto de sus ojos, dando a entender que quería satisfacerse del tiempo que había durado su ausencia.

Las fiestas que en la Corte se hicieron fueron tan grandiosas que jamás se habían visto en aquel reino tales, honrándolas él con su persona y llevando a su lado la de su yerno, no sólo en éstas, mas en todas las ocasiones que se ofrecían, con que vivían con mucho contento, teniendo los trabajos pasados en poco, pareciéndoles que habían llegado al colmo de la felicidad humana. Pero como cuanto este tirano hacía era fingimiento, sólo por satisfacer su rabioso corazón, y los recibimientos honrosos y caricias que les hacía era sólo por cumplir con los príncipes que habían intervenido, temiendo de su indignación que, ayudada de su poder, no quisiesen hacer venganza del perdido respeto, pensando de la que tenía trazada atribuirla a tan verisímiles causas que los dejase satisfechos, pensó la más inhumana y cruel, que a las más sangrientas fieras les pusiera horror, con carecer, como carecen, de toda razón y piedad.

Fuese informando al descuido de todos los que habían intervenido en este caso, y sabiendo que eran el ama que la crió, que siempre la acompañaba, y Pompeo, y más el otro criado y el cura, que aunque no tenía culpa fue buscado con mucha diligencia, pero fue forzoso que escapase de su crueldad, porque había más de dos años que, libre de su jurisdición, descansaba en el triunfante Reino no sujeto a mutaciones, violencias ni desdichas, y así, procuró satisfacer su impío deseo en los que pudo. Y como de ordinario comunicaba con Federico negocios, dijo que le propusiese alguna persona que con secreta diligencia y cuidado llevase ciertos despachos, a quien, si daba la cuenta que debía, haría merced. Él entonces, deseando introducir a Pompeo, a quien tenía obligaciones, se le propuso, y encareciendo el Rey su mucha importancia le dijo que quién podría acompañarle. Él le dijo del otro que le había a él acompañado, y él muy contento le advirtió que con mucho secreto los llamase. Y hizo que él mismo de su mano escribiese unas cartas de importantes, si fingidos avisos, y venidos los criados le mandó que las cerrase, y a ellos, encargándoles mucho lo que importaban, les mandó que no las diesen sino en manos de un gobernador suyo a

quien iban dirigidas. Ellos lo prometieron así, y desde Palacio les dieron postas en que prosiguiesen su viaje.

Esto era de noche, por dar color al mucho secreto que convenía, y apenas fueron a salir por la puerta la ciudad cuando con mucho cuidado fueron vueltos a Palacio y con gran brevedad prevenidos para el último fin, que fue en ellos rigurosamente ejecutado por sus propias manos. Y puestos sus cuerpos en dos palos en una sala, cubiertos del último horror de su sangre, hizo traer por la misma orden ante sí a Violante, y después de haberla afeado su infidelidad y traición, sin quererla oír palabra en su defensa le dijo que creyese que como la justicia humana fuese un instrumento por quien obra la divina, como no deja maldad sin castigo la había puesto en sus manos para que pagase su delito; y al punto fue arrebatada de los que estaban prevenidos para el miserable efeto, y él con inaudita crueldad acabó su vida y fue puesta en el estado y condición que los criados estaban.

Y más feroz que la misma fiereza, hizo llamar los dos inocentes ángeles (que, inculpables en su enojo, quiso que contra toda ley humana y divina pagasen la culpa que a sus padres les imputaba). Trujéronlos a su presencia, como solían otras veces, y ellos con amorosas caricias, como si adivinaran su desdicha,[227] como si previnieran el no esperado daño, procuraban granjear el ánimo depravado y endurecido del impío abuelo. Y más cruel que las mismas fieras (pues ellas no sólo perdonan su propia generación, mas muestran piedad a los brutos de su especie), él con más rigurosa crueldad, por sus manos propias, lavándoselas en aquella inculpable sangre, cortó los cuellos hermosos de los inocentes serafines, desatando de la común prisión aquellas inculpables almas que al punto fueron recibidas por moradoras eternas de la celestial Jerusalén, y en premio justo de su inocencia, en seguimiento del Cordero santo gozaron de las sillas para que fueron criadas. Y poniendo el tirano sus gloriosos cuerpos donde los otros estaban, sediento, como precioso licor bebía insaciablemente de aquellas rompidas venas, causando horror en los mismos ministros que a tanta crueldad le ayudaban. Y contento y alegre con la ajena desventura, miraba el horrendo espectáculo, endurecido con tanta desdicha y la propia venganza.

Y en prosecución della envió a llamar a Federico, que vino con mucha presteza a su mandado, y él le dijo que le habían llegado ciertos importantes despachos que era forzoso que corriesen por su mano. Replicó que estaba allí para servirle, pues para eso había nacido, y al mismo punto, sin darle lugar que se moviese, le asieron aquellos crueles verdugos (porque el Rey sabía muy bien lo que se podía temer de su valor si alcanzara a sospechar algo de su traición). Quitáronle las armas, y ligándole fuertemente, no replicó otra palabra sino:

—¿Así guardan la fe los reyes?

A que Vincislao dijo:

—Esta es la que se debe guardar a los traidores.

[227] Orig.: 'desdichas' (480).

Y al punto, sin darle lugar para que se previniese, después que hubo mostrado el miserable destrozo de su ira (a quien él con su vista quedó inmóvil), con mil heridas dadas por su mano le quitó la vida, Y poniendo la boca en ellas para gozar de su sangre, decía:

—¡Oh agua pura y hermosa, refrigerio del ardor que me consumía, bastante a lavar mis agravios y honor! Si durara eterna el salir del indigno lugar que ocupabais y fuerais más que el profundo piélago que ciñe el orbe, no bastarais a satisfacer el hidrópico deseo de mi venganza.

Y él mismo le dio el lugar que los otros tenían.

Y acabada tan cruel carnicería hizo que le pusiesen la mesa, enviando a convidar a su hija, que viniese donde su esposo y hijos aguardaban, que quería que cenasen juntos. A cuyo aviso vino muy alegre, y él así como la vio la dijo:

—Ardenia: desde que te casaste con Federico no te he dado don ninguno digno de mi grandeza y del amor que te tengo. Uno te daré al presente por donde entiendas cuánto gusto de lo que entonces aborrecí.

Y ella besándole humilmente las manos, dijo que estaba allí para acetar el que le diese, que sería para honrarla, y él entonces tomándole la mano, la llevó donde estaba el horrendo espectáculo de los cadáveres, diciendo:

—Este es el don que mereces y que ha tanto que yo deseo darte, puesto en la perfección que ves por mis propias manos.

A cuya vista en la infelice Ardenia hicieron suspensión los sentidos, y el espíritu, para mayor tormento suyo, no la desamparó, y vuelta en sí, volvía los ojos a mirar los inocentes pedazos de sus entrañas, su muerto esposo, y dudosa de quién fuese digno de la primera demonstración, sin darle lugar el dolor a que derramase lágrimas o hiciese sentimientos (que no es grande ni insufrible el que los admite), absorta en su misma pena como inmóvil estaba, estuvo mucho tiempo, y al cabo encerrando en lo íntimo del corazón los vanos sentimientos, con la última desesperación dijo a su padre:

—Señor: insufrible fuera la cruel carnicería que mis ojos han visto hecha en mi esposo y en mis hijos por quien yo esperaba que los había de honrar, si no fuera el justo premio el ahora veo el que podía esperar de mi poco respeto e inobediencia, justo castigo de mi culpa. Mas como yo fui la causa fundamental de vuestro enojo, como a primer móvil de tan lastimosa máquina os suplico que con mi sangre lavéis en todo la mancha que yo causé en la real vuestra.

Y sacando el cuchillo del cuello del difunto esposo se llegó a Vincislao de rodillas suplicándole que acabase de vengarse. A quien él le dijo:

—Amada hija: nunca fue mi intento que mueras, sino que vivas con igual marido a tus merecimientos.

Y echándole los brazos al cuello, en señal de su clemencia quiso levantarla, y ella puesta del dolor y la ira en el último deseo de salir de tan insufrible desventura, con el cuchillo que tenía en la mano le dio al Rey tan fuerte herida en el pecho, que, tocándole en el corazón, cayó luego, y con las ansias de la muerte empezó a revolcarse en su propia sangre. Y ella entonces hiriéndose mortalmente, cayó junto a él, y los dos acabaron sus vidas revueltos en el horror

que causó semejante desdicha, y fue la referida con tan no esperada presteza, que los que se hallaron presentes no tuvieron lugar de poder evitarla. En fin, los apartaron después de tan lastimoso suceso como se ha referido.

Sintió generalmente el Reino la muerte de Ardenia, a quien amaba mucho, holgándose de la del Rey, porque aborrecían con estremo sus crueldades. Vino Artemio, a quien se había dado cuenta, y dio orden que se sepultasen los cinco cuerpos con la real pompa que convenía, con increíble sentimiento de tan prodigiosa crueldad. Y después que se les hicieron los debidos oficios de piedad los estados se juntaron a tratar de la elección de nuevo Rey, y visto que Artemio era el más propincuo a la sangre real, le eligieron por señor, y lo gozó muchos días gobernando con mucha satisfación de los súbditos, que tal es la inconstancia de los humanos sucesos, pues los que no lo pensaban ocupan los más levantados puestos, y los que menos lo temían, con su total ruina, por no ajustarse a la razón los desocupan, despeñados de sus injustos deseos.

— o O o —

En el castigo de Vincislao se nos enseña cuán indigna es en los reyes la crueldad y cuán digna la clemencia, cuánto aborrezca Dios los odios y la soberbia, pues la castigó por la frágil mano de su propia hija, y que los reyes no deben fiarse ni comunicar su privanza con los estranjeros, porque es agravio de los naturales y causa de mil inconvenientes, como se vio en esta ocasión.

Ardenia y Federico tuvieron el debido pago, ella de su desobediencia, y él de su traición, porque debía mostrarse agradecido a tantos beneficios, y así, tuvieron el merecido castigo viendo sus muertes y las de sus hijos, y particularmente porque, aunque con licito fin, engañaron al cura para recebir el sacramento del matrimonio; porque de las cosas sagradas se debe usar con tanta veneración y respeto, que aunque sea para cosa lícita, si ha de preceder algún engaño, se debe, primero que atreverse a tal, perder no sólo las mayores comodidades, mas la propia vida.

Pompeo, el otro criado y Violante fueron justamente castigados, porque la lealtad del Rey se debe anteponer, no sólo a los señores, sino a la que conforme al amor natural se debe a los padres, pues en acudir al real servicio se acude a favorecer la unión de la república, a quien después del culto divino somos más obligados que a ningún humano respeto.

Los criados del Rey que ejecutaron sus crueldades hicieron lo que debían, porque no debe el vasallo juzgar al príncipe, cuya voluntad es ley inviolable, y así, lo que él les manda están obligados a creer que es justo, y que, como tal, conviene que se cumpla.

La muerte de los inocentes Príncipes, demás de que Dios la permitió por el castigo de padres, fue también por bien suyo, porque como quien tiene presentes todas las cosas, quiso que padeciesen injustamente para que ganasen el premio que pudiera ser perdieran llegando a mayor edad, porque aquel soberano Padre de misericordias dispone con su sabiduría y clemencia los sucesos humanos.

El cura, que llevado del cebo del interés se dejó llevar de las palabras de Federico acudiendo primero a lo menos importante, avisa a los que ejercieren tan alto ministerio que de ninguno que llegare a sus pies a ningún título reciban nada, ni acudan sino a lo que les pareciere más importante en tiempo de necesidad, con que se escusaran muchos yerros y graves inconvenientes. Librarle Dios, con su muerte, de la crueldad del Rey, denota que, aunque tengan culpa, no quiere que se les pierda el respeto que se les debe. Ocultar de los que le acompañaban[228] el suceso que le pareció que había de dar mal ejemplo advierte a los sacerdotes generalmente, y en particular a los que les toca el gobernar almas, que con prudencia oculten todo lo que pareciere indigno de tan alta dignidad, por el grave daño que generalmente causa en ellos el más pequeño defeto; que por la prudencia con que éste lo ocultó le libró Dios, con su descanso, de las crueles manos de Vincislao.

La piedad y acogimiento que usó el Emperador con Federico y Ardenia, el valor de su respuesta, junto con las intercesiones de los príncipes, advierte a los que lo son las obligaciones que tienen de mostrarse favorables, piadosos y liberales con los que se amparan de su favor, y severos e invencibles con los que se atreven a su poder y respeto desestimando su favor y cortesía.

Artemio, virtuoso y bien intencionado, alcanzar el reino cuando menos le esperaba avisa generalmente a todos que caminen por el camino de la virtud, con certeza que si lo cumplieren así, cuando menos lo aguarden les llegará el debido premio.

Acometer contra razón a Federico los naturales, y después quejarse de verle puesto en tanta alteza, denota cuán odiosa es la virtud a los indignos, cuán pocas leyes de cortesía guarda la envidia.

Castigar Vincislao a los que quisieron en su presencia maltratar a Federico, honrarle y favorecerle es propia acción real, que no debe consentir jamás que se le pierda un punto del debido respeto, ni agravio de forasteros, y con particular cuidado, como él hizo, premiar la virtud y castigar los que, envidiosos, como indignos la persiguen.

[228] Orig.: 'acompañan' (486).

CARLOS Y LAURA

NOVELA UNDÉCIMA

EN el tiempo que Ludovico Duodécimo, rey de Francia, pasó con grueso ejército en Italia, entre otras muchas y muy grandiosas empresas que hicieron los franceses fue una, la más honrosa e importante, la presa de Rávena,[229] a cuya vista se dio aquella famosa batalla tan gloriosa para el nombre Francés, aunque comprada con tanto derramamiento de sangre. Saqueose la ciudad con crueldad increíble, padeciendo los miserables ciudadanos la opresión y desórdenes que el vitorioso ejército ejecutó en ellos.

Entre las demás familias que en esta miserable calamidad fueron totalmente destruidas fue una la de Carlos Lucino, caballero nobilísimo y que, por su desgracia, en semejante ocasión se halló con toda su hacienda en dineros y aderezos de su casa, y con la poca esperanza que generalmente se tenía de venir a tal desdicha, por la gran defensa y fortaleza de la ciudad, vivían descuidados de las prevenciones que en ocasión semejante suelen hacerse. Y sucediendo entrarla cuando menos lo temían, no dio lugar el repentino suceso a restaurar el tiempo que su descuido había perdido, y así, triunfantes las virtuosas escuadras, discurriendo a buscar el premio de sus trabajos entraron en la casa deste caballero, y satisfaciendo en ella parte de la insaciable sed de su codicia con la abundancia de sus riquezas,[230] en breve espacio la dejaron tan desembarazada como antes se había visto copiosa y abundante. Y no paró sólo en esto su desventura, que a él mismo le hicieron prisionero con dos hijos suyos: el uno, varón, de edad de cuatro años, y la niña no pasaba de cinco.

Hubiera corrido la misma fortuna la madre, sino que, previniendo más su honor que su peligro si aguardaba la irreparable confusión de tanta desdicha, con las cosas más preciosas que pudo y la prisa y turbación la dieron lugar se pasó en casa de un caballero que, por ser de la fación francesa, estuvo en ella segura de lo que tan justamente temía. Fue dél recebida cortésmente y tratada conforme a su calidad, que en medio de tanta desventura, ¿a quién hay que no le duela la desolación de su patria, el desconsuelo y aflición de sus ciudadanos, por agravios y sinrazones[231] que della y dellos haya recibido?, que en los más barbaros y deseosos de venganza, en la última miseria son pedazos del alma las paredes donde vieron la primera luz.

Los soldados que prendieron a Carlos y a sus hijos eran de varias naciones; como suele ser ordinario en los ejércitos de Europa. Y pareciéndoles que habían

[229] Abril de 1512.

[230] Orig.: 'requezas' (489).

[231] Orig.: 'sinrozones' (489).

ganado lo bastante para pasar su vida quisieron, como prudentes, retirarse a sus tierras a gozar del mayor bien de los humanos, que es la paz, y dejar un oficio tan indigno de la piedad humana como derramar la sangre de su propia especie, cosa no usada de los irracionales más feroces.

A los que les tocó por suerte Carlos, llevándole consigo partieron para la Velona,[232] ciudad en Macedonia de donde eran naturales. El niño fue llevado a Génova, y de aquel a quien le tocó en su parte, por ser prenda más embarazosa que de provecho para soldado, presentado a un caballero muy rico de aquella ciudad llamado Lelio Espínola, que hallándose sin hijos ni esperanza de tenerlos, pareciéndole el niño muy hermoso y encareciéndole el que se le dio su nobleza (alegando en prueba de lo que decía el apellido de su familia), considerando en su pequeña edad su agrado y las muestras con que confirmaba lo que el soldado había dicho, llevado de una improvisa afición (causa oculta de los Astros, pues se pone algunas veces en muchos con quien no se tiene conocimiento, y ordinariamente, de dos que tienen una misma pretensión, deseamos el aumento del uno como la pérdida del otro por acción irreparable en el humano deseo, llamada la primera simpatía o conformidad, y la segunda antipatía o contradición, y este efeto sucede en todas las acciones de que hace juicio el entendimiento de los hombres), dijo a su mujer

—Señora: pues no tenernos hijos, y este niño, sin que lo esperásemos, nos le ha enviado Dios para consuelo y descanso de nuestra vejez, yo querría que le adoptásemos por hijo, que él es de tan tierna edad que no podrá acordarse jamás de otros padres que de nosotros Y pues Dios nos los ha negado propios y nos envía éste por tan impensado camino, pienso que ha de ser mejor que los que nosotros tuviéramos.

La buena señora que, como naturalmente las mujeres son más piadosas que los hombres, ya le había cobrado afición, y así, con mucha facilidad condecendió con el parecer y voluntad de su marido, y de común consentimiento le adoptaron, y Lelio quitándole el que tenía, le puso el nombre de su padre, y así, el niño se llamó Julio.

Los soldados que llevaban a Carlos llegaron a Otrento, y queriendo pasar aquel pequeño estrecho que hay hasta la Velona, improvisamente fueron asaltados de dos bergantines que, escondidos en aquellas caletas, así como los vieron salir del puerto, viéndolos bastantemente (por haberse alargado) imposibilitados de socorro y sin género de defensa (porque el pequeño bajel no la[233] tenía) los acometieron y cautivaron, quedando prisionero y dueños en igual esclavitud, que tales son las inconstantes mudanzas de la Fortuna.

Era este cosario de Túnez, y como vio a Carlos mozo gallardo, de veinte y cinco años y de notable cuidado y gracia en todo lo que se le encomendaba, le presentó al Rey, que se mostró muy agradecido, porque en algunas preguntas que le hizo le dejó muy satisfecho de la agudeza de su ingenio, y fue de manera

[232] Vlorë, Albania.

[233] Orig.: 'lo' (491).

que se prometió que le podría aprovechar en su servicio en las cosas más importantes, y así, aunque esclavo, no le trataba como tal, sino con tanta benignidad que obligaba a Carlos a sentir menos su esclavitud que su prisión.

La niña fue llevada a Roma del soldado a quien le había tocado, porque él era de Nápoles y pasaba por allí para su tierra. En esta ciudad tenía una parienta muy rica y noble que se llamaba Lucrecia Saveli, y pareciéndole que no era justo pasarse sin verla le hizo una visita, y después que le dio larga cuenta de sus peregrinaciones, junto con el saco de Rávena y de cómo en él le había tocado una hermosa niña de nobles padres que en su edad daba muestras de tanta belleza y gallardía cuanta podía imaginarse, era esta señora ya de edad, y fue tanto el deseo que le causó de verla el oír sus alabanzas, que le pidió con mucha instancia que la quería ver, cosa que el concedió con facilidad.

Fue por ella, y así como la vio Lucrecia se le aficionó de modo que su donaire, su cortesía y gentileza se apoderó de suerte de su voluntad, que todas las alabanzas que había oído le parecían cortas según lo que veía en ella (que la belleza, y más en las mujeres, es carta de recomendación de la naturaleza, tan obedecida de los mortales, que el que en algo la contradice parece que niega el ser humano). Pues disimulando su deseo le dijo:

—¿Qué pensáis hacer desta niña?

A quien él respondió que lo mismo que le preguntaba le tenía cuidadoso, porque el modo de su vida no era conveniente ni conforme para acudir al regalo y crianza de aquellas ocupaciones y embarazos. Ella le dijo:

—Pues con vuestra licencia, deseosa de vuestra comodidad, yo os quiero quitar semejante cuidado —y sacando de un escritorio una cadena de oro de hasta cien escudos de peso se la dio, diciéndole—: Tomad ésta y traelda en mi nombre, que es gala más digna de vuestra profesión que no el embarazo que tenéis presente.

Él con grande cortesía, creyendo que aquel día hubiese hecho una cierta ganancia, con muchos cumplimientos y quejas de su agravio recibió la cadena, diciéndole que para que escusase forzosos gastos la quería servir con algunos vestidos y joyuelas que la niña en casa de sus padres tenía, que junto con ella le habían tocado. Envió por ellos, y entregándolos a Lucrecia, le dijo a[234] la niña, que se llamaba Pompilia, que era dichosa, pues había con tantas ventajas mejorado de dueño. A quien ella, como si tuviera uso de razón para entender lo que se le decía, respondió tan cortésmente y tan a tiempo, que de nuevo puso obligaciones y amor en Lucrecia, y llegándose a ella le besó las manos por el favor de dejarla en su servicio, cuya impensada acción la obligó de manera que más que a hija propia la amaba, y criándola con el mismo nombre y regalo que si lo fuera mudole el nombre de Pompilia en el de Paula, porque así le había tenido una difunta hermana suya a quien ella había amado por estremo.

Cesaron en esto los incendios, robos y crueldades de la afligida ciudad con la falta del ejército que sacó della Ludovico para otros importantes efetos y faciones

[234] Suplo 'a' (493).

de su servicio. Pues Laura, que así se llamaba la mujer de Carlos y se había librado de semejante desventura en casa del cortés cuanto piadoso vecino, así como cesó el rigor las vencedoras armas volvió a su casa, que halló, del bélico furor, abrasada, y batiendo cuidadosas diligencias, no fueron bastantes a descubrir nuevas del marido y hijos que le faltaban, y creyendo que en aquella común aflición fuesen, como otros muchos, muertos, con increíble dolor y lágrimas por no ver cada día a su ojos las miserables reliquias de sus daños aborreciendo la propia patria (muestras[235] de verdadero sentimiento, por parecerle el funesto teatro donde la Fortuna le había de representar cada momento sus desventuras), determinó dejarla y partirse a Venecia en casa de una deuda suya que, aunque vivía en el siglo,[236] no la aventajaba en virtud el más recluso monasterio, y así, lo puso en ejecución, siendo della con muchas lágrimas llorada su desventura y procurando con caricias y regalos su consuelo, y así, las dos con mucha conformidad[237] pasaban una ejemplar vida.

Vivía en casa del caballero donde Laura se había recogido un mozo noble, galán y rico cuyo nombre era Flavio, y éste antes que Laura se casara con Carlos había pretendido su casamiento con infinitas diligencias, porque estaba della muy enamorado. Pues creyendo, como todos, que Carlos y sus hijos fuesen muertos, y no lo estando en él sus encendidos deseos, pareciéndole la presente buena ocasión para lograrlos dejó pasar algún tiempo para que hiciese su efeto el dolor y las cosas se pusiesen en mejor estado, procurando entretanto granjear la amistad de sus deudos, que por ser en aquella ciudad de bando contrario se la habían primero negado. Y pareciéndole que ya lo tenía todo llano y que sólo la voluntad de Laura, que faltaba, no había que temer, por lo bien que le estaba su casamiento, y así, para traerla sabida, junto con la licencia de poderlo tratar con sus parientes, partió a Venecia, donde en casa de unos que lo eran suyos y tenían mucha mano y autoridad en aquella república se fue a vivir muy despacio por tratar con más comodidad y fundamento sus pretensiones, que nunca en el presente estado juzgó por difíciles. Y buscando ocasión, así de la patria como del hospedaje referido, con la cortesía debida a su nobleza y recato le hizo una visita.

Y discurriendo en ella, después de varios razonamientos empezó a representarle sus antiguos deseos, con cuánta sinrazón le habían sus deudos estorbado que no los consiguiese dándosela a Carlos contra su voluntad propia; pero que pues el Cielo, como justo, había querido remediar la opresión de su albedrío poniéndola ahora en su primera libertad quitándole de delante algunos de los que, contra toda razón, llevados de la propia pasión lo contradecían, en castigo de haber apartado dos tan conformes voluntades, y que si, como él creía, la suya era la que solía, siendo esto así en él, ni dificultades ni agravios serían poderosos a mudar su primera determinación. Y así, le suplicaba pusiese el conveniente remedio a sus penas, que cuando no obligada de sus cortos

[235] Orig.: 'muestas' (494).

[236] Vida civil, a diferencia de la religiosa.

[237] Orig.: 'conformididad' (495).

merecimientos, era justo que la obligasen tan firmes deseos, dignos de ser pagados con la justa correspondencia, pues en el estado presente, donde le habían faltado deudos, esposo y hijos, haciendo la elección que deseaba lo hallaría todo en él, supliendo las faltas que contra toda razón en su casa había hecho la contraria fortuna; y que en conceder esto que al presente le proponía daría verdaderas muestras de que su voluntad había sido con él verdadera, si justas obligaciones la habían violentado a mostrar contrarios efetos.

Estuvo Laura muy atenta al amoroso razonamiento de Flavio, y después de muchos y corteses agradecimientos a las grandes muestras de voluntad que le mostraba y al nuevo y honroso empleo que le ofrecía, le respondió así:

—Flavio: como sabéis, deseé teneros por dueño de mi voluntad, pero como los humanos deseos dependa su cumplimiento de superior causa, guiolo ella de modo que sucedió al contrario de lo que yo entonces estimara, porque las mujeres nobles, demás de la ley natural que las obliga a la obediencia de sus padres, la de su nobleza las fuerza con mayor violencia a que de la ajena que digo dependa su voluntad. Diéronme, como sabéis, por esposo a Carlos contra la mía propia, pero, en efeto, conforme a las leyes santas del matrimonio fui su mujer en vida, y conforme a las de mi amor y obligaciones lo seré en su muerte hasta que llegue la mía, porque la amistad y compañía que solo sigue, la buena fortuna no se puede juzgar por verdadera cuando no re participa de la adversa con la igualdad y entereza de ánimo que la primera, y el no hacerlo así es muestra de ingratitud. Si en la felicidad de mi esposo gocé sus amables caricias y regalos, ¿por qué en la contraria suerte con pecho constante no toleraré las suyas y mis desdichas, dando muestras de que era mi amor verdadero? Demás de que, conforme a razón, hasta que yo tenga certidumbre de su muerte no tengo libre disposición de mi voluntad, y el día que la tenga me entregaré a más verdadero Esposo, que no está sujeto a las miserables mudanzas de nuestra fragilidad.

Él la replicaba trayéndola infinitos ejemplos de castísimas matronas que con segundas bodas, no desacreditando su casto pecho las acreditaron, alegando, aunque en vano, con mucha evidencia diversas razones que en esta ocasión podían obligarla. A quien ella con mucha firmeza respondía que no podía creer que las mujeres que al difunto esposo no le guardaban aquella fe y amor que viviendo le mostraron, recibiendo otro marido no fuese evidente señal de que él y sus amorosas demonstraciones murieron juntos. Flavio sin replicarla se despidió, y sin desanimarse puso intercesiones y ruegos de todos aquellos que por su autoridad y respeto le parecieron a propósito, y ella respondió a todos con mucha cortesía. Se escusaba diciendo que las honestas caricias del matrimonio no pedían más que el primero dueño.

Y viendo Laura tantas diligencias, no dejó por ningún modo que más la viese Flavio, y él pareciéndole que perdía el tiempo en procurar que su firmeza faltase un punto de su primera determinación se partió a Rávena, sin alcanzar licencia de poder despedirse, más enamorado de su resistencia honrosa, con determinación de tratar con sus deudos, por los más seguros medios que le fuese posible, que venciesen su voluntad. Y aunque en esto hizo apretadas diligencias,

no pudo alcanzar dellos sino que queriendo Laura no lo estorbarían, mas que, no admitiéndolo, no les era posible usar de otro medio que persuadirla sin violencia lo que le convenía.

Flavio considerando el poco fruto de sus trabajos y el imposible cumplimiento de sus deseos vivía muy disgustado viéndose tan sin esperanza de su pretensión. Y Laura con ejemplar recogimiento conservando la memoria del difunto marido, para librarse de mil importunos ruegos y persuasiones empezó a divulgar su muerte, con cuya ocasión mudó el hábito; mas como era hermosísima y gallarda, no la falta de galas y compostura, junto con la sobra de su recogimiento, pudieron refrenar los deseos de algunos caballeros mozos y ricos que, llevados tanto de su virtud como de su belleza, viendo que otra cosa era imposible, con muchas diligencias procuraron alcanzarla por esposa. Y uno dellos, que las hizo con más deseo de que luciesen, tuvo modo de que la persuadiese la misma parienta con que ella estaba, de quien no podía temerse ni presumirse cosa menos que justa y que a ella le conviniese, y así, con esta confianza de Laura era muy bien escuchada, y ella conforme a su buen celo, no movida de ruegos, sino de que la parecía que eran conformes a la razón y a lo que a su deuda le importaba, muchas veces a solas le decía:

—Laura: tu eres moza, gallarda, y de tanta hermosura, que juzgo por muy peligroso, que vivas sin marido, no obstante la experiencia que tengo de tu mucha virtud; y así, no me parecería muy fuera de propósito, aunque sea contra tu voluntad, que escogieses uno de tantos caballeros como te piden, siquiera por que tu viudez no fuese sospechosa; que aunque sólo se debe poner los ojos en hacer cada uno de su parte lo que le toca, no en todo es justo apartarlos de escusar el juicio del vulgo, que tal vez condena las más virtuosas acciones.

Respondió Laura:

—Yo estimo tu voluntad en el grado que puedo encarecerte, porque sé que tus consejos proceden de tu virtud, acompañada del verdadero amor que me tienes junto con el deseo de mis acrecentamientos, de que perpetuamente me confesaré obligada. Y no dudo que es conveniente lo que propones, y que se deben escusar las ocasiones que dices, pero el propio modo de escusarlas es vivir con el cuidadoso recato que piden mis obligaciones, que raras veces se mormura de quien no da ocasión. Y yo la escusaré de manera que el tiempo, que es el más verdadero y desapasionado testigo, acredite mi verdad junto con mi intención. Y en lo que toca a elegir marido, será imposible, y perdido el tiempo que se gastare en proponerme el segundo casamiento, y así, te ruego que no te disgustes de que viva conforme a mi deseo, cuando éste no se aparte un punto de la virtud.

Ella replicó, conformándose con su parecer, que su proposición no llevaba otro fundamento que el que podía conocerse, que era el de su comodidad, quietud, y que pues por el camino que tenía propuesto pensaba tenerla, le prosiguiese. Y así, muy conformes mudaron la plática a cosas más importantes cerca de su vida.

En este tiempo Carlos alcanzó tanta autoridad y favor en Túnez con el Rey, que por su mano pasaban las cosas más importantes, siendo el archivo de sus

secretos. Mas aunque él se viese en tan próspera fortuna, considerando la inconstancia destos barbaros y cómo la grande enemistad que tienen con los cristianos le podría asegurar menos de sus favores, junto con la ausencia de su patria y el deseo de hallar nuevas de las perdidas prendas (unas, pedazos de sus entrañas, y otra, metad de su alma), y asimismo verse en medio de tanta grandeza con el odioso nombre de la perdida libertad, más estimada que los tesoros de la tierra, determinó de romper el yugo de su servidumbre y escusar el peligro de su vida, y sin comunicarlo con nadie (como lo deben hacer los que son cuerdos cuando lo que se intenta no pide ajeno favor) aguardaba la comodidad de poner en ejecución su deseo.

Y de allí a algunos días llegaron a Túnez dos naves ginovesas que con la ocasión del tráfico de sus mercancías alcanzaron salvoconduto y entraron en el puerto, y en el tiempo que duró su despacho Carlos hizo grande amistad con los mercaderes, que la estimaron mucho, tanto por valerse de su favor cuanto por su natural cortesía, y viéndole tan favorecido del Rey, ellos en lo que se les ofrecía no perdían ocasión de aprovecharse de su correspondencia. Y halláronse al fin de algunos días tan obligados de la puntualidad y amor con que Carlos les acudía, que por este camino le halló él fácil para poner en ejecución su deseo.

Y cuando le pareció que los tenía, demás de la piadosa y natural obligación, gratos, con mucho recato les descubrió su intento, y hallándolos dispuestos a servirle lastimados de que hubiese perdido doce años en tan indigna servidumbre, viendo Carlos la ocasión, de las más preciosa joyas que estaban a su cargo, con alguna gruesa cantidad de dineros, tomó dellas las mejores, y dello lo más que le fue posible, y al mismo punto que, convidados de un fresco temporal, quisieron dar la vela se embarcó Carlos. Y haciéndose a la mar, favorecidos del viento, en breves días con próspero viaje llegaron a Génova, donde Carlos estuvo algunos días, y acomodándose de todo lo que le pareció conveniente, despedido con muchos agradecimientos y dádivas de los mercaderes llegó a Rávena, donde sin darse a conocer se informó de su mujer y hijos.

Dellos no halló quien le informase, mas de Laura, con la fama que había echado de su muerte, con facilidad llegó sus oídos, y sintiéndolo más que todos sus trabajos, sin detenerse un punto en la ciudad pasó a Roma a visitar los santos lugares (que así lo había prometido si Dios le libraba de su penoso cautiverio). Y después que hubo satisfecho la justa promesa adornando los divinos santuarios con preciosos dones (muestras justas de su piadoso agradecimiento), viendo que en Rávena no le quedaba a qué volver los ojos sino a la contemplación de las pasadas desdichas, que por irremediables y penosas procuraba apartar de su memoria, determinó de quedarse a vivir en Roma, corte digna del Sucesor de Pedro y Vicario de Cristo Nuestro Señor, madre y patria común de los que siguen la Evangélica dotrina, como cabeza de la Cristiandad.

Y advirtiendo que por la falta de tan amables prendas como las perdidas quedaba su nobilísima casa sin herederos, y que Dios por el no pensado medio de su esclavitud le había restituido lo que perdió en la desolación de su patria

con muchas ventajas (que era para lo que podía desearlos), determinó, tomando nuevo estado, de restituirse lo más estimable; y para este efeto puso los ojos en muchas damas romanas en quien sin encarecimiento (que puede parecerlo) se habían juntado hermosura, gentileza y honestidad: todas causaban en él mayor pena con la memoria del perdido bien, y así, juzgaba por imposible el resolverse a la última determinación.

Ya en este tiempo Paula, a quien Lucrecia había criado, se había hecho la más hermosa dama que había en Roma y tan discreta y honesta, que de todos era generalmente alabada y pretendida. Sucedió que comunicando Carlos sus deseos con cierto caballero cuyo nombre era Lucio, con quien había hecho particular amistad, le contó sus diligencias y que nada le agradaba, cosa que atribuía más a su poco gusto que no a los muchos merecimientos de tanta belleza como había visto. A quien él respondió:

—Yo quiero hacer con vos una prueba bastante de nuestra amistad, que quiero escusaros el trabajo de que os canséis llevándoos hoy a que veáis cierta dama en cuyos merecimientos, dignos de suma estimación, tiene toda esta ciudad puestos los ojos, y si esto no os contentare escusaréis el trabajo de buscar más perfección. Digo en Roma, que en otras partes es grande el mundo, y la mano de aquel soberano Pintor no abreviada ni sujeta, sino sólo medida a su voluntad, y así, cuando tenga repartido en este sujeto 1o que puede causarnos admiración, es incomprehensible del más elevado espíritu que goza de su presencia lo que puede repartir, así a las celestes como a las humanas criaturas.

Mostrose Carlos muy agradecido al deseo que tenía aquel caballero de sacarle de tan penoso cuidado, y acetando lo que le ofrecía fueron en casa de Lucrecia, que informada de la calidad de Carlos y de su intento de su familiar y amigo Lucio (que era algo deudo suyo y como a tal le daba crédito en todo lo que le proponía y tenía entrada en su casa, y así, no dejó modo de caricia, regalo ni cortesía que no usase con el nuevo huésped), pareciéndole que por aquel camino podría ser que la Fortuna tuviese dispuesto el remedio de Paula, a quien ella amaba en tanto grado como a hija propia. Y después que duró algún tiempo la conversación entretenida con varias pláticas, dijo Lucrecia:

—Señor Carlos: por lo que se os debe, tanto por vuestra nobleza como por forastero, junto con la amistad de Lucio, a quien yo con tan justas causas estimo, quiero haceros un servicio, advirtiéndoos primero que es menester que de vos sea muy estimado, teniéndole por el último favor que se os puede hacer en esta casa, porque raras veces en ella uso yo semejante modo de cortesía.

Respondió él entonces, con infinitos y corteses agradecimientos, diciendo que de su valor y del modo con que sabía favorecer sus pocos merecimientos nunca él había esperado menos que copiosas mercedes, que favores grandiosos; y así, le suplicaba le honrase con el cumplimiento de su promesa, que para lo que le mandaba, que era la justa estimación, tan merecida, cuando no por el sujeto, por su gusto y mandamiento, quisiera ser poderoso príncipe para dar a entender con obras la puntualidad con que su voluntad, obligada de tan evidentes muestras, era obedecida. Ella entonces dijo:

—Basta, señor: no paséis adelante, que yo confieso que es imposible vencer vuestra cortesía.

Y llamando a una criada, la dijo:

—Decid a Paula, que está aquí un caballero deudo suyo y mío recién venido, que salga luego a verle.

Y volviendo a Carlos, le dijo:

—No penséis que es encarecimiento lo que habéis oído, porque si no es deste modo no fuera posible que obedeciera mi mandamiento. Y así, os suplico que prosigáis con el fingido parentesco si queréis que os hable y que no desampare la conversación.

Él lo prometió así, y al punto entró Paula vestida de una saya entera de raso blanco, con su marga de punta, y adornado el rostro de una proporcionada lechuguilla, haciendo el mismo efeto en los presentes que el padre de la luz cuando esparciendo sus hermosos rayos con general alegría destierra del mundo las tinieblas. Pues del mismo modo se alegraron los que la miraban, cobrando todos nueva alegría, y con bizarro ademán, pareciéndole que el no conocido caballero debía de ser el deudo se llegó a él pidiéndole las manos y suplicándole que la dijese si venía cansado del camino, y parece que, conmovida de la sangre, con notable afición no quitaba dél la vista, cosa que, por rara, fue notada de Lucrecia, y ella prosiguió diciendo:

—Holgaría en estremo que fuese yo tan dichosa que tan buen huésped honrase la casa de mi señora, que puede ser buen testigo de las limitadas caricias con que yo suelo hacer demostraciones con sus más favorecidos; pero no sé, señor, qué me he visto en vos, que desde el mismo punto que llegué a vuestra presencia, digna por cierto de todo favor y cortesía, me debéis una voluntad tan trasordinaria en mi condición y tan verdadera en mi alma, que no alcanzo si procede de vuestro mucho agrado y méritos y de alguna conformidad de estrellas. Solo os advierto que no me daré por satisfecha y bien pagada de vos con otra paga que con la debida correspondencia.

Carlos suspenso y sin hablar palabra a su cortés y amoroso razonamiento, así como la vio viendo en ella un retrato de su perdida Laura, la memoria se la representó delante de su imaginación. Y conmoviéndose[238] en él todos sus vitales espíritus, con la fuerza natural de ver delante de sí, aunque desconocido, aquel hermoso yerro de Naturaleza, pedazo amable de sus entrañas, después que pudo alcanzar algún sosiego, pareciéndole que en aquella dama había visto no sólo la cifra de la hermosura de la ciudad, sino la que en semejantes sujetos contenía en sí el universo, y que su amigo la había hecho agravio con los cortos encarecimientos con que se la había pintado, mirábala con admiración, y suspenso, le parecía que en ser retrato de la prenda amada que juzgaba perdida había hallado la que sólo podía ser consuelo de su aflición, remedio de su tormento.

[238] Orig.: 'conmouindose' (507).

Lucrecia, que no sin designio había trazado semejante visita, viendo las muestras exteriores de Carlos, muy alegre esperaba feliz suceso de su intento, de que sola era partícipe. Lucio se mostraba contentísimo de ver cuán bien había la hermosa Paula desempeñado su palabra, cuya certidumbre juzgaba por la suspensión con que Carlos no apartaba della la vista (que sin poder contenerse había dado muestras de la presteza con que obra la hermosura). Y después que le hubo dado corteses gracias por la nueva afición que le significaba, junto con una breve relación de su imaginado viaje, le dijo:

—Señora: desde el punto que os vi habéis despertado en mí la memoria de la más querida prenda de mi alma, que perdí no por culpa mía, sino por castigo irreparable de mi contraria fortuna, porque sois tan verdadero retrato suyo, que si la diferencia que hace la edad no me desengañara, creyera que en vos había hallado lo que es imposible, porque goza de aquel apacible descanso para que fuimos criados. Y por otra parte, desde que os vi os amo de manera que no puedo apartar de vos los ojos; pero es este amor tan medido con el justo respeto que merecéis, que el deseo, a quien es imposible que se le evite la proposición que presenta a la voluntad, hace su operación con el mismo respeto.

Ella entonces, con mucha gentileza le respondió:

—Basten los corteses encarecimientos vuestros, dirigidos sólo a fin de honrarme y favorecerme; que siendo la prenda que perdistes de tantos merecimientos, que juzgo por ciertos siendo de vos amada, hallándome yo tan falta dellos bien se echa de ver que la comparación lleva sólo el intento que digo. Sois buen pagador, pues hallándoos obligado con las demostraciones trasordinarias que causó la oculta causa de mi voluntad quisistes pagarme al punto la misma correspondencia. Aunque no sé si me pagáis en tan buena: moneda como recibistes, porque la mía os aseguro que fue forjada en mi alma, sin que, sin saber cómo, pudiese negarle mi consentimiento. Pero como el creer es puesto en cortesía, no sé que me diga de la fe de los hombres, y por otra parte, mientras más dudo de lo que me decís, no sé quién me asegura que no podéis engañarme. Vos bien podéis hacer lo contrario, pero cuando yo lo vea no será posible que le dé crédito: tanta impresión y fuerza ha hecho en mí el bueno que habéis cobrado. Y con esto me habéis de dar licencia para que acuda en casa a las cosas a que puedo[239] hacer falta, junto con que me habéis de conceder una merced, que por ser la primera sentiría mucho que de vos me fuese negada, y es que no olvidéis de ver a mi señora, ni ésta sea visita de deudo, sólo de cumplimiento.

Él la respondió:

—Sabéis honrar y favorecer por tan trasordinarios caminos, que yo me hallo corto para daros el debido agradecimiento de tantos[240] favores; solo os prometo que seré muy continuo en venir a recebir la que ahora recibo, mientras no cansare mi demasiada puntualidad.

[239] Orig.: 'pudo' (509).

[240] Orig.: 'taetos' (509).

Y ella entonces haciendo cortesía, se despidió diciendo:

—Mirad muy bien lo que prometéis, porque sé yo hacer que se me cumpla la palabra.

Lucrecia le preguntó qué le parecía de la niña y si le había entretenido (que la paga de los que crían hijos no viene a ser otra sino que las alabanzas de los estraños conformen con el mucho amor que ellos les tienen). Replicó Carlos:

—Señora, que os ha dado el Cielo digna paga de vuestra mucha virtud y merecimientos, y que sólo debéis temer el día forzoso de su disposición, por perderla.

A quien ella replicó:

—Yo la amo de suerte que el día que eso suceda a mi satisfación no haré caso de mi gusto, porque sólo, como es razón, le tengo puesto en su acrecentamiento.

Con esto, y otras muchas alabanzas de Paula (de que quedó Lucrecia muy satisfecha y agradecida), después de muchos cumplimientos se despidieron, pidiendo Carlos muy afectuosamente licencia para poder sin padrino acudir a las muchas obligaciones en que le había puesto la cortesía y merced recibida, cosa que de Lucrecia con muestras de agradecimiento le fue concedida, pareciéndola no muy fuera de propósito la frecuencia de su casa para el intento que llevaba, que no hay en el mundo correspondencia ni cortesía libre de designios.

Así como se fueron le preguntó Lucio que si había correspondido el sujeto a la información, y él respondió que eso era de manera que antes estaba admirado de ver que su buen gusto la hubiese dado tan corta en semejantes merecimientos, y que le aseguraba que con ser hombre a quien sus peregrinaciones y trabajos habían traído arrastrado por la mayor parte del mundo, en todo cuanto dél había visto no le parecía que hubiese hallado en un sujeto tanta hermosura, gentileza y discreción, porque en tan pocos años como en Paula podían juzgarse era un raro milagro de Naturaleza, y preguntole hija de quién fuese aquella señora. Él respondió que aunque era muy familiar de su casa por ser algo su deudo, no se lo sabría decir con certeza; que lo que sabía era que la criaba con el nombre de su hija, y que de su grande virtud y recogimiento por ningún modo podía sospecharse otra cosa, y que toda la ciudad la tenía recibida en tal opinión, por haber sido esta señora casada y haber vivido largo tiempo fuera de Roma hasta que murió su esposo.

Con esto Carlos dándole muchas gracias por la visita, encareciéndole el consuelo y suspensión de penas que con ella había recibido, se despidieron, y con la recibida licencia frecuentando el verla, después de algunos días que le pareció que tenía granjeada la voluntad de Lucrecia y que los favores de Paula le alentaban a poder juzgar de la suya que no se mostraría contraria a sus justos deseos, determinó de pedirla por esposa. Y juzgando por el medio más conveniente para tratarlo el de Lucio le fue a buscar, donde después que hubieron hablado de varias cosas, le dijo:

—Yo vengo deseoso de que por vuestro medio gocen mis peregrinaciones del sosiego y descanso que ha tantos días que me falta. Desde el día que por vuestra orden fuimos a ver a Lucrecia, en el punto que a mis ojos se presentó la hermosa

Paula me pareció que en ella había hallado el remedio y consuelo de mis desdichas, y creyendo que mi improvisa determinación no fuese afectuoso accidente de su hermosura refrené el ímpetu de mi deseo, sin querer comunicarle hasta que tuviese más firmes fundamentos. Y meditando conmigo a solas muchos días este negocio, es tanta la fuerza con que me atormenta mi propia imaginación, representándome sólo en ella mi remedio, que por que participéis dél querría que a las muchas que os debo juntéis ésta, que estimaré en tanto como todas ellas, tomando la mano e interponiendo vuestra autoridad para que yo goce[241] del deseado título de esposo de Paula. Y para que vais advertido de lo que conviene, yo soy de Rávena —aquí le dio cuenta de su noble familia y decendencia junto con las causas de su forzoso destierro—, y en cuanto a mi hacienda, supuesto que en la última calamidad de mi patria no me quedó ninguna, tengo hoy en Roma la bastante para[242] tratarme conforme a mi calidad, aun cuando excediera de la que os tengo significada, que hallaréis certísima. Y porque los caballeros de vuestras obligaciones es bien que la propia certeza dependa de sus palabras, os suplico que vengáis conmigo donde, cierto de las mías, podáis acreditarlas.

Y llevándole a su casa le mostró las joyas y dineros que de Túnez había traído, a quien él replicó:

—Aunque pudiera correrme de que queráis conmigo que mi vista os acredite teniéndoos desde el punto que os vi tan acreditado vuestro buen proceder, perdono vuestra poca confianza, por ser nacida de amoroso deseo, que otra escusa no puede admitirse. Y en descuento de haberos obedecido en lo que me mandastes quiero obedeceros en tratar el deseado casamiento, que si tiene el feliz suceso yo deseo no podrá hallar en todo su discurso tiempo conveniente de que se me apliquen culpas. Heme holgado de vuestra prosperidad, por que en todo no padezcan tantas y tan injustas sinrazones vuestros merecimientos.

Y con esto se apartó dél no viendo la hora de poner en efeto su promesa, pareciéndole, con lo que había visto, que dejaría a todos satisfechos (que tanto puede la buena fortuna). Propuso a Lucrecia su embajada haciéndola relación de lo que pasaba y encareciendo lo mucho que se le debía, pues, no siendo de los que menos deseaban a Paula la proponía para entregarla a ajeno dueño. Y era verdad que la deseaba, pero, como cuerdo, le detenía la incertidumbre de sus padres, de que no quiso dar cuenta a[243] Carlos, sino que él lo supiese por otro camino; que de todo se debe hablar bien, y en esta materia con sumo recato, porque si el que se informa está dispuesto de modo que no repara en las mayores dificultades, cosa es fuera de toda razón, debajo de amistad, decirle una pesadumbre.

En fin, de Lucrecia le fue muy agradecido su buen deseo, y pareciéndole que del modo que Lucio se le había pintado sería necesario que amor con el trato

[241] Orig.: 'gaze' (512).
[242] Orig.: 'pera' (512).
[243] Orig.: ' de' (513).

hiciese en él mayor disposición para que no fuese inconveniente el referido, rogole que de su parte le agradeciese tanto favor y le dijese que se dispondrían de modo las cosas, que, pagando la voluntad que les mostraba con la justa correspondencia, en todo se le serviría. Y con tan cortés respuesta fue dando tiempo. Que oída de Carlos, agradeció a Lucio lo que por él había hecho y fue continuando las visitas de Lucrecia, tanto por lo que amaba a Paula como por ir con más satisfación suya entablando sus negocios.

En este tiempo Julio, quien Lelio y su mujer habían adoptado por hijo en lo más florido de su juventud, vino a Roma a ciertos importantes negocios que a su padre se le habían ofrecido, con el aparato y grandeza que un caballero tan rico, que le trataba por prenda propia, le enviaría a la más principal Corte del mundo a que luciese. Todos los que le acompañaban le tenían en el predicamento de tal, aunque él sabía bien su origen, que había diversas veces oído a sus adoptivos padres; pero, en efeto, como dellos se veía hacer tal tratamiento y no conocía otros, como si lo fueran propios los amaba. Mostrose tan diligente y entendido en[244] los negocios que traía a cargo, que los despachó con mucha brevedad y satisfación de Lelio, que conociendo[245] en él tanta habilidad y destreza, acrecentó de nuevo el mucho amor le tenía y confirmó su propósito, que era de casarle con una dama de su linaje, cuyo nombre era Claudia, para dejarle su heredero.

Pues Julio andando discurriendo por Roma con los deseos de mozo (que no había salido otra vez de su casa, y fuera della se hallaba con la comodidad y regalo que pudiera desear), entró un día a oír misa en Santiago de los Españoles, que es un hospital con un famoso templo donde la nación acude al remedio de sus necesidades. Vio a[246] Paula, que para el mismo efeto, por ser día de obligación, había venido a él acompañada de Lucrecia y de los escuderos y criadas que ordinariamente le hacían compañía, y así como la vio se enamoró della con las veras y afectos que aquella edad pide. Y acudiendo él a las ordinarias diligencias, siguiéndola en las forzosas ocasiones, mostrándosele en su casa cuando ella acaso se ponía a la ventana, viendo que era imposible llegar a hablarla determinó escribirla un papel, y como hallase la misma dificultad en dársele, pensó una traza con que consiguió su intento, que fue ésta.

Hizo que un criado suyo pasase por su casa vendiendo algunas curiosidades para mujeres, y sucediole que a sus voces fue de Lucrecia mandado llamar, y luego a Paula para que escogiese dellas las que le pareciesen más a su gusto (que en esto y galas la amaba de modo que era medido su pensamiento, y es cuerda razón de estado que a las mujeres en cualquiera que tengan, les sobre en sus cosas todo lo que pudieren desear, por que no se les dé ocasión de que lo procuren). Empezaron a mirar lo que traía, y el que hacía[247] el oficio (que no debía de ser la primera vez) les dijo:

[244] Orig.: 'y entendiendo' (514).
[245] Orig.: 'coneciendo' (515).
[246] Suplo 'a' (515).
[247] Orig.: 'hezia' (516).

—Señoras: las curiosidades que traigo son tales y tantas que habréis menester dos días para verlas. En este papel vienen todas, junto con sus precios. Si es que sabéis leer, leyéndole podréis escusar el cansancio, advirtiéndome de las que os dieren más gusto para que yo no tenga que descomponerlas todas.

Y dándosela a Paula, se le ofreció a Lucrecia algo que hacer tocante al gobierno de su casa, y levantándose le dijo:

—Niña: léele todo, y cuando yo salga me advertirás de lo que hubiere de tu gusto.

Y ella pensando que leía la memoria de la fingida tienda, leyó, y decía así:

> *Hermosa Paula mía: desde el punto que os vieron mis ojos os adoró mi alma sin la consideración de que emprendía tan grande imposible, que si considerara dificultades no fuera verdadero amor el que os tengo. Para el remedio de las que pudieren ofrecerse os ofrezco mi palabra de esposo: mi nombre es Julio, hijo de Lelio Espínola, cuya hacienda será bastante para serviros, cuando falte la de vuestra madre, y si faltase vuestra voluntad faltará mi vida. Guarde Dios la vuestra más que la mía.*

Paula que ya había entendido los amorosos deseos de Julio, y su edad y gentileza habían hallado en su alma el mismo lugar que él significaba, no deseando responder con aspereza ni dejar de cumplir con sus obligaciones, volvió al fingido mercadante y le dijo:

—A no mirar lo que pudiera dar que decir semejante atrevimiento os hiciera que recibierais la justa paga de tan indigna mercancía, cuyo dueño ha errado el camino que debe seguir en procurar su despacho, pues no hay en esta casa otro sino el de mi señora. Idos sin aguardar que vuelva, que tengo por sin duda que pasará por mi piadosa determinación.

Quiso replicarle, y ella no le oyó palabra, quedándose leyendo muchas veces el papel, cambiando el rostro diversas colores. Salió en esto Lucrecia, a quien Paula en prueba de su inocencia puso luego el papel en las manos, y así como ella le leyó, fue tanta su satisfación y contento, que dio por bien empleada la voluntad que le tenía, y echándole al cuello los brazos, con suma alegría la cargó de alabanzas, no desestimando en sí los abrasados deseos del enamorado mancebo, pareciéndole que por su orden no podían dejar de tener buen suceso.

E informándose con mucho cuidado, hizo con algunos ginoveses tan diligente información que alcanzó la verdad del origen de Julio, a quien diciéndole el criado el suceso del papel y su respuesta de Paula, con mil muestras de alegría le daba gracias por la aguda invención con que había sido causa de manifestar su deseo, cuyo cumplimiento le parecía muy a propósito, porque teniendo a Paula por hija de Lucrecia, juzgaba que su hacienda era de modo que cuando se disgustase el adoptivo padre de su disposición no había que temer de descaecer del caballeroso punto en que le había criado. Paula por el mismo consiguiente, se hallaba muy desgustada de ver que Lucrecia se inclinaba a darla a Carlos, que aunque no pasaba de los cuarenta años, no le parecían tan a propósito como los

veinte del enamorado, mancebo, y sólo deseaba tener certidumbre de sus promesas para tomar resolución que no le fuese dañosa si saliese contraria al gusto de su nueva madre.

Viendo Lucrecia que Julio un momento no la perdía, y que no era a propósito porque si acaso, como era forzoso, sabiendo Lelio que Paula no era su hija se disgustaba del casamiento, no quedar ella con nuevas obligaciones por la nota que podía seguirse, un día en una iglesia en breves palabras le dijo las siguientes:

—Señor Julio: yo estimo mucho la voluntad con que me favorecéis, pero no ha de ser vuestro favor de modo que deis que decir. Sé cuán justas son vuestras pretensiones, y asimismo que aunque a mí me pudieran honrar no son a mi propósito, ni han de tener efeto sin la voluntad de vuestro padre, a quien yo estimo por lo que merece. Y siendo esto así, Paula se ha de casar, y sabéis las razones que hay para evitar donde no hay causa que se ofrezcan inconvenientes. Vos sois cuerdo, y mientras no hubiere el beneplácito os tengo dicho escusad de disgustar a quien desea serviros.

El apasionado mozo quiso responder, a quien replicó Lucrecia, sin oírle, que la perdonase el no poder escuchar lo que mandaba, que era por no ser el lugar decente; y suplicándola que en su casa dejase informarse, respondió que sería imposible. Y con esto se apartó, contándole a Paula lo que le había sucedido, que aunque causó en ella el descontento que se puede creer, alabó mucho su resolución (que raras veces los inferiores se atreven a decir lo que sienten, causa de que se yerren las más importantes resoluciones).

Quedó Julio tan apasionado del referido desengaño (que hay pocos que no le aborrezcan), que determinó, más en venganza de su injuria que llevado de su gusto, proseguir su deseo. En este tiempo algunos mercaderes venecianos que venían en la nave en que se huyó Carlos, y ellos se habían apartado dél en Génova, y varios sucesos los habían imposibilitado de ver su patria, pues así como ahora llegaron a ella esparcieron nuevas de que en su compañía se había huido un Carlos, natural de Rávena, de la esclavitud en que le tenía el Rey de Túnez, que había desembarcado en Génova y de allí pasado a Roma, donde no sabían qué se había hecho dél. Pues llegando esta nueva a Laura, y pareciéndole que sería posible que fuese su esposo, y cuando sucediese al contrario, cuán poco podía aventurarse en hacer semejante diligencia, despedida de la parienta con quien vivía, y con la decente compañía y prevención se embarcó en una nave que estaba de partencia, donde en pocos días llegó a Ancona, y desde allí a Lorito (que está una legua del puerto), a visitar aquella Señora que, concebida sin pecado original, fue escogida para Madre de Dios, para amparo de los pecadores, y asiste en aquella dichosa ciudad, conservándose en aquel lugar el aposento propio donde se obraron los mismos misterios gloriosos de la dichosa embajada de Gabriel junto con la mayor merced y favor que Dios hizo a los hombres, que fue la encarnación del Verbo que se obró en este santísimo lugar, traído del primero que tuvo por los Ángeles, depositándole en algunos, y últimamente en

éste, que por el mismo ministerio con voluntad divina asiste con mil favores a[248] los que visitan como deben tan precioso e inestimable santuario. Aquí pidió Laura favor en sus trabajos a aquella Señora que jamás le negó a las cosas justas, de donde partió muy consolada en prosecución de su camino.

Y Carlos deseoso de ver el fin de su intento, procuró ser él propio parte y abogado en sus pretensiones, y hablando a Lucrecia, le dijo que parecía que se había olvidado de sus deseos junto con la merced que en su cumplimiento le había ofrecido; que si había en ellos alguna dificultad le suplicaba que se la advirtiese, o ya para que se facilitase, o, por imposible, él saliese del penoso afán de tantas dilaciones. Ella le respondió:

—La que a mí se me ofrece no es el reparar en vuestros merecimientos, sino el venerarlos como merecen. Y debajo de palabra que me daréis, como caballero, de que tendréis secreto lo que aquí os dijere, después que me hayáis oído os daré a Paula con mucho contento de que sea a vuestro propósito, porque os soy muy aficionada.

Él lo prometió así, confirmando con juramento lo que se le pedía, y aquí le contó Lucrecia del modo que Paula había venido a su poder, y diciéndole cómo ella le había puesto aquel nombre, porque el que se la dio la informó que el suyo propio era Pompilia, y que aun duraban en su poder algunas joyas que la niña trujo, él con la admiración y contento que puede imaginarse pidió que se las mostrasen, y entonces Lucrecia llamó a Paula para que abriese un escritorio y las sacase. Ella cumplió lo que se le mandaba, y así como Carlos las reconoció, llenos los ojos de lágrimas, sin poder contenerse se abrazó con ella, y cuando le dio lugar el contento dijo:

—¡Ay Pompilia mía, amada prenda de mis entrañas, premio bastante que el piadoso Cielo me concedió para alivio de mis trabajos, para consuelo de mis peregrinaciones! No con pequeña causa vi yo en tu hermoso rostro el verdadero retrato de mi difunta esposa.

Y contando a Lucrecia su suceso, con mil agradecimientos confesaba su piedad por la causa verdadera de haber hallado su tesoro. Y ella muy admirada, daba gracias al Cielo por tan feliz suceso, asegurándole que nunca de sus costumbres había juzgado menos noble nacimiento. Y temerosa de que no la privasen de la hermosa prenda en quien tenía puesto su contento, le certificaba que la principal causa que la había movido a poner en él los ojos para darle a Paula era el parecerle que había de vivir en aquella ciudad, y así, le suplicaba, si es que la hallada prenda que tan sin pensar por su causa había cobrado podía ser medianera en esta ocasión, que no permitiese que el haberla criado con su ausencia ocasionase su muerte. Paula admirada y confusa de lo que oía, muy alegre por ayer hallado padre al que por esposo pudiera impedirle su gusto, consolaba a Lucrecia diciendo:

—Señora: no conozco más padres que a vos en cuanto pensaren apartarme de la correspondencia con que debo obedeceros. Y si es vuestro gusto que yo no me

[248] Orig.: 'de' (520).

aparte de vuestra presencia, el amor que os tengo ha conformado de modo vuestra voluntad con la mía, que primero que de vos me aparten será hecha pedazos.

Todos lloraban: unos de piedad y contento, y otros de temor de perder lo que el natural amor había hecho tan propio. Al fin, después que a unos y otros aseguró Carlos que no quería más parte en la disposición de Paula que el contento de haberla hallado, entró Julio muy ofendido de Lucrecia, porque avisado de algunos que le habían informado que el negarle a Paula debía de ser por la falta de conocidos padres, la dijo así:

—Huelgo de hallaros en la compañía deste caballero para daros unas grandes quejas que de vos tengo, suplicándoos primero que no juzguéis por ocasión ni atrevimiento mi resolución sin vuestro gusto. Yo conozco que pudierais con justa razón negarme a Paula, cuyos merecimientos exceden los míos; pero solo vengo a advertiros que la causa en que habéis reparado no ha sido bastante; que aunque es verdad, por lo que yo he oído al mismo que me crio, que yo no sea hijo de Lelio Espínola, a él propio le es muy notorio, que soy muy conocido caballero, y el amor que con él ha alcanzado mi crianza me tiene hecho heredero de su poderosa facultad. Mi origen es de Rávena; mi padre se llamó Carlos Lucino, de las más nobles fue su casa que conoció aquella ciudad; y mi madre, Laura, cuya ilustre sangre en nada le era inferior. Ellos me pusieron el nombre de mi abuelo, que fue Honorato. Tocáronle en el de Julio los que como padres obedezco cuando vine a sus manos por la miserable calamidad de mi patria, donde perdí, entre otras muchas riquezas, las más dignas de estimación, que fueron las vidas de los que me dieron ser, pudiendo agradecer el que tengo a los que, movidos de piedad, sucedieron en su lugar. Perdonad la prolija relación si llevado de mi disgusto no ha sido tan breve como quisiera. Y creedme que jamás olvidaré esta injuria; no para vengarla, sino para considerar lo poco que debo a mi fortuna.

Carlos suspenso y incrédulo de lo que oía, con nuevas lágrimas de contento, abrazándole con la ternura que el no esperado caso pedía, le dijo:

—¡Ay amado Honorato, cuán sin pensar has imposibilitado tu deseo! Delante tienes abonado testigo de cuanto dices: hoy hallaste los padres que te faltaban. Digo el que te dio el ser; que tu madre, no soy tan venturoso, si ya con lo que me ha sucedido injustamente podría llamarme desagradecido. Abraza a tu hermana, que es la que, engañado de tu deseo, pretendías para esposa; que parece que el alma con nueva alegría, desde que te vieron ojos me avisaron de la felicidad en que me han puesto tus palabras.

Él entonces, con mucha cortesía dijo:

—Aunque no dudo de vuestra verdad, justo es que al nombre de tan amada prenda acuda con la debida correspondencia y cortesía —y hincando las rodillas en el suelo le besó las manos, y Carlos le levantó, dándole mil veces sus brazos.

Mirábanse los dos hermanos, disgustados que semejante lazo fuera impedimento del que pretendían. En fin, con tiernas caricias se abrazaron, y Lucrecia llegó entonces y dijo:

—Cierto, Julio, que os tengo de procurar desenojar de tan justa queja como de mí traíais —y le dio los brazos; y él pidiéndola perdón, mil agradecimientos corteses de la crianza y regalo de su hermana y toda la casa, a unos y a otros mil parabienes, recibiendo en paga justa de su afable cortesía otros tantos.

Divulgose el caso por la ciudad, y acudieron muchos parientes de Lucrecia y amigos de Carlos y Julio, y entre ellos Lucio,[249] que con mil festivas ceremonias celebraron tan alegre como impensado suceso, y determinando Carlos de acompañarle a Génova para darle a sus adoptivos padres las gracias de tanta cortesía quisieron detenerse quince días, así para prevenirse como para que Paula gozase de su padre, y Carlos de su hija. Y en este tiempo llegó Laura a Roma vestida de sus lúgubres paños, y después de haber visitado con mucha devoción y decencia los santos lugares empezó cuidadosamente a informarse del nuevo forastero que buscaba, y aunque en ciudad tan grandiosa no fuera poco difícil su demanda, el suceso tan impensado y nuevo le había dado en ella tanto conocimiento, que con grandísima facilidad le dieron nuevas dél, y entrando en su casa le conoció al punto, y él de la misma manera con el propio conocimiento, llegaron a abrazarse tan fuera de sí, que el contento demasiado había hecho en ellos suspensión de los sentidos.

Y después que pudieron hablarse se dieron breve cuenta de sus sucesos, agradeciéndole él mucho la fama que de su muerte había publicado, pues había sido ocasión de que él aborreciese su patria y se desterrase della, que fue la causa de haber hallado a sus hijos. Y mostrándole a Honorato, que con el nombre de Julio tenía presente, le dio cuenta de Pompilia, que con el nombre de Paula había hallado, y abrazando a su hijo con las caricias posibles, sin querer tomar un punto de sosiego fue donde estaba la mitad de su alma, donde fueron, viendo su hermosura, tantos sus estremos, que pensaron que le costara la vida.

Y porque todo, cuando comienzan las felicidades, parece que viene a propósito, le llegó a Julio un correo en que Lelio le avisaba que no partiese de Roma, porque él y su mujer, en una grave enfermedad que habían tenido en su ausencia (de que no le habían avisado por no darle pena) les había obligado a prometer de visitar en persona los santos lugares, y que, así, estaban ya dos jornadas de la ciudad en cumplimiento de su promesa.

De que avisando Julio a sus padres, que estaban en casa de Lucrecia, de nuevo se hallaron agradecidos al Cielo por escusarse del forzoso viaje, y trazaron que los saliesen Carlos y Julio a recebir y que los tendría hecho el aposento Lucrecia en su casa, en cuya compañía podía quedarse Laura, y así lo pusieron en ejecución y los encontraron una jornada de Roma, donde después de los debidos cumplimientos les contó Carlos todos los sucesos que se han referido, de que ellos muy admirados, daban gracias al Cielo que los hubiese librado de tan penosos trabajos; y haciendo relación de la edad de Julio y del nombre con que vino a su poder, con las demás circustancias, conformaron en todo con la verdad.

[249] Orig.: 'Lucia' (525).

Llegaron a la ciudad, gastando el tiempo que duró el camino en cumplimientos y parabienes. Fueron en ella con magnifica opulencia aposentados, donde después que hubieron cumplido su promesa Lelio dijo el pensamiento que tenía de casar a Julio con una deuda suya para que fuese su heredero, y que no por que hubiese cobrado padres quería perder el nombre y obras que de tal le tocaban, y que, así, les suplicaba que no permitiesen que lo que durase su vida él se partiese de su presencia, que le fue concedido de los padres con mucha cortesía, y acetando lo que Lelio les ofrecía, dijeron que a Julio no le reputaban ya por su hijo, pues fuera hacerle notable agravio privarle de lo que había por su buena suerte mejorado de padres, donde fue con muchos cumplimientos correspondida tanta cortesía.

Y alegres y contentos se partieron a Génova, y acompañándolos dos jornadas, todos se despedieron dellos con mucha alegría. Donde así como llegó Lelio celebró las bodas de Julio con Claudia, hermosa y bizarra dama (que era la parienta con quien tenía intento de casarle), y en dote los hizo hijos herederos para después de sus días. Y Lucio, que en los recibimientos como en la despedida siempre los había acompañado, así como volvieron a Roma, viendo que ya había cesado en Paula el impedimento de no conocérsele padres, y que los había hallado tan a propósito como podía desear, ricos y nobles, la pidió por esposa, a quien ellos, conociendo su calidad, riqueza y buenas costumbres, con voluntad de Lucrecia se la concedieron, y ella desde luego les señaló una buena parte de su hacienda, y para después lo restante.

Celebráronse las bodas con el mayor aplauso que jamás se había visto en Roma, y Carlos y Laura viendo lo poco que tenían a que acudir a su patria y lo que la mejoraban, haciendo elección de aquella donde tenían tan amable prenda como era su hija, a ruegos de Lucrecia (que fueron menester pocos para convencerlos) se quedaron allí, donde vieron a su tiempo, así de Paula como de Julio, felices nietos que hicieron mayor su prosperidad. Y ellos vivieron con la felicidad posible con el acuerdo de los pasados trabajos, cuya memoria acrecienta los gustos de las felicidades presentes en los que cuando menos lo esperaban gozan de la amable quietud, tan deseada de todos los humanos como fugitiva de las mortales diligencias de los hombres.

— o O o —

En Carlos y Laura se nos muestran dos conformes casados, a quien de la propia desdicha, como sucede algunas veces, les vino ocasión de mayor felicidad; y así, se deben tolerar los infortunios con paciencia, con la consideración de que el que nos los[250] envía nos ama y puede remediarlos. Escusar Laura las segundas bodas, no obstante que son lícitas, es un vivo ejemplo de continencia y amor digno de alabanza y de imitación. Las felicidades que a Carlos se le siguieron tan sin esperarlas nos advierte que el que vive bien jamás pierda la esperanza del premio.

[250] Suplo 'los' (428).

Julio y Paula faltos de todo amparo, hallarle en la piedad de Lelio y Lucrecia, nos enseña que Dios jamás desampara los inocentes. Adoptarlos por hijos los que carecían dellos, cuán natural cosa es en los humanos desear con más veras lo que les falta. Pesarles a Julio y a Paula, cuando deseaban lo contrario, de hallarse sin pensar hermanos, nos advierte que algunas veces suceden sucesos prósperos a quien los mira por defuera, pero infelices para los mismos que les sucedieron, por no ser comunicables las ocultas causas que los obligan, ni cordura comunicar las que son de importancia con el que se muestra más íntimo, que más seguro está el secreto importante en el pecho propio que en el del más fiel amigo.

La piedad de la parienta que en Venecia recogió a Laura advierte a los parientes y amigos que con obras deben mostrarse tales en las necesidades, porque los que hacen lo contrario niegan lo que desean parecer. Aconsejarle a Laura el casamiento de Flavio nos avisa que cuando se teme infeliz suceso de una hermosura es acto de piedad procurar evitarla por el honroso, cuanto lícito, camino del matrimonio.

La piedad del vecino y el amor de Flavio, el primero muestra nobleza de ánimo en acudir al remedio de tan forzosa necesidad, y el segundo, teniendo por muerto a Carlos, con sus diligencias, cuánto dura la pasión amorosa, cuántas injurias sufre cuántas dificultades atropella.

Acetar los mercaderes la amistad de Carlos por verle favorecido nos enseña con la felicidad que lo allana todo la buena fortuna, mas que de tal género de amistad no se puede esperar más firmeza que lo que ella durare.

Retirarse los soldados a su quietud después de haber servido en aquella empresa advierte a los nobles que cumplen con salir de sus tierras a mostrar el propio valor, pero que retirarse los que su nobleza y rico caudal no les obliga a seguir la milicia, con tiempo y ocasión conveniente es cordura

Casarse Lucio con Paula cuando la halló con padres ricos y nobles, y no pedirla[251] cuando le faltaban, aunque estaba enamorado della, nos advierte de ciertos mancebos que hay en las repúblicas, tan cuerdos y dignos de imitar, que hacen mercancía del amor del matrimonio, tienen sus galas y joyuelas, requiebros y cartapacio para cada estado, y enamorándose a provecho a título de cordura y recogimiento, humildad y virtud, los chicotillos gozan la juventud de sus floridos años

[251] Orig.: 'pediria' (530).

EL VIEJO ENAMORADO

NOVELA DUODÉCIMA

EN Guadalajara, ciudad, si pequeña, famosa en el Reino de Toledo, como es ordinario, son los que van a gobernarla letrados. Uno dellos fue un licenciado, caja y depósito de las leyes cuanto a la apariencia, y cuanto a la verdad la suma ignorancia, la misma soberbia: herencia ordinaria de bajo nacimiento fomentado de vil servidumbre; cuyas imprudentes acciones, si bien acompañadas de tan pública irrisión, creía él que representasen las de un jurisconsulto; su rectitud, la de un Trajano; su observancia de la ley, la de un Licurgo.

Éste, cuyas venerables canas pudieran obligar a respeto a quien no le conociera, cuya austera condición y severidad quisiera enfrenar la más libre juventud, de quien era un público entretenimiento, dando él disculpa que forzaba su natural, por ser conveniente al rigor de la vara el hacerse temer mostrando en las ocasiones el rigor de la justicia, pero que no le salía del corazón; que cuando ocupase supremos tribunales ejerciendo diferente ministerio pensaba ser otro; que los que le habían conocido en diverso oficio le decían que era un ángel, y que el modo de saber transformarse en la calidad de lo que ejercía, junto con un cuento[252] de renta, sólo él de cuantos administraban lo había alcanzado.

Éste, en el discurso de su gobierno, llevado de su codicia hizo cierta condenación, poco considerable, a una dama cuyo nombre era doña Elvira, porque el caso, aun cuando no fuera contra mujer (a quien en todo lo distributivo se les debe cortesía), podía muy justamente disimularse, por ser sobre el quebrantamiento de algunas ordenanzas (que en los lugares particulares y cortos no vienen a servir sino de molestia a los pobres y de ejecutoria a los ricos para que les esté guardado lo que sin ellas fuera común). Sintió ella sumamente el agravio, más por lo que a su parecer tocaba en descortesía y poca estimación que por el interés, y aunque se dio por sentida con sus deudos, ellos como cuerdos le aconsejaron que su sentimiento le guardase para mejor ocasión, y que la presente no era de sentir, conociendo la necia puntualidad del ignorantísimo y civil[253] Licenciado. Ella creyó lo que le decían, no olvidando jamás la recibida injuria (que raras veces las mujeres la olvidan).

Pasaron muchos días sin que unos ni otros se diesen por entendidos, y al fin dellos el juez (que no con la edad y reverencia de sus años y obligaciones había perdido los amorosos incentivos) puso los ojos en una doncella cuyo nombre era doña Catalina, hermosa y de pocos años (que es la mayor hermosura), de tanta

[252] Un millón.

[253] De baja condición.

honestidad, que todos generalmente la estimaban con suma veneración por su buen proceder.

Ésta acertó a ser sobrina de doña Elvira, cuya herencia esperaba por ser rica y sin hijos ni edad decente de que el matrimonio le diese semejante esperanza, por cuyas causas dependía de su voluntad su disposición; y así, el Licenciado, viendo cuán ofendido tenía el dueño de su remedio, por no dar (como dicen) a torcer su brazo pasaba sus ocultas llamas, sus amorosos deseos, sin hallar ánimo ni remedio que le diese esperanza de conseguir el fin que pretendía, y afligido destos[254] pensamientos andaba tan embelesado y tan fuera de sí, que ni acudía a lo que le tocaba ni hallaba modo de facilitar tan grande imposible.

Y considerando, como dejaba entenderse, que si no se manifestaba no tenía que esperar ser entendido, determinó de tentar la Fortuna (que el adagio común dice que favorece a los osados), y procurando encontrar en la iglesia y otros lugares a este propósito a doña Elvira, con muy grande cuidado la acompañaba, y preguntándola por su salud la hacía infinitas cortesías. La otra, que ya en parte tenía olvidada la causa de su enojo, no las recibía con el ánimo que debiera, antes creyendo que sobre lo pasado fuese el no usado modo nueva injuria, con disimulación aguardaba el fin. Y cuando un día se halló más descuidada le vino un muy cumplido recaudo de su merced en que le suplicaba que le diese licencia para besar sus manos. Ella le recibió más dudosa de lo que podía ser, y al fin, deseosa de salir de tanta confusión, le respondió con mucha cortesía que estaría aguardando para recebir semejante merced. Y previniendo la autoridad posible, aguardó su visita con su tarima a fuer de cadahalso y dos escuderos de los que por su antigüedad pudiera creerse que se hallaron en el cerco y reto de Zamora, acompañados a trechos de algunas dueñas y sabandijas que también hacían labor.

El ruido del caballo, las voces de los inferiores ministros, dio señal de que llegaba el deseado Licenciado, que es tan agradable la lisonja a los superiores, y tan continuada de los que los siguen, que muchos de los que los acompañan sin haber quién van dando grandes voces que se aparten, y ellos reciben a grandeza y autoridad que vayan dos o tres (pícaros porteros iba a decir, que no deseo enojar a nadie) voceando sin haber ocasión; que si no los hubiera en el mundo, qué seguros estuvieran los bodegones, qué poco defraudadas las tabernas y con qué justa razón careciera la república de otros tantos vagamundos, que ellos, y los que alquilan[255] demandas, en diferente ejercicio era justo ocuparlos donde no anduvieran ociosos y sirvieran a Su Majestad en la honrosa, si marítima, plaza que les es tan debida, si injustamente defraudada.

Entró, como digo, y ella le recibió con el aplauso de su familia, a cuya no conocida persona acudieron a regalar sus venerables zancajos dos o tres docenas de gozques[256] que a coros hacían una tan sonorosa música, que unos ocupados en

[254] Orig.: 'desteos' (532).

[255] Orig.: 'alguilan' (534).

[256] Perrillos molestos.

esto, y otros en darle la bienvenida, y los que venían con él en defenderle, los de casa a detenerlos, doña Elvira a llamarlos por sus nombres, no parecía sino una muy fundada montería. En fin, no hubo otro remedio sino que se encerrasen las importunas sabandijas, con que cesó el ruido (que de otra manera no fuera posible), y el buen señor admirado de lo que veía, con muchas admiraciones le encarecía que cómo tenía aquella pesadumbre en su casa. A que la buena señora, por entretenerle, muy por extenso le fue contando las gracias de cada uno en particular, y que don Fulano, que buen siglo haya, eran todo su regalo, todo su contento (que también hay barbados que los tienen). El otro con el contento que si le asaran (cuando quisiera, y con muy justa razón, colgarlos), empezó, como quien deseaba agradar, a estimar sus donaires, a alabar sus perfeciones, diciendo que eran la sal del mundo.

—No se espante vuestra merced —replicó ella—, que se hacen querer estos animalicos: no les falta sino hablar. Yo les tengo su cama, y los días de Cuaresma y viernes les hago hacer olla. Llamando a costa de mi hacienda comadres para sus partos, que estimo como podría los de mis hijos, si los tuviera, y aun yo he visto servirse dellos a algunos ministros para recreación y descanso de mayores ocupaciones.

Aquí perdió pie nuestro circunspecto licenciado, diciendo:

—Señora: estas joyas son dignas de las damas, pero no de los hombres, y particularmente de los que tienen puestos, que quien ocupa el tiempo en tan mujeril acción, afeminado con la disculpa del entretenimiento, para conmigo fuera bastante para hacer que los desocuparan. Pero hay de todo en el mundo, y generalmente hablando, aunque todos son buenos, échanse de ver en los magistrados más que en otros los más pequeños defetos. Y como todos somos hombres, si a todos los virtuosos les cupiese el gobierno faltarían estados en el mundo; pero raras veces alcanzan lo que se les debe, porque son más modestos en sus diligencias; pero si yo hubiera de repartir los puestos de la república, antes se los diera al peor della que a ellos. Y tornando a su tema prosiguió—. Dejando esto aparte, tenéis en vuestra presencia el más indigno hombre de vuestro favor que hay en el mundo, bien que el cumplimiento de la justicia puede disculparme con quien es tan entendida; pero yo he venido a vuestras manos no contra mi voluntad, sino tan obligado della como lo veréis He puesto los ojos en mi señora doña Catalina, con el debido respeto que se le debe y con el que se puede imaginar viniendo a tratarlo con vos, cuya disposición sé que os toca por tan justas causas como son las de vuestra prudencia y parentesco. Bien sé que por mi edad y la suya es injusta mi pretensión, pero como no dudéis en lo demás que os propusiere no pienso que si lo juzgáis como yo espero de vuestra cordura no creo que habrá que dudar, que las canas no vienen en todos los hombres por los años, sino por diversos accidentes; y os prometo que lo que dudaba me ha desengañado de ello la experiencia, porque según los míos bien diferente pudiera yo estar, que no pasan de cuarenta y dos, y si no quisiera trataros la verdad, que profeso, pues no desdice mi rostro, pudiera pintarme de veinte y cinco, que otros con pequeño trabajo reducen al mismo número ochenta de que gozan; pero mi

autoridad y pretensiones no permiten que sea sino el que siempre. Y aunque éste os parezca defeto, que no lo es, hay otras muchas cosas en mi abono que pueden suplirle, como es mi honrosa prosapia, mi autoridad en la república; y no el puesto que al presente tengo en ella, porque éste no es más de que los superiores, viendo mi suficiencia, han querido disponerme para que ocupe en la Corte el que merecen mis letras. Y cuando esto no fuese con la brevedad que debe, tengo bastante hacienda, si lo es un cuento de renta, con que sustentarme conforme a la calidad de mi persona, y el mayor caudal librado en mi ingenio, que cuando se me hiciese semejante sinrazón no me pueden faltar los tribunales, donde es forzoso que mis estudios se lleven lo que acudiere de más importancia y que, abonando mi justicia, más justificadamente pidan lo que es mío. Todo esto os he querido decir por que no entendáis que con pequeña causa me muevo a semejante efeto. Yo confieso que podría esta señora casarse con un hidalgo desta ciudad que sea o parezca de menos edad de la que yo tengo, que por lo menos viva con ella un siglo, que cargue de sucesión, que es lo mejor que puede suceder; pero cuando esto suceda no ha de tener la sujeción de un hombre que, de que sea como digo, sólo han de ser sus cuidados acudir a cultivar sus heredades, solicitar sus granjerías, de que la ha de caber tanta parte; y al fin ha de estar sepultada en un lugar corto, cuando suceda todo con la felicidad que digo, sin esperanza de que por ningún camino esto se haya de mejorar en ningún tiempo. No quiero encareceros la diferencia que tiene el vivir en la Corte mujer de un ministro, que si hoy no lo soy, es imposible que falte esto mañana, donde solo se ha de tratar de su regalo y estimación, y siendo ella el forzoso dueño de mi voluntad, es fuerza que lo sea de todo aquello que yo alcanzare, que por su gusto procuraré con más veras mi adelantamiento; y sus deudos, no es posible que no participen de sus comodidades, por ser forzoso que se les ofrezcan en la Corte mil negocios donde yo pueda servirlos, que es, en efeto, patria común.

Estuvo doña Elvira muy atenta a la compuesta y dilatada arenga de nuestro licenciado, y como por el camino de la vanidad son facilísimas de persuadir las mujeres, pareciéndole que lo menos que se debía a aquellas venerables canas era una presidencia (que en los lugares cortos les parece que su gobierno es de tanta importancia, que no hay ropa del más estimado tribunal que se les iguale), pues juzgándose ya ella dueña de todo y haciendo su cuenta que por lo menos el desposado compraría con su hacienda su propio daño, como es ordinario en los hombres de edad (que esto del casarse, decía un hombre bien entendido que era oficio de muchachos), le dijo:

—Señor: yo he escuchado con mucho gusto vuestros buenos deseos, que de vuestra cordura y de lo que se debe a nuestra calidad no se podía esperar menos. Tengo por certísimo todo lo que me habéis propuesto; pero como en las cosas más ciertas no carece de prudencia el dudarlas hasta que se vean en las propias manos, pues aun entonces se puede temer el perderlas, querría, pues, como vos decís, yo soy el dueño deste negocio, quedar tan bien[257] enterada dél, que en su

[257] Orig.: 'tambien' (538).

conclusión no se me ofreciesen dificultades, porque dar oídos a lo que no ha de tener el suceso que se desea, ni a vos os puede estar bien ni a las mujeres para las demás ocasiones que se les ofrecieren de su disposición puede ser a propósito; y así, gustaría de que dejásemos asentado qué podré yo tratar con sus parientes. ¿En qué gustaréis de dotarla, que esto hácese siempre, más por modo de amor y cortesía que por otros respetos?

Él que estaba, como debía, deseando no desconcertarse en el precio, ofreció que desde luego la instituiría por hija heredera de su hacienda, porque él no tenía[258] herederos forzosos, y que si Dios se los daba deste matrimonio no venía a hacer nada por mi señora doña Catalina, y si no se los daba, ¿a quién que fuese tan de su gusto ni que tanto lo mereciese podía dejar por su heredera?

Contenta la tía de la liberal cuanto honrosa y cuerda resolución, con el agradecimiento que debía le dijo que pondría todo cuidado en servirle, sin que los enojos que desde allí quería olvidar lo estorbasen, y que para dar principio a ello se sirviese de enviarla una memoria, para que por ella se informasen y satisficiesen las partes. Él dijo que de lo que podía darla lo tenía todo en la suya, y que por que llevasen las cosas más secreto y brevedad era éste el mejor camino. Y pidiendo recaudo de escribir, la hizo a su satisfación, y con la debida cortesía la puso en sus manos diciendo:

—Señora: haréis que se informen; que cuando se hallare cosa en contrario de lo que digo, no quiero que toméis trabajo en hacerme merced, que yo soy muy puntual en las cosas que trato. Y esta memoria que os doy no va a uso de Corte, donde entre los cuerdos se reputan cada mil ducados de los que se proponen para un casamiento en ciento, para el día que es menester disponer dellos; pero aquí, por la misericordia divina, si no me engaño, pienso que lo hallaréis todo bien al contrario.

Dispidiose con esto muy contento de lo bien que se había recibido su proposición (que él tenía juzgado tan al contrario),[259] y lleno de mil esperanzas solo procuraba ocasiones en que mostrarse aficionado a la señora, fomentando la casamentera con mil regalos de los que es forzoso que les sobren a todos los[260] que administran la justicia, fingiendo algunos venidos de la Corte para darles más estimación. Ella los recibía[261] con sumo agrado, dándole de todos las debidas gracias, y de cuando en cuando algunas esperanzas de su pretensión, advirtiéndole que no se descuidaba en servirle, ni se descuidaría; pero que era forzoso que se diese lugar al tiempo. Él con sumos agradecimientos, sumisiones y visitas solicitaba su intento encareciendo sus deseos.

Pues doña Elvira, que la memoria que se le había dejado no le parecía muy fuera de propósito, la comunicó con su madre de[262] doña Catalina facilitándole dificultades y proponiéndole que, si era verdadera, por la poca esperanza que se

[258] Orig.: 'tenerla' (539).
[259] Orig.: 'cottrario' (540).
[260] Orig.: 'lo' (540).
[261] Orig.: 'reciba' (540).
[262] Suplo 'de' (540).

podía tener de la vida del novio entendía que por aquel camino enviaba Dios el remedio de su sobrina, y que su edad, que era sólo la dificultad que podía ofrecerse, no le parecía que lo fuese muy grande acompañada de tanto y tan honroso interés, y que se mirase con mucho acuerdo y cuidado, sin dejar perder semejante ocasión, porque a ella no le parecía a propósito que se perdiese, que cuánto era mejor escoger un hombre rico y cuerdo que había de adorarla, aunque fuese un poco entrado en edad, que un mozuelo destos que se usan, que le jugase su hacienda, y cuando escapase de semejante desdicha se la emplease en otra calamidad más digna de temer, como era gastársela en los vicios más comunes a la juventud, de que a ella no podría faltarle su parte, privándola las desórdenes de su esposo de su salud y haciéndola vieja antes de tiempo y que lo que le quedase de vida la viviese miserablemente; que tomase ejemplo y pusiese los ojos en lo que en otras casas[263] se padecía. Sospiraba la madre, conmovida de semejantes palabras, diciendo:

—¡Ay! Dios la libre y no me deje que yo lo vea, que no lo merece su virtud, su obediencia, sino un hombre que la estime y regale, ¡Ay hermana!, que si viese en ella lo que veo en otras partes sería el acabamiento de mis días, porque es con justa causa la luz de mis ojos, el báculo de mi vejez y el pilar que sustenta mi cansada vida.

—Por eso digo yo que lo miremos con mucho cuidado —replicó doña Elvira.

Y al fin de muchas controversias y varias determinaciones se resolvieron en una: que se encomendase a un deudo suyo que fuese a Madrid con aquella memoria, y que ciertas de qué calidad y hacienda eran, como en ella se contenía, tomarían la más conveniente resolución, pues de la obediencia y virtud de su hija no podía dudarse que lo que ellas determinasen por conveniente no lo juzgase ella y lo obedeciese como tal. Enviaron a llamar al pariente, que era destos que en los lugares cortos son tenidos por horcas[264] y linajudos, y dándole cuenta del caso, pareciéndole, según lo referido, que no podía poner de su casa, sino adquirir algo de las ajenas, aprobó su parecer, diciendo que él se encargaba de la diligencia; y en cuanto a la calidad (que era lo más importante), le haría más apretada información que para el más vigilante colegio, que él lo tomaba a su cargo, y saldría de modo de sus manos, que no fuese menester hacerle la segunda. Y con tanto, encajado el manto de Celestina, aplicó la moralidad diciendo:

—Primas: en la ocasión presente holgara de hallarme muy próspero para dar muestras de mi voluntad, que en ocasiones. de honra es justo que se muestren los deudos; pero ya sabéis cómo han venido los años, cuya esterilidad me tiene de manera que me hallo corto para serviros en la ocasión; que por lo que yo quiero a Catalina, junto con vuestro mandamiento, más gustara con obras de dar muestras de mis deseos.

Doña Elvira replicó muy cortésmente:

[263] Orig.: 'cosas' (541).

[264] Personas de autoridad.

—¡Bueno es eso! Ciertas estamos de vuestra liberalidad y cortesía, pero yo gusto que las guardéis para otra ocasión, que en ésta bastará el trabajo del camino. Y para que hagáis el vuestro os servid de esta miseria, dádiva en efeto de mujeres. Sólo os suplicamos, pues también este negocio os toca, el cuidado.

Y poniéndole en las manos hasta cien onzas del cerro de Potosí marcadas con las armas del real sello, él al bulto juzgando el número, se halló tan animoso que le parecieron pocas, según con el valiente denuedo que las acometió, diciendo, muy alegre de ver el no pensado tesoro:

—Lo del cuidado corre por mi cuenta. Y en cuanto a lo presente que me ofrece vuestra cortesía, lo recibo prestado, que por cuanto hay en el mundo lo tomara de otra manera, que bien espero de tanta liberalidad mayores mercedes. Pero quiero, con vuestra licencia, que se guarden para otra ocasión, y que ahora me la deis, porque al punto he de partir a serviros para que todos salgamos deste cuidado.

Ellas le dieron infinitos agradecimientos acompañados de mil plegarias dirigidas al buen suceso de su viaje, que él despedido, alegremente puso luego en ejecución, y ellas quedaron muy cuidadosas, al fin, como quien espera, y cosa que a su parecer les importaba.

Nuestro caminante, cuyo nombre era Pedro de Salcedo, en breve término (por ser tan corto el viaje, que no pasa de diez leguas) llegó a Madrid, donde era prático, por haber estado en él muchas veces a tratar diversos negocios, y así, tenía noticia para todos los que se le encomendasen. Y discurriendo por él, le halló tan otro del que había dejado, que a su parecer no le conocía. Miraba los hermosos cristales que por varias partes en admirables fuentes suplían la común necesidad, y discurriendo llegó al vistoso cuadro,[265] emulación de los romanos edificios, cuya vistosa perspectiva[266] juzgó digna de tan poderoso monarca, y alabó sumamente consigo mismo la vigilancia de los padres de la patria, que con el propio desvelo y incomodidad acudían a que la muchedumbre gozase de la comodidad posible, pareciéndole que tan grandiosos y excesivos gastos sólo podían atribuirse a su bien ordenada liberalidad,[267] de que les daba infinitas gracias: así a ellos como al primer inventor de tanto beneficio. Y acudiendo a proveer, como es ordinario, con un criado la despensa, así por verse libre de la penosa cuanto irremediable imposición que ellos ponen como por gozar de más conveniente provisión, llegándose a lo que le pareció más a su propósito, halló a su parecer de tan levantados precios las cosas, que con mucha suspensión preguntaba la causa. A que uno de aquellos que acudían al mismo efeto (que no se tenía por poco estadista), sin que hablase con él, tomó la mano diciendo:

—Vos debéis de ser forastero.

—Por ahora os confieso que lo soy —respondió el—, aunque solía ser tanta mi asistencia en este lugar, que ya como los naturales era plático en él.

[265] La Plaza Mayor.

[266] Orig.: 'perspectatiua' (544).

[267] Orig.: 'libaralidad' (544).

—Pues si lo sois —dijo él—, si habéis discurrido por esas calles, este suntuoso y magnífico edificio desta plaza, tantas fuentes y arcas, que serán las primera que contra la voluntad de sus dueños han entrado en sus casas no yendo vacías, no pueden disculpar la demasía de los precios, junto con las costas de los que se ocupan en tato beneficio.

Dijo él entonces que tenía razón, y prosiguió:

—Ya me espantaba yo que no luciese tanto favor y caridad, que los que cuidan de las obras públicas son como los que en las casas de juego se encargan de sacar los naipes: que hasta hoy se ha hallado ninguno que ponga nada de su casa, antes todos generalmente se inclinan a quitar algo de la del garitero. Si bien me parece puesto en razón que a cada uno se pague la ocupación justa moderadamente; pero que los oficiales públicos lleven salarios sin salir del lugar por mirar por el bien de la república, a que están obligados por acudir a lo que se les manda y conforme a sus oficios les toca, ello bien puede ser bueno, pero no lo parece, ni yo lo consintiera si pudiera remediarlo, sino que ellos procuraran con sus personas relevarla de los gastos que les fuera posible.

Dijo entonces el que escuchaba:

—¿Qué se puede hacer? Así va el mundo: cada uno trata de su negocio. Son vendibles los oficios, valen muy caros; que fuera bien puesto en razón no haberlos consentido subir un punto del precio primero en que ellos fueron vendidos, y lo que es justo siempre es lícito, por que el exceso del precio no les diera codicia de sacar lo que cuestan. Y aun me holgara yo harto, y fuera bien a propósito, que estuvieran todos vinculados en casas de caballeros facultosos que, libres del propio interés, acudieran al común; que para este ministerio no es justo que se admitiera sino a la nobleza, que si los oficiales cansados, por ricos, de administrar los ejercicios que los hicieron poderosos quieren, llevados de su buen celo, acudir a gobierno, por ningún modo sea el de la república; que por eso ella con cerrado acuerdo (si no decimos que temerosa de su atrevimiento) instituyó hospitales y cofradías en que pueden emplearse, sirviéndoles en parte de algún género de restitución de los no muy ajustados aquistos, que no es justo que con público daño llame un abismo a otro abismo. A este propósito me acuerdo que estando yo en Sevilla oí a un caballero veinticuatro della, que tenía muy buen gusto, porfiando en un corrillo algunos sobre cuál era la más poderosa ciudad de España, después que muchos en prueba de su opinión refirieron diversas, dijo él: «No se canse nadie; la más poderosa es Sevilla. Y pruébolo con que desde que la ganó el rey don Fernando llamado el Santo, de gloriosa memoria, que habrá más de trecientos años, nos juntamos cada día ochenta hombres en el cabildo sólo a tratar de destruirla, y no hemos podido». Y, a lo que yo veo, cierto que en todas partes hay buenos deseos.

Agradole a Pedro de Salcedo la moralidad, juzgando de su agudeza que a muchos condenó su desdicha (si no dijéramos más propiamente su buena suerte) a no ser conocidos en la república; que no la hicieran poco beneficio si se hallaran en los superiores magisterios; que el gobierno político más depende de de una larga experiencia, acompañada de un buen natural y piadoso deseo de acertar,

que no de letras, porque es muy diverso lo uno de lo otro. Despidiose dél muy satisfecho, considerando cuántos hombres hay en el mundo más dignos de gobernar que de ser gobernados, sino que Dios por diversos caminos castiga a su pueblo, y así permite que se logren las injustas diligencias de los indignos y imposibilita a los que merecen administrar obligándolos a que obedezcan: evidente disposición y efeto de su enojo, guiado de la justificación de su justicia.

Al fin, después que hubo con su diligencia puesto fin al mayor de los cuidados, y enviado el correo a la huéspeda para que tomase la razón, quedó paseándose muy pensativo del negocio a que venía, y cuando más divertido se ofreció a su vista una dama con su manto de Sevilla, que por lo trasparente dél descubría un rostro no de los más hermosos ni de los menos agradables, un trigueño blanco, ojos al uso, rasgados y negros, pequeña boca, blancos dientes, con todas las demás partes proporcionadas[268] a la traza que he dicho: jubón,[269] ropa,[270] basquiña[271] y virillas,[272] que junto con su despejo y desenfado venían pregonando la humanidad y cortesía con que jamás admitió quejas ni dejó a nadie menos que satisfecho y pagado de sus servicios.

Era ésta de las que suelen andar en corso por los golfos de la calle Mayor y puerta de Guadalajara con más deseo de cautivar dineros que voluntades, gran solenizadora de burlas, para cuyo efeto, como sean más a propósito los forasteros, cuando uno se lo parece es el cebo de sus engaños, la presa de sus uñas, de que los naturales, más advertidos, ha puesto en ellos semejante modo de vida, tan poca confianza, que con mucha dificultad obran sus embelecos, y así, en reconociéndolos desabordan, si acaso aferraron[273] inadvertidas.

Pues pareciéndole que nuestro Salcedo lo fuese trabó con él la escaramuza, cuyos primeros balazos fueron tratar de la poca fe de los hombres y lo poco que se estimaban las damas y mujeres de bien juzgándolo todo igual, y cuán inconsiderada era la que creía la falsedad de sus palabras, la incertidumbre de sus promesas. Respondió a la carga nuestro forastero por el mismo estilo, y dando muestras de rendimiento se confesó tal, a quien ella replicó que si de alguno del mundo podía fiarse era dellos, por la sinceridad de su trato, por el termino liberal con que procedían. Él que no era zurdo, agradecía con mucha cortesía tantas mercedes, ofreciendo el corto caudal de sus pretensiones, más dignamente gastado en su servicio que en su prosecución. Ella entonces, pareciéndole que ya su artillería había abierto portillo en su voluntad, le dijo:

—En llaneza de mi trato conoceréis quién soy: no de aquellas que niegan su casa, ni se escandalizan de oír ni ver las ajenas, que entre un ejército de soldados

[268] Orig.: 'proporcionados' (547).

[269] Chaquetilla muy ajustada y cerrada por delante.

[270] Prenda talar holgada y abierta por delante. Con el jubón y la basquiña, constituía el 'traje de calle' de las damas de la Corte.

[271] Falda con muchos pliegues en la cintura y de mucho vuelo.

[272] Zapatos con lista de plata.

[273] En la maniobra de abordaje, usar garfios para juntase a la otra nave.

está sin sospecha la no dispuesta voluntad, el no contrastado albedrío. Salgo tan pocas veces, que no ha sido pequeña ventura que me hayáis encontrado.

—No la juzgo yo por pequeña —replicó el socarrón amante—, y gustaría, con vuestra licencia, de saber la causa.

Ella entonces se la pegó de puño diciendo que había salido[274] a comprar un sombrero a un pequeño infante de hasta diez o doce años que consigo traía, pero que la falta del caudal, por haberle empleado en cosas que no creyó que fueran de tanta costa, la había de obligar a salir otra vez.

—No será justo que por esa niñería tornéis a tomar trabajo —dijo él—. Aquí está el mío. Quisiera yo que fuera muy grande para serviros.

Ella acetó el envite[275] ofreciendo que lo recibía prestado, y que, así, quería que se fuese con ella a su casa para volverlo, que bastaba, que su cortesía la escusase segundo viaje, cosa de su recato tan aborrecida. Llegaron con esto a la tienda de un sombrerero, y para obligarle con más sinceridad a creer la llaneza[276] de su término le dijo:

—Mi caudal es éste —y sacando diez y seis reales se los puso en la mano.

Él resistía a lo bellacón, diciendo que era afrentarle y dudar de lo mucho que deseaba servirla. Replicó ella que de otra manera no acetaría, y para apretar más la dificultad dijo que quería saber su casa, para que aquel niño llevase luego la cantidad, porque a la suya en ningún modo se podía ir, así por el registro de la vecindad, con quien estaba en buena reputación, como por un deudo suyo, tan vigilante en su recato, que era un Argos en su guarda.

No le descontentó al forastero el partido, pareciéndole que con menos dificultad se facilitaba el cumplimiento de sus deseos, y que libranza acetada de quien tenía bastante caudal para la paga no podía dejar de ser cierta; y así, le dijo que desde el punto que la vio había con tantas veras sujetado su voluntad a su hermosura, que en ningún modo pensaba replicar a lo que mandaba. Empezose a concertar el sombrero, y pidiendo él uno de moderado precio, ella, como crecen los pensamientos en pisando los palacios, dijo así:

—¡Ay rey mío! Quiérole con una toquilla bordada, su cairel[277] de oro, y el casco finísimo, porque le ha de servir para un vestido de camino, que le queremos poner más galán que a Gerineldos.[278]

Y discurriendo por los que se presentaron a sus ojos los puso en uno, bastante para un filisteo, deseosa de que el deudo no perdiese su parte. Replicaba el sombrerero:

—Aquí hay sombrero para el hombre más grande.

Y ella decía:

—Yo me entiendo, que también quiero que me sirva a mí.

[274] Orig.: 'sido' (549).

[275] Orig.: 'embito' (549).

[276] Orig.: 'lleneza' (549).

[277] Lista, tirilla.

[278] Paje protagonista de un conocido romance.

Concertose en cuarenta rales, diéronse los diez y seis de la dama, por lo mucho que ella porfió, y entonces el amante con mucha gallardía sacó un doblón de a cuatro,[279] diciendo al oficial:

—Éste se quede aquí hasta que se traiga lo restante, por si acaso no contenta.

Tomó ella en la mano el sombrero, diciendo al infante:

—Toma, y vete con éste volando a casa.

Él lo cumplió, al parecer, con mucha velocidad, y el galán no quedó poco contento con ver que a su parecer se desembarazaba para el cumplimiento y paga de la letra. Despareciose el niño y alargáronse de la tienda, y guiando el derretido Apolo, cejaba la ingrata Dafne con varias escusas y promesas de que diría su casa, y como nada desto bastase y el encendido Febo porfiase en su seguimiento (pareciéndole, y con razón, que si la ninfa se le transformaba y desparecía su caudal vendría en notable diminución),[280] y como no enseñado a tan crueles desgracias, afligíale la memoria de que nadie se vistiese a su costa. Fue esto de manera que ella hallándose imposibilitada de desabordar, determinó que la acompañase, diciéndole que bien se conocía en su incredulidad el ser forastero, que bastaba el nombre de su casa para paga de mayores servicios. Y él disculpando su dudosa pertinacia con el amor, la seguía con notable cuidado de que no le diese cantonada, a quien ella dijo que era muy pequeña la obligación para tanta porfía, y que se holgara que la conociera para que todo se le hiciera poco, que como desos[281] príncipes desearan infinito haber gozado de la ocasión que su propicia fortuna le había[282] puesto en las manos, y proseguía:

—Contaré algo de mi historia para que se conozca la inconstancia de esta mudable deidad. Yo me llamo Leonor Páez, soy natural de Arévalo[283] de más ilustre linaje que facultoso. Mis padres fueron cabeza y gobierno de tan ilustre villa. Yo, por su hija la más estimada doncella de cuantas en ella nacieron, vivía con la quietud y recato que de tantas obligaciones pueden prometerse, cuando por mi desdicha vino allí por Corregidor un caballero letrado, que no contradice lo uno a lo otro. Traía consigo un hijo, cabeza y mayorazgo de su casa. Éste puso los ojos en mi mal lograda belleza, y después de muchas diligencias, que sería proceder en infinito, con la última que la apasionada mocedad intenta, si bien en este caso no pasión, sino sumo acierto pudiera juzgarse por mi calidad y por ser el espejo en que se miraban mis padres, junto con toda la bien intencionada juventud que deseando su acrecentamiento me pretendía. En fin, debajo de palabra de esposo salí al cumplimiento de su promesa, porque sin[284] el presente matrimonio no hiciera yo tan grande agravio a mi linaje que condeciendera con su gusto. Alcanzolo a saber su padre, y no osando disgustar al mío le puso en cobro, y viendo la libertad de mi ejecución dejé mi patria, para dende la que piso

[279] Moneda de otro que valía 4 escudos. Cada escudo valía unos 10 reales de plata.

[280] Orig.: 'dimunucion' (551).

[281] Que no pocos, que muchos.

[282] Orig.: 'aua' (551).

[283] Prov. de Ávila.

[284] Orig.: 'si' (552).

dar cuenta al dueño desta desenvoltura y huir el justo enojo de mis padres; y así, sabréis mi casa, advirtiéndoos el poco fruto que se puede esperar de una doncella, para que si gustáis de verme sea con el recato posible, sin que deis ocasión a que de nuevo con vuestra vista pierda tan amables prendas como las de mi recato y opinión.

Llegaron con esto a la calle de Leganitos, donde ella se paró diciendo que allí vivía (sin señalar adónde), y que si la hiciesen pedazos no pasaría adelante, y él afligido, tanto del imaginario embeleco cuanto de su engaño, no sabía qué hacerse, porque sus prendas (digo, las que al presente llevaba)[285] conformaban con su recato y calidad, y así, no eran bastantes a la condigna satisfación. Estando en esta controversia vio Pedro de Salcedo que atravesaba una calle de aquéllas el niño con el sombrero, que se venía a casa, y viendo su remedio le dijo con mucha sinceridad:

—¿No es allí abajo la famosa fuente de Leganitos, en el mundo tan celebrada?

—Sí señor —respondió la nueva doncella.

—Pues con vuestra licencia quiero verla —dijo él—. Y aguardadme aquí, que vuelvo al punto.

Prometiolo así quien prometiera en la ocasión mayores cosas por desasirse, pareciéndole notable la simplicidad del forastero (que no tenía nada de simple). Él echó la calle abajo encaminado a la presa, y como ella le vio volver las espaldas se metió en su casa, pareciéndole que ya había puesto en salvo lo que deseaba. Contó al deudo que aguardaba su parte del corso cómo le traía sombrero muy a propósito para su vestido de camino, y prosiguió todo el cuento, que con grande risa y alabanzas de su industria fue celebrado, dándole nombre de castigo de los inadvertidos forasteros que venían a sus manos. Pero como no hay cosa cabal en esta vida, estando en esto entró el muchacho, a quien así como le vieron sin la presa, temiendo alguna desgracia le preguntaron por la prenda, y él con la inocencia de aquella edad, respondió:

—El señor que pagó el sombrero me le quitó ahí abajo diciendo que mi madre le enviaba, por no agradarle aquél, para que me le trocase, que luego volvería con él.

Cayó ella en su burla, y vio que son sucesos de guerra dar tal vez en manos de más astuto cosario, y muy disgustado el Marte, que se halló defraudado de la adquirida prenda, le prometió hacer pedazos al avariento y descortés amante. Reportole Venus, y volvieron toda la risa en mohína y pesadumbre, que después de algunos celos sobre la compra paró en cierta borrasca y granizo de vedriado acompañada de alguna lluvia de mojicones. Y nuestro Pedro de Salcedo volvió muy disimulado al oficial, con su sombrero debajo del herreruelo,[286] diciendo con mucha disimulación:

—Díjelo yo: mujeres son diablos. Ya no le contenta.

A que replicaba el otro:

[285] Orig.: 'llauaua' (553).

[286] Capa corta.

—Siempre a mí me lo pareció, sino que son porfiadas. Pero no hay nada perdido: he aquí el dinero, que no es mercancía que se dejará de vender.

Tomolo él con mucha suavidad, y aplicándolo para gastos de justicia fue a regalarse a costa de la que a la suya pensó hacer lo mismo, más firme en el propósito de no hacer ofrenda sin ver el milagro. Y con esto empezó a tratar de sus negocios: acudió a Palacio, adonde preguntó por su licenciado, amigos y parientes, y aunque aquí le dieron alguna luz dél, no la que le pareció bastante. Apeló para el juicio de los corrillos de ociosos y tahúres que tienen su tribunal en la puerta de Guadalajara, donde sin contradición de nadie gobiernan el mundo (y no es de los peores pedazos de tierra que el Diablo tiene, que no le estima él por menos importante que el de las dos Plazuelas).[287] Y es de maravillar que los que les toca y pueden y deben remediar tan conocidas desórdenes saben todo lo que pasa como en ellas se contiene, lo platican y lo ríen, y en cuanto a su remedio responden que siempre fue uno el mundo y que no hallan modo, y Dios y los hombres saben por qué.

Llegó, como digo, proponiendo su embajada a aquellos bienaventurados, y como uno de los que allí se halló le preguntase que para qué lo deseaba saber, dijo:

—Señor: yo soy de Guadalajara, donde es corregidor, y deseo conocer algunos de sus más íntimos, porque pretendo llevarle algunas cartas de favor, para que en cierto pleito que ante él pende me guarde justicia.

Ellos entonces, como le vieron forastero, a fuer de horcas le encaminaron a un enemigo suyo, registro viejo destos que en los lugares, a título de su edad y memoria, con sus embelecos califican sólo su linaje, quitando de los demás lo que para esto les parece a propósito. Llegó a casa déste y no acertó a hallarle en ella. Encontró un hermano suyo de diferente intención (que en todas partes hay malos y buenos), a quien dio cuenta para lo que le buscaba, y él le dijo, cayendo en la malicia de quien le había encaminado:

—Señor: Fulano es aquí un hidalgo honrado que tendría hasta un cuento de renta; pero venís mal informado en querer que nosotros escribamos en vuestro favor, porque tenemos con él mas enemistad que correspondencia, y así, pienso que os dañarían nuestras cartas.

Despidiose agradecido del aviso y considerando la malicia de los que le encaminaron, pareciéndole que pues aquéllos no le eran afectos, que era la que habían hecho verdadera información, y así, confirmándola con otras diligencias, no hallando ninguna en contrario se dio por bien informado, y satisfecho guió a su posada.

Y al pasar por la calle Mayor oyó un espantoso alboroto en la tienda de un librero, y creyendo que fuese alguna pendencia llegó deseoso de saber la causa, y vio una rueda de críticos que, como escuadrón de grajos, con descomunales

[287] Dos céntricas plazas del Madrid antiguo: la de la Provincia (donde estaba la cárcel) y la de la Villa. El autor no parece referirse a los pícaros que las frecuentaban, sino a los funcionarios que trabajaban en los edificios oficiales que en ellas se ubicaban.

voces daban una desmesurada zurra a toda la escuadra de filósofos y poetas (que aun en el Infierno no hay quien pueda librarse de ignorantes). Levantábanles mil testimonios; el tesorero de los ajenos trabajos daba gritos, que le impedían la venta; la mujer, que se alborotaba la casa, y un anciano presbítero (a quien en la ocasión no le fueran poco a propósito unas alcaparras de paciencia para que templaran su enojo) con unos doblados guantes con muchedumbre de grasa los detenía diciendo:

—Déjese eso, que no va ni viene. Vamos a lo que importa —y circundando la rueda a modo de conjuro, cuando los aturdidos libreros esperaban que su autoridad los detuviese, metiendo en los guantes y mano por la parte que hallaba más desocupada, decía con desmesuradas voces—: ¡El arte caballeros, el arte! ¡No seamos tan desdichados que se pierda en España el arte!

Pedro de Salcedo juzgándolos por locos, aguardaba el fin, y fue que bajó el dueño de la casa, y renegando del arte decía al huésped que se la desembarazase, que con semejante pensión no se la alquilaría por ningún interés, y él muy afligido, daba mil satisfaciones y promesas de la enmienda, rogando a los doctos que se sosegasen, y visto que no valían sus ruegos les dio un fuerte humazo de alcrebite[288] y pimientos, a que no pudiendo resistir sus menguados ingenios, sus imaginarias letras, salieron a la calle, donde hallaron grandísimo aplauso, así de los que se habían juntado como de una tropa de infantes que con alegres silbos, a fuer de poeta degradado, los aplaudían y solenizaban. Y nuestro forastero muy admirado, decía que si Dios le volvía a la Corte pensaba en ella ser uno de los más famosos del Dotaismo, pues sólo consistía la perfeción de la ciencia en tener mejor órgano de voz.

Y así, se fue a su casa admirando el modo de la Dotería, y de allí partió a su tierra muy contento de haber negociado a su satisfación. Y dando muy larga cuenta de todo a los dueños de su despacho, que con notables encarecimientos alabaron su diligencia y agradecieron su cortesía, quedaron todos muy satisfechos, y doña Elvira y su hermana tornaron a discurrir de nuevo en el caso, encomendando mucho a Pedro de Salcedo el secreto, que lo prometió con grandes encarecimientos y se despidió trayéndose todo el lugar tras sí con las novedades que refería haber visto y con las añadidas (que eran más que las verdaderas).

En fin, salió del acuerdo que se diese cuenta a la novia, atento que sin ella no podía hacerse la fiesta. Llamose a doña Catalina, propúsosele el caso, y últimamente, aunque resistió a su edad, al poderoso conjuro de coche y vivir en la Corte que se le ofrecía, junto con que no había de ser desamparada de la compañía de su madre y tía. Si como los años que se le proponían (que[289] eran sesenta) fueran los de Matusalén, no resistiera. Al fin dio la respuesta que hubiera parecido en ella harto mejor a los principios, que fue decir que su señora y madre, con su señora doña Elvira, como quien tanto la amaban,

[288] Azufre.

[289] Suplo 'que' (558).

cuidadosamente habrían conferido lo que le estaba bien, cuya voluntad había de obedecer en todo lo que durase su vida. Y por cumplir con todas las ceremonia se levantó y, haciéndolas una muy profunda reverencia, los ojos a fuer de fraile novicio, dejó su presencia; que antes que lo pusiese en ejecución, con grandes halagos y amorosas palabras las dos agradecieron su honorosa determinación y obediencia, quedando por muy gran rato gastando tiempo en las alabanzas de su virtud y modestia, muy contentas de que a costa ajena verían con tan honroso título la Corte, gozándola con la estimable comodidad de un coche (que a muchas a quien ha dado muy buenos días las ha castigado con muy penosas noches. Terrible es el atrevimiento de una mujer; grande es su determinación; el deseo de ser vista, su codicia, pues ésta suele ser causa de que un serafín sufra la compañía de un demonio. Que se atreva una mujer hermosa a casarse con un viejo, o con otro que, ya que no lo es, no hay cadáver tan hediondo como su cuerpo, no hay muladar de tan pestífero olor como su boca. Perdónenme las que se emplean como digo, que si fuesen acometidas de una gran tropa de interés no dudo que serían las que deben, mas digo que está contra ellas la presunción) determinaron que al Licenciado se le diesen las alegres nuevas, y para esto le enviaron a suplicar, con un cumplido recaudo, que las favoreciese.

Él respondió con la debida cortesía, y midiendo el tiempo por instantes para ir a oír sentencia, juzgando de la embajada que había de ser favorable, empezó a ponerse galán quitándose muy cuidadosamente la barba para disimular parte de los años[290] que quisiera quitarse, y no fuera poca ventura para la ocasión. Decía a este propósito una dama muy bizarra que pasaba ya de los sesenta, considerando discretamente cuánto más irremediable es en las mujeres cincuenta años que les sobran que dos que les falten, que sólo envidiaba a los hombres el día que se cortaban el cabello, porque el más viejo encubría seis anos. Y de aquí debió de venir el nombre de «afeitarse» en los hombres al quitar la barba, como dura en las mujeres cuando se aderezan el rostro, por llevar todo una misma intención, que es encubrir la edad.

Llegó el tiempo que le pareció el debido a nuestro enamorado Macías[291] (porque, en efeto, no hay cosa no llegue): fue a su visita, donde con grandes cortesías, siendo con las mismas correspondido, dio muchas disculpas del no haber acudido. a sus obligaciones y venido a servirlas, diciendo que lo había escusado por el peligro de su determinación, porque si acaso, como él esperaba, no fuese conforme a sus deseos no era justo dar nota. En efeto, después del agradecimiento de tanta merced acompañada de tan justos respetos, tomó la mano doña Elvira, y con un largo preámbulo le sinificó la mucha estimación que hacían de su persona y verdadero trato, y que, así, aquel negocio estaba concluido en la misma forma que quedó tratado, y sería necesario que en su prosecución se siguiese el efeto del modo que gustase, porque era justo que como dueño dispusiese de todo.

[290] Suplo 'años' (559).

[291] Macías el Enamorado, otro personaje de romance.

Fue tanta la alegría de nuestro licenciado, que pensó perder el juicio de ver concluido tan a su satisfación su deseo, y dando infinitos agradecimientos y la prisa que puede imaginarse se previno con grande brevedad, enviando a la novia las más ricas joyas que a[292] su caudal fueron posibles y no olvidándose de las que tocaban a sus casamenteros, y así, con mucha presteza se puso todo en orden, y prevenidos los deudos de doña Catalina (que él a los suyos no hizo la prevención de darles cuenta, pareciéndole que la nueva no les había de ser muy agradable), acompañado de lo más noble de la ciudad, lleno de infinitos parabienes y cumplimientos (que en su género los más humildes magistrados padecen la violencia de la adulación), se hicieron las bodas, no en todo faltas de mormuración por la diferencia de las edades, sin que dejasen libres a los casamenteros. Y después que con los regocijos posibles se solenizaron, acompañados de opulentos banquetes, llegando la hora diputada al sosiego se despidieron los convidados, y doña Elvira (en cuya casa se había hecho la fiesta y a quien tocaba prevenir la esposa para el penoso tálamo) iba ya dando orden en las cosas, y con los melindres de las primeras caricias empezó doña Catalina a pedir a su tía que despidiese las luces, porque de ningún modo las consentiría, y ella, como cosa de poca importancia, antes nacida del honesto recato que se debe, condecendió con su voluntad y empezó a prevenirla para la civil batalla que la esperaba.

Sucedió en este tiempo que una criada de casa, vieja y no poco astuta en los casos amorosos, estaba muy quejosa de la poca liberalidad que en semejante ocasión había usado con ellos el desposado, y junto con esto se acordaba de la pequeña condenación de su dueño, y con determinada voluntad de vengarse comunicó su deseo con otra moza de buena cara, aguda y burlona, a quien halló de la misma opinión, porque el buen viejo también le había propuesto algunos amorosos concetos arrancados de lo más íntimo del alma. Sucedió que los novios tenían prevenida la cama en una cuadra donde había una puerta que caía a un espeso olivar arrimado a la misma casa. Pues la vieja se puso una camisa encima de los vestidos, previniendo una ropa para la ocasión, y la moza fue a avisar al novio que podía entrar a acostarse, que ya lo estaba su señora doña Catalina, advirtiéndole que no había de haber luz, pero que ella le guiaría, cosa que él celebró con mucha risa. Y desnudándose con la brevedad posible, aunque el tiempo no era muy a propósito, por ser por febrero, le pareció que para tan poca distancia como había desde allí a la cama era bastante prevención la de una ropa de damasco acompañada de una montera, porque semejante ocasión no consentía tocador hasta que la novia misma cuidase de su salud y lo mandase. La gente, llevados del entretenimiento de la fiesta se habían detenido mucho, y doña Catalina no había ocupado pequeño espacio de la noche en pedir partidos y en hacer prevenciones, de modo que era pasada tan gran parte della que no faltaba hora y media para el alba, a cuya causa se había dejado vencer del sueño. Al fin,

[292] Suplo 'a' (560).

él partió en este tiempo, acompañado de la doncella que le guiaba, con buen despejo y gallardos pasos, a modo de torneo, diciendo:

—Vamos, amiga, que yo no he de salir un punto de su voluntad.

La vieja que aguardaba, como había reconocido que doña Catalina dormía, reconociendo por la seña que la otra hizo al abrir de la puerta, como entre las dos estaba concertado, la venida del amante, aprovechando la ocasión salió detrás de la cortina de la cama, donde estaba escondida, dando a entender que se levantaba della tomó la ropa y, poniéndosela sobre la camisa, fingiendo temor y vergüenza salió por la puerta que caía al olivar, y él por hacerse del galán salió tras ella, y al punto la doncella cerró y fue a ver si mandaba algo doña Elvira, que, deseosa de sosegarse, había llevado a su sobrina a la cama, y dejándola en ella se pasó por el aposento del desposado, y sin entrar dentro tocó a la puerta, diciendo:

—No es tiempo de ser descuidado, que ya aguarda quien no lo consentirá.

Y como no le respondieron, pareciéndole que la habrían oído se fue acostar a su cuarto, donde también su hermana se había quedado esperando el suceso. Nuestro viejo Apolo andada en esto tras su fugitiva Dafne diciéndole infinitos requiebros, asegurándola con promesas y juramentos que un punto no saldría de su voluntad, y la acecinada estantigua de olivo en olivo (que pudiera mejor de viga en viga), difiriendo el venir a las manos por no ser conocía, y él con mil amorosos requiebros persuadiéndola cuán indigna y fuera de propósito era su resistencia.

Doña Catalina que había ya mucho que aguardaba, despertó en este tiempo (que con el sueño le pareció mayor la dilación). Viendo el descuido del esposo se afligía, y pareciéndole no ser conveniente al recato que debe mostrarse en semejante ocasión el preguntar qué había sucedido, confusa y desvelada aguardaba lo último. Ya[293] la alegría del mundo dejaba el lecho del decrépito amante,[294] esparciendo los aljofarados cabellos por las puntas de los montes, dando lugar a[295] que los humanos hiciesen distinción de las formas de las cosas, cuando la vieja, temiendo ser conocida, se salió por unas derribadas ruinas de aquel cercado y desapareciéndose se fue al aposento de la doncella, donde con mucha risa le contó lo que pasaba.

El desesperado viejo, que ardiendo con la resistencia que veía no había advertido en que la noche había sido acompañada de un no pequeño rocío, junto que con la flaca resistencia del damasco le había puesto como si se hubiera bañado en un estanque, visto que la sombra había desparecido junto con las de la noche, cansado del suceso, por otra puerta que salía a aquella parte entró en la casa, y de allí en el cuarto de su esposa, que como la halló con la inquietud de aguardarle creyó que hubiese venido al mismo tiempo, y diciendo:

[293] Orig.: 'y a ' (563).

[294] Alusión al mito de Eos y Titono.

[295] Suplo 'a' (564).

—No habéis tenido razón, que ni el tiempo ni la ocasión era a propósito. Yo vengo muerto, y de manera que no sería mucho que me costasen vuestros enfados una muy gran enfermedad.

Ella espantada de lo que le oía, creyendo que fuese disculpa de su tardanza culpaba su mucho descuido y poca estimación. Él se acostó, y del pasado trabajo quedó de modo que le dieron tan grandes calosfríos, que en toda la mañana no fue de provecho. Cerca de mediodía entró doña Elvira y su hermana, pareciéndoles que habían tenido bastante tiempo, y halláronle medio muerto y a ella con el descontento que puede imaginarse. Levantose y dio cuenta de lo que pasaba, de que ellas muy admiradas, decían que tuviese paciencia, que habría sido algún accidente de su edad, que no en balde decían ellas que presto esperaban verla fuera de trabajo y con el premio del sufrimiento suyo, tan merecido.

Divulgose el mal del señor desposado, y juzgando todos que las cargas del matrimonio habrían dado la causa, le hicieron cumplidas visitas, y el pobre viejo no sabía a quién volverse ni de quién quejarse. Al fin de muchos días con remedios y confortativos volvió en sí del resfriado, más galán y animoso que pudiera un mozo de veinte y cinco años; pero como en las amorosas ocasiones no baste sólo el corazón, que es menester acompañarle de fuerzas, en el nupcial consorcio se conocían las pocas suyas, de que él se afligía notablemente, y aunque su esposa le consolaba con su satisfación y con mil discretas caricias, él conocía muy bien que nacían más de su cordura que de su voluntad, y así, no admitía su corazón consuelo, si bien en lo exterior con dádivas y regalos procuraba suplir el natural defecto (que como es el más importante, raras veces sufre satisfación).

Andaba[296] con esto melancólico, y tanto, que un grande amigo se lo conoció, y le apretó de manera que, sabida la causa, se ofreció al remedio diciendo que el tenía cierto amigo boticario, y que haría de modo que con mucho secreto se remediase pidiéndole alguna bebida para sí de que él podría aprovecharse. Agradole la traza, y encargándole mucho el secreto partió muy contento con la esperanza del remedio que el otro le ofrecía, que al punto, en cumplimento de su promesa, fue a hablar al boticario, que, propuesto el caso, dio la medecina, y llevándola él al desposado, se la entregó, advirtiéndole que la tomase hora y media antes de acostarse. Él lo hizo así, y a cosa de dos horas empezó a sentir en sí tan diferente efeto del que esperaba, que entendió por sin duda que la máquina frágil de su edificio se deshacía, Y en efeto, dando lugar a la violencia, fue tanta la evacuación, que por la mañana, sin poder tenerse en pie, fue forzoso quedar en la cama y llamar al médico, que con mil confortativos estomaticones[297] le remediase tanto mal (que no fue poco que, ayudado de sus letras, no le pusiese en la sepultura).

[296] Orig.: 'Adaua' (565).

[297] Emplastos.

Consolábase doña Catalina en tanta desventura con parecer que le iba saliendo cierto el pronóstico de su madre y tía, y que por lo menos la donación sería causa de que sus segundas bodas supliesen las faltas de las primeras. Llegó el boticario en casa del que le había pedido la medecina, y con risueño rostro le preguntaba cómo le había ido; respondió que muy bien (que aún no sabía el suceso). Él muy maravillado, dijo que tenía un estómago de un avestruz, diciéndole que le había dado tanto ruibarbo y escamonea, que entendió que se hubiera ido como una canilla.[298] Él le contó que no era para él, y que le había hecho caer en una gran falta. Dijo el boticario que él tenía la culpa, porque, como le conocía que no era casado, no quería a su cuenta pecados mortales (que pienso que es el primero de este oficio que hasta el día de hoy se ha conocido celoso de su conciencia, y aun creo que será el postrero si se atraviesa interés, si bien hay muchos que con su virtud sacan mentirosa la contraria opinión que dellos se tiene). Fue el amigo a ver el Licenciado contándole la pesada burla del boticario (que ya él sabía por experiencia), y él no respondía otra cosa sino que agredecía su buena intención, pero que era desgraciado. Consolábale el otro con la enmienda del yerro, cosa que él en medio de tanta aflición no desechaba la oferta.

Pasaron algunos días, y con la fuerza de medicinas y regalos volvió en sí, a su parecer tan gallardo que, olvidando lo pasado, ya no sólo se prometía el cumplimiento de las forzosas obligaciones, sino que procuraba nuevos empleos poniendo los ojos en la doncella que antes no le había desagradado, y como obligada de la burla pasada en que había hecho su papel, todas las veces que le miraba, representándosele lo pasado, con dificultad podía reprimir la risa. Él algo advertido de su alegría, pareciéndole que fuesen favores las risueñas demostraciones con que le miraba, engañado de la propia confianza (que es el mayor enemigo de los hombres) empezó a no perder ocasión en que no le representase sus deseos, acompañados de su remedio cuando de su agradecimiento fuesen correspondidos. Ella le daba mil desengaños, sin que bastase ninguno a darle a creer que lo fuesen, sino los ordinarios medios de encarecer la cura.

Hallose tan afligida la moza de su persecución, que dio cuenta a doña Catalina para que pusiese el conveniente remedio. Ella que por experiencia sabía cuán poco pudiese aspirar a nuevas empresas, no le daba crédito, diciendo que se había engañado, sino que, como el Licenciado era alegre y humano de su condición, sus lícitos favores y caricias le habrían parecido requiebros; que, con todo eso, ella estaba muy agredecida a sus honestos respetos, y que a su tiempo los premiaría de modo que no quedase defraudada la paga de su buen proceder, de que luego se constituía por deudora; y que si acaso pasase más adelante acudiese a las mismas obligaciones que a sí se tenía, siendo hija[299] de tan honrados padres como era. Ella lo prometió así, junto con que había de poner a sus ojos tan verdadero desengaño que no admitiese duda, a quien replicaba doña

[298] Espita, grifo.

[299] Orig.: 'hijos' (568).

Catalina que cuando quisiese poner por obra semejante intento, viendo lo contrario echaría de ver que lo que le decía era verdad.

Y con esto cesó la plática y nuestro Licenciado prosiguió en su solicitud, hallándose cada día, a su parecer, más gallardo para todo acontecimiento, afeándole su ingratitud y encareciendo lo mucho que le debía y cuán de veras la amaba. A quien ella, ya con una o con otra escusa, no se mostraba ingrata, diciendo que la causa por que se le parecía era por andar, como andaba, con sumo cuidado, porque según las palabras que había oído a su señora colegía que tuviese alguna noticia de sus deseos, y que aunque le pareciese que vivía descuidada tenía grandísima vigilancia en certificarse de sus sospechas, y que, así, le suplicaba que guiase su voluntad con tanta cordura que no se entendiese, porque sería la total ruina de su honor, prenda della tan estimada; que no creyese que su recato procedía tanto de no desear servirle como de temor de lo que le decía.

Él lo agradeció mucho, asegurándola que tendría mucha cuenta con lo que le encargaba, pues, demás de tocarle mirar por su reputación, corría su crédito el riesgo que podía imaginar; pero que creyese que las cosas se guiarían con tanta prudencia que todo tuviese el fin feliz que se deseaba. Cesó la conversación, por no dar sospecha, y el viejo con el recebido favor contento por estremo, andaba desvelado, sólo buscando ocasión de divertir a[300] doña Catalina y gozar de lo que la Fortuna le ofrecía, pareciéndose a sí mismo no poco galán, pues con tan poco trabajo había salido con tan difícil impresa.

Sucedió un día, que la criada estaba cerniendo un poco de harina en una sala alta de la casa, que al Licenciado le pareció conveniente tiempo para gozar de la ocasión, juzgando que su mujer estaba con su madre y tía divertida en algunas pláticas de mujeres, y fingiendo que le importaba salir de casa solo para cierto aviso que se le había dado tocante a su oficio que era de gran importancia, encargándoles que si le viniesen a buscar no dijesen que había ido fuera, sino que fingiendo alguna forzosa ocasión para entretenerlos procurasen que no fuese buscado, por que no viniese a publicarse a lo que iba, con esta prevención fingió que salía fuera y subió la escalera arriba, donde hallando la cernidora ninfa (a su parecer más hermosa con los retoques de la harina de que el rostro había participado), la advirtió de la prevención que quedaba hecha y cuán seguros estaban, y que la rogaba mucho que no dejase perder ocasión que tanto trabajo le había costado, por ser tan difícil de restaurar la que se pierde.

Ella con nuevos fingimientos, de nada satisfacía, diciendo que no se aseguraba, encareciendo mucho lo que aventuraba por servirle, y el enternecido Matusalén alentando su temor con nuevos agradecimientos y promesas, a que ella pareció asegurarse, mas no del todo. En fin, vino a resolverse en que si no viese con sus ojos la seguridad que le prometía por ningún modo se seguiría el efeto; que cerniese con aquellos cedazos mientras ella bajaba a ver qué hacía su

[300] Suplo 'a' (569).

señora (por que la falta del ruido no la diese que sospechar), y que volvería al punto a satisfacer con el agradecimiento tan verdadera, voluntad.

Él contento del partido, empezó a cerner con mucho cuidado de que no faltase el ruido, y la moza entretanto bajó donde estaba su ama con la demás compañía y diole cuenta de todo lo que pasaba, y de común acuerdo (quitados los chapines, por no hacer ruido) subieron todas la escalera arriba, y cuando llegaron, pareciéndole al Licenciado que fuese la amada prenda, con grandes requiebros la empezó a rogar que llegase a sacarle del nuevo cuanto penoso ejercicio. Ellas entraron en esto, y le hallaron arrimada la vara[301] a una pared, y del harina que se le había comunicado, blanco, que parecía que hubiese nevado sobre él. A cuya vista, ya que en él no hicieron suspensión los sentidos, muy corrido y afrentado del caso la hicieron los cedazos, y ellas con grandes voces le empezaron a afear su poco juicio, diciéndole que si era este el negocio de tanta importancia y secreto a que iba. Replicaba el afligido ministro mil escusas, todas hijas de su turbación, con que, más indignadas, crecían los vituperios y gritos.

A este tiempo habían llegado muchos a buscarle, que, oyendo las voces, creyendo que reñían y que se le haría un notable servicio en poner paz, y como todos cuantos había en casa habían ido a ver la fiesta y no hubo de quien poder ser detenidos, subieron la escalera arriba celosos de que no pasase la pendencia adelante, y toparon a mi Corregidor de juego de cañas (o, más propiamente, de Carnestolendas) todo enharinado, y a pocos lances entendieron haber sido la causa el amor, con que parece que tuvieron menos lástima a su esposa, que, corrida tanto como él de que los estraños hubiesen participado del caso, dieron varias disculpas, mas ninguna bastante para que no se divulgase de modo que con general risa le señalaban, particularmente los muchachos, ejecutores del castigo de toda figura y acción ridícula.

Visto el mal suceso y la pérdida de su autoridad y letras, y que allí era imposible tornar a recuperar la opinión primera, con la consulta de su mujer, suegra y tía (que, deseosas de ver la Corte, le aconsejaron que se fuese a vivir a ella, donde se encubren mayores desdichas y más públicas, y cada uno pasa las que le tocan con mucha cortesanía, consolándose con las de su vecino y riéndose de los que profesan honra, por ser hoy en el mundo un trabajoso modo de vivir, demás de que es ley de buenos cortesanos que no hay oficio que no sea honroso como sustente a su dueño, y más cuando sola la edad puede acabar el caudal de la mercancía), pareciole bien el consejo, y enviando a hacer dejación del oficio con algunas escusas de su salud, fueron menester muy pocas para que en breve termino viniese el sucesor, que fue un letrado barbiponiente y romancista, a fuer de cirujano enjerto en barbero, de los que a título del desenfado y negociación de sus mujeres no hay oficio seguro dellos; caballeroso, de tanta presunción como incapacidad, por la falta que en él había de virtud y nobleza: calamidad notable que semejante castigo haya de sufrir tres años una desdichada república sin más

[301] La vara que llevaba el Corregidor, distintiva del cargo.

fundamento de que lo quiso el que fuera harto mejor, no que no lo quisiera, sino que lo escusara.

A éste le informó lo más brevemente que pudo de la calidad del oficio nuestro licenciado, a quien él dando muestras de agredecimiento, dijo que él los pondría como era justo, y que en las partes donde había estado se acordaban dél, y que esperaba de su entereza y rectitud que aquí sería lo mismo.

Con esto se despidieron, y él con la suya y la adquirida familia guió a la Corte, en cuyo camino juzgándose digno de la más importante plaza, no la estimaba menos que a los ojos de Su Majestad, donde deseaba lucir (pareciéndole que para esto sería solicitado de aquellos por cuya mano corren, por que no se perdiese en él tan gran sujeto). Llegó, y como no le solicitaban fue forzoso que solicitase. Halló otro mundo del que pensaba, porque vio la severidad de los ministros, la dificultad de las audiencias, la multitud de anhelantes pretendientes que alimentados y suspensos del viento de palabras pasan la vida, recibiendo la paga de su ambición en exquisitos modos de vituperios que padecen, siendo el contracambio de tal desdicha humildad, sumisiones y reverencias; y considerando, como cuerdo, que los beneméritos y los que no lo son corren iguales (causa de que no pretendan los que debieran ser preferidos) se quitó de pretensiones, y retirado en su casa midiendo su hacienda pasó lo restante de su vida, que no fue poca (pienso que en castigo de la codicia de su mujer), con mucha quietud, viviendo para sí y gozando[302] de la libertad y amigos que gozan los desocupados, muy contento de haber alcanzado con la experiencia cuán verdadero, intolerable y merecido sea el castigo de los ambiciosos.

— o O o —

Doña Elvira, y su hermana,[303] nos advierte cuán inclinadas son las mujeres al interés, pues olvidando doña Elvira la injuria al punto que vio que le estaba bien lo que el Licenciado le proponía tuvo modo de persuadir a la hermana. El enviarse a informar nos enseña que sólo se engañan los que quieren. El persuadir las dos a doña Catalina pareciéndoles que había de participar del coche y de la Corte nos avisa que de los más íntimos debemos fiar poco cuando se les atraviesa interés.

Doña Catalina, con la resistencia que hizo,[304] nos enseña la que hace la juventud a la vejez; mostrarse obediente a la dotación, coche y Corte nos muestra una desordenada codicia cubierta prudentemente con la obediencia maternal; sus ilícitos designios de la muerte del marido, castigados con su vida larga, nos advierte que la más virtuosa lleva siempre los que le parecen más cómodos, y que todas por la mayor parte siguen la próspera fortuna, volviendo el rostro a la adversa.

[302] Orig.: 'gezando' (574).
[303] Orig.: 'sus hermanos' (574)
[304] Orig.: 'haze' (574).

El Licenciado nos enseña, con sus deseos e inquietud, un viejo con el natural deseo de parecer mozo: causa en él de tantas desdichas, si bien entendido en el persuadirse y retirarse, tanto del teatro donde se habían representado sus desgracias como de las pretensiones que el amor propio y deseo le habían facilitado.

En las dos criadas mal satisfechas, cuán necesario es no tener descuido en satisfacer su codicia, pues le ocasionó tan pesada burla dirigida a la venganza de su ama, que ya tenía ella olvidada, que es ordinario en este género de enemigos defenderse con el amor y lealtad de sus dueños para injuriarlos. La burla que la otra le hizo nos advierte que cuando los pretendientes no son a satisfación de las mujeres siempre procuran a su costa dar muestras de lo que estiman su honestidad y recato, procurando manifestarlo a los que desean engañar.

Pedro de Salcedo en fingir que daba crédito a los cuentos de Leonor Páez nos enseña con el cuidado que debe vivirse con esta gente. Ella en juzgarle forastero y de mucha bondad, y salir todo tan al contrario, nos advierte que de todo debemos temer, para proceder cautamente en las cosas. La burla della, sus fingimientos y risa, nos enseña cuán ordinario es no hablar verdad esta gente. Alabar el amante su industrioso ingenio, y, viéndose falto de la prenda que esperaba, hacerlo pendencia, nos avisa que esta gente, la mayor injuria que puede recibir es verse defraudados del ilícito interés, verdadero fin de su mala intención. El buen juicio del que llegaba a comprar, que tal vez en los sujetos humildes hay más capacidad que en los más sublimes, porque el Cielo siempre da por un camino lo que quita por otro, procurando igualar las suertes de los humanos.

Enviar los del corrillo de la puerta de Guadalajara a Pedro de Salcedo, conociéndole forastero y sabiendo lo que buscaba, en casa del enemigo del licenciado, nos avisa que gente ociosa y mal entretenida jamás hizo acción buena ni virtuosa,[305] porque son la total destruición de las repúblicas, y así, deben ser castigados con mucho rigor y cuidado.

Encontrar Pedro de Salcedo con el hermano bien intencionado y dar buena información, nos enseña en él el más verdadero acto de nobleza, que es honrar al enemigo, y cómo de un mismo tronco sale tal vez el frutífero ramo como el seco e infrutífero, sólo bueno para el fuego, que todos los maldicientes y mal intencionados es este el justo castigo que merecen.

FIN DE LAS *NOVELAS* DE DON DIEGO ÁGREDA

[305] Orig.: 'virtosa' (576).

A
B C D E
F